

Agócs Péter a londoni UCL Görög és Latin Tanszékének oktatója. Fő kutatási területe a görög líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban: Creatio ex Ovidio. Hogyan hatott Ovidius Pyramus és Thisbe-története az antik művészetben?* (Nagy Árpád Miklóssal, 2021/3).

A költészetről szóló költészet Pindarosnál

Agócs Péter

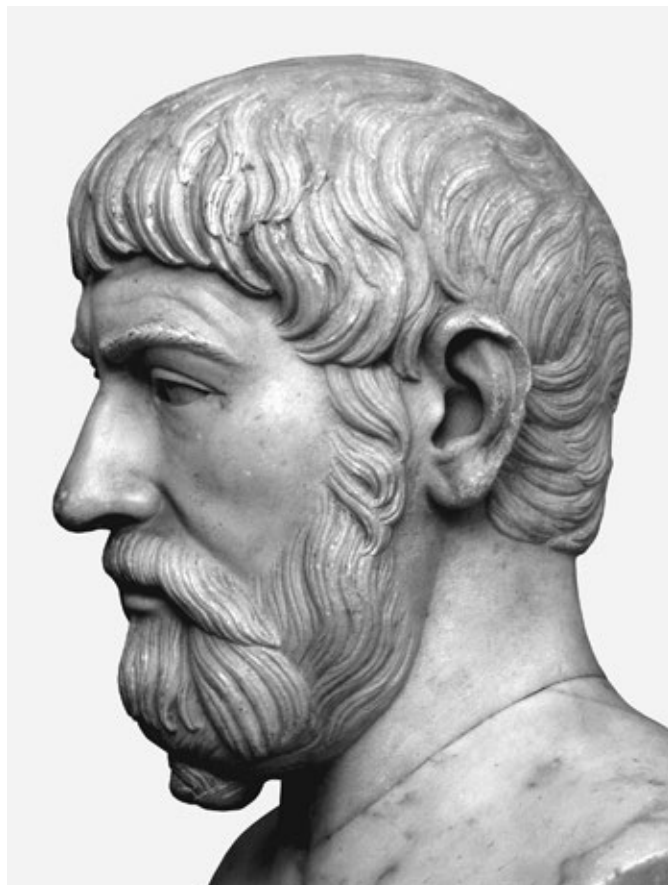
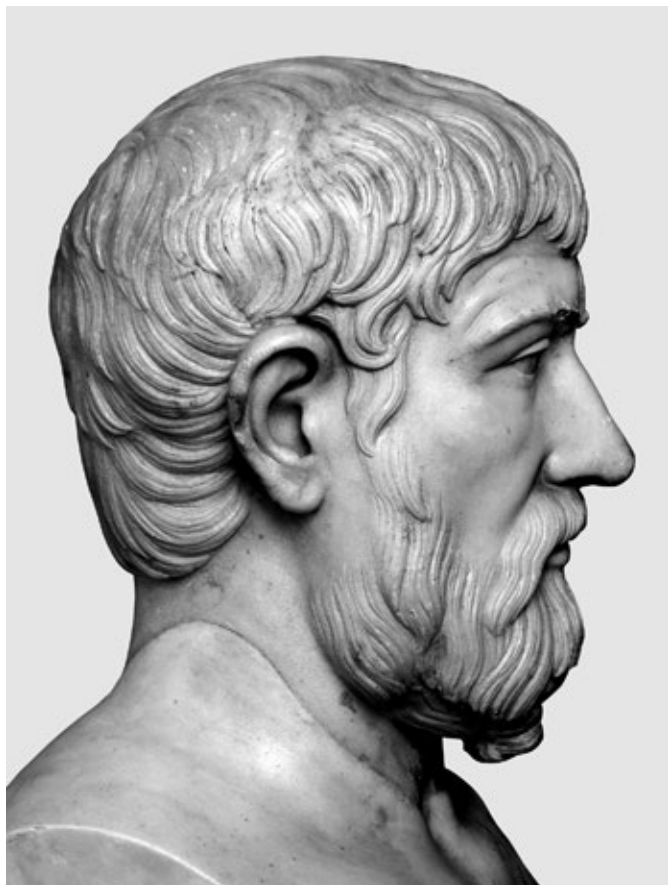
„Mert a költészet nem oka semminek... a költészet fennmarad.
A történés egy módja, száj.”

(Auden)

A jelen írás a pindarosi metapoétikába, vagyis abba kíván betekintést nyújtani, hogy Pindaros poétikai eljárásai, költői képei és műfaji konvenciói miképpen olvashatók a pindarosi költészet önértelmező alakzataiként.¹ Elemzésem távolról sem átfogó: minél gyakrabban olvassuk Pindarost, annál inkább meggyőződhetünk arról, hogy gyakorlatilag minden sora metapoézisként, vagyis önmagára reflektáló költői szöveggént is értelmezhető. Vizsgálatom középpontjában a győzelmi ódák állnak, hiszen egyértelműen ez a legterjedelmesebb korpusz, amelyből a korai görög költészet esztétikájáról szóló tudásunk származik. Az epinikionokban számos olyan költői eljárást figyelhetünk meg, amelyek révén a pindarosi kardalköltészet kifejezetten poétikai kifejezésformaként, a *Kunstsprache* keretén belül definiálja magát, kifejti vagy elhomályosítja saját eredetét, elhelyezi magát egy-egy előadásmódon vagy beszédforma történetén belül, meghatározza műfaját, megmutatja működését, igényt formál valamely státuszra vagy társadalmi funkcióra, hatásra, reflektál önnön formájára és esztétikájára. Ez – vagyis a költészetnek az a képessége, hogy önmagára és bizonyos funkcióira mint a társadalmi érintkezés eszközére reflektáljon – a metapoétikus kommunikáció lényege. Pindaros metapoétikus képeiből egy komplex, ám számunkra már kevésbé ismert görög költészeti hagyomány bontakozik ki: implicit esztétikája, műfajainak, formáinak, aitiológiáinak, művészi eszközeinek és betölteni kívánt társadalmi funkcióinak rendszere annál is figyelemreméltóbb, mivel a dikcióban és a költemények gondolatvilágában egyaránt jelen van.

1. Immanens esztétika, műfaj, irodalmi rendszer

Már az indulásnál a kulturális különbségek, a fordíthatóság problémájával találjuk szemben magunkat. Pindarosnak nincs szava a „költészetre”.² Bár nyilvánvalóan ismerte a költészet mint mesterség vagy technika fogalmát, hiszen verbális művészetét gyakran hasonlítja különböző mesterségekhez (*technai*), költeményeit pedig különféle szép tárgyakhoz,³ explicit megnevezés mégsem fordul elő a költeményeiben. Ez nem jelenti azt, hogy a költői vagy jelölt nyelvi regiszter⁴ fogalma ismeretlen lett volna számára, a szóbeli, népköltészeti kultúra hagyományait folytató költőként azonban a „dal” vagy „ének” terminust használja. A pindarosi „ének” (görög megfelelőit lásd alább) leginkább nem a mi költészetfogalmunknak, hanem az irodalom szélesebb fogalmának felel meg. Terminológiája a köznyelvi beszédnél több szempontból eltérő dalt tekintélyes, emelkedett hangvétellel⁵ különbözteti meg. Az ének kategóriájába az *iambos* kivételével szinte minden nem drámai versforma belefér, a vele szembeállított ellentét azonban nem az akkoriban művészeti formává alakuló „próza”, hanem a „köznyelv”. Sem a metrum, sem a zene nem jelöl valódi fogalmi határt, az éneket recitálni vagy énekelni egyaránt lehetett.⁶ Pindaros következetesen dálnak nevezi a kompozíció egészét, de általában a beszéd szinonimáival (*logos, mythos, epé* stb.) utal az egy költeményen belüli szerkesztési módokra. A monódia és a kardal elkülönítése sem játszik különösebben jelentős szerepet az egyes költemények besorolásában.⁷



1–2. kép. Pindaros portréja oldalnézetből. © Napoli, Museo Archaeologico Nazionale. H. R. Goette felvétele

Az énekekre Pindarosnak több szava is van. Az eposzhoz kötődő, inkább éneklést, mint dalt jelentő *aoidé* a győzelmi ódáknál fordul elő gyakrabban.⁸ A *hymnos* az ünneppel és magasztalással fonódik egybe, egyformán szólhat istenhez és emberhez.⁹ A *melos* és a *molpé* a zenei elemet hangsúlyozza (előbbi a dallamot, utóbbi a táncot, *choreiát*). Bár azokra a dalformákra, amelyeket a hellénisztikus irodalomkritika a *lyrikos* vagy *melikos* jelzővel említ, inkább a *melos*t használja, a lírai és az epikus formák Pindarosnál sosem válnak el élesen.¹⁰ Műfajmegjelölésének alapja ehelyett az az alkalom, amelyen sor kerül az előadásra, és ennek rendszerét a dal vagy éneklés társadalmi és rituális funkcióinak az adott kultúrára jellemző felosztása határozza meg. Az egyes dalokhoz társított címek vagy kategóriák (pl. *daphnéphorikon*, *oschophorikon*, *skolion*, *enthronismos*) utalhatnak a korai 5. századi énekkultúrából örökölt megnevezésekre, de ennek rendszerét már a hellénisztikus korban sem lehetett teljesen rekonstruálni.¹¹ Pindaros az általunk győzelmi ódának nevezett műfajt leginkább a *kómos*szal, vagyis a győzelem utáni tivornyázással (*enkómion*, *epikómios/kallinikos hymnos*) azonosítja. Az epinikion eléneklését kiáltást jelentő igékkel (*boan*, *garyein*, *keladein* stb.) vagy dicsekvést jelentő főnevekkel (*kompos*, *euchos*) írja le, hangzásához a harsány, férfias dorbézolás képzetét társítja. Az intertextuális vonatkozásokat és az előadási módokra utaló referenciákat, melyek műfajelméletének alapjául szolgálhatnak, a jelen írás nem tárgyalja. Itt és most csak az epinikionokra vonatkozó, Pindaros által „feltalált” irodalmi hagyományra utalok két példán keresztül. A 8. nemeai ódában (50–51) Pindaros elbeszéli,

hogy „az *epikomios hymnos* régen, már az Adrastos és a kadmosiak közötti háború előtt is létezett”, vagyis a dicsőítő költészet még az epika fő tárgyát képező hērősvilágnál is korábbi szarmazik. A 9. olympiai ódában ezzel szemben saját énekét a *kallinikos hymnos*hoz, „Archilochos háromszoros diadalénekéhez” hasonlítja, „amely Olympiában harsant fel”, azaz éppen énekelt dicsőítő kardalt a népi *kómos*-énekek fejlődéstörténetében helyezi el, és az olympiai játékokat megalapító Hérakléshez kapcsolja. Az első példában az epikát definiálja újra az epinikion alapjául szolgáló műfajként, a másodikban viszont az epinikion fejlődik ki egy olyan hagyományból, amelyet minden bizonnyal népköltészetnek kell tekintenünk.¹²

Pindaros irodalmi műfajrendszere egyértelműen különbözött a miénktől: a verbális művészetet egy sor szóbeli hagyomány és népköltészeti anyag, valamint a benne jelen levő zenei, koreografikus és szituatív elem alapján osztályozza, amelyek nyomai már alig-alig lelhetők fel magukban a szövegekben. Intertextuális vagy még inkább interdiszkurzív¹³ utalásai az énekkultúra teljes skálájára vonatkoznak, sőt messze túlmutatnak rajta, behatolnak az irodalmon kívüli nyelv és a szövegen kívüli tapasztalat birodalmába, felerősítik és formalizálják a mindennapi és alkalmi beszéd bevett fordulatait. Az epinikionok tele vannak olyan hétköznapi beszédaktusokkal, mint a megszólítás, dicséret, vád, ima, történetmesélés, hasonlítás, ajánlás, eskü- és tanúságtétel, istenek vagy emberek tanúul hívása. Mint látni fogjuk, szintén formulákat és műfaji hagyományokat alakít ki a leírás elemeiből: a költői képalkotásból és a dikcióból. Pindaros előadói nyelve, vonatkozzon

akár szent rítusokra, *kómosra*, *symposionra* vagy más kulturális elemekre, metapoétikus erővel bír.¹⁴ Metrikája, zenei terminológiája és táncreferenciái is bizonyosan összefüggésbe hozhatók közönségének a dalok előadására vonatkozó ismereteivel.¹⁵ Mindeme jellemzők nélkül lehetetlen az élő és alkalomhoz kötődő ének ideáljára alapuló műfaj teljességre törekvő leírása.

2. A dal eredete és társadalmi poétikája

Pindaros immanens esztétikája leginkább a dal ideális, képzelbeli és ideológiai összefüggéseire reflektál. Honnan származik a dal? Milyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie, milyen társadalmi feladatot kell ellátnia? Pindaros minden görög költőnél többet foglalkozik a dal eredetével és társadalmi funkcióival, véleménye azonban nem mindig egyértelmű. A dalbeli metapoétikus dikció elfedi és idealizálja a társadalmi valóságot, Pindaros ideológiai állásfoglalása ugyanis mélyen bele szövődik médiumába.¹⁶

Pindaros teljes mértékben kiaknázza a hagyományos énekes–Múza-viszonyt.¹⁷ Múzsái a hésiódosi Mnemosyné-lányok,¹⁸ a dalok pedig az ő lányaik.¹⁹ Múzsája, akárcsak Homérosé, felébreszti vagy éneklésre készíti a költőt.²⁰ Magányosan dolgozik, felkavarja „a dalok fuvallatát”, vagy a dalra vonatkozó pénzbeli üzleti kötelezettséget vállal a *laudandus*-szal szemben,²¹ és gyakorlott kézművesként rafináltan önti az éneket a megkívánt formába.²² A költők leírhatók „a Pieridák szántóvetőiként”, akik az ő termékeny földjüket művelik meg.²³ A Múza esetenként az éneknek, a költő művészetének vagy a tágabb értelemben vett hagyománynak a megszemélyesítője.²⁴ Pindaros egyszer teljesen az istennőtől függőnek tekinti magát, máskor viszont büszkén jelöli meg művészete forrásaként saját szívét (*thymos*) vagy elméjét (*phrenes*), és bölcsességét (*sophia*) – mely a költői szaktudás gyakori megfogalmazása – a veleszületett tehetséggel (*phya*) párosítja. A feszültség, amely a dal mint isteni ihlet és mint a költői szaktudás produktuma között húzódik, szépen megmutatkozik a 3. nemeai ódában, ahol Pindaros először „anyánkat, Múza úrnőt” (*potnia Moisa*) szólítja: „jöjj el Aigina dór szigetére”, ahol az ifjak („méz-hangzatú *kómosok* ácsai hangodat áhítván”) várják, hogy elkezdődjön a dal,²⁵ majd ugyanezt a Múzsát mint Zeus lányát ekképpen kéri: „a szaktudásommal (*métis*) megalkotott [győzelmi] énekhez adj valami többletet”. A Múza „segítségül hívásának” vagy „segítségül adásának” a szükséglete (vagy ellenkezőleg, a *laudandus* „odaajánlása a Múzsáknak”) fejezi ki a készletet, amely alkotásra indítja a költőt.²⁶ A dalt úgy küldi el isteni mézborként a költő, ahogyan borral kínáljuk az élőket vagy áldozunk a halottainknak.²⁷ A költő a Múza hangja vagy *prophétése*, vagy épp ellenkezőleg, a Múza az ő segítője vagy védelmezője.²⁸ Tanú az esküinél,²⁹ részt vehet az előadásban.³⁰ Metapoétikus vagy tematikus célpontját a Múzsák íjával veszi célba, vagy éppen őket célozza meg díjnyertes dárdájával. A költő parmenidési látnokként a Múza szárnyas fogatán halad a dal ösvényein, még akkor is, amikor a győztes magasba emelkedik a Múza ragyogó szárnyain.³¹

Milyen jellemzőkkel kell rendelkeznie a dalnak? Pindaros olyan tulajdonságokat idéz meg, mint az érthetőség és szép hang (*ligeia*), édesség,³² rendezettség és egyensúly (*kosmos/kosmein*),³³ változatos tematika és újdonság.

A dal megvalósítja a vízként vagy mézként áradó hang homérosi eszményét, mégpedig nemcsak az énekhang és a melos kanyargós ívének, hanem a hagyomány töretlen folytonosságának tekintetében is.³⁴ A méz (*meli*) megfelel a dallamnak (*melos*).³⁵ A dicsőítő költő hangjának megfeleltetése a városában eredő forrásvizekkel a szerzőséget kinyilvánító, úgynevezett *sphragis*-szakaszokban játszik szerepet.³⁶ Hosszú hagyománya van továbbá a kardal természeti hangokhoz (szélhez, madarakhoz) vagy istennők és szirének földöntúli hangjához való hasonlításának, és ez olykor a teljes karra kivetül: az éppen előadó és az isteni kar akár el is vegyülhet egymással.³⁷ Mindegyik témák egyesülnek a *thelxis*, vagyis a dal megbabonázó bűvöletének képében: a dal képes kiragadni az embert hétköznapi gondjaiból, begyógyítani sebeit, kárpótolni a szenvedésért és halálért, végül pedig helyet biztosítani számára a szájhagyományban. Hésiódoshoz hasonlóan Pindaros is erkölcsileg kétélű fegyvernek tekinti a dalt: rossz célok szolgálatában fonák következménye lehet. A 7. nemeai ódában (20–22) Homéroszt „a hazugságok és szárnyaló csalárdság édesszavú (*ἀδνεπής*)” költőjének nevezi, míg az 1. olympiai ódában (28–33) igazság-megszépítő ereje definiálja a dalt: nem pusztán az emberi *sophia*, inkább a Charis (Varázs vagy Báji) műve, azé a Charisé, aki „a halandók számára mindent elviselhetővé tesz” és „a tiszteletreméltóság ravasz adományával a hihetlent is gyakran elhiteti”. A dal a thukydidési *κτῆμα* és *ἀεὶ*, „örök időkre szóló érték”. A 4. isthmosi ódában (40–41) például, amikor Homéros Aiasról szóló énekét dicséri, csodálata középpontjában az a képesség áll, hogy terjedhet szárazon és vízen, és közben folytonosan beragyogja tárgyát. A 4. nemeai ódában (6–8) azt állítja, „a tetteknel tovább él a szó” (*ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτετέ*), amelyet „a Charisok jóindulatából csal elő a nyelv az elme mélyéből”.

A *Charis* (báji) tehát kulcsfogalom Pindaros esztétikájában.³⁸ Jelenti a győztest körülragyogó dicsőséget és szépséget vagy egy vonzó férfi kisugárzását. A költészet is megajándékozhat vele. Többes számban jelenthet „dalokat”. A Charisokkal együtt énekelni a biztos siker záloga. Ha mélyebbre tekintünk, a *charis* a „kölcsonös gondoskodás” eszményét idézi fel: az emberek és istenek, költők és pártfogók, szerető és szeretett lények közötti ajándékot és áldást, jóindulatot és tiszteletteljes figyelmet. Ilyen értelemben az emlékezet istennői is, mivel a társadalom és hagyományainak viszonya ideális esetben szintén a *charis* egyik formája. A *Charisok*, akár mint ősi boiót termékenységistennők, akár mint a szépség, nagylelkűség, vonzerő és társadalmi összhang absztrakciói, folyamatosan jelen vannak Pindaros ódáiban, és gyakran nehezen választhatók el a Múzsáktól. Hésiódos Múzsáikhoz hasonlóan a Charisnak és a Charisoknak is ambivalens hatalmuk van az igazság és a hazugság felett.³⁹

A *Charis* lényeges a tárgyak vagy baráti szolgálatok kölcsonös cseréjének szempontjából is, amelyet a pindarosi győzelmi ódák kiemelten fontos, a társadalmi életből vett modellként használnak saját működésük leírására. A hősök kínjait már Homérosnál is enyhíti a jövő emlékezetében elfoglalt helyük – tetteik (a kulcsszó itt az *aoidimos*, „megénekelhető”) igényt formálnak „az utánuk következők” nagylelkű viszonzására. Pindaros Múzsájának úgyszintén szokása „emlékezni a nagy viadalokra” (N. 1, 12). Alkalom és dal, a(z) isteni vagy emberi *laudandus* és a költő tiszteletreméltó hírneve (*kleos*)

– mindkettő egyszerre ok és okozat – kölcsönös szimbiózisban fonódnak össze.⁴⁰ Példa erre a 7. nemei óda (12–16):

εἰ δὲ τύχη τις ἔρδων, μελίφρον' αἰτίαν
 ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε· ταὶ μεγάλαι γὰρ αλκαὶ
 σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι·
 ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
 εἰ Μναμοσύνας ἔκατι λιπαράμυκος
 εὖρηται ἄποινα μόχθων
 κλυταῖς ἐπέων ᾠοῖδαῖς.

Ha valaki nagy tettet hajt végre, mézes okot vet a Múzsák folyamába. Mert a nagy erő homályba vész, ha híjával van a dalnak, és a szép tetteknek egyféle tükrét ismerjük: ha a ragyogó homlokpántú Mnemosyné miatt elnyerik fáradozásuk jutalmát a szavak hírnevet hozó énekében.

E sorok azt sugallják, hogy az emberi cselekedetek egyedül a dalok révén kerülhetik el a feledés és a halál „homályát”. Ha egy nagy tett egyszer felkavarta a dal folyamatát – figyeljük meg a „táncos dal” (*melos*) és a „méz” (*meli*) közötti rejtett szójátékot! –, soha többé nem merül feledésbe. A dal és a hagyomány kanyarulatok áramlata a tükrökhasonlat révén rögtön átkerül a vizuális térbe. A korai görög tükrök ismeretében a tükrökép aligha lehetett tökéletes,⁴¹ Pindaros számára ez mégis elegendő: az igazi tükrrel ellentétben a dal feljavítja tárgyát. Ebben áll a dal tragikus halhatatlansága, mely a küzdő *laudandus* azzá az epikus hőssé emeli, aki tudatosan választja a halált a szégyennel szemben.

Pindaros költeményeiben a dalnak és a tetteknek ez a kölcsönös *charisa* változatos költői képekben jelenik meg, melyek gyűjteményét Schadewaldt „*Sieg-Lied Motiv*” címszó alatt foglalta össze.⁴² Ez a motívum gyakran jelenik meg a költő elé állított elmepróbaként vagy válaszra váró kihívásként. Ez az „istenes” dalokban és az epinikionokban egyaránt előfordul.⁴³ Ott van még a megérkezés-motívum, amikor a beszélő előadja, hogy a játékokról vagy városából, Thébaiból érkezett meg éppen az előadás színhelyére a győzelem hírével (*angelia*).⁴⁴ Olykor maga a dal „érkezik meg” vagy szánják fogadalmi ajándéknak (*agalma*) a város, egy istenség vagy hős számára, akit a költő megidézi, hogy „fogadjon el” (δέξαι).⁴⁵ Más helyütt a családi ősöknek ajánlja dalát mintegy emlékeztetőül a kölcsönös gondoskodás kötelékére, amely a vérvonal folytonosságát biztosítja.⁴⁶ A győzelem és a dal kölcsönös *charisát* azonban leggyakrabban a költő által törlesztendő adósság (χρέος) képe fejezi ki.⁴⁷ A kép olyannyira meggyökeresedett, hogy a *chreos* egyes helyeken gyakorlatilag ’a megénekklendő téma’ szinonimájaként szerepel. Máshol az óda jutalom (*apoina*: ’váltságdíj’) a győztes fizikai szenvedése miatt (*ponos*) és nagylelkű anyagi hozzájárulásáért (*dapané*), mert ezek révén alakul át a látszólag önző dicsőségvágy a közjóért való fáradozássá. Ennek fényében megfigyelhetjük, milyen veszedelmesen billeg az adósság fogalma a két végpont, az anyagi és az erkölcsi között. Noha a költők személyét körülölelő anekdotikus hagyományból nyilvánvaló, hogy a győzelmi ódákra vonatkozó megbízás értelmében a patrónus általában pénzzel fizetett a költőnek a dalért, ez mindössze két alkalommal bukkan fel a korpuszban (a 2. isthmosi óda elején és a 11. pythói óda végén), mindkét-szer olyan kontextusban, amely bensőséges, önironikus tréfál-

kozást feltételez. Az énekes szinte mindig kívülállóként jelenik meg,⁴⁸ ugyanakkor a győztes és a költő viszonya általában érzelmi kötődésként ábrázolódik, vagy a patrónusi házhoz fűződő *xenia* (vendégbarátság) formájában, vagy ritkábban (mint az aiginai *laudandusokhoz* írt tizenegy ódában) az egész város iránt érzett mély szimpátiaként. Végül előfordul, hogy Pindaros személyes indítékra hivatkozik: barátságra, szeretetre vagy a költői elhivatottság érzésére.⁴⁹ A győzelmi ódáknak leírt cse-reviszonyok társadalmilag mindig beágyazottak.⁵⁰ Általában elmondható, hogy az epinikionok énekese az éneklés ezen indítékait felsorakoztatva a státusz elismerésének helyes, társadalmilag elfogadott módját mutatja be. A patrónus és városa egyszerre válik a pánhellén arisztokrácia legjobb és legkívánatosabb tulajdonságainak jelképévé. Bátorság, jó modor, nagylelkűség, bölcsesség („erős, fiatal testben érett férfielme”⁵¹), gazdagság és bőkezűség: a *laudandus*nak többnyire ezeket a tulajdonságait dicsőíti Pindaros, és ezeket kapcsolja hazájuk régi dicsőségéhez és ősi hősaihoz.

Az éneklés indítékairól és a patrónus–költő-viszonyról térjünk át Pindarosnak a közönségéről alkotott véleményére. Bár a késő archaikus kori görög városokban még leginkább a kardal tekinthető a tömegkommunikáció eszközeként, Pindaros mégis ritkán szól közvetlenül a közönséghez. Ódái különböző patrónusokhoz, helyekhez és isteni hatalmakhoz szólnak, miközben a „fülelő” nagyközönség kívül reked a performatív fikción. Ennek ellenére Pindaros első személyű beszélője gyakran hangoztat olyan közmondásszerű véleményt, amely az „átlagember” nézőpontját tükrözi. Tekinthetjük ezt a hangot a költő, a kar vagy éppen a győztes hangjának, mindenképpen hasonlít az athéni tragédia karára abban, hogy reakciókat mutat be és témákra reflektál. Pindaros ugyanakkor biztos benne, hogy dalának befogadása rendkívüli erőfeszítést igényel. A 2. olympiai óda alábbi, sokat vitatott szakasza e felmagasztalt homályosság jelképeként is értelmezhető (83–88):⁵²

....πολλὰ μ<οι> ὕπ'
 ἄγκωνος ὠκέα βέλη
 ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας
 φων<άε>ντα **συνετοῖσιν**· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμανέων
 χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾶ·
 μαθόντες δὲ λάβ' ροὶ
 παγγλωσσίᾳ κόρακες ὥς ἄκραντα γαρυέτων
 Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον·
 ἔπεχε νῦν σκοπῶ τόξον, ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν
 ἐκ μαλθακᾶς αὐτὲ φρενὸς εὐκλέας ὀ-
 ἴστοὺς ἰέντες; ἐπὶ τοι
 Ἀκ' ῥάγαντι τανύσαις
 αὐδάσομ<αι> ἐνὸρκιον λόγον ἀλαθεῖ νόῳ,

Könyököm alatt a tegezben sok gyors nyíl rejlik, amelyek az értőkhöz szólnak, de mindenki megszólításához tolmácsra van szükségük. Bölcs az, aki természettől fogva sokat tud, akik pedig tanulnak, azok olyanok hozzájuk képest, mint a hiába fecsegő, káromgó varjak Zeus isteni madarához képest. Szívem, célozz a nyíllal! Kít találunk el szelíd elménkből löve ki dicsőítő nyílvevseinket? Íjamat Akragas felé feszítve, igaz elmével mondom ki az esküszót.

Ez a néhány sor a megszakítás (*Abbruchformel*)⁵³ a mítosz és a záró dicsőítés között, ahol a költő a *kleos* nyílával készül célba venni patrónusa, Thérón városát. A metapoétikus bőség zavara: a rengeteg rendelkezésre álló téma közül vajon melyiket fogja kiválasztani?⁵⁴ A szállóigeszerű σοφός ὁ πολλὰ εἰδώς φού (86) kifejezéssel arra utal, hogy az efféle költészet műveléséhez és megértéséhez veleszületett képességekre van szükség: „a többiek” nem énekesek és a legkevésbé sem méltó hallgatóság: a „tanulók” csak annyira követik Pindaros szavait, mint varjú a sast. A hellénisztikus kortól fogva, de lehetséges, hogy már korábban is, ezeket a sorokat Pindaros vetélytársaira vonatkoztatták, legfőképpen Simónidészre és Bacchylidészre.⁵⁵ Bár ez valószínűleg nem állja meg a helyét, az alacsonyan szálló, károgó madarak a tehetetlen *phthonos*, irigységet jelképezik, Zeus madara pedig a dicsőítő énekes metaforája.⁵⁶ Pindarosnál a „Múzsák ismeretének hiánya” (fr. 189a) a dal megalkotásához és megértéséhez való hozzá nem értést jelenti. Városokat méltat azért, mert kultusza van ott egy Múzsának.⁵⁷ Az efféle dicsőítés és a *sophia* egyenlőtlen eloszlása a kiválóság és társadalmi megkülönböztettség jelei, amibe a jelenlévők természetesen mindig beleértendők.⁵⁸

3. Négy fogalom: eredetiség, *poikilia*, *kairos* és „harc a *phthonos* ellen”

Ez a szakasz Pindaros poétikájának alapfogalmait (eredetiség, *poikilia*, *kairos*, *phthonos*) vizsgálja a győzelmi ódák alapján. Mindegyikük a költői alkotást befolyásoló elvként működik, és a hagyományos dikció széles repertoárja fejlődött ki belőlük. Mind azt mutatják, hogy az esztétikai és formai ítéletek milyen szorosan összefonódnak a dal társadalmi aspektusaival Pindaros poétikájában.

Első pillantásra idegennek tűnik az önnön tradicionalitáshoz megrögzötten ragaszkodó költészetétől, amikor a költő dalai eredetiségét emeli ki. Költői, zenei, koreografikus és narratív stílusának eredetiségére vonatkozó állítása azonban értelmet nyer, ha a hagyományon *belüli* innovációként értelmezzük.⁵⁹ A 9. olympiai ódában Pindaros simónidészi megfogalmazásban utal dalai eredetiségére (46–49):

ἔγειρ' ἐπέων σφιν οἶμον λιγύν,
αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων
νεωτέρων. λέγοντι μάν...

Ébreszd fel nekik [a lokrisi opúsiaknak] a vers zengő ösvényét, dicsérd az óbort, de az újabb ének virágait! Úgy tartják...

Az énekes megszakítja a lokrisi eredetmítoszt, amely elbeszéli, hogyan teremtette újra az emberiséget Deukalión és Pyrrha kövekből sarjadt utódaik révén a vízözön utáni Lokrisban, majd kijelenti, hogy új formába önti a régi történetet, miközben a régi bort és régi dalt dicsérő Simónidésznek félig ellentmondva jelzi, hogy felülmúlta idős mesterét. Hogy újítása a történet vagy a költészeti forma átalakításában állt-e, máig megválaszolatlan kérdés.⁶⁰ Pindarosnál az emlékezet álomból való felébresztése vonatkozhat a dalra, a lantra vagy a hagyományra, továbbá leírja a *kleos* újjáélesztését és az elfeledett kulturális

javak felszínre hozatalát is.⁶¹ Később (83–89), a lokrisi mítosz lezárásával a beszélő azért fohászkodik, hogy „rátermett szó- (vagy vers-) feltalálóként (εὐρησιεπὴς πρόσφορος) haladjon a Múzsák fogatán, kísérje bátorság és mindenre kiterjedő hatalom”. Az eredetiség már akkor kihívást jelentett ebben a kultúrában: mint Bacchylidész mondja egy elveszett paianjában (fr. 5), „minden nép más területen rendelkezik *sophiá*val, ez igaz volt régen is, és igaz ma is. [Mert egyáltalán nem könnyű] megtalálni az el nem mondott (vagyis rejtett) beszéd kapuit”.⁶² A meg- és feltalálás (a εὐρίσκω mindkettőt jelenti) a költő szerkesztési elveire és témaválasztására, sőt a megrendelésre is vonatkozik.⁶³ Mindegyik esetben ugyanazt a párbeszédet látjuk régi és új között.

Egy másik alapvető pindarosi fogalom a *poikilia* ('változatosság' vagy inkább 'sokszínűség'). A 10. pythói ódában, amely talán legkorábbi fennmaradt szövege, Pindaros azzal indokolja a hirtelen túl hosszúra nyúlt mítosz lezárását, hogy „a *kómos*-ének legszebb része (ἐγκομίων... ᾠτοῦς ὕμνων, 53–4) úgy száll egyik szóról (vagyis témáról, történetről) a másikra, mint a méh”. A szálldosó méh képe (a méhek, akárcsak a kabócák és az énekesek, Apollónhoz és a Múzsákhoz tartoznak) a Pindaros által máshol (N. 4, 33–35) a dal „törvényének” vagy „isteni elrendeltségének” (*tethmos*) nevezett jelenségre reflektál, vagyis arra, hogy a sikeres óda nem időzhet el egyetlen tárgynál, hanem merészen kell váltogatnia a témákat és hangnemeket, hasonlóképpen a ποικιλόγαρυς-ként, „sokféleléppen hangzóként” (O. 3, 8) leírt lantoz (a lant állandóan változó, szinte egyszerre érzékelhető hangváltásait nagyra értékelte a korai görögség). A költő által egybefont vagy -sodort dal (πλέκων... ὕμνων, O. 6, 86–7) *poikilos*, 'sokszínű' lehet,⁶⁴ akárcsak a hagyomány hazugságai és túlzásai.⁶⁵ Pindaros a dalszerkesztést fűzér, szöttes vagy korall nyaklánc készítéséhez hasonlítja.⁶⁶ A dal témája és dikciója legyen ragyogóan változatos – hol szent, emelkedett és kimért, hol gyors, informális, sőt akár komikus is.

Ez egyben a „mindent a maga idejében” esztétikája is, melyet a *καιρός* ('megfelelő mérték vagy pillanat') és a τὸ μέτρον ('mérték') szavak fejeznek ki.⁶⁷ A *kairos* jelenti a kontextusnak való megfelelést. Az 1. pythói ódában (81–84) a „*kairos* szerinti beszédhez” hozzátartozik a „sok szálvég rövid összefogása”, mely stratégiával a költő állítása szerint elkerülhető a negatív társadalmi következmény (*phthonos*). A *kairos* ismét előtérbe kerül (P. 9, 76–79), amikor Pindaros kreatívan átszínezi a híres hésiodosi mondást: „a *kairos* mindenekelőtt” (ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως / παντὸς ἔχει κορυφάν) – amit gyakran értelmeznek úgy, hogy a siker a körültekintő választástól és kidolgozástól függ –, miközben hangsúlyozza az ellentétet a hosszú elbeszélésekre számot tartó, „sokszor elbeszél nagy tettek (*megalai aretai*)” és az igazi hozzáértők (*sophoi*) beszámolóí között, amelyek néhány kiválasztott témát dolgoznak ki hozzáértő módon: hatásosan, de röviden (βαῖα δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν/ἀκοᾷ σοφοῖς). A megfelelő témaválasztáson túl a *kairos* jelenti a beszéd adott helyzetre való alkalmazhatóságának felismerését is. A „dal nyílvezzéjének” képe és az énekes célját eltaláló íjászként, dárda- vagy diszkoszvetőként való elképzelése elengedhetetlen a pindarosi téma megértéséhez. Az ódáknak célba találni annyit tesz, mint az esztétikai, enkómiasztikus vagy narratív tervet megvalósítani.⁶⁸ A téma lehet a sok „dal-nyílvezző”⁶⁹ egyike vagy a „cél”, amelyre ezek

a lövedékek irányulnak.⁷⁰ Maga a költemény lehet az énekes számára a Múza által „segített” vagy „felemelt” legerősebb nyíl.⁷¹ Hasonló pillanat, amikor a költő, akár az öttusázó, az életét megváltoztató ugrásra készül: „Ha a gazdagságot, a kar erejét vagy a vasfegyverzetű háborút kell dicsérni, ássák ki nekem a startgödört itt, mert könnyedén hajlik a térdem, és saszárnymaim a tengert is átrepülnek” (N. 5, 19–21).⁷² Pindaros itt a kudarcra flörtöl, miközben az ember számára látszólag lehetetlen tett azonnali végrehajtása az elkerülhetetlen siker záloga. A sas pedig a repülés és a költői erő szélesebb körű szimbolikájába illeszkedik.⁷³

Ha valaki költőként elvétí a *kairos*t, azzal magát és patrónusát is kiszolgáltatja a *phthonos* (‘irigység’) pusztító erejének.⁷⁴ Az irigység gyakran a *koros* (‘túlzás’) következménye, mely magában foglalja a történetmesélés vagy magasztalás minden túlzását csakúgy, mint a hallgatóság csömörét; leírhatja az olyan emberek hibás megnyilvánulásait is, akik másoknál hatalmasabbnak és gazdagabbnak tartják magukat, és azt a viselkedést is – hagyományosan a *hybriszt* –, amelyet az efféle túlzás eredményez. Ennélfogva kerülendő a túlzott magasztalás is, mivel a szépből, „még a mézből és Aphrodité gyönyörteli virágaiból” is megárt a sok.⁷⁵ Másrészt kerülni kell a *phthonos*-ból fakadó hazug és gyalázkodó beszédet is. Ez legtisztábban a 2. pythói ódában látszik, ahol Pindaros a költő Archilochos alakjával illusztrálja mindazt, amit neki mint dicsőítő éneket zengőnek kerülnie kell (52–56):

ἐμὲ δὲ χρέων

φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν
εἶδον γὰρ ἐκάς ἐὼν τὰ πόλλ’ ἐν ἀμαχανίᾳ
ψογερὸν Ἀρχιλόχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
παινόμενον.

Jobb, ha kerülöm a szüntelen maró gyalázkodást, mert látam messziről a köztözködő Archilochost, szörnyű állapotban, amint súlyos szavú gyűlölettel fújta fel magát.

Pindaros parosi elődje, aki jambikus invektivaköltészetéről volt ismert az ókorban, itt a *phthonos*-marcangolta ember archetipikus karikatúrájává válik, az ő „gyűlöletbeszéde” ellenpontozza a dalhoz társuló *charist*. A *phthonos* és az általa létrejövő beszédaktus így egyfajta anti-dal, amellyel szemben Pindaros *hymnosa* érvényesül, a *kairos* pedig szemben áll a *phthonosszal* abban az értelemben, hogy az utóbbi elkerülhetetlenül lealacsonyítja a beszéd és a tett színvonalát, ahogyan azt a *phthoneros* költő negatív alakja sugallja a 2. pythói ódában.

Pindaros költészete a maga kinyilatkoztatásaival és elhallgatásaival, állításaival és tagadásaival jól láthatóan a dicsőítésre összpontosít, minden mást kizárva. A dicsőítés nem pusztán műfaj vagy beszédstílus, hanem életforma. Ebben az értelemben Bundy gyakran méltánytalanul kritizált „vezérelve” a pindarosi szövegértelmezésben, mely szerint „Pindarosnak és Bacchylidésnek nincs olyan szövegrészlete, amely elsősorban ne enkómiasztikus lenne”, ha a „dicsőítést” készek vagyunk a legtagabb kulturális értelemben érteni, tökéletesen helytálló az ódáik teljes korpuszára nézve. A dicsőítés az alapja a pindarosi *hymnos*nak, legyen az „világi” vagy „szent”, és egy olyan kultúrában, amely a szélsőségek rabja, a dicsőítés sem létezhet ellenpontja, a „szégyen” nélkül, mint ahogyan a hang sem a

csend, az emlékezet sem a felejtés, az élet sem a halál nélkül. Ez a *chiaroscuro* létfontosságú Pindarosnál az érzelmi és esztétikai hatás kiváltásához.⁷⁶

4. Spontaneitás és állandóság: Pindaros formai és szerzői poétikája

Pindaros ódáiban a társadalmi és esztétikai *kairos*ra és *koros*ra vonatkozó kijelentéseit azonnal igazolja az őket megfogalmazó szövegek szerkezete. Ez az *önmegvalósító* megformáltság jellemző más stíuselemekre is, például az úgynevezett „epinikioni” jövő idő használatára. Ódái a köznap nyelvhasználat performatív/illokúciós beszédaktusaihoz hasonlóak (mint amilyen az esküvői fogadalom vagy a hajóavatás): mindkét esetben a beszéd révén történik meg valami, vagyis új szubsztancia keletkezik a társadalmi térben. Pusztán azáltal, hogy a költő kimondja, „énekelni fogok”, elkezdődik a dal. Pindaros radikalizálja a kompozíció és az előadás műfaji hagyományoknak megfelelő szimultaneitását, amely közvetve már elődeinél is megvolt. Szintén a hagyománynak megfelelően hangsúlyos nála a mellérendelés (parataxis) mint szerkesztési mód, ami egy alapvetően asszociatív és többnyire ki nem fejtett kapcsolatokra épülő költői beszédet eredményez. Szerzői vívódásainak tudatos dramatizálását nevezték már „verbális trükknek”, „pszeudo-” vagy „előre megírt” spontaneitásnak.⁷⁷ Ez Pindaros legnagyobb stílári újítása.⁷⁸ Ódái, különösen az epinikionok, a befogadás pillanatában öltönek alakot egy sereg döntés, asszociációs ugrás és témaváltás következményeként, melyek kockázatait, lehetőségeit és korlátait maradéktalanul elő is adja. Ennek a spontaneitásnak és a különböző művészi és társadalmi célok közötti elrendezett konfliktusoknak a révén egyensúlyoznak Pindaros ódái a krízis szélén, közönségüket is bevonva az alkotás kalandjába. Az élőbeszédnek ez a mimézise, ha közelebbről megvizsgáljuk, a műfaji hagyomány eszközkészletévé rendeződik át. Itt hármat fogok kiemelni közülük: a priamolát, a megszakítást (*Abbruchsformel*) és a prooimiont.

A priamola Bundy meghatározásában „olyan kiemelő eszköz, amelyben egy vagy több tag ellenpontozza az érdeklődésre számot tartó elemet”.⁷⁹ Rugalmas szerkezet, hosszan cirkalmazható vagy rövid összefoglalással tömöríthető.⁸⁰ Kiemelő ereje egyértelműen alkalmassá teszi a tudatos költői túlzás bevezetésére. Pindaros arra használja, hogy megalkossa a kiválasztás minidramáját, megalapozza vele a tematikus fokozás, feszültségkeltés és feloldás dinamikáját, amit Bundy a „plafon”, „crescendo/decrescendo”, „climax” és „diminuendo” kifejezésekkel ír le.

A metapoétikus feszültség másik forrása a dicsőítés és a mítosz viszonya.⁸¹ Már a scholionok is említik a költő „szerencsétlen kitérőt”, a „mítoszkérdés” pedig újra és újra felmerül a pindarosi egységességről szóló viták során. A hosszabb epinikionok tipikus háromlépcsős szerkezete, amely az alkalomból indul ki („dicsőítés”), áttér a mítoszra, majd visszatér a dicsőítésre, alkalmat teremt az „akkor” és „most”, a dicsőítés és a mítosz közötti tematikus feszültség megjelenítésére a költői forma szintjén. Ez leggyakrabban a megszakítás (*Abbruchsformel*) során történik meg, ami Pindaros egyik legjellemzőbb formai eszköze. A beszélő ilyenkor irányt vált, korábbi témáját visszavonja, felesleges kitérőnek, sőt egyenesen kártékonynak

vagy istenkáromlásnak minősíti.⁸² Némelyik megszakításnak komikus, önironikus vetülete is van, amikor a gondosan tervezett megnyilvánulás addig sodródik, míg helyre nem áll a rend. Ezt példázza a 10. pythói óda fentebb tárgyalt részlete (51–54). A megrendezett krízis elmúlik: a fenyegető katasztrófa esztétikai sikerként hárul el, vagyis érvényesül a dal „törvénye”.⁸³ Így egyensúlyoz Pindaros az öngúny (a kudarcra való játék), a gnómák szilárd középszer-moralitása és az erőfeszítés nélkül nyújtott teljesítmény színlelése között.

Pindaros leghosszabb mítoszát, az argonauták útját a 4. pythói ódában erőteljes metapoétikus *Abbruchsformel* zárja le. A narrátor egyszer csak kijelenti: „hosszú lenne a járt úton hazajutni, sürget az idő, és tudok is egy rövidebb utat, bölcsességgel sok más embert vezetek” (μακρά μοι νεῖσθαι κατ’ ἀμαξίτον, ὥρα γὰρ συνάπτει καὶ τινα οἶμον ἴσαμι βραχύν, πολλοῖσι δ’ ἄγῃ σοφίας ἐτέροις, 247–48). A „rövidebb út” említése mindössze azt formalizálja, ahogy részletgazdag jelenetei végül rendre villámgyors összefoglalásba torkollnak. A hősök visszatérése itt egyszersmind a jelenbe való visszatérést is jelenti.⁸⁴ A lezárás ugyanakkor másféleképpen is megoldható: gnómával,⁸⁵ a témák túlbujánzásának hangsúlyozásával,⁸⁶ az illendőség határával, műfaji szabályokkal (*tethmos*)⁸⁷ vagy egy csábító új témával. Egyszerűen eljátszhatja, hogy elvesztette a fonalat, miután letért az útról, vagy megfeledezett kötelességéről.⁸⁸

A megszakításokban a dalköltészet gyakran utazásként jelenik meg. Pindaros ódáiban az útnak vagy „a dal ösvényének” a képe egyszerre a hagyomány metaforája és a dalnak (vagy műnek) térbeli alakzatként való elképzelése, ezenkívül a *laudandus* dicsőségre való törekvését is modellezi. Ezzel a képpel már találkozunk Pindarosnál, amikor a költői megnyilatkozás ösvényeként (οἶμος ἐπέων) írja le dalát (*O.* 9, 47), amelyet fel kell ébreszteni (ἐγείρει) a győztes kedvéért. Az *oimos* szót itt a homérosi *oimé*-val (az elbeszélés témájával) való látszólagos etimológiai összefüggése miatt használja.⁸⁹ Ezek a „dalösvények” máshol is megjelennek, amikor a beszélő egyik mítoszról a másikra tér át, vagy kilép belőlük, vagy amikor a rendelkezésre álló narrációs lehetőségek bőségét dicséri („Minden irányból széles ösvények vezetnek a mítosz mestereit, hogy ezt a híres szigetet ékesítsék”, *N.* 6, 45–46).⁹⁰ Az előadott óda lineáris temporalitása szintén az utazás képét idézi.⁹¹ Ugyanakkor a dal kocsiként vagy hajóként való elképzelése könnyen visszavezethető a sportversenyek kulturális mátrixára, amelyben a győzelmi ódák egyáltalán létrejöhetnek.⁹²

A prooimionok jelentik a metapoétikus önreferencialitás harmadik kontextusát. Pindaros dikciójából világosan kitűnik (különösen a 4. nemeai óda elején [6–11] a ὕμνον προκώμιον szükségességére tett utalásból), hogy a prooimion tudatos felütésként használja a dalban.⁹³ Így azáltal, hogy ő is „az istennel kezd”, ódáival a homérosi himnuszokhoz kapcsolódik.⁹⁴ Néhány prooimion egy nagyobb nyelvi objektumon belüli térbeli alakzatként jelenik meg, például a 6. olympiai óda elején (1–4) arany oszlopcsarnokot emel („lakhelyünk erősfalú oszlopcsarnokát”), mert „a mű kezdetének homlokzata messziről kell, hogy látsszon”. Egy elveszett óda töredékes kezdete (fr. 194) „szent dalok arany alapzatát” említi, amelyet már „megácsolt” (κεκρότηται χρυσέα κρηπίς ἱεραῖσιν αἰοδαῖς), majd hozzáteszi: „most húzzunk fel rá színes díszítményt zengő szavakból (τειχίζομεν ποικίλον/κόσμον αὐδάεντα λόγων)”. Termékeny találkozás jön létre a fal-alapzat-építmény szóképlete és akö-

zött, hogy a munka eredménye ez esetben a ragyogó zenei kompozíció. Hasonló kontextusban szerepelnek más mester-ségbeli analógiák is, melyek közül az etimológiailag a *hymnos* szóhoz kapcsolt szövést (ὕφαίνειν) emelhetjük ki.⁹⁵

A 6. olympiai óda prooimionja vagy az úgynevezett *sphragis*-szakaszok, amelyek megerősítik Pindaros szerzőségét egy másik szájából elhangzó megnyilvánulást illetően, arról tanúskodnak, hogy tudatosan hoz létre egy verbális objektumot. Ez a dal egyedi, átadható és újra előadható mivoltához kötődik, melynek anyagául nem annyira a szó, mint inkább az elhangzó artikulált beszéd szolgál, s melynek fennmaradása a kultúrában és kánonban az őt megszólaltató élő hangtól függ. Pindaros tárgyi analógiái – némileg paradox módon – beleillenek a dalköltészetről alkotott gondolati sémákba, amelyek az ének-kultúrában gyökereznek. Olykor „elküldi” ugyan dalait, soha nem említi azonban őket kizárólag olvasásra szánt szöveggént: mindig előadásra szánt szöveggönyvek.⁹⁶ A görög fogadalmi ajándék felíratához hasonlóan⁹⁷ Pindaros szövege végső soron „a történet egy módjaként” írható le. A dal és az előadás előre-vetített konkrét képe leginkább egy olyan poétika kifejezése, amely az alkalom és a hagyományok minden aspektusára kiterjed, és ennek a képnek a tükrét reméli megteremtteni előadásainak töretlen sorozatában.⁹⁸

5. Műfaji konvenciók, hagyomány és eredetiség

A pindarosai dal számos olyan alapvető meghatározottság között létezett, amely mélységesen különbözik a mi „lírai költészetünkötől”. Tanulmányozása közben óhatatlanul eszünkbe jut, hogy a mi poétikánk és költészeti műfajaink ugyanannyira történelmileg meghatározottak, ugyanolyan kontextus- és hagyományfüggők, mint a görögökéi. Mint láttuk, Pindaros ódáinak egységessége és jelentése nagyrészt egy szöveggé vált hangtól származik, melyet főleg az az alkalom és társadalmi kontextus formál, amelyben az egyes ódák az élő beszéd miméziseként szólnak meg és nyernek értelmet. Ez azonban nem jelenti, hogy Pindaros ódái valamilyen társadalmi helyzetet tükröznének, inkább a külső valóságot teremtik újra egy olyan ideológikus megfogalmazásban, amely társadalmi jelentést hordoz. Az tehát, hogy a költészetet maradandó hangnak tekintse, amely „nem oka semminek”, ahogy Auden teszi a mottóban idézett soraiban, tökéletesen távol áll Pindaros szemléletétől, amelyben a dal a társadalmi kommunikáció hatékony eszköze.

Végezetül még egy kérdést vetnék fel röviden: a motívumok és műfaji konvenciók kérdését.⁹⁹ A szavak, költői képek, motívumok és jellegzetes szerkezetek rendszerre szervezett összességéért is hasznos, mert lehetővé teszi, hogy szemantikai egyezést állapítsunk meg olyan szövegrészek között, amelyek látszólag teljesen különbözőek ugyan, de ha egymás mellé állítjuk őket, világosan kiderül, hogy a metapoétikus diskurzus egyazon vonulatához tartoznak. A Pindaros-kutatásban nagy hagyománya volt az ilyen katalogizáló olvasatnak már Bundy alapműve, a *Studia Pindarica* előtt is, amely teljes egészében ezen a módszeren alapszik. Bundy megközelítésében Pindaros nyelve alapvetően azoknak a műfaji hagyományoknak és motívumoknak a szövedéke, amelyek az epideiktikus/enkómiasztikus retorika folyamatos kulturális hagyományában öröklődnek

tovább.¹⁰⁰ Ez lényegében igaz, még ha logikusabb is a pindarosi hagyományt az ősi énekkultúrából eredeztetni, amelyből később a retorika vett át mindent, amit tudott. Metapoétikus nyelve szigorúan szisztematikus rendszert alkot: nemcsak ugyanazt a fogalmat lehet kifejezni különböző módokon (pl. *chreos* és *kairos*), de a fogalmak és a hozzájuk kapcsolódó képek ellentétpárokat is alkotnak (dicsőség–szégyen).¹⁰¹ Természetesen a tematikus vagy szemantikai egyezés nem jelent teljes azonosságot. Nem lehet tudni, mennyire régre megy vissza ez a rendszer, néhány hagyományos eleme azonban nagyon régről is származhat. A dicsőség–szégyen, enkómion–satíra alapvető megkülönböztetése más indoeurópai énekkultúrákból is ismerős.¹⁰² Pindaros metapoétikus képeire számos analógia található korai szövegekben Eurázsia-szerte Indiától egészen Írorszáig.¹⁰³ Még érdekesebb ebben, hogy egy adott kép vagy metafora sokszor éppen Pindaros költeményeiben fordul elő először a görög hagyományban. Ez azt a csábító lehetőséget is felvetheti, hogy költeményei egy igen ősi énekkultúra elemeit őrzik, amely sok tekintetben párhuzamos a hagyományos epikával, és amelynek elemei még a

görög nyelvénél is korábbiak. Mint a korai költészeti hagyomány tanulmányozása során oly gyakran megesik, azzal a problémával szembesülünk, hogy fontos motívumok, sajátosságok és műfajok akkor kerülnek hirtelen a látóterünkbe, amikor írásba foglalják őket. Azt azonban már megállapítottuk, hogy Pindaros nem pusztán könnyedén reprodukálja a bevett formákat, még akkor sem, ha az újításai és eredetisége saját költői hagyományának keretein nyerne formát. Tanult elemek felerősítésével, más keretbe helyezésével és a hagyományban betöltött szerepük kiterjesztésével megalkotja a költői diskurzus önreferenciális retorikáját, amely művészi formává és jelentős költői témává emelte a metapoétikát, egyfajta egyéni stílusjeggyé és (az olyan hagyományos jellemzőkkel együtt, mint a dikció, dialektus és metrum) a költőiség egy sajátos fajtájának, a magasztosan emelkedett ünnepi költészet műfajának, az ódának a lényegi elemévé vált. Az itt kifejtett tipológiai és összehasonlító megközelítés mindössze első lépése lehet a dalok mélyebb megértésre törekvő újraolvasásának.¹⁰⁴

Fordította Tordai Éva

Jegyzetek

Ez az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NFKIH) támogatásával, a K 124232 és az FK 128492 számú pályázatok keretében készült; angol változata az előkészítés alatt álló *Cambridge Companion to Pindar* című kötetben fog megjelenni. Köszönettel tartozom Tordai Évának a fordításért, továbbá Ferenczi Attilának, Pártay Katának, Tamás Ábelnek és Jessica Lightfootnak. Pindarost Snell és Maehler Teubner-kiadásából idézem (SM/M); a magyar prózafordítások a tanulmány fordítójának munkái. Pindaros epinikionjaira könyv és szám alapján hivatkozom (O. = olympiai ódák; P. = pythóiak; N. = nemeiaiak; I. = isthmosiaiak) a Bacchylidész-ódák a jegyzetekben B. rövidítéssel szerepelnek. A scholion-hivatkozások (Σ) A. B. Drachmann: *Scholia vetera in Pindari carmina*, I–III (Stuttgart–Leipzig, 1997) = Dr.-t követik. Az itt kifejtett téma más aspektusait tárgyalja két korábbi, szintén az *Ókorban* megjelent írásom: Agócs 2016 és 2020.

- 1 A metapoétika a regénybeli metafikció mintájára úgy definiálható, hogy minden utalást magában foglal magára a költészetre, annak formájára vagy működési felételeire, egyszóval mindarra, amit általában poétikának nevezünk.
- 2 A *poiēma* és *poiētēs* szavak először prózaíróknál (Démokritos, Hérodotos III. 38, 4) és az attikai vígjátékokban (Kratinos fr. 198.5 K-A) fordulnak elő; Bowra 1964, 2; Ford 2002, különösen 131–158.
- 3 Lásd Ford 2002, 93–130; Nünlist 1998, 3. fejezet.
- 4 Roman Jakobsont idézi Nagy 1990, 5–6, 16–51.
- 5 Lásd Tomlinson 2007, 1–5.
- 6 West 1981, 113–115.
- 7 Davies 1988, Cingano 2003.
- 8 Maslov 2019, 291–292.
- 9 Bouchon – Brillet-Dubois – Le Meur-Weissman 2012; Brumbaugh 2019; Bremer-Furley 2001; más megközelítésben lásd Maslov 2019, 287–294.
- 10 Calame 1998.
- 11 Lásd Färber 1936; Harvey 1955; Lowe 2007; Ford 2002; Rutherford 2001.
- 12 Morgan 1993, 3–4; Pavlou 2008, 541–545; Agócs 2012, 212–218.
- 13 Vö. Yatromanolakis 2004.
- 14 Lásd Nagy 1994; Depew 2000; Agócs 2012.
- 15 Lásd Phillips alább, Prauscello 2012.

- 16 Iser 2001, 9–20.
- 17 Az előfordulások listáját lásd Nünlist 1998, 326–328.
- 18 I. 6, 75; *paian* 6, 56; 7b, 16; a Pieridákként és Helikoniadesként való gyakori említésük szintén Hésiodosra vall.
- 19 N. 4, 2–3.
- 20 Vö. Hom. *Od.* VIII. 72–75; Pind. fr. 6a; fr. 151. A költő, isten stb. szintén felébresztheti a lantot vagy a régi dicsőségek emlékét: N. 9, 20–22; I. 4, 19–30; Bacch. fr. 20B., fr. 20C (vö. O. 1, 17–22).
- 21 Vö. P. 4, 3 és P. 11, 41–45.
- 22 Vö. N. 7, 77–79.
- 23 N. 6, 31–34; vö. P. 6, 2 és N. 10, 25–6 (ahol a Múzsák „szántanak”); „magvetés”: N. 1, 13 és N. 8, 37–8. A dicsőítő szavak „terelgetése”: O. 11, 8–9.
- 24 Pl. O. 13, 22; P. 4, 279; P. 5, 65; P. 10, 37; N. 2, 28; I. 2, 6; Pind. fr. 199, 3; O. 6, 91–2, ahol a férfi, aki Syrakusaiba fogja vinni az ódát, „megbízható hírnök és a Múzsák hírnöki pálcája”, vitathatatlanul ugyanebbe a kategóriába tartozik.
- 25 A „késői” vagy késleltetett dalt az óda befejező részében közvetlenül invokálja (80); vö. O. 10.
- 26 I. 8, 6 („hívás”), vö. N. 3, 1–3 és O. 3, 4–5, O. 11, 16–19; „adás” vagy „küldés”: pl. P. 4, 67–8; P. 5, 65.
- 27 cf. O. 7 és I. 6. init.; P. 5.98–103.
- 28 Pind. fr. 150: *μαντεύσο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ* („Adj jósjelet, Múzsza, és én kinyilatkoztatom”). vö. Maslov 2019, 96–7 és index s. v. „poet, Muse” és „prophetes”. A Múzsza többféleképpen segíthet a költőnek/beszélőnek: vö. O. 1, 112; O. 3, 4 és P. 4 kezdete; O. 10 kezdete.
- 29 Pl. O. 6, 20–21 és P. 4, 279.
- 30 Vö. P. 1, 58; P. 4, 3; N. 3, 1–10; *paian* 14, 32 skk.
- 31 Simpson 1969. Íj: O. 1, 111–113; O. 2, 83–5, 89–92; O. 9, 5–8, 11–12; N. 6, 26–28; I. 2, 1–3; I. 5, 46–8, 63 (egyértelmű a „szárnyas szavakra” való utalás is); Pind. fr. 6a(g); B. 10, 42–43; „célbatalálás” bármilyen hajítófegyverrel: P. 3, 65–66; N. 1, 18; dárda: O. 13, 93–5; P. 1, 42–5; N. 7, 70–73; N. 9, 53–55; diskosz: I. 2, 35–37; távolugrás: N. 5, 19–20; fogat: O. 9 kezdete; O. 9, 81 (az öszvérfogatról és a parmenidési pillanatról lásd O. 6, 22 és D'Alessio 1995), P. 10, 65, I. 2, 2, I. 8, 61, *paian* 7b, 14; győztes: I. 1, 65; birkózás: N. 4, 93–96; P. 2, 58–61. A témához általában lásd Nünlist 1998, 6. fejezet.

- 32 A teljes listát lásd Nünlist 1998, 305–306.
- 33 Lásd Hom. *Od.* VIII. 482–3; Sol. fr.1.2 *IEG*; 7. homérosi himnusz 58–59; Parm. 28 B 8.51–2 DK; Simon. *eleg.* 22, 5–6 *IEG*, fr. 531, 7–9 *PMG*; Pind. fr. 194, 2–3; *O.* 11, 11–14; *N.* 3, 30–32; 6, 45–46; B. 12, 7.
- 34 Lásd Nünlist 1998, 8. fejezet. Az „öntés” (χέω), „áradás” (ῥεῖ) és „csöpögés” (σταίζω) bevett metaforái az éneklésnek a pindarosi hagyományban.
- 35 Waszink 1974; Nünlist 1998, 60–63 és 18. fejezet. A μέλισσα (‘méh’) és μελέτα (‘gondosság, gondoskodás, szorgalom’) szavak és származékaik szintén beleillenek ebbe az átfogó áletimológiai rendszerbe.
- 36 Vö. *P.* 4, 298–299, *I.* 6, 73–75 és *O.* 10, 85.
- 37 A teljes karra való kivetítésről lásd Henrichs 1994, Power 2000; Pind. fr. 70b, hangok összevegyülése: *N.* 5, 22 skk.; szirének: Pind. *parth.* fr. 94b, 6–20 (vö. Alkman fr. 1, 96–99, fr. 30 *PMG*); madarak: Nünlist 1998, 56.
- 38 A *charis* aspektusairól a korai görög lírában lásd MacLachlan 1993.
- 39 Vö. pl. *O.* 1, 30–35 és Hes. *Theog.* 22–34.
- 40 Goldhill 1991, 116–119 és 132–134.
- 41 Simon. test 47b Campbell = Plut. Mor. 3.346F („Simónidés a festészetet néma költészetnek nevezi, a költészetet pedig fecsegő festészetnek”, vö. Leonardo da Vinci visszavágásával: „Ha a festészetet néma költészetnek nevezzük, ugyanannyi erővel a költészetet is hívhatnánk vak festészetnek!”), lásd Carson 1992. A tükör analógiája a mimézisről ironikusan megismétlődik Platónnál (*Rep.* 10, 596d). Az ókori polirozott fémtükrök képe többnyire homályos volt: vö. 1Kor 13.
- 42 Schadewaldt 1928, 277–278.
- 43 Pl. Pind. *paian* 6 (fr. 52f) kezdete.
- 44 Vö. Nünlist 1998, 68–82, ahol a költő/beszélő a hírnök (*angelia*): vö. Nash 1990. A megérkezés-motívumhoz lásd Bundy 1986, 22–28, vö. *O.* 13, 96–97; *P.* 2, 3–4; *N.* 6, 57b–59; *I.* 5, 19–22; *I.* 6, 57–8; Pind. *paian* 6, fr. 52f, 7–11; *parth.* fr. 94b, 3–4; B. 12, 4–7.
- 45 *Dexai*-motívum: Schadewaldt 1928; Bundy 1986, 78, 104. jegyzet; Agócs 2012, 209–211 (vö. *O.* 4, 10b–16, *O.* 6, 98–99, *O.* 14, 15–18. Az énekes könyörgőként is megjelenhet: *O.* 5, 19, *N.* 8, 13–14.
- 46 Lásd pl. *O.* 8, *O.* 14, *P.* 5, 99skk.
- 47 Lásd *O.* 10, 1–12; *P.* 4, 2–3; bővebben Schadewaldt 1928, 278 (1. jegyzet) – 279.
- 48 D’Alessio 2009. A *xeniá*ról lásd Nünlist 1998, 16. fejezet
- 49 A barátságról lásd pl. *N.* 3, 76–80 és *P.* 6 / *I.* 2, az akragasi Thrasybulos iránt. Az „erotikus dicsőítésről” lásd Rawles 2011.
- 50 Polányi Károly „szubsztantivista” gazdasági antropológiájára utalok (*The Great Transformation*, 1944), melyet – nagy visszhangot keltve – Finley alkalmazott (1985) Homéros *Odyszeiájára*. Lásd még Kurke 2013.
- 51 Vö. *P.* 2, 62–67; *P.* 5, 2–22.
- 52 Az ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμηνεύων χητίζει kifejezés fordításáról lásd Willcock 1995, 161–162; Most 1986. A szövegrészlet egészét részletesen tárgyalja Catenacci (lásd Gentili *et al.* 2013, 408–10), és lásd a bőséges scholionanyagot *ad loc.* (i: 97–100 Dr).
- 53 Lásd alább.
- 54 A nyíl-téma-metaforáról (a bőség zavarának kontextusában) lásd *I.* 5, 46–8, *O.* 2, 89–90 és Willcock 1995, 161; a nyílról mint a dal „megbabonázó” érzelmi hatásáról lásd *P.* 1, 12 (vegyük észre a κηλα–κηλέω szójátékot!), továbbá fentebb a 32. jegyzet.
- 55 A dualis γάρυετον értelmezése (87) a scholionokra megy vissza: lásd Willcock 1995, 162–64 és scholia *ad loc.*
- 56 Vö. *N.* 3, 80–82 és B. 5, 16–36; egy egyszerűbb példa: *N.* 5, 21.
- 57 Vö. Pind. fr. 198, fr. 199, vö. *paian* (fr. 52d) 4, 24; *O.* 10, 13–15 (vö. *O.* 11, 16–20); *O.* 13, 22; *I.* 9, 8. Továbbá *P.* 4, 67 és *P.* 10, 37–39.
- 58 Α συνήμι ‘megért’ igéről lásd *N.* 4, 31 és Willcock 1995, 161. Hasonló kontextusban Bacchylidés frazeológiája is hasonló (B. 3, 85: φρονέοντι συνετὰ γάρυω = „sapienti sat”).
- 59 Vö. Kurke 2013, 225 („Pindaros legnagyobb újítása paradox módon az öntudatos hagyományörzése”) és Pavlou 2008, 533–534.
- 60 A scholiasták (Σ 74b/c, i: 285 Dr.) az *Odysseiat* (I. 351–52) idézik és Simonidést (fr. 602 *PMG* = 310 Poltera), válaszként Pindaros dalverseny-győzelmére: „az újbórl nem múlja felül a szőlő tavalyi ajándékát, ilyesmit csak gyerekek mondanak esztelenül”. A scholionok *O.* 9, 48–9-re adott magyarázata különbözik az ittenitől: „borban a régít dicsérd, történetben (vagyis cselekményben) az újat” – ami azt implikálja, hogy Pindaros megváltoztatta az opúsi mítosz egyes részleteit. Lásd Giannini (Gentili *et al.* 2013, 222 és 536–37), Pavlou 2005, 556–65 (az elérhető legjobb kifejtése a témának) és D’Alessio 2005, 220–26. Lásd továbbá Pavlou 2008, 535.
- 61 *I.* 3/4; *I.* 7, és hozzá Young 1971, Kurke 2013, 1. fejezet és Agócs 2009; a releváns szövegrészek szélesebb skáláját lásd Nünlist 1998, 17. fejezet
- 62 ἔτερος ἐξ ἐτέρου σοφός/τό τε πάλαι τό τε καὶ νῦν. [οὐδὲ γὰρ ῥᾱιστον] ἀρρήτων ἐπέων πύλας/ἐξευρεῖν. Úgy tűnik, a költői dikció a kontextus: az az igény, hogy „feltaláljunk” vagy „felfedezzünk” (ἐξευρεῖν) valamit, amit pontosan ugyanígy még senki nem mondott el. Vö. az 5. század végi samosi Choirilos töredékével: *Persica* fr. 1–2 Bernabé. Maga a gondolat mindazonáltal más korai irodalmakban is megfogalmazódott, különösen jó példa a British Museumban őrzött 18. dinasztia-korabeli egyiptomi írótablán megőrzött „Khakheperreszeneb panasza”: lásd Kadish 1973.
- 63 *P.* 4, 299.
- 64 Vö. *N.* 5, 40–42.
- 65 *O.* 1, 29; vö. *N.* 5, 28.
- 66 *N.* 8, 15; Pind. fr. 179; *N.* 7, 77–79.
- 67 A ’megfelelő mérték’ jelentéséről (’a körülmekintő választás és illő visszafogottság szabályai, a körülményekhez való alkalmazkodás érzéke, tapintat, diszkréció stb.’) lásd Fränkel 1973, 447, 14. jegyzet; ’alkalom’: *P.* 4, 286; ’mérték’: pl. *N.* 7, 58. Pindarosnál a κατὰ καιρὸν annyi, mint ’jól, hozzáértő módon’, ellentéte a παρὰ καιρὸν, az ἐν καιρῷ pedig jelenthet ’akkoriban’-t: lásd még Slater 1969, s. v. A μέτρον-ról: pl. *O.* 13, 47; *P.* 1, 18
- 68 Lásd pl. *N.* 3, 65–66 és 32. jegyzet.
- 69 *O.* 2, 83–86 és *I.* 5, 46–8, ahol a nyílak a költő „igazszavú nyelvéhez” kötődnek (ἀρτιεπὴς γλώσσα), mely kifejezés inkább a helyes és gördülékeny stílusra vonatkozik, nem pedig az erkölcsileg/társadalmilag helyes viselkedésre.
- 70 Lásd fentebb a 32. jegyzetet.
- 71 *O.* 1, 112.
- 72 Vö. *N.* 8, 19–20.
- 73 Vö. Nünlist 1998, 56–60, aki az alábbi szöveghelyeket idézi: B. 5, 16–31, *N.* 3, 80–82; vö. a fentebb tárgyalt hellyel: *O.* 2, 86–88. Hasonló szerepet játszik a cikázó delfin mint a könnyed költőiség szimbóluma: *N.* 6, 64–66, vö. *P.* 2, 49–52.
- 74 A *phthonos*ról megkerülhetetlen olvasmány Morgan 2008; továbbá lásd Bulman 1990.
- 75 *N.* 7, 52.
- 76 Egyetlen példa, ahol a költő/beszélő kinyilvánítja abbéli szándékát, hogy dicsőítse az ártatlant és elítélje a bűnöst: *N.* 8, 37–39.
- 77 Pindaros művészi tökélyének ezen dimenziójáról lásd Carey 1981, 5; Miller 1993; Scodel 1996; Pfeijffer 1999; Bonifazi 2001; Fowler 2022, 123–124.
- 78 Bacchylidésnél és más költőknél nincs szoros párhuzam.
- 79 Lásd Bundy 1986, 4–10 és Dornseiff 1921, 97–102; egy híres Pindaros előtti példa: Sapph. fr. 16 V.
- 80 Az összefoglaló priamolához lásd Bundy 1986, 7–8. ’summary prime’ = ’lerövidített, schlagwortes primola’
- 81 A terminust gyakorlati pindarosi értelmében („bármilyen hosszabb narratíva”) használom.
- 82 A Pindaros-scholionok nem hagyják szó nélkül a jelenséget: a „nem kívánt kitérő” (*akairos parekbasis*) kifejezéssel illetik ezeket a szövegrészeket; lásd Drachmann mutatóját.

- 83 Az implicit krízis az óda elküldését is érintheti: lásd *N.* 3 és *O.* 10, ahol Pindaros azt állítja, késve tett eleget kötelességének, és ezt az egyértelmű szakmai baklövését azzal menteti, a végső produktum annyira jó lesz, hogy feledtetni fogja a késedelmet.
- 84 Sigelman (2016) kitűnő áttekintést ad a pindarosi narratív struktúráról, régebbi bibliográfiával.
- 85 *P.* 9, 67–75.
- 86 *I.* 6, 55–59.
- 87 Lásd fentebb.
- 88 Lásd *I.* 5, 51skk.
- 89 Nem valószínű, hogy tényleges etimológiai kapcsolat állna fenn a két szó között: lásd Beekes (2010) kiváló összefoglalását, ii: 1057–58. (A dalt jelentő οἶμος szó töve különbözik az 'ösvény' jelentésű οἶμος-étól.) Az archaikus görög kultúrában elterjedt dal-út-képről lásd Becker 1937: hasznos összefoglalás, de lásd még Schadewaldt 1940; Nünlist 1998, különösen 228–9; Ford 1992, 41–2, 112; *vö.* *O.* 9, 47, *P.* 4, 248, *I.* 4, 1, *B.* 19, 1–4 és *Hom. Od.* VIII. 72–75, 479–481, XXII. 347–348.
- 90 *Vö.* *N.* 7, 50–53, *I.* 4, 1–6. Lehetséges, hogy legalábbis részben önreferenciális: *fr.* 107a.6.
- 91 Lásd 6. olympiai óda (21–29: dal és kocsiút) és hozzá Calame 2012; *vö.* *P.* 4, 1–7 (dal és tengeri út) és a fentebb tárgyalt megszokás; lásd még Nünlist 1998, 12. és 13. fejezet. Lásd még Felson-Rubin 1999 és Sigelman 2016, 2. fejezet, bibliográfiával.
- 92 *Vö.* *O.* 1, 108–111, ahol a dal és a győzelem teljesen egybeolvad.
- 93 Négyyszer fordul elő, mindig azonosíthatóan a prooimion kontextusában: *N.* 2, 7, *P.* 1, 4, *P.* 7, 2 és *fr.* 78, ami valószínűleg egy dithyrambos kezdete. A 4. nemeai óda kifejezése jelentheti „egy dalból álló *kómos* előhangját” vagy „egy dal enkomiasztikus előhangját”: Agócs 2012, 204–205.
- 94 *Vö.* *pl.* *fr.* 89a (egy prosódion) és *N.* 7, 80 (egyfajta második prooimion), valamint *N.* 2 kezdete.
- 95 *ὀπαίνειν ὕμνον:* *B.* 5, 9; *vö.* *B.* 17, 51; 19, 8; 16, 24; 29a3 és *Pind.* *fr.* 179. *Vö.* *Hom. Il.* III. 212, IV. 678; *Od.* IX. 422; *Hés. Sc.* 28. Már Homéros is említ gonosz vagy éppen bölcs terveket szövögető hősöket. A szövésről és a dalról alapvető Scheid és Svenbro (1996) műve.
- 96 Agócs (2020) ezt a témát tárgyalja Bacchylidésnél és Pindarosnál.
- 97 A egyszerű analógia Joseph Daytól (1989 és 2010) származik; *vö.* Steiner 1993.
- 98 Athanassaki 2012.
- 99 Hasznos listát ad ezekről Nünlist 1998, 31–34.
- 100 Bundy ([1984]: 3–4) megfogalmazásai utólag túlzónak tűnnek, amelyek célja, hogy lefűjják a port a kortárs angol nyelvű Pindaros-kritikáról (cf. pl. Bowra 1964). E téren maradt még tenni-valónk. Az, hogy Pindaros a dicsőítésben látja a dal lényegét, a retorika számára megkönnyítette az enkomiasztikus költői képek átvételét.
- 101 A pindarosi dikció szisztematikus jellege túlmutat a metapoétika határain, és sok máshol (vagy egyáltalán nem) tárgyalt, ismerős költői képet érint. Egyetlen példaként a *non plus ultrát*, a „Héraklész oszlopai”-motívumot említem, a győztes felbecsülhetetlen teljesítményének visszatérő erkölcsi mércéjét (lásd *pl.* *O.* 3, 42–45).
- 102 Watkins 1995 és West 2007. Nünlist (1998) védikus és egyéb forrásokra is utal.
- 103 Az indoeurópai énekkutatás az egyik lehetséges összehasonlító megközelítés; a középkori dal is ígéretesnek tűnik; akárcsak a Szubszaharai Afrika dicsőítő költészete, l. Thomas (2012).
- 104 Bevezetésül az énekkultúrába és a történelmi etnopoétikába lásd Herington 1985, Kurke 2000, Rutherford 2001, Yatromanolakis 2004, Tomlinson 2007, Maslov 2019. Lord 1960 alapmű; John Miles Foley írásai is hozzáférhetők és hasznosak. A Platón előtti poétikához lásd *pl.* Koller 1954, Lanata 1963, Harriot 1969; Ford 1992 és 2002, Ledbetter 2003; továbbá Calame 1996, 2003 és 2005. Az alapmű Pindaros műfaji hagyományairól és költői képeiről továbbra is Bundy 1986, akinek értelmezéseit és módszereit mostanában egyre inkább félreértik („történelmietlennek” és „irodalmiatlannak” tartják), de még mindig sokat lehet tanulni belőlük; Dornseiff 1921 és Schadewaldt 1928 művére támaszkodik. Bowra 1964 első fejezete meglehetősen tömör gyakorlati áttekintést ad a kérdéssel. Young 1968 és 1971, Fränkel 1973 és Most 1985 egy-egy hely értékes és aprólékos olvasatát fejt ki. Kurke 2013 szintén megkerülhetetlen olvasmány. Morgan 2015, Sigelman 2016, Phillips 2016, Spelman 2018 és Fowler 2022 nemrégiben megjelent művei számos itt is kifejtett témát tárgyalnak. Steiner 1986 áttekinti Pindaros metaforáit, amelyek között sok nyilvánvalóan releváns ebből a szempontból is. Nünlist 1998 gyűjteménye hasznos kiindulópontja lehet a további kutatásnak. Bacchylidésről lásd Maehler német nyelvű Brill-kommentárját, Maehler 2004 és Cairns–Howie 2010 kivonatában. Az énekes alakja az archaikus és klasszikus korban ismét az érdeklődés középpontjába került, és hatalmas irodalma van: számomra Maehler 1963, Gentili 1988 és Ford 1992 bizonyult különösen hasznosnak. Az újításról lásd D’Angour 2011, a dalról 184–206. A *charis*-ról lásd MacLachlan (1996). A *phthonos*-ról lásd Morgan 2008. Az igazságról és hazugságról lásd Pratt 1993 és Bowie 1993. A *kairos*-ról lásd Trédé-Boulmer 2015. Ezt a tanulmányt nem írhattam volna meg Slater 1969 és Bruno Gentiliék négykötetes olasz kommentárja nélkül, amely a pindarosi bölcsesség valódi kincseskamrája.

Bibliográfia

- Agócs, P. 2009. „Memory and Forgetting in Pindar’s Seventh Isthmian”: Dolezalova 2009, 33–92.
- Agócs, P. 2012. „Performance and Genre: Reading Pindar’s κῶμοι”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 191–223.
- Agócs, P. 2016. „Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában”: *Ókor* 15/3, 3–13.
- Agócs, P. 2020. „Az ének mint előadás és szöveg: Pindaros és Bacchylidész »költői levelei«”: *Ókor* 19/4, 3–22 (angolul lásd: <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/issue/view/2304>).
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (szerk.) 2012. *Reading the Victory Ode*. Cambridge.
- Athanassaki, L. „Performance and Reperformance: The Siphnian Treasury Evoked (Pindar’s *Pythian* 6, *Olympian* 2 and *Isthmian* 2)”: Agócs–Carey–Rawles 2012, 134–157.
- Becker, O. 1937. *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*. Berlin.
- Beekes, R. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden–Boston.
- Bowra, M. 1964. *Pindar*. Oxford.
- Bonifazi, A. 2001. *Mescolare un cratere di canti. Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*. Alessandria.
- Bouchon, R. – Brillet-Dubois, P. – Le Meur-Weissman, N. 2012. *Hymnes de la Grèce Antique: Approches littéraires et historiques*. Lyon.
- Bowie, E. 1993. „Lies, Fiction, and Slander in Early Poetry”: Gill, C. – Wiseman, T. P. (szerk.): *Lies and Fiction in the Ancient World*. Exeter, 1–37.
- Brumbaugh, M. 2019. „The Greek ὕμνος: High Praise for Gods and Men”: *CQ* 69.1, 167–186.
- Bulman, P. 1990. *Phthonos in Pindar*. Berkeley.

- Bundy, E. L. 1962. *Studia Pindarica*. Berkeley.
- Cairns, D. L. – Howie, G. 2010. *Bacchylides. Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays, and Interpretative Commentary*. Cambridge.
- Calame, C. 1996. *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ithaca–London.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant?": *Littérature* 111, 87–110.
- Calame, C. 2003. *Myth and History in Ancient Greece: The Symbolic Creation of a Colony*. Princeton–Oxford.
- Calame, C. 2005. *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Ithaca.
- Calame, C. 2012. „Metaphorical Travel and Ritual Performance in Epinician Poetry": *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 303–320.
- Carey, C. 1981. *A Commentary on Five Odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem, MA.
- Carson, A. 1992. „Simonides Painter": *Hexter–Selden* 1992, 51–64.
- Cingano, E. 2003. „Entre skolion et enkomion: réflexions sur le »genre« et la performance de la lyrique chorale grecque": *Jouanna–Leclant* 2003, 17–45.
- D'Alessio, G. B. 1995. „Una via lontana dal cammino degli uomini: (Parm. fr. 1+6 D-K; Pind. *Ol.* VI 22-27; *pae.* VIIb 10-20)": *SIFC* 13, 143–181.
- D'Alessio, G. B. 2005. „Ordered from the Catalogue: Pindar, Bacchylides and Hesiodic Genealogical Poetry": *Hunter* 2005, 217–238.
- D'Alessio, G. B. 2009. „Defining Local Identities in Greek Lyric Poetry": *Hunter–Rutherford* 2009, 137–167.
- D'Angour, A. 2011. *The Greeks and the New. Novelty in the Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge.
- Davies, M. 1988. „Monody, Choral Lyric and the Tyranny of the Handbook": *CQ* 38, 52–64.
- Day, J. W. 1989. „Rituals in Stone: Early Greek Epigrams and Monuments": *JHS* 109, 16–28.
- Day, J. W. 2000. „Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)activation of Ritual": *Depew–Obbink* 2000, 37–57.
- Day, J. W. 2010. *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*. Cambridge.
- Depew, M. [– D. Obbink] (szerk.) 2000. *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, MA – London.
- Dolezalova, L. (szerk.) 2009. *Strategies of Remembrance: From Pindar to Hölderlin*. Newcastle-Upon-Tyne.
- Dornseiff, F. 1921. *Pindars Stil*. Berlin.
- Färber, H. 1936. *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*. München.
- Felson, N. 1999. „Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindar's *Pythian Four*": *HSCPh* 99, 1–31.
- Finley, M. I. 1985. *Odüsszeusz világa*. Budapest.
- Ford, A. 1992. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca, NY – London.
- Ford, A. 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton.
- Fowler, R. L. 2022. *Pindar and the Sublime. Greek Myth, Reception and Lyric Experience*. London.
- Fränkel, H. 1973. *Early Greek Poetry and Philosophy*. New York – London.
- Gentili, B. 1988. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Baltimore.
- Gentili, B. – Catenacci, C. – Giannini, P. – Lomiento, L. 2013. *Pindaro. Le Olimpiche*.
- Goldhill, S. 1991. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.
- Harriot, R. 1969. *Poetry and Criticism before Plato*. London.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry": *CQ* n.s. 5, 157–175.
- Henrichs, A. 1994/95. „»Why Should I Dance«: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy": *Arion* 3.1, 56–111.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Hexter, R. – Selden, D. (szerk.) 1992. *Innovations of Antiquity*. New York – London.
- Hornblower, S. – Morgan, C. 2007. *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford.
- Hunter, R. (szerk.) 2005. *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*.
- Hunter, R. – Rutherford, I. (szerk.) 2009. *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality, and Panhellenism*. Cambridge.
- Iser, W. 2001. *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár G. T. Budapest.
- Jouanna, J. – Leclant, J. (szerk.) 2003. *Colloque la poésie grecque antique*. Paris.
- Kadish, G. E. 1973. „British Museum Writing Board 5645: The Complaints of Kha-Kheper-Re'-Senebu": *The Journal of Egyptian Archaeology* 59, 77–90.
- Koller, H. 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern.
- Kurke, L. 2000. „The Strangeness of Song Culture: Archaic Greek Poetry": *Taplin, O. (szerk.): Literature in the Greek and Roman Worlds: A New Perspective*. Oxford, 58–87.
- Kurke, L. 2013. *The Traffic in Praise*. Berkeley.
- Lanata, G. 1963. *Poetica Pre-Platonica. Testimonianze e frammenti*. Firenze.
- Ledbetter, G. 2003. *Poetics Before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*. Princeton.
- Lord, A. B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA.
- Lowe, N. 2007. „Epinician Eidography": *Hornblower–Morgan* 2007, 167–176.
- MacLachlan, B. 1993. *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*. Princeton.
- Maehler, H. 1963. *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Göttingen.
- Maehler, H. 1982/1997. *Die Lieder des Bakchylides, I–II*. Leiden – New York – Köln.
- Maehler, H. 2004. *Bacchylides: A Selection*. Cambridge.
- Maslov, B. 2019. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge.
- Morgan, K. A. 1993. „Pindar the Professional and the Rhetoric of the κῶμος": *CPh* 88, 1–15.
- Morgan, K. A. 2008. „Generic Ethics and the Problem of Badness in Pindar": *Sluiter–Rosen* 2008, 29–58.
- Morgan, K. A. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford.
- Miller, A. 1993. „Pindaric Mimesis: the Associative Mode": *CJ* 89, 21–54.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Nagy, G. 1994/95. „Genre and Occasion": *Métis* 9/10, 11–25.
- Nash, L. L. 1990. *The Aggelia in Pindar*. New York – London.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart–Leipzig.
- Pavlov, M. 2008. „Metapoetics, Poetic Tradition, and Praise in Pindar *Olympian* 9": *Mnemosyne* 61.4, 533–567.
- Pfeijffer, I. L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III, and Pythian VIII*. Leiden–Boston–Köln.
- Phillips, T. 2016. *Pindar's Library. Performance Poetry and Material Texts*. Oxford.
- Power, T. 2000. „The *Parthenoi* of Bacchylides 13": *HSCPh* 100, 67–81.
- Pratt, L. H. 1993. *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor.
- Prauscello, L. 2012. „Epinician Sounds: Pindar and Musical Innovation": *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 58–82.
- Rawles, R. 2011. „Eros and Praise in Early Greek Lyric", in Athanassaki, L. – Bowie, E. (szerk.): *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin–Boston, 139–159.

- Rutherford, I. 2001. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford.
- Schadewaldt, W. 1928. *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*. Halle.
- Schadewaldt, W. 1940. „Otfrid Becker”: *Gnomon* 16.5, 237–240.
- Scheid, J. – Svenbro, J. 1996. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Ford. C. Volk. Cambridge, MA – London.
- Scodel, R. 1996. „Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry”: *Worthington* 1996, 59–79.
- Sigelman, A. 2016. *Pindar's Poetics of Immortality*. Cambridge.
- Simpson, M. 1969. „The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes”: *TAPhA* 100, 437–473.
- Slater, W. J. 1969. *Lexicon to Pindar*. Berlin.
- Sluiter, I. – Rosen, R. M. (szerk.) 2008. *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*. Leiden–Boston.
- Spelman, H. 2018. *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford.
- Steiner, D. 1986. *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*. London.
- Steiner, D. 1993. „Pindar's »Oggetti Parlanti«”: *HSCPh* 93, 159–180.
- Tomlinson, G. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge.
- Thomas, R. 2012. „Pindar's »Difficulty« and the Performance of Epinician Poetry: Some Suggestions from Ethnography”: *Agócs–Carey–Rawles* 2012, 224–245.
- Trédé-Boulmer, M. 2015. „Kairos”: *L'à propos et l'occasion: le mot et la notion, d'Homère à la fin de IVe siècle avant J.-C.* Paris.
- Watkins, C. 1995. *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford.
- Waszink, J. 1974. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen.
- West, M. L. 1981. „The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music”: *JHS* 101, 113–129.
- West, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford.
- West, M. L. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford.
- Willcock, M. M. 1995. *Pindar Victory Odes*. Olympians 2, 7, 11, Nemean 4, Isthmians 3, 4, 7. Cambridge.
- Worthington, I. (szerk.) 1996. *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden – New York – Köln.
- Yatromanolakis, D. 2004. „Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualising Genre in Sappho”: *Yatromanolakis–Roilos* 2004, 56–70.
- Yatromanolakis, D. – Roilos, P. (szerk.) 2004. *Greek Ritual Poetics*. Cambridge, MA – London.
- Young, D. C. 1968. *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*. Leiden.
- Young, D. C. 1971. *Pindar Isthmian 7. Myth and Exempla*. Leiden.

Gyakran használt görög és latin kifejezések magyarázata

agalma értékes tárgyra, különösen olyan fogadalmi ajándékra használt szó, amely örömet okoz, és az ajándékozó ember, illetve a megajándékozott istenség közötti *charis* (lásd alább) kifejezője. Az *agalma* gyakran szobor, itt az ódának mint nagyszerű műtárgynak a metaforája, amely anyagságában közelíti az éneket a szoborhoz.

charis kölcsönös barátságon és jóindulaton alapuló kapcsolat. A szó 'hálát, ajándékot, szívességet, vonzalmat, külső vagy belső (testi vagy lelki) szépséget, báj, örömet, gyönyört' is jelent.

chreos 'adósság', 'tartozás', amivel a költő-laudátor igazolja a saját személyes indokát arra, hogy dicsérje a *laudandus*-t. A *chreos* és a *charis* (lásd fentebb) a dicsőítő költészet valódi természetének (mint pénzügyi tranzakciónak: pénzért alkotott ének) leplezésére alkalmas költői toposzok, amelyek Polányi Károly fogalmaival élve az ének mint áru elidegenett, „modern” gondolatát egy, az emberi kapcsolatok és személyre szóló szívességek kölcsönös cseréjére alapuló archaikusabb, a családi emlékeztetben öröklődő és a társadalmi viszonyokba beágyazott, kereskedelem előtti gazdaság gondolatával takarja el.

enkómion dicsőítő óda. A győzelmi óda mint „*kómos*-ének” (a *kómos*t lásd alább) a hellénisztikus kor előtti gyakori elnevezése.

epinikion, epinikos (ti. hymnos) győzelmi óda. A megnevezést különösen az alexandriai filológia aranykorától, azaz a Kr. e. 3–2. század kezdetétől fogva használják. A *ta epinikia* egyébként a győzelmet ünneplő áldozati lakoma és buli gyűjtőfogalma.

kairos 'helyes mérték, alkalom, a megfelelő időpont' valaminek az elérésére. A *kairos*t minden helyzetben érdemes felismerni és elérni, hiszen ez a siker záloga. Morális és esztétikai fogalom egyszerre.

kallinikos hymnos 'szépgyőzelmű ének': az *epinikion*-*enkómiom*nak egy hagyományos formája, amely az aristophanési komédiákat záró győzelmi ünnepjelenetekben idéződik fel. Az egyik népi változata az Archilochosnak (fr. 342 West) tulajdonított olympiai ünnepi ének, amely Héraklét és Iólaost mint 'szépgyőzelmű' hősöket szólítja meg. Pindaros a 9. olympiai óda elején reflektál erre a népdalra mint a művészi epinikion előzményére.

kleos hírnév, az epikus hagyományban és a kardalköltészetben a hősök halhatatlan, az énekek és a múzsa emlékeztet által megteremtett hírneve, így számos összefüggésben a hagyományos tudás fogalmát is kifejezi. A 'hallani' (*kluein*) igéből derivált főnév.

kómos eredeti jelentésében egy, a *symposion*hoz kapcsolódó részeges fölvonulás: az ivók kitörnek a házból, és az utcákon randalírozva vonulnak. Alkibiadés érkezése Agathón házába Platón *Symposion* című dialógusában (212d–223a) az klasszikus athéni *kómos* archetipikus jelenete. Az énekkultúrában bizonyos rítusok, sőt a győzelem ünnepségei is *kómos*nak minősültek, és így az ünnepi dalt (epinikion vagy enkómion, azaz „*kómos*-ének”, mindezeket lásd fent) is *kómos*nak nevezték, ahogy a dalt előadó kart, vagy olykor az előadás alkalmát is.

laudandus a dicsőített személy, az ének fogadója vagy akár megbízója.

melos az énekelt és nem recitált szóló (monódikus) ének vagy kardal. Az általunk „ógörög lírának” nevezett szövegek adekvát Kr. e. 5. századi neve. A szó alapvetően 'dallamot' jelent.

molpé énekkel kísért tánc.

poikilia esztétikai fogalom: a 'tarkaság, színesség, változatosság' vagy 'szemantikai összetettség' értelmében használt szakszó. Alapjelentése a 'sokszínűség'.

prooimion az óda bevezetése, első szakasza (a *nomos*, azaz a többszörös ének- vagy hangszeres zenemű első tételéből átvett kifejezés). A retorikában egy beszéd indító szakasza.

phthonos morális fogalom: a más sikerét vagy gazdagságát elfogadni nem tudó isteni vagy emberi 'irigység', a 'rontás' („evil eye”), amely a sikeres emberek útját nehezíti teszi. Pindarosnál a dicsőítő költészet (*hymnos*) ellentétét is kifejezi, a rossz vagy hamisan vádoló beszédben megmutatkozó rossz emberi tulajdonságok és beszédmódok halmazát.

sophia 'hozzaértés, tudás, bölcsesség': Pindarosnál a hagyományos elvek szerint élni tudás és a költők különálló, a görög jósokéhoz hasonlítható, emberfeletti, az egyszerű anyagi dolgok kulisszái mögé és a múltba-jövőbe látó, belső és istenadta érzékenység, illetve a *kairos*t (lásd fentebb) elérő tökéletes formákban és kifejezőmódokban megvalósult alkotni tudás.

sphragis 'pecsét', a görög-római költészetben a szerzőséget valamilyen módon szóba hozó formula.

symposion lakoma, férfi cimborák közös ivászata: lásd Platón híres dialógusát (és fent a *kómos* magyarázatát).