

Somfai Péter doktori fokozatát az ELTE Ókortudományi Doktori Programján szerezte 2023-ban. Disszertációját Catullus költészetének Augustus-kori recepciójáról írta.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: Lecti iuvenes. Az *Argo* és a szövés-fonás catullusi motívumainak visszhangjai Vergilius műveiben (2021/2).

Catullusi labirintusok a vergiliusi ekphrasisokban

Somfai Péter

Tanulmányomban a labirintus 64. *carmen*beli leírásának és Vergilius *Aeneis* két ekphrasisának, a cumae-i Apollo-templom VI. ének elején olvasható ábrázolásának, illetve Aeneas pajzsa VIII. énekbeli megjelenítésének intertextuális kapcsolatrendszerét vizsgálom. Vizsgálódásom kiindulópontjául a labirintus azon catullusi megfogalmazása szolgál, amely a Minotaurus börtönét *inobservabilis error*nak, vagyis „átláthatatlan útvesztő”-nek nevezi (Catull. *carm.* 64, 115), egyúttal Ariadna fonalának említése révén a szövés-fonásnak az epyllion egészét tekintve is kulcsfontosságú témakörét is felidézve. A struktúrák szintjén megvalósuló vergiliusi intertextushasználat jelenségének ismeretében úgy tűnik, az Augustus-kori költő tudatosan épít erre a catullusi ábrázolásmódra, hiszen az *Aeneis* V. éneke *inremeabilis error*ként, „visszatérést nem engedő útvesztő”-ként (Verg. *Aen.* V. 591), illetve *textum iter*ként, „megszótt út”-ként (Verg. *Aen.* V. 589) utal a daedalusi építményre, amelyet aztán a VI. énekben az Apollo-templom ajtószárnnyaira vésett, Daedalus és Icarus történetét megjelenítő domborművek leírása során *inextricabilis error*ként, „kibogozhatatlan útvesztő”-ként említ (Verg. *Aen.* VI. 27). Mindezen szövegek közötti kapcsolatoknak különös jelentősége lesz Aeneas pajzsának VIII. énekbeli ekphrasisa szempontjából, amelyben maga a pajzs mint *non enarrabile textum*, „el nem beszélhető szöveg” lesz jellemezve (Verg. *Aen.* VIII. 625). A szóban forgó szövegrészek ekphrasztikus jellege egyszerre arra is lehetőséget teremt, hogy az említett szövegek kapcsolatát az intermedialitás szempontrendszerét tekintetbe véve elemezzem. Ez a megközelítésmód annak fényében bizonyulhat különösen gyümölcsözőnek, hogy úgy tűnik: a szóban forgó catullusi és vergiliusi szövegrészek intertextuális kapcsolatainak elemzésére összpontosító korábbi kutatások kisebb hangsúlyt fektettek az intermedialitás jelenségének figyelembe vételére, azok a vizsgálódások pedig, amelyek e szakaszokat az intermedialitás felől közelítik meg, jellemzően önmagukban – illetve közvetlen szöveggörnyezetükben – szemlélik az egyes ekphrasisokat, és inkább csak kitekintés szintjén tesznek említést a szövegek közötti összefüggéseikről.

Meg kell ugyanakkor jegyeznünk, hogy az általam vizsgált műalkotás-leírások intermedialitás szempontjából történő megközelítése koránt sem tűnik problémamentesnek: a catullusi ekphrasis például nem szorítkozik kizárólag annak bemutatására, ami a szótesen konzisztens módon vizualizálható – amely jellegzetességéből fakadóan Andrew Laird *disobedient*, azaz „engedetlen” ekphrasisnak nevezi.¹ A cumae-i Apollo-templom kapuinak meglehetősen abrupt módon kezdődő és a narrátor *apostrofé*jával záruló vergiliusi leírása úgyszintén vezethet pusztán részleges altermedialis illúzió² keletkezéséhez, miként az Aeneas pajzsát bemutató szakasz is, éppen a már említett és az ekphrasis felvezető keretében előforduló *non enarrabile textum* kifejezésből fakadóan, hiszen – amint arra Andrew Feldherr Scheid és Svenbro nyomán rámutat³ – a szövés-fonást a Kr. e. 1. században már használták irodalmi alkotások létrehozásának metaforájaként, ily módon a pajzs már eleve szöveggént is felfogható, aminek eredményeképpen szöveg és kép sajátosságai összemosódhatnak.⁴

Fontos mindemellett említést tennünk az ekphrasis azon jellegzetességéről, hogy annak ellenére, hogy narratológiai szempontból mintegy megakasztja a cselekményt,⁵

és nem is feltétlenül befolyásolja annak további menetét, metaforikus és különösképp metonimikus kapcsolatokat létesít vele, amint azt Don Fowler megfigyeli.⁶ Fowler továbbá az *ekphrasis* retorikus értelmezését támogatja, aminek révén a jelenség – mint például a hasonlat vagy az allúzió⁷ – az alakzatok közé lehetne sorolható.⁸ Ahogyan Martin Dinter fogalmaz: mindezek olyan mozzanatok szerepét töltik be a szövegben, amelyek arra ösztönzik az olvasót, hogy „visszalépjen” a narratívától, és önmagában és tágabb kontextusában is szemügyre vegye az adott szövegrészt,⁹ aminek a kimenetele bizonytalan lehet, hiszen az egyes alkotóelemek megváltozhatnak, ahogyan az olvasó az értelmezés során eljut a részlettől az egészig.¹⁰ Ennélfogva az intertextuális kapcsolatok feltérképezése mellett céлом lesz egyrészt annak felderítése is, hogy hogyan illeszkednek az általam vizsgált, intermediális illúziót keltő *ekphrasis*ok a 64. *carmen*, illetve az *Aeneis* narratívájába, másrészt annak feltárása, hogy hogyan terjeszkedik ki a műalkotás-leírások poétikai és tematikus dimenziója az őket keretező szövegekre.¹¹

I. A catullusi bíborszöttes

Mindezek ismeretében térek rá elsőként a labirintus catullusi megjelenítésének elemzésére. A 64. *carmen* Theseus krétai kalandját bemutató sorai a Peleus és Thetis nászági takaróját leíró *ekphrasis*ba ágyazódnak, amely Ariadna Theseus általi elhagyását és Bacchus általi megmentését ábrázolja. Amint arra Julia Gaisser rámutat, a bíborszöttes leírása több szempontból is eltér más antik *ekphrasis*októl: egyrészt, számos olyan alapvető információt nem tár a befogadó elé, mint például hogy honnan és kitől származik a műalkotás, hogyan készült, illetve milyen kapcsolat fűzi a tulajdonosához.¹² Másrészt, a 217 soros leírásban mindössze néhány utalás fedezhető fel arra vonatkozóan, hogy hogyan is kellene elképzelnünk a szöttest: közülük kettőt az *ekphrasis*t keretező két-két sor tartalmaz (*haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*, „ez a szöttes, melyet hajdan élt emberek alakjaival díszítettek, hősök dicső tetteit ábrázolja csodálatos művészettel”, Catull. *carm.* 64, 50–51; *talibus amplifrice vestis decorata figuris / pulvinar complexa suo velabat amictu*, „az ilyesféle alakokkal pompásan díszített takaró a szövetével körülvette és befedte az ágyat”, Catull. *carm.* 64, 265–266), az ábrázolás egyik jelenete a leírás első sorai alapján rajzolódik ki az olvasó előtt (*namque fluentisono prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores*, „mivel Ariadna Dia hullámoktól zúgó partjáról előretekintve a gyors hajóhada élén távolodó Theseust figyeli, s eközben szívében fékezhetetlen haragot hordoz”, Catull. *carm.* 64, 52–54), egy utalás pedig egy másik jelenet elhelyezésére vonatkozik (*at parte ex alia florens volitabat Iacchus*, „de a másik irányból a viruló Iacchus száguldott felé”, Catull. *carm.* 64, 251).¹³ Harmadrészt, a műtárgy szemlélőinek a kilétére is csak a leírás befejeztével derül fény (*quae postquam cupide spectando Thessala pubes / expleta est, sanctis coepit decedere divis*, „miután ennek vágyakozó megtekintésével betelt a thessaliai ifjúság, helyet kezdett adni a szent isteneknek”, Catull. *carm.* 64, 267), arról azonban az *ekphrasis* „külső” befogadója, az olvasó szintén nem értesül, hogy a „belső” közönségből, a thessaliai ifjakból milyen reakciót váltott ki a szöttes látványa,

sőt azt sem tudjuk meg, hogy egészen pontosan mit is láttak rajta.¹⁴ A leírás alapján a Dia szigetén magára hagyott, Theseus távolodó hajója után tekintő Ariadnát, illetve a szöttes egy másik részén a hősnő felé közeledő Bacchust és követőit az olvasó bizonyosan mint a kép részeit azonosítja, a két jelenet krétai előzményeit elbeszélő, általam az alábbiakban a közvetlen szövegkörnyezetével együtt idézett szakaszban foglaltak azonban, úgy tűnik, nem képezik az ábrázolás részét:¹⁵

A misera, assiduis quam luctibus externavit spinosas Erycina serens in pectore curas illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus egressus curvis e litoribus Piraei attigit iniusti regis Gortynia templa. Nam perhibent olim crudeli peste coactam Androgeoneae poenas exsolvere caedis electos iuvenes simul et decus innuptarum Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro. Quis angusta malis cum moenia vexarentur, ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis proicere optavit potius quam talia Cretam funera Cecropiae nec funera portarentur. Atque ita nave levi nitens ac lenibus auris magnanimum ad Minoa venit sedesque superbas. Hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo regia, quam suavis exspirans castus odores lectulus in molli complexu matris alebat, quales Eurotae progignunt flumina myrtus aurave distinctos educit verna colores, non prius ex illo flagrantia declinavit lumina, quam cuncto concepit corpore flammam funditus atque imis exarsit tota medullis. Heu misere exagitans immitti corde furores, sancte puer, curis hominum qui gaudia misces, quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum, qualibus incensam iactastis mente puellam fluctibus, in flavo saepe hospite suspirantem! Quantos illa tulit languenti corde timores! Quanto saepe magis fulgore expalluit auri, cum saevum cupiens contra contendere monstrum aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis! Non ingrata tamen frustra munuscula divis promittens tacito suscepit vota labello. Nam velut in summo quatientem brachia Tauro quercum aut conigeram sudanti cortice pinum indomitus turbo contorquens flamine robur eruit (illa procul radicitus exturbata prona cadit, late quaevs cumque obvia frangens), sic domito saevum prostravit corpore Theseus nequiquam vanis iactantem cornua ventis. Inde pedem sospes multa cum laude reflexit errabunda regens tenui vestigia filo, ne labyrinthis e flexibus egredientem tecti frustraretur inobservabilis error. Sed quid ego a primo digressus carmine plura commemorem, ut linquens genitoris filia vultum, ut consanguineae complexum, ut denique matris, quae misera in gnata deperdita laeta<batur>, omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem:

*aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae
<venerit,> aut ut eam devictam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?*

Ó, szegény lány, akit Erycina attól az időtől kezdve állandó szomorúsággal sújtott le a szívébe szúrós gondokat ültetve, amikor a vakmerő Theseus – kihajózáván Piraeus öblös partjairól – eljutott az igazságtalan király gortyni lakóhelyéhez! Ugyanis úgy tartják, hogy hajdanán Athén, kegyetlen dögvész által kényszerítve arra, hogy Androgeus meggyilkolásáért megfizessen, válogatott ifjakat és velük a hajadonok színe-javát szokta eledelként felkínálni a Minotaurusnak. Mikor ez a csapás gyötörte a szűkös városfalakat, Theseus inkább saját magát kívánta feláldozni a kedves athéniakért, mint hogy ezeket a szinte már holttesteket, még nem holttesteket Krétára vigyék Athénból. Így hát könnyű hajójára és a lány szelekre bízva magát a nemes lelkű Minoshoz ment, büszke palotájába. Mihelyt őt vágyakozó szemmel megpillantotta a királylány, akit édes illatokat árasztó szűzi ágya nevelt fel az anyja gyengéd ölelésében – ilyen mirtuszokat növeszt az Eurotas folyója, vagy ilyen tarka színű virágokat nevel a tavaszi szellő –, le sem vette róla lángoló szemait addig, amíg egész teste véggépp lánggra nem kapott, és legbenső velejéig teljesen szerelemre nem gyúlt. Jaj, isteni gyermek, aki az emberek örömeit gondokkal vegyíted, rideg szívvel felkorbácsolva a gyötrő szenvedélyeket, és te is, istennő, aki Golgoit és a dús lombú Idaliumot uralod, miféle hullámok közé vetettétek a feltüzelt szívű és a szőke vendég miatt gyakorta sóhajtozó lányt! Mennyi félelmet viselt el elbúsuló szívében! Mennyivel sápadtabbá vált gyakran az arany fényénél, amikor Theseus az ádáz szörnyeteggel küzdeni vágyva vagy a saját halálát, vagy a dicsőség jutalmát igyekezett elérni! Mégsem voltak nem szívesen fogadott, hiábavaló ajándékokcák azok, amelyeket megígért, amikor hangtalan ajakkal fogadalmat tett az isteneknek. Mert ahogyan a Taurus csúcsán az ágait rázó tölgyet vagy toboztermő fenyőt, melynek kérge gyantát csepegtet, kidönti egy féktelen vihar, fúvásával kicsavarva a törzsét (s a fa a földből gyökerestül kifordítva messzire előrezuhan, szél-tében-hosszában mindent összezúzva az útjában), úgy terítette le Theseus a legyőzött, ádáz lényt, amely hiába döfködte szarvait az üres levegőbe. Azután nagy dicsőséggel visszafelé indult tévelygő lépteit vékony fonallal irányítva, nehogy az épület átláthatatlan útvesztője megtéve, amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából. De miért is említsem a megkezdett énektől elkalandozva azt a sok mindent, hogy hogyan hagyta hátra a lány az apja tekintetét, a nővére ölelését, és végül az anyját – aki teljesen összetört, pedig korábban nagy örömet lelte a szerencsétlen lányban –, mert mindezeknél job-

ban vágyott Theseus édes szerelmére; vagy miként jutott el hajón utazva Dia hullámok nyaldosta partjaihoz, vagy hogyan hagyta el őt, miután a szemait az álom leigázta, feledő szívvel távozva a hitvese?

Catull. *carm.* 64, 71–123

A keretbe foglalt szakasz digresszióként történő értelmezése kézenfekvően adódik egyrészt abból a körülményből, hogy „alexandriai lábjegyzet”,¹⁶ vagyis egy inkább elbeszélésre, semmint leírásra jellemző formula vezet be (*nam perhibent*), másrészt abból, hogy semmilyen utalást nem tartalmaz arra vonatkozóan, hogy az általa megörökített jelenetek szerepelnének valahol a szöttesen, harmadrészt pedig a költői hangnak a szövegrészlet záró keretben megjelenő *sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem, ut...* („de miért is említsem a megkezdett énektől elkalandozva azt a sok mindent, hogy...”) megnyilatkozásából, amely nyíltan a tárgytól való eltérésként jelöli meg az addig elmondottakat.¹⁷ Ennek és az *ekphrasis* korábban számításba vett jellegzetességeinek ismeretében az idézett szövegrészre egy digresszió belüli digresszióként tekinthetünk, amelyben ugyanakkor a műalkotás-leírástól való viszonylagos különállása ellenére is lépten-nyomon a térbeliség jelzéseivel találkozunk: előbb a költemény 80. sorában Athén csapások sújtotta, szűkös falairól olvashatunk (*quis angusta malis cum moenia vexarentur*), melyek közül Theseus Krétára hajózott, Minos büszke palotájához (*ad Minoa venit sedesque superbas*, Catull. *carm.* 64, 85). Majd a narrátor a 105–111. sorokban a Minotaurus Theseus általi leterítését ahhoz hasonlítja, mint amikor a vihar kitép a földből egy Taurus-hegy csúcsán (*in summo [...] Tauro*) álló tölgyet vagy fenyőt, amely aztán gyökerestől kicsavarva messzire (*procul*) előrezuhan (*prona cadit*), szél-tében-hosszában (*late*) összezúzva mindazt, ami az útjába kerül (*obvia*). Végül a 113–115. sorok elbeszélnek, hogy Theseus az Ariadnától kapott fonalat



1. kép: Theseus legyőzi a Minótaurost. Mozaik, Kr. u. 2–3. század.
Bibliothek der Universität Fribourg, Fribourg

használta fel a Minotaurus börtönéből való kijutáshoz, hogy amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából (*labyrinthis e flexibus*), ne tévessze meg az épület átláthatatlan útvesztője, amely utóbbi gondolat *tecti frustraretur inobservabilis error* megfogalmazása a labirintusban való tévelygést metrikailag is leképezheti a maga két polysyllabájával és a harmadik verslábbeli gyenge cezúrájával.¹⁸ A térbeliség ezen útjelzői azonban természetesen csak a „külső” szemlélő, az olvasó számára nyújtanak támpontot, a börtönkarót közvetlenül megfigyelő „belső” közönség előtt rejtve maradnak – ily módon számukra a labirintus mint *inobservabilis error* nemcsak „átláthatatlan”, hanem „észrevehetetlen”, „meg nem figyelhető” útvesztőnek is bizonyul. Ahogyan Gaisser fogalmaz, „a költő elbeszélés és leírás egybeszővése révén két takarót mutat be egyszerre: az elsőt, melyet az Ariadna-mítosz két közismert jelenetének ábrázolásával díszítettek, a lakodalmi vendégek szemének szánja, a másodikat pedig nekünk [ti. az olvasóknak – S. P.], melyet gazdagon át- meg átszőnek digressziók, magyarázatok, monológok, illetve a múltba és jövőbe történő elkalandozások, azaz narrációk, amelyek megváltoztatják a hímzett képek jelentését.”¹⁹

Ennek ismeretében a továbbiakban azt fogom megvizsgálni, hogyan lépnek kölcsönhatásba a Theseus krétai kalandját bemutató 76–115. sorok a szűkebb értelemben vett kereteikkel. Az e szakaszt felvezető 71–75. sorok Ariadna Theseus iránti szerelemre lobbanását írják le, amikor is Venus „szűrös szerelmi gondokat ültetett el a szívében” (*spinosas Erycina serens in pectore curas*), mintegy kijelölve annak az eseménynek a kezdőpontját, amelynek végén a hősnő abba a helyzetbe kerül, melyben az *ekphrasis* első része ábrázolja, egyszersmind meg is előlegezve a keretezett szakaszban foglaltakat, hiszen a 86–104. sorok nemcsak a szerelemre lobbanás mozzanatát írják le részletekbe menően, hanem azt a lelkiállapotot is élesen érzékeltetik, amely a szerelmi gondok által gyötört és a szeretett férfit féltő Ariadnát jellemezte Theseusnak a Minotaurusszal való összecsapása előtt. Theseus 73. sorban olvasható *ferox* jelzőjének ugyancsak lehet előrejelző szerepe, ha a hős „ádáz” mivoltát a szörnyeteggel vívott harcára vonatkoztatjuk, azonban a melléknév az elbeszélő szakaszon kívülre is mutat: ez esetben inkább „kegyetlen” jelentés tulajdonítható neki annak tudatában, hogy a férfi végül hogyan bánt a szerelmes nővel.²⁰ Annak a 74. sorbeli megfogalmazása pedig, ahogyan Theseus Kréta felé hajózva elhagyta a kanyargós pireusi partokat (*egressus curvis e litoribus Piraei*), összefüggésbe hozható a hős labirintusból való kijutásával, elvégre a beágyazott elbeszélés végén Theseus úgy jeleik meg, amint „tévelygő lépteit finom fonállal irányítja, nehogy az épület átláthatatlan útvesztője megtévessze, amikor kilép a labirintus egy-egy kanyarulatából” (*labyrinthis e flexibus egredientem*).²¹ Ennek révén Athén kétszeresen is párhuzamba állíthatóvá válik a labirintussal, hiszen egyrészt ugyanúgy szorongató falakkal (*angusta [...] moenia*, Catull. *carm.* 64, 80) rendelkezik, másrészt Theseus sikerének alapvető feltétele volt, hogy onnan kijusson. Az athéni ifjúnak a keretezett szöveg kétségkívül a hősiesség vonásait emeli ki, úgymint hazaszeretet, áldozatkészség, halált megvető bátorság és kiemelkedő testi erő – mindezek alapján kimondottan pozitív figuraként jelenhet meg,²² és ebben az esetben nem kellene ironikusan értelmeznünk az egész *ekphrasis* bevezető *heroum (...) virtutes indicat* kifejezést (Catull. *carm.* 64, 51). Azonban amint az már a szöveges leírásának első részéből

is kiderült, az *ekphrasis* középpontjában Theseus egy, a legkevésbé sem hősiessége áll, és az elemzett szövegrészt lezáró 116–123. sorok is ugyanide kanyarodnak vissza azt követően, hogy meglehetősen váratlanul véget vetnek a narrációnak, és röviden összegzik, hogy a Minotaurus halála után Ariadna elhagyta a családját a szeretett férfiért, majd elhajózott vele Dia szigetéig, és végül Theseus elhagyta őt. Noha ezek az események – ahogy azt Gaisser felveti – akár egy-egy különálló képi ábrázolásai is lehetnének az *ekphrasis*nak, a keret egyértelművé teszi, hogy *praeteritió*val állunk szemben (*sed quid ego [...] / commemorem, ut [...]*, Catull. *carm.* 64, 116–117),²³ amely bár azt a hatást is keltheti, hogy a Catullusi narrátor mégsem tudja teljes mértékben teljesíteni azt az ígéretét, hogy rövid úton visszatér a digresszió előtti gondolatmenetéhez, vagyis a narratíva egy kissé nehezen szabadul ki a maga útvesztőjéből, mégis összekötő kapocsként tud szolgálni a krétai előzményeket elbeszélő szakasz és az Epyllion soron következő nagyobb tartalmi egysége, az Ariadna-monológ között, amely másképpen bár, de ugyancsak digresszióként értelmezhető, hiszen egy ábrázolt szereplő beszédét halljuk.

Mindemellett a labirintus jellegéből fakadóan az útvesztő motívumának jelenléte a vizsgált szövegrészben metapoétikus olvasatoknak is teret enged. Amint arra Penelope Doob *The Idea of the Labyrinth* című monográfiájában rámutat, a labirintus egyrészt körkörös felépítésű és folytonos körbe-körbejárásra készített konstrukció, ezért a ciklikusság képzelet társul hozzá,²⁴ másrészt valami olyasminek a fogva tartására hozták létre, ami túl veszélyes ahhoz, hogy szabadon legyen, egyúttal pedig mindazok kívül tartására, akik a mélyére bmerészkedve áldozatul eshetnének a szörnyetegnek,²⁵ más szóval a labirintus a maga komplexitásában egyszerre reprezentálhatja a káoszt és az azt féken tartó rendet.²⁶ Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az útvesztő mint értelmezési keret az általam elemzett szakaszra több szempontból is kiterjeszthető. Egyrészt, annak ellenére, hogy Theseus küldetésének sikere döntő részt Ariadna szerepvállalásától függ, hiszen ő nyeri meg fogadalmi ajándékokkal az isteneket a férfi támogatására (Catull. *carm.* 64, 103–104),²⁷ és ugyancsak ő adja át az ifjúnak a fonalgombolyagot, amelynek segítségével kijuthat az útvesztőből, a királylány mintegy „kívül reked” a Theseus és a Minotaurus harcát bemutató szakaszon, minthogy e sorok név szerint nem említik, és legfeljebb a fonál említése idézheti fel, hogy kulcsszerepet játszott abban, hogy Theseus túlélje a kalandot. Másrészt, az útvesztő káoszt maga a vizsgált szakasz is visszatükrözheti abból a szempontból, hogy különféle műfajokra jellemző hangok fonódnak benne össze: a 76–85. sorokra jellemző epikus hanghoz a szerelmi lázban égő Ariadnát bemutató passzusban a szerelmi költészetéi társulnak, melybe olykor tragikus hangok is vegyülnek (például a 94. sor eleji *heu misere* felkiáltás révén), végül az epikus hang ismét dominánssá válik a Theseus hőstettét leíró 105–115. sorokban. Mi több, az a körülmény, hogy e szövegrész gazdag intra-, illetve intertextuális háttérrel rendelkezik, vagyis lépten-nyomon kapcsolatba lép önmaga egy másik szakaszával vagy más költői művekkel, egy-egy útvonal többszöri bejárásának benyomását keltheti az olvasóban, hiszen a Catullusi szöveg a saját maga által hagyott nyomokat is újra meg újra végigköveti,²⁸ másrészt a költőelődök munkáinak megidézése révén szinte végtelen számú lehetséges, korábban már bejárt ösvényt tesz hozzáférhetővé.²⁹

Végül, immár kiterjesztve vizsgálódásom spektrumát az egész 64. *carmen*re, úgy tűnik: a kiismerhetetlen járatrendszerrel rendelkező labirintusra a teljes, ugyancsak rendkívül bonyolult struktúrájú mű rendezőelvéként is tekinthetünk, ahogyan arra Gaisser felhívja a figyelmet.³⁰ Érdemes ezzel összefüggésben áttekinteni a 64. *carmen* által érintett témákat: a költemény nyitánya egy argonauta-történet elbeszélését sugallja, de rövidesen kiderül, hogy a mű Peleus és Thetis lakodalmát fogja feldolgozni, hiszen a narrátor rövid úton belekezd a pár nászágyi takarójának digressziókkal tarkított bemutatásába, majd az *ekphrasis* befejeztével a Párkáknek a lakodalmon elhangzó, Achillesre vonatkozó jóslatát idézi, végül a költemény a vaskori jelen erkölcsi hanyatlásának ábrázolásával zárul. Az már e rövid összegzés alapján is leszűrhető, hogy az olvasónak igen nehéz megragadnia a mű narratív vezérfonalát, sőt, ahogyan Elena Theodorakopoulos rámutat, az *ekphrasis*-ban ez a vezérfonal olyannyira bonyolulttá válik, hogy szinte nem is fogható fel vezérfonalként.³¹ Úgy tűnik tehát, hogy a költemény az intratextuális kapcsolataiból is fakadó gyűrűs szerkezetével,³² belső és külső ellentmondásaival, kétértelmű megfogalmazásaival, nehezen elkülöníthető elbeszélő hangjaival, zsákutcákkal fenyegető digresszióival és az értelmezés újabb és újabb útjait kínáló intertextuális kapcsolataival értelmezhető egyfajta textuális labirintusként is.

II. A cumae-i Apollo-templom domborművei

A továbbiakban a 64. *carmen* megidéző vergiliusi *ekphrasis*-sok³³ vizsgálatára keríték sort, közülük is elsőként a cumae-i Apollo-templom kapuszárnyain szereplő domborműveknek az *Aeneis* VI. éneke elején olvasható leírására, melyet – hasonlóan a catullusi költemény általam részletesen elemzett szakaszához – az öt keretező sorokkal együtt idézek:

*Obvertunt pelago proras; tum dente tenaci
ancora fundabat navis et litora curvae
praetextunt puppes. Iuvenum manus emicat ardens
litus in Hesperium; quaerit pars semina flammae
abstrusa in venis silicis, pars densa ferarum
tectata rapit silvas inventaque flumina monstrat.
At pius Aeneas arces quibus altus Apollo
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae,
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
Delius inspirat vates aperitque futura.
Iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta.
Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
praepetibus pennis ausus se credere caelo
insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos,
Chalcidicaque levis tandem super astitit arce.
Redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacravit
remigium alarum posuitque immania templa.
In foribus letum Androgeo; tum pendere poenas
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
Contra elata mari respondet Cnosia tellus:
hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis*

*Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae,
hic labor ille domus et inextricabilis error;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
Bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus. Quin protinus omnia
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos,
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
„Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuencos
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis.”
Talibus adfata Aeneas (nec sacra morantur
iussa viri) Teucros vocat alta in templa sacerdos.*

Szembefordítják a tengerrel a hajók orrát; akkor a horgony erősen tartó karmával rögzítette a hajókat, és görbe tatok szegélyezik a partokat. Az ifjak csapata hevesen kiugrik a hesperiai partra; egy részük szikrákat csíhol, mely a kovakő ereibe van elzárva, más részük fát, a vadak sűrű rejtekét gyűjti gyorsan össze, s mutogatja a forrásokot, melyekre rábukkant. De a kegyes Aeneas a fellegvárat keresi fel, melyet a fenséges Apollo őriz, s kicsivel arrébb egy hatalmas barlangot, búvóhelyét a rettenetes Sibyllának, akinek fogékony elméjét és lelkét a delusi látnok ihleti meg, feltárva a jövőt. Már Trivia ligetéhez közelednek, s az arany templomhoz. Daedalus – úgy hírlík – Minos királyságából menekülöben gyorsan repülő szárnyaival rá merte magát bízni az égre, és szokatlan úton kirepült a fagyos Arctos felé, és végül a chalcisi fellegvár fölött állt meg könnyedén. Miután erre a földre leereszkedett, először neked ajánlotta szárnyait, Phoebus, és hatalmas templomot épített. A kapuszárnyakon Androgeus halála; majd a cecropidák, akiknek megparancsolták, hogy évente hét gyermekükkel fizessenek meg bűnükért – szörnyűség! –; ott áll az urna, miután a sorshúzás megtörtént. Szemközt a tengerből kiemelkedő cnossusi föld felel e képekre: itt a bika iránti kegyetlen vonzalom, a neki titokban odacsempészett Pasiphaë és a keveréklény, a kétfajú ivadék, a Minotaurus látható, az istentelen szerelmi vágy emlékjele, emitt pedig a fáradságosan megmunkált palota és a kibogozhatatlan útvesztő. De mivel Daedalus megszánta a királynő nagy szerelmét, maga fejtette meg az épület csapdáit és rejtélyeit, a vak lépteket fonallal irányítva. Neked is tekintélyes hely jutna ezen a nagyszerű művön, ha a fájdalom engedné, Icarus! Kétszer próbálta meg aranyba foglalni az eseményeket, kétszer hanyatlottak vissza atyai kezei. Mind ezeket azon nyomban végigszemlélnék, ha ott nem lenne már Achates, akit előreküldtek, Deiphobéval, Glaucus lányával, Phoebus és Trivia papnőjével, aki ilyen szavakkal szól a vezérhez: „Nem ez a megfelelő pillanat az ilyesfajta szemlélődésre; jobb, ha most levágtok hét, érintetlen nyájból való tinót és ugyanannyi, áldozatul kiválasztott két éves juhot, ahogyan az szokás.” Miután a papnő ilyen szavakkal szólott Aeneashoz (és a férfiak nem is késlekedtek az elrendelt áldozatbemutatással), a trójaiakat a magas templomba hívja. Verg. *Aen.* VI. 3–41



2. kép: Théseus és Ariadné. Vörösalakos stamnos, Kr. e. 4. század.
Museum of Fine Arts, Boston

Az idézett sorok és a 64. *carmen* vizsgált szakasza közötti kapcsolatot a tematikus átfedés mellett több intertextus is egyértelművé teszi – vagyis a vergiliusi szöveg számára is hozzáférhetővé válnak olyan nyomvonalak, amelyeken a catullusi költemény egyszer már végighaladt. A VI. ének 4–5. sorában szereplő *litora curvae / praetexunt puppes* megfogalmazása összefüggésbe hozható a catullusi költemény 74. sorával, amely azt a mozzanatot örökíti meg, amikor Theseus kijutott Pireus görbe partjairól (*egressus curvis e litoribus Piraei*). Vergiliusnál ugyancsak egymás mellé kerül a *litus* főnév és a *curvus* melléknév a megfelelő alakjában, azonban nem egymással jelzős kifejezést alkotva, ugyanis a 'görbe' melléknév immár a hajók jelzőjeként szerepel. Ezen kívül – amint arra tanulmányom bevezetőjében utaltam – a vergiliusi *ekphrasis* labirintusra vonatkoztatott *inextricabilis error* kifejezése a 27. sorban egyértelműen felidézi az építménynek a 64. *carmen* 115. sorában megjelenő *inobservabilis error*ként történő jellemzését. Az útvesztő tehát az *Aeneis*-szakaszban már nem „áttekinthetetlen”-ként, hanem „kibogozhatatlan”-ként jelenik meg, ami tovább erősítheti a catullusi *inobservabilis* melléknévre vonatkozó, korábban említett értelmezésemet, amely szerint a jelző „meg nem figyelhető” jelentést is hordozhat, hiszen tekintve, hogy Vergiliusnál a labirintus már valóban szerepel a bemutatott műalkotás ábrázolásai között, látványa a belső fokalizátor, Aeneas szeme elé is tárulhat, Catullusnál viszont a konstrukció csak a külső szemlélő, az olvasó lelki szemei előtt jelenhet meg. Továbbá a VI. ének 30. sora, amely arról tudósít, hogy Daedalus, megoldva az épület (*tecti*) rejtélyeit, a labirintusban jár, meg nem nevezett illető – legyen az Theseus vagy éppen a gyermekét meglátogatni igyekvő Pasiphaë – „vak lépteit fo-

nallal irányította” (*caeca regens filo vestigia*), úgyszintén párhuzamba állítható a catullusi *epyllion* 113. sorával, amely elbeszéli, hogy Theseus „tévelygő lépteit finom fonallal irányítja” (*errabunda regens tenui vestigia filo*), nehogy az épület (*tecti*) útvesztője megtévesse.³⁴

Fontos hasonlóságként emelhető ki a vizsgált catullusi és vergiliusi szövegrészek között, hogy a labirintus motívumát tartalmazó szakasz – legyen bár egy *ekphrasis*hoz fűződő digresszió vagy egy *ekphrasis* része – szűkebb értelemben vett keretei nem feltétlenül határozhatóak meg egyértelműen. Míg Catullusnál az olvasó tulajdonképpen csak a *nam perhibent* „alexandriai lábjegyzet”-ből (Catull. *carm.* 64, 76) tudja levonni a következtetést,

hogy olyasvalamivel szembesül, ami nem a bíortakarón szereplő ábrázolások leírásához tartozik, addig Vergiliusnál az Apollo-templom trójaiak általi megközelítésének említése és a kapuszárnyakon szereplő domborművek vergiliusi leírása közé is némiképp váratlanul ékelődik be a Daedalus Krétáról Itáliába való menekülését elbeszélő rövid digresszió, amelynek ilyesfajta jellegéről ugyancsak „alexandriai lábjegyzet” árulkodik (*ut fama est*, Verg. *Aen.* VI. 14). Mi több, miként a catullusi bíborszöttes leírása – és általában az epikus *ekphrasis*ok – esetében, úgy a vergiliusi templom kapuszárnyainak frízeit bemutató sorok is számos részletet homályban hagynak. Az ábrázolás kétségkívül két jól elkülöníthető részre oszlik: az egyik kapuszárny athéni eseményeket örökít meg (*in foribus letum Androgeo ...*), vele szemben a másik krétaiakat (*contra elata mari respondet Cnosia tellus*), azonban arról, hogy a dombormű pontosan hány panelből tevődik össze, csak feltételezéseink lehetnek: Horatio Vella például amellet foglalt állást, hogy a műalkotás nemcsak két részre tagolódik, hanem négyre, és mindkét kapuszárnyon két-két domborműező szerepel,³⁵ és semmiképpen sem több, amely utóbbi elgondolását azzal támasztja alá, hogy a *quin protinus omnia / perlegerent oculis* szakaszt nem a hagyományos módon értelmezi, ti. hogy Aeneas és társai a Sibylla érkezése miatt végig sem tudták nézni az ábrázolásokat,³⁶ hanem úgy, hogy a szemlélőknek több időre lett volna szükségük arra, hogy alaposabban megnézzék és ily módon jobban megértsék őket.³⁷

Továbbá, amint azt láthattuk, a vizsgált catullusi szakaszt elvileg élesen megszakító *sed quid ego [...] commemorem, ut...* formulával bevezetett sorok a maguk *praeteritio*jával nehezen engedik kijutni az *ekphrasis*t a narratológiai értelemben vett

labirintusából. Az *Aeneis* VI. énekének nyitányában szereplő műalkotás-leírás lezárulása szintén kérdéseket vet fel: lévén, hogy Daedalus a fia, Icarus halála fölött érzett fájdalma és gyászja miatt képtelen volt ábrázolni őt a domborművön, helyette az epikus narrátor emlékezik meg róla a maga eszközeivel,³⁸ mintegy epigrammaszerű emléket állítva a fiúnak egy *apostrophié* és a *tu quoque* epigrammatikus formula együttes alkalmazása révén,³⁹ ily módon az epikus hang mellett megjelenik legalább még egy másik műfajhoz tartozó hang, miként a 64. *carmen* vizsgált részlete esetében is. Annak eredményeképpen tehát, hogy az elbeszélő egy radikális gesztussal, tudniillik azt is elmondva, hogy mi nem szerepel az ábrázoláson és miért, mintegy „kiszegíti” az alkotásra képtelen Daedalus, – Ferenczi Attilát idézve – „a szöveg a teljesség képzetét kelti, legfeljebb a hirtelen befejezés ébresztheti fel [a befogadó – S. P.] gyanakvását, hogy esetleg a történet valójában nem teljes.”⁴⁰ Végül aztán Vergilius olvasójának afelől nem már lehet kétsége, hogy mi az, ami már biztosan nem tartozik az *ekphrasishoz*, hiszen a szöveg egyértelművé teszi, hogy Aeneas szemlélődésének Achatés és a Sibylla megérkezése és előbbi megszólalása vet véget.

Mindazonáltal az elemzett *Aeneis*-szakasz a catullusihoz hasonlóan szoros összefüggésben áll a tágabb értelemben vett kereteivel is, hiszen – amint azt William Fitzgerald megállapítja – egyfelől a 7–8. sorokban az olvasható, hogy az Itáliába megérkezett trójaiak kovakő és fa gyűjtése közben vadállatok búvóhelyeit dúlták fel (*pars densa ferarum / tecta rapit silvis*), miként Theseus a Minotaurusét, és a Sibylla-barlang 11. sorbeli említése (*antrum immane*) révén az olvasó ugyancsak asszociálhat a labirintusra.⁴¹ A hét athéni ifjú feláldozásának *ekphrasishoz* megjelenése továbbá összeköttetést teremthet a trójaiak által a Sibylla felszólítására bemutatott áldozattal, amelynek hét bikát és hét üszőt kellett magában foglalnia.⁴² A papnő jósló tevékenységének vergiliusi bemutatásához pedig úgyszintén a labirintus képzete társulhat, hiszen arról értesülünk, hogy a Sibylla rettentő kétértelműségeket énekel meg (*horrendas canit ambages*, Verg. *Aen.* VI. 99, amely megfogalmazás *ambages* szava párhuzamra lel az *ekphrasishoz* megjelenő *tecti ambagesque* kifejezésben, Verg. *Aen.* VI. 29), és homályos szavakat sző az egyértelműek közé (*obscuris vera involvens*, Verg. *Aen.* VI. 100).

Végül, ha a VI. ének nyitányában megjelenő labirintusmotívumnak az egész tartalmi egységre érvényes értelmezési keret szerepét tulajdonítjuk, fontos megemlíteni, hogy több modern kutató is párhuzamba állította Aeneas alvilágjárását a labirintusba történő behatolással.⁴³ A vergiliusi Alvilág kétségkívül számos szempontból hasonlóan bizonyul a labirintushoz: ugyanolyan zárt világot alkot, hiszen a Styx „visszatérést nem engedő hulláma” (*inremeabilis unda*, Verg. *Aen.* VI. 425) kilencszeresen öleli körül (*novies Styx interfusa*, Verg. *Aen.* VI. 439),⁴⁴ halandóknak ugyanúgy átjárhatatlan, legfeljebb a kiválasztottaknak, és nekik is csak külső segítséggel (a Sibylla útmutatásával), továbbá a Minotaurushoz hasonló, többnyire keverék szörnyetegek, például kentaurók, Scyllák, a Chimaera, gorgók és háрпиák (Verg. *Aen.* VI. 286–289) is megtalálhatók benne, és lakói éppúgy „tévelyegnek”, legyenek bár a temetlen halottaknak a Styx partján száz évre megrekedt lelkei (*centum errant annos volitantque haec litora circum*, Verg. *Aen.* VI. 329), vagy az Alvilágba már bejutott árnyak, mint például Di-

dóé (*Dido / errabat silva in magna*, Verg. *Aen.* VI. 450–451).⁴⁵ Az alábbiakban két kapcsolódási pontra mutatok rá, amelyek összeköttetést teremtenek az ének elején olvasható *ekphrasishoz* és a végén szereplő hőskatalógus között, mintegy bezárva a kört a VI. ének textuális labirintusa körül. Az egyik ilyen kapcsolat intratextuális: az a jelenet, amikor Aeneas háromszor próbálja meg átölelni karjaival Anchises nyakát, amikor Elysium mezején találkozik vele, de az árnykép mindháromszor kisklik a kezei közül (*ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra compressa manus effugit imago*, Verg. *Aen.* VI. 700–701), felidézi azt a képet, amelyet az epikus narrátor tár Daedalusról az olvasó elé a templom domborműveinek leírása végén, nevezetesen, hogy kétszer próbálta meg aranyba foglalni fia halálát, aytai kezei azonban mindkétszer lehanyatlottak (*bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus*, Verg. *Aen.* VI. 32–33).⁴⁶ A halott fiát gyászoló apa képe tükröződik tehát vissza a halott apjával való találkozásra vágyakozó fiú képében, ami tovább erősíti a már eleve adott párhuzamot Daedalus és Aeneas alakja között, nevezetesen, hogy mindkét férfi arra kényszerült, hogy hazáját elhagyva Keletről Itáliába meneküljön.⁴⁷ Másrészt, ahogyan Alexander Kirichenko felveti, az Aeneas alvilágjárásának végén sorra kerülő *Helldenschau* bizonyos fokig olyasféle benyomást kelthet, mintha retrospektív módon virtuálisan körbejárnánk a későbbi (közel két évtizeddel Vergilius halála után átadott) Forum Augustit, és a szobrokat megtekintve elolvasnánk a reprezentált alakok *titulusait* és *elogiumait*,⁴⁸ a hőskatalógus e megközelítése pedig összeköttetést létesíthet az Apollo-templom kapuin látható domborművekkel, különösen annak ismeretében, hogy mindkét jelenségnek Aeneas a szemlélője.⁴⁹ Ezt az értelmezést szem előtt tartva a római történelem nagy alakjai között az időrendnek megfelelően utolsóként megemlített, fiatalon elhunyt Marcellus Icarusszal állítható párhuzamba,⁵⁰ ezzel összhangban pedig az őt utódául kiválasztó „apja”, Augustus a másik nagy építőmesterrel, Daedalusszal válik összehasonlíthatóvá, s tűnhet vele ellentétben sikeresnek a maga nemében, elvégre míg a mitikus feltalálóra a legfontosabb alkotásai csak bajt hoztak, addig a *princeps* nemcsak a szó szoros értelmében vett építkezéseivel járult hozzá Róma fényének növekedéséhez, hanem a polgárháborúk időszakának véget vető *pax Augusta* megvalósításával is. Ugyanakkor kettejük párhuzamba állításának egy másik, az imént kifejtetthez képest fordított logikájú olvasata is elképzelhető, amely értelmezésben Augustus, noha elhozta a régóta várt, tartós békét a birodalmának, éppúgy „kifelejtí” a közelmúlt tragédiáit – a polgárháborús pusztítást és a *proscriptiókat* – a saját emlékműveiből, mint Daedalus. Mindezek alapján úgy tűnik: a VI. éneket keretező *ekphrasishoz* és hőskatalógus közötti kapcsolatból fakadóan körvonalazódó Daedalus–Augustus-párhuzam egyaránt értelmezhető az augustusi ideológiát erősítő és aláásó analógiaként.

III. Aeneas pajzsja

Tanulmányom utolsó szakaszában Aeneas pajzsának az *Aeneis* VIII. énekében megjelenő *ekphrasishoz* fogom elemezni, az eddig vizsgált műalkotás-leírásoktól abból a szempontból eltérően, hogy ezúttal nem „belülről” „kifelé” haladok az elemzésben az *ekphrasistól* annak keretein keresztül a tágabb tartalmi

egység felé, hanem először a pajzsléírás kereteit veszem szemügyre, azután magát a leírást, végül annak kapcsolatait a tágabb kontextussal. Ennek oka, hogy a catullusi útvesztőt megidéző intertextus az *ekphrasist* felvezető keretben található, ily módon determinálva egy olyan olvasatot, amely szerint a labirintus Aeneas pajzsának metaforájaként értelmezhető. A pajzsléírást Aeneas ámulatának szemléltetése keretezi:

*Ille, deae donis et tanto laetus honore
expleri nequit atque oculos per singula volvit,
miraturque interque manus et bracchia versat
terribilem cristis galeam flammisque vomentem,
fatiferumque ensem, lorica ex aere rigentem,
sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes
solis inardescit radiis longeque refulget;
tum levis ocreas electro auroque recocto,
hastamque et clipei non enarrabile textum.
Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.*

Ő az istennő ajándékától és az ily nagy megtiszteltetéstől boldogan nem tud betelni a látvánnyal, és szemeit minden egyes darabon végigjárhatja, csodálja s kezei és karjai között forgatja a rettentő tarajú, lángokat hányó sisakot, a végzetes kardot, a bronztól kemény mellvértet, mely vérvörös és hatalmas, mint egy kékesszürke felhő, amikor a Nap sugaraitól lángra kap és messzire ragyog; majd a borostyánkőből és újra meg újra felolvasztott aranyból készült, simára csiszolt lábvérteket, a lándzsát és a pajzs el nem beszélhető szöttesét. Emezen itáliai eseményeket és római diadalmenekeket jelenített meg a tűz ura, jól ismerve a jövőmondók jóslatait, mindent tudva az eljövendő korokról: rajta volt jövőbeli nemzetségének minden sarja Ascaniustól kezdve, és sorban az összes megvívott háború.

Verg. *Aen.* VIII. 617–629

*Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.*

Mindezeket megcsodálja Vulcanus pajzsán, anyja ajándékán, és bár mit sem tud az eseményekről, örül az ábrázolásuknak, miközben vállára veszi leszármazottai hírnevét és sorsát.

Verg. *Aen.* VIII. 729–731

Az *ekphrasist* kezdete előtt arról értesülünk, hogy a főhős megcsodálja (*miraturque*) a fegyverzet egyes darabjait, majd a pajzs bemutatásának lezárása után az epikus narrátor ismét kiemeli Aeneas csodálatát (*miratur*), amely ezúttal már kifejezetten a pajzson látható ábrázolásokra (*talia per clipeum*) irányul. Ugyancsak mindkét szakasz megnevezi a műalkotás készítőjét, Vulcanust (*ignipotens*, Verg. *Aen.* VIII. 628, *Volcani*, 729), illetve utal az ajándék készítőjére, Venusra (*deae donis*, Verg. *Aen.* VIII. 617, *dona parentis*, 729). További összeköttetést teremt a szóban forgó sorok között Aeneas leszármazottai eljöv-

vendő történelmének említése (*genus omne futurae / stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*, Verg. *Aen.* VIII. 628–629, *attollens umero famamque et fata nepotum*, 731), valamint az *ignarus* jelző ismétlődése, amely élesen szembeállítja Vulcanus jövőre vonatkozó mindentudását (*haud ignarus*, Verg. *Aen.* VIII. 627) azzal, hogy Aeneas minden jel szerint tudatlanságban marad Róma történetét illetően,⁵¹ amely szempontokra alább még visszatérek. Úgy tűnik tehát, hogy az *ekphrasist* keretező sorok viszonylag egyértelművé teszik, hogy a leírás hol kezdődik és hol ér véget, amely ráadásul időről időre tájékoztatja a befogadót a készítés folyamatáról (*fecerat*, Verg. *Aen.* VIII. 628, 630, 710, *addiderat*, 637, *extuderat*, 665, *addit*, 666, *finxerat*, 726) és irányítja a tekintetét (*aspiceres*, Verg. *Aen.* VIII. 650, *cernere erat*, 676, *videres*, 676, *videbatur*, 707), mindezek alapján pedig a három általam elemzett *ekphrasist* közül ez felülteheti meg a leginkább Andrew Laird *obedient ekphrasist*okkal szemben támasztott „követelményeinek”.

A pajzs *clipei non enarrabile textum*ként (Verg. *Aen.* VIII. 625) történő megnevezése vizsgálódásom szempontjából megkülönböztetett figyelmet érdemel. A modern kutatások a kifejezés számos értelmezési lehetőségét számításba vették, amelyek alapján az „el nem beszélhetőség” fakadhat a pajzs leírhatatlan nagyszerűségéből, a költészet és a képzőművészet közötti magától értetődő távolságból, a narratív tartalom összetettségéből vagy a (római) történelem elbeszélésének nehézségéből is.⁵² Felmerült olyan interpretáció is, amely abból indult ki, hogy a „szöves” már Vergilius korában is rendelkezésre állt irodalmi alkotások létrehozására szolgáló metaforaként,⁵³ ezért a pajzs szavakkal való leírhatatlanságának kijelentése Vergilius kudarcát jelezné a kép költészet révén való megragadását illetően.⁵⁴ Létezik ugyanakkor olyan felfogás is, amely Aeneas fokalizátori szerepét hangsúlyozva közelíti meg a kérdést, amely esetben a pajzs az ő szemszögéből nézve minősül el nem beszélhetőnek, vagyis értelmezhetetlennek, elvégre a hős – talán elfelejtve mindazt, amit az Alvilágban Anchisestől megtudott⁵⁵ – nincs tisztában (*ignarus*, Verg. *Aen.* VIII. 730) a Róma jövőjének egy-egy jelenetét bemutató képek jelentésével.⁵⁶ A szóban forgó kifejezés inter-, illetve intratextuális háttére egy olyan olvasatot támogathat, amelynek értelmében a pajzs történelmi és vizuális szempontból egyaránt „el nem beszélhető”, ugyanis a tagadószó mellett előforduló, *-bilis* képzőjű melléknév a *textum* szóval egyeztetve felidézheti a krétai labirintusnak az *Aeneis* V. és VI. énekében olvasható, Catullusra visszavezethető megfogalmazását,⁵⁷ mi több, a *textum* kifejezés összefüggésbe hozható a catullusi szöttelessel és a szöttesként értett *carmen*-nel is. E szövegközi kapcsolatok révén Aeneas pajzsa egyfajta sajátos labirintusként is értelmezhető, amelyhez az Augustus-kori olvasó már rendelkezett „Ariadné fonálával” – egy kimondottan augustusi fonállal –: a Város történelmének ismeretével, szemben Aeneasszal, aki ennek hiányában a pajzs képi ábrázolásait szükségszerűen csak tévelyegve, őket meg nem értve szemlélheti.⁵⁸ Bár a *clipeus*on szereplő jeleneteket Aeneas nem tudja értelmezni, a célja elérésének, azaz Róma jövője megalapozásának nem is ez a feltétele, hanem az, hogy a hős úgy használja a pajzsot a fegyverzet többi elemével együtt, ahogyan az augustusi politika szerint a történelmet használni kell: rendeltetés-, vagyis *fatumszerűen*.⁵⁹

Ugyancsak a pajzs-útvesztő-analógiát támogatja a pajzs körkörös felépítése, a VIII. ének egy korábbi pontján ugyanis

arról értesülünk, hogy amikor a Cyclopsok az Etna gyomrában lévő kovácsműhelyükben Vulcanus parancsára elkészítették a *clipeust* (melynek ábrázolásait később a kovácsisten maga alkotta meg), hét kerek réteget helyeztek egymásra (*septenosque orbibus orbes / impediunt*, Verg. *Aen.* VIII. 448–449).⁶⁰ E struktúrájának megfelelően a pajzs ábrázolásából sajátos időszemlélet rajzolódik ki: az *ekphrasis* során jelenetek lineáris sorozatával szembesülünk, amelyben a narratív pozíció a történelmi időrendet tükrözi, ugyanakkor a pajzs kerek formájának köszönhetően a római történelem egy olyan sajátos térbeli kontinuum részévé válik, amely az egydimenziós időbeli előrehaladással szemben a „fent” és „lent” oppozícióját hangsúlyozza.⁶¹ A *clipeus* alakja tehát a történelem ciklikusságának a benyomását keltheti, amit alátámaszthat egyes motívumok és kifejezések ismétlődése az egyébként lineáris leírásban.⁶² Például az elsőként bemutatott, Romulust és Remust az anyafarkassal ábrázoló jelenet és az utolsóként leírt augustusi triumphus helyszíne egyaránt a Palatinus, és az előbbi ikermotívuma is párhuzamra lel az actiumi csatajelenet Augustust és Agrippát szinte egyformán bemutató leírásában; továbbá az oltár előtt heverő, áldozatul levágott tinóknak (*ante aras terram caesi straverere iuveni*, Verg. *Aen.* VIII. 719) a diadalmenet leírásában megjelenő képe a római-szabin békekötést ábrázoló, másodikként bemutatott jelenet sertésáldozatát (*reges / armati Iovis ante aram paterasque tenentes / stabant et caesa iungebant foedera porca*, Verg. *Aen.* VIII. 639–641) idézi fel, az Augustus győzelme folytán a hídja miatt méltatlankodó Araxes (*pontem indignatus Araxes*, Verg. *Aen.* VIII. 728) képzele pedig Porsenna negyedik jelenetben leírt méltatlankodását (*illum indignanti similem similemque minanti / aspiceres*, Verg. *Aen.* VIII. 649–650) visszhangozza.⁶³ A szöveg tehát intratextuális kapcsolatai révén újra meg újra bejár egy már megtett utat, amely jelenség – amint azt a 64. *carmen* nászágyi takarójának bemutatása esetében már láthattuk – nagyon is összefüggésbe hozható a labirintusban való körbe-körbejárással.

Az elbeszélő által kiemelt jelentetek zöme szintén összefüggésbe hozható az útvesztővel: elsőként a Romulust és Remust, valamint az őket dajkáló nőstényfarkast egy barlangban (*in antro*, Verg. *Aen.* VIII. 630) – nevezetesen a Lupercalban –, vagyis egy sötét, zárt helyszínen jeleníti meg az *ekphrasis*, majd a szabin nők elrablásának jelenete tárul a szemünk elé egy olyan színházi „barlang” (*caveae*, Verg. *Aen.* VIII. 636) nyilvános terében, amely azon játékok nézőit zárja magába, melyek a nevüket a nekik otthont adó zárt, körkörös térről kapták (*magnis Circensibus actis*, Verg. *Aen.* VIII. 636).⁶⁴ A narrátor által harmadikként említett képen a hitszegő albai, Mettus Fufetius kivégzése szerepel, akinek a vére a vele befrocskolt tövisbokrokról csepeg alá (*sparsi rorabant sanguine vepres*, Verg. *Aen.* VIII. 645), miután két, ellentétes irányba hajtott harci szekérhez kötözöttként darabokra szakították. E jelenetet egy catullusi intertextuális kapcsolat köti össze a labirintus témájával: Ariadna a 64. *carmen*beli monológjában annak kilátástalanságát, hogy a családja visszafogadja, miután elszökött Krétáról Theseusszal, azzal is indokolja, hogy segített az athéni ifjúnak abban, hogy „fivére”, a Minotaurus vérével frocskölhesse be magát (*respersum iuvenem fraterna caede secuta*, Catull. *carm.* 64, 181) – ily módon a hitszegő Mettus a szörnyeteg Minotaurusszal állítható párhuzamba, a római-albai „testvérgyilkosság”⁶⁵ pedig Ariadna közreműködésével

féltestvére megölésében. A negyedikként elbeszélte jelenet az etruszk király, Porsenna által ostromgyűrűben tartott Rómát (*ingentique urbem obsidione premebat*, Verg. *Aen.* VIII. 647) mutatja be, amely kép felidézheti egyrészt a sorscsapásoktól a szűkös falai között gyötrődő Athén 64. *carmen*beli említését (*quis angusta malis cum moenia vexarentur*, Catull. *carm.* 64, 80), másrészt – mint körülzárt, szorongató hely – magát a labirintust is, a hazájáért áldozatot vállaló Horatius Cocles és Cloelia pedig Theseus önfeláldozását juttathatja az olvasó eszébe. Az ötödikként sorra kerülő ábrázoláson a sötétség és a sűrű éjszaka, amely a Capitoliumra törő gallokat védte (*defensi tenebris et dono noctis opacae*, Verg. *Aen.* VIII. 658), ugyancsak felidézheti az útvesztő sötétjét, miként a hetedikként bemutatott Alvilág-jelenet is (Verg. *Aen.* VIII. 666–670), különösen a II. részfejezetben tárgyalt *ekphrasis* labirintus-motívumának az egész VI. énekre gyakorolt hatását tekintve.

Ezt követően érkezünk el a „labirintus közepére”, a pajzs központi ábrázolásához (*in medio*, Verg. *Aen.* VIII. 675), melyen az actiumi csata és az annak hozadékaként beköszöntő „aranykor”, a *pax Augusta* elevenedik meg, és amelynek bevezető sorait ugyancsak a 64. *carmen* intertextusai szövik át, ezúttal azonban nem az *ekphrasis*éi, hanem a költemény Argo útjának kezdetét bemutató nyitányáéi, vagyis azon szakaszéi, amely intertextuális szempontból a legkibogozhatatlanabb útvesztőbe vezet az olvasót:⁶⁶

*Haec inter tumidi late maris ibat imago
aurea, sed fluctu spumabat caerulea cano,
et circum argento clari delphines in orbem
aequora verrebant caudis aestumque secabant.*

Ezek közé került a szélesen áradó tenger arany képe, de a fehérlő hullámtól tajtékot vet a kékség, és körben ezüsttől fénylő delfinek kavargják fel a vizet, a farkukkal az áradatot szántva.

Verg. *Aen.* VIII. 671–674

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeeteos,
cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis,
auratam optantes Colchis avertere pellem
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi,
caerulea verrentes abiegnis aequora palmis,
diva quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa levi fecit volitantem flamine currum,
pineae coniungens inflexae texta carinae.
Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten;
quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanduit unda,
emersere freti candenti e gurgite vultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes.*

Azt beszélük, hogy egykor a Pelion ormán született erdei fehérlő átúsztta Neptunus áttetsző hullámain, hogy eljusson a Phasis folyamához, Aeetes országához, miután válogatott ifjak, az argosi ifjúság színe-java, arra vágyván, hogy elorozzák az aranygyapjút Colchisból, voltak olyan bátrak,

hogy gyors hajójukkal végigfussanak a sós tengeren, a kéklő vizet jegenyefenyő evezőkkel felkavarva. Őnekik az istennő, aki megtartja a városok tetején a fellegvárakat, maga készítette a könnyű fuvallattól repülő járművet, a meggörbített hajógerinchez erdeifenyő-szerkezetet illesztve. A hajó elsőként érintette futásával a szűz Amphitritét, s mihelyt az orrával felszaggatta a viharos tengert, és az evezőtől felkavart tajtéktól felfehért a hullám, a tengeri Nereisek kiemelték az arcukat az áradat fehérlő forgatagából, megcsodálva a különös jelenséget.

Catullus: *carm.* 64, 1–15

A fehérlő hullámoktól tajtéktzó kékség (*fluctu spumabat caerulea cano*) vergiliusi motívuma felidézi a catullusi költemény nyitányában megjelenített, az argonauták evezőtől felkavarva tajtéktot vető hullámokat (*tortaque remigio spumis incanduit unda*, Catull. 64, 13), az a vergiliusi kép pedig, ahogyan a delfinek felkorbácsolják, és a farkukkal szántják a vizet (*delphines in orbem / aequora verrebant caudis aestumque secabant*), ugyancsak kapcsolatot teremt az említett szakasszal, hiszen a catullusi szöveg hasonlóképpen emlékezik meg arról, ahogyan az argonauták eveznek (*caerulea verrentes abiagnosis aequora palmis*, Catull. 64, 7), és az Argo hasítja a vizet (*rostrum ventosum proscidit aequor*, Catull. 64, 12).⁶⁷ A catullusi intertextusok proleptikusnak bizonyulhatnak abból a szempontból, hogy előrevetítik az actiumi csatának az *ekphrasis*ban – a történelmi időrendnek megfelelően – utolsóként bemutatott, a *clipeus* centrumában elhelyezkedő ábrázolását, amelyen Augustus és Antonius, illetve Kleopátra hadiflottái csapnak össze.⁶⁸ A csatajelenet leírásának egy részlete ismét a 64. *carmen* nyitányát visszahangozza, hiszen ezúttal is az evezőtől és a hajóoroktól szántott, tajtéktot vető tenger (*totum spumare reductis / convulsam remis rostrisque tridentibus aequor*, *Aen.* VIII. 690) képe tárul az olvasó elé.⁶⁹ Mi több, a következő sorok a hajókat a helyükből kiszakított hegyekhez hasonlítják (*pelago credas innare revulsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altos*, *Aen.* VIII. 691–692), amely, a Gigantomachiát felidéző⁷⁰ megfogalmazás megidézheti az epyllion 105–109. sorait, amelyek a vihar által a Taurus-hegy tetejéről gyökerestől kitépott fa kidőlésének hasonlatával mutatják be azt, ahogyan Theseus leterítette a Minotaurust (*indomitus turbo contorquens flamine robur / eruit [illa procul radicitus exturbata / prona cadit, late quaevis cumque obvia frangens]*, Catull. 64, 107–109). Nem sokkal később az olvasó azzal szembesül, hogy a tengeri csata kaotikus forgatagában az Augustus flottáját segítő római istenek az egyiptomiak félig ember, félig állat *monstrum*maival – közöttük a sakálfejű Anubisszal – kerülnek szembe (*omnigenumque deum monstra et latrator Anubis*, *Verg. Aen.* VIII. 698), vagyis olyan keveréklényekkel, mint amilyen a Minotaurus is. Végül, immár Augustus hármas diadalmenetének ábrázolása keretein belül a *princeps* a Kr. e. 28-ban átadott palatinusi Apollo-templom előtt ülve jelenik meg, amint a triumphuson felvonuló leigázott népeket szemléli – a templom említése kétségtelenül felidézi az istenség cumae-i szentélyének VI. ének eleji bemutatását, melyben a labirintus motívumának, amint láthattuk, alapvető jelentősége volt.

Végezetül azután, hogy a pajzs (és leírása) útvesztőhöz való hasonlóságát több szempontból is feltérképeztük, szükséges szót ejteni arról, hogy az *ekphrasis* – mint sajátos labirintus



3. kép: Knóssosi pénzérme labirintusábrázolással. Kr. e. 4–3. század. Kunsthistorisches Museum, Bécs

– hogyan lép kapcsolatba a tágabb szöveggörnyezetével. Fontos kapcsolódási pontot jelent egyrészt a folyók ábrázolása: a műalkotás-leírás végén az a kép tárul az olvasó elé, hogy a diadalmeneten mintegy felvonultatják a leigázott területeket jelképező folyókat, úgymint a Rajnát, az Eufráteszt és az Araxest. Ugyan az *ekphrasis* elején explicit módon nem egy folyó jelenik meg, hanem a Romulust és Remust gondozó nőstényfarkas a Lupercalban, a jelenethez mégis a Tiberis képzele társulhat, elvégre a farkas a közismert hagyomány szerint a folyónál találta meg az ikreket, s vitte őket a közeli Palatinus tövében található barlangjába.⁷¹ A Tiberis ugyanakkor később valóban megjelenik a leírásban, a Horatius Cocles és Cloelia hőstetteit megörökítő jelenetben. Ennek ismeretében bizonyosan megállapítható, hogy a folyók említésének nemcsak a térbeliség szempontjából van jelentősége, hanem az időbeliség szempontjából is, ugyanis segítenek áthidalni az időbeli távolságot a Róma alapítását megelőző időszak és a köztársaságkor, illetve az Augustus-kor között.⁷² Mindazonáltal a folyók bemutatása nemcsak az *ekphrasis* esetében képez keretet, hanem az ének eleje és – egyben a pajzsléírás lezárulását is jelentő – vége esetében is, elvégre az ének 31–35. sorából arról értesülünk, hogy Tiberinus – a Tiberist megtestesítő istenség – megjelenik Aeneas előtt álmában,⁷³ és a 36–65. sorokban olvasható szavakkal ad neki útmutatást, a trójai hős pedig az ébredése után ennek megfelelően jár el, vagyis Tiberinusnak fontos szerep jut az ének cselekményének alakulásában. Ily módon a pajzsléírás és az azt magában foglaló tartalmi egység szerkezeti szempontból párhuzamba állíthatóvá válik egymással,⁷⁴ és ez a gyűrűs szerkezet egyaránt keltheti a zártság és a ciklikusság labirintusra nagyon is jellemző benyomását.

Az *ekphrasis* emellett a VIII. ének azon szakaszával is kapcsolatot létesít, amelyben Euander elbeszéli a trójaiaknak Hercules és Cacus történetét (*Verg. Aen.* VIII. 185–275). Az

arcadiai király elbeszélése Cacust, Vulcanus fiát félig ember szörnyetegként – tehát jellegét tekintve a Minotaurushoz hasonló lényként – tünteti fel, aki egy hatalmas, fénytől elzárt barlangban – vagyis egy több szempontból is labirintusszerű helyen – lakott (*hic spelunca fuit vasto summota recessu / semihominis Caci facies quam dira tegebat / solis inaccessam radiis*, Verg. *Aen.* VIII. 193–195), és akit végül egy isteni hős pusztított el a lakóhelyére behatolva (Verg. *Aen.* VIII. 259–261) – ahogyan tette azt Theseus is Pasiphaë torz gyermekével. Euander története több ponton is intratextuális kapcsolatba lép a pajzsleírással, illetve annak keretével: azon megfogalmazások, melyek szerint Cacus „fekete tüzet okádott a szájából” (*atros / ore vomens ignis*, Verg. *Aen.* VIII. 198–199) és „hiábavalóan okádott tüzet a sötétségben” (*in tenebris incendia vana vomentem*, Verg. *Aen.* VIII. 259),⁷⁵ egyrészt az *ekphrasist* felvezető sorokban köszönnek vissza, amelyekből arról értesülünk, hogy Aeneas megcsodálja a Venustól kapott fegyverzet részét képező, szikrákat hányó sisakot (*galeam flammasque vomentem*, Verg. *Aen.* VIII. 620), másrészt az *actiumi* jelenet bemutatásában, amelyben Augustus úgy jelenik meg, amint „a derűs homloka ikerlángokat vet” (*geminas cui tempora flammas / laeta vomunt*, Verg. *Aen.* VIII. 680–681).⁷⁶ Annak megfogalmazása pedig, hogy a trójai hős nem tudott betelni (*expleri nequit*, Verg. *Aen.* VIII. 618) az isteni ajándék szemlélésével, felidézi azt a mozzanatot, amikor a pásztornép megbámulta Cacus holttestét (*nequeunt expleri corda tuendo*, Verg. *Aen.* VIII. 265).⁷⁷ Mindemellett az *ekphrasis* azon, a Gigantomachiát felidéző képei, amelyek az *actiumi* csatajelenetet bemutató sorok alapján rajzolódnak ki az olvasó előtt, nevezetesen, hogy az egymás ellen irányított hadihajók a helyükből kiszakított, egymásra zúduló szigetekhez és hegyekhez hasonlóak (*pelago credas innare revulsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altis*, *Aen.* VIII. 691–692), Euander történetének azt a részletét visszhangozzák, amely szerint Hercules a helyéből kifordítva a mélybe taszította (*et imis / avulsam solvit radicibus, inde repente / impulit*, Verg. *Aen.* VIII. 237–239) a Cacus barlangjának bejárata fölött található hatalmas sziklát.⁷⁸ Philip Hardie értelmezésében Hercules és Cacus küzdelme az olimposi rend és egy, a káoszt megtestesítő szörnyeteg egymással vívott harcát reprezentálja,⁷⁹ ezt az olvasatot szem előtt tartva pedig az intratextuális kapcsolatok révén Augustusnak a pajzson megjelenített, Antonius és Kleopátra fölött aratott győzelme is felfogható a rend káosz fölött aratott győzelmeként. Mindazonáltal ezt az augustusi szempontból pozitívnak minősülő olvasatot, amely szerint párhuzam vonható a *princeps* és Hercules között, beárnyékolhatja az a körülmény, hogy a pajzs ábrázolásán Augustus homloka éppúgy lángokat vet, mint Euander történetében Cacus szája, vagyis a császár egyszersmind egy elvetemülten gonosz szörnyeteggel is párhuzamba állíthatóvá válik,⁸⁰ az intratextuális kapcsolatok tehát – miként azt a VI. ének esetében is tapasztalhattuk – ezúttal is egyszere engednek teret a vergiliusi szöveg augustusi diskurzust megerősítő és azt aláásó értelmezéseinek.

*

Tanulmányomban egy catullusi és két vergiliusi, egymással inter-, illetve intratextuális kapcsolatban álló *ekphrasis* összefüggéseit vizsgáltam. Amint azt láthattuk, a 64. *carmen*ben és az *Aeneis* VI. énekében olvasható műalkotás-leírásoknak a labirintus egyaránt kulcsfontosságú motívuma, és bár a daedalus-i építmény a vergiliusi eposz VIII. énekének *ekphrasis*ában explicit módon nem jelenik meg, a pajzsleírásnak a két másik általam elemzett szakasszal fennálló szövegeközi kapcsolatai, illetve magának a *clipeus*nak a felépítése és ábrázolásainak szövevényessége révén Aeneas pajzsához ugyancsak az útvesztő képzete társulhat. A labirintus *error*ként történő megfogalmazása a catullusi költeményben és az *Aeneis* VI. énekének nyitányában vizsgálódásom szempontjából különös jelentőséggel bír: míg a 64. *carmen* 112–115. soraiban az *errabunda* és *error* szavakkal való költői játék révén az útvesztőnek elsősorban az a jellegzetessége kerül előtérbe, hogy a benne járók szükségszerűen tévelyegnek, addig a vergiliusi eposz VI. énekében e szempont mellett már felmerülhet – a szöveg azon olvasatának figyelembe vételével, hogy Aeneasnak nem volt elég ideje elég alaposan megnézni az Apollo-templom kapuin lévő domborműveket ahhoz, hogy megértse őket – a műalkotás „belső” szemlélője tévelygésének lehetősége is. A VIII. ének pajzsleírása esetében pedig egyértelműen a tévelygésnek ez utóbbi fajtája válik dominánssá, hiszen a szóban forgó szakasz egyértelművé teszi, hogy Aeneas semmit sem ért meg mindabból, amit a pajzs ábrázolásain lát.

Ugyanakkor annak szem előtt tartása, hogy az *ekphrasis*ok a tágabb szöveggörnyezetükre is érvényes értelmezési keretet biztosíthatnak, a „külső” szemlélő, vagyis az olvasó tévelygésének eshetőségét is felveti, ami abban a tekintetben lehet kiemelt jelentőségű, hogy a labirintus az *Aeneis* két olyan tartalmi egységében idéződik fel, amelyek a római történelemre összpontosítanak, méghozzá az augustusi ideológiával szoros összefüggésben. Mind a VI. ének hőskatalógusáról, mind Aeneas pajzsának VIII. énekbeli leírásáról elmondható, hogy mintegy válogatnak a római történelemből, és ennek a „válogatásnak” az eredményeképpen a római történelem olyan szereplőit és eseményeit vonultatják fel, akik/amelyek az augustusi diskurzus szempontjából is fontosnak bizonyulnak, ily módon az eposz vizsgált részei kétségkívül olvashatók az augustusi ideológiát megerősítő szakaszokként. Hogyha viszont abból indulunk ki, hogy Vergilius olvasója az alvilágjáró és a pajzsot szemlélő Aeneashoz hasonlóan egyfajta „labirintusban”, az *Aeneis* textuális útvesztőjében bolyong, akkor felmerülhet az elemzett szövegrészek szubverzív értelmezési lehetősége is, nevezetesen, hogy az augustusi diskurzus vergiliusi szövegben megjelenő motívumai tévútra vezethetik a befogadót.

Összegezve, a vergiliusi szöveg egyszerre kínál fel olvasójának az augustusi ideológia egyes, általa megjelenített elemeinek affirmatív és szubverzív értelmezési lehetőségeit, ebben a megközelítésben pedig ugyanolyan *biformis*, kettős természetű, mint a Minotaurus, éppúgy homályos és nem nyújt egyértelmű támpontot a benne történő eligazodáshoz, mint a labirintus, és – részint az inter- és intratextuális rendszerből fakadóan – az általa megidézett catullusi szöveghez hasonlóan kibogozhatatlan útvesztő, *inextricabilis error*.

Jegyzetek

- A tanulmány az NKFI FK 128492 számú pályázat keretében, a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Catullus Fordyce (1961), Vergilius *Aeneis*-ét Williams (1998) kiadásában idézem. A latin idézeteket kísérő prózafordítás tölem származik. A latin szövegekben szereplő görög személy- és földrajzi neveket latinos formában használom.
- 1 Laird 1993, 19.
 - 2 A jelenséghez lásd Rajewsky 2002, 103–113.
 - 3 Scheid–Svenbro 1996, 131–155.
 - 4 Feldherr 2014, 285.
 - 5 Elsner 2002, 2.
 - 6 Fowler 1991, 27.
 - 7 Dinter 2013, 122.
 - 8 Fowler 1991, 34.
 - 9 Dinter 2013, 122.
 - 10 Fowler 1991, 34.
 - 11 A keretezés jelenségéhez lásd Derrida 1987, 54–56 és Genette 1997. A keretezés témájához a római irodalomban lásd Jansen 2014.
 - 12 Gaisser 1995, 588.
 - 13 Gaisser 1995, 589.
 - 14 Gaisser 1995, 591.
 - 15 Gaisser 1995, 600.
 - 16 egy specifikus utalás jelzése a költő által, a hagyományra történő látszólag általános hivatkozás révén, lásd Hinds 1998, 2.
 - 17 Gaisser 1995, 600–601.
 - 18 Fordyce 1961, 293 és Robinson 2006, 44.
 - 19 Gaisser 1995, 600. Saját fordításom – S. P.
 - 20 Gaisser 1995, 597.
 - 21 Theodorakopoulos 2000, 125.
 - 22 Paschalis 1986, 34.
 - 23 Gaisser 1995, 601.
 - 24 Doob 1990, 246.
 - 25 Miller 1995, 234.
 - 26 Doob 1990, 24.
 - 27 Schmale 2004, 165.
 - 28 A 115. sor *labyrinthis e flexibus egredientem* kifejezése például nemcsak a már említett 74. sorbeli *egressus curvis e litoribus Piraei* megfogalmazással állítható párhuzamba, hanem a költemény 10. sorával is, amely kiemeli, hogy Pallas Athena „a meggömbített hajógerinchez erdeifenyő-szerkezetet illesztve” (*pineae coniungens inflexae texta carinae*) működött közre az Argo készítésében, így módon mindkét építmény egyfajta szötesként értelmezhető, felidézve a szöves-fonásnak az egész költemény szempontjából kulcsfontosságú témakörét. Theodorakopoulos 2000, 130.
 - 29 Theodorakopoulos 2000, 127. A 105–109. sorok például, melyek a Minotaurus Theseus általi leterítését ahhoz hasonlítják, ahogyan egy vihar kicsavar a földből egy fát, egyidejűleg idézik fel Homéros *Ilias*-ának két szakaszát (Hom. *Il.* V. 560 skk. és XIII. 389 skk.), Apollónios Rhodios *Argonautikájának* ugyancsak két passzusát (Ap. Rhod. III. 967 skk. és IV. 1680 skk.), lásd Fordyce 1961, 292. Megidézhetik továbbá Accius *Medea* vagy *Argonautae* című trágédiájának egy töredékrészletét (Acc. *Med.* sive *Arg.* fr. 394–402 R; 384–392 W) is, amelyet a mérvadó kommentárok ilyen összefüggésben nem említenek.
 - 30 Gaisser 1995.
 - 31 Theodorakopoulos 2000, 118.
 - 32 Warden 1998, 397.
 - 33 Tanulmányomban kimondottan azokat a 64. *carmennel* összeköttetést teremtő vergiliusi szakaszokat elemzem, amelyek a szó szűkebb értelmében véve *ekphrasis*-nak számítanak, tehát műalkotások leírásai. A labirintus-motívum catullusi intertextusai megjelennek ugyanis az *Aeneis* V. énekében, a trójai ifjaknak a *lusus Troiae* keretein belül megtartott és a Theseus által a Krétáról való megmenekülésének megünneplésére Deluson létrehozott „darutáncra” (lásd például Kallim. *Del.* 306–315 és Plut. *Thes.* 21) emlékeztető (Miller 1995, 236–239) lovasjátékát bemutató sorokban is: *ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprensus et inremeabilis error; / haud alio Teucrum nati vestigia cursu / impediunt texuntque fugas et proelia ludo, / delphinum similes, qui per maria uminda nando / Carpathium Libycumque secant* („azt mondják, egykor a magas Krétán a Labirintusnak vakká tévő falakkal megszőtt útja volt, mely maga az ezer járatával tévedésbe ejtő csalárdság, hogy ki nem kutatható és visszatérést nem engedő útvesztőként így módon semmisítse meg a követhető nyomokat; éppígy hagyunk maguk után a trójai ifjak is szövevényes nyomokat a lovaglásukkal, s szönek menekülést és csatát játékból delfinekhez hasonlóan, melyek a sós habokban úszva a carpathusi és a libyai tengert szántják”, Verg. *Aen.* V. 588–595). Noha – amint arra Scheid és Svenbro rámutat – az idézett sorok szöves-fonás témáját megidéző kifejezéseinek (*textum [...] iter*, „megszőtt út”, *vestigia [...] impediunt texuntque fugas et proelia*, „összegabalyítják a lépteiket s menekülést és csatákat szönek”) és a delfinek említésének köszönhetően – hiszen az a mozgásuk, ahogyan a felszínre törnek, majd újra a víz alá buknak, a vetélőnek a láncfonalak közötti fel-alá történő mozgására emlékeztethet – a lovasjáték egyfajta sajátos „szötes” megalkotásaként is értelmezhető (Scheid–Svenbro 1996, 43–44, id. Somfai 2021, 13), e szakasz mégsem egy fizikai objektum bemutatása, ezért a jelen tanulmányomban részletesebben nem vizsgálom.
 - 34 Vergilius ugyanakkor több ponton jelentősen eltér a történet catullusi ábrázolásától: Ariadnát és Theseust szinte teljesen háttérbe szorítja és név szerint nem is említi, és a Catullus által mellőzött Daedalus – akinek a vizuális mítoszváltozatát közvetíti a vergiliusi *ekphrasis* – lépteti elő a bemutatott események kulcsfigurájává, továbbá megjelenít a 64. *carmen*-ből ugyancsak kihagyott mozzanatokot, mint például Pasiphaë bika iránti vonzalmának beteljesülését. Mindemellett a szerző a mítikus hagyománytól is eltér például a tekintetben, hogy a hét hajadon lányt mellőzve csak hét ifjút említ, amikor az athéniak által a Minotaurusnak küldött emberáldozatról beszél, ráadásul az ő verziója szerint éves rendszerességgel kellett ezt a felajánlást megtenni, nem pedig kilencévente, ahogyan a tradíció tartja. Paschalis 1986, 35.
 - 35 Az ő értelmezésében az egyik athéni panelen Androgeus, a másikon maguk az athéniak szerepelnek, az egyik krétai domborműmező központi alakja Pasiphaë és a Minotaurus, a másiké pedig Daedalus, lásd Vella 2010, 83–84.
 - 36 Lásd például Fitzgerald 1984, 53 és Armstrong 2002, 337.
 - 37 Vella 2010, 84.
 - 38 Putnam 1998, 81.
 - 39 Kerti 2021, 31.
 - 40 Ferenczi 2010, 68.
 - 41 Fitzgerald 1984, 53.
 - 42 Fitzgerald 1984, 58.
 - 43 Lásd pl. Fitzgerald 1984; Doob 1990, 239–240; Miller 1995; Armstrong 2002, 335–338 és Hejduk 2011.
 - 44 Feldherr 1999, 92.
 - 45 Doob 1990, 240.
 - 46 Kirichenko 2013, 76, 55. jegyzet.

- 47 Pöschl 1962, 150.
 48 Kirichenko 2013, 78.
 49 Rutledge 1972, 111.
 50 Rutledge 1972, 113.
 51 Putnam 1998, 153.
 52 Feldherr 2014, 285.
 53 Boyd 1995, 90. jegyzet.
 54 Boyd 1995, 90.
 55 Most 2001, 169–170.
 56 Eigler 1994, 157–161.
 57 Ferenczi 2010, 67–68.
 58 A bekezdés e pontjáig a *Lecti iuvenes* c. tanulmányomat idézem, lásd Somfai 2021, 23.
 59 Somfai 2021, 24.
 60 Feldherr 2014, 286. A pajzs elkészítésének e megfogalmazása összekötötést teremt a *lusus Troiae* V. énekbeli bemutatásával, amelyben az olvasható, hogy a trójai ifjak a lovas manővereik közben „felváltva képeznek egymásba fonódó köröket” (*alternosque orbibus orbis / impediunt*, Verg. *Aen.* V. 584–585). Tekintve, hogy a lovasjáték szövevényességét a narrátor a labirintuséhoz hasonlítja (Verg. *Aen.* 588–595, lásd 35. jegyzet), az intratextuális kapcsolat tovább erősíti a párhuzamot a pajzs és az útvesztő között.
 61 Feldherr 2014, 302, id. Somfai 2021, 24.
 62 Somfai 2021, 24.
 63 Putnam 1998, 154–158.
 64 Putnam 1998, 123.
 65 Ahogyan Titus Livius fogalmaz a Róma és Alba Longa közötti fegyveres konfliktusról Tullus Hostilius királysága idején: *et bellum utrimque summa ope parabatur, civili simillimum bello, prope inter parentes natosque, Troianam utramque prolem, cum Lavinium ab Troia, ab Lavinio Alba, ab Albanorum stirpe regum oriundi Romani essent*, „és mindkét oldalon teljes erővel polgárháborúhoz igencsak hasonlatos, majdhogynem apák és fiúk közötti háborúra készültek, elvégre mindkettő trójai sarj, minthogy Lavinium Tró-
 jából, Alba Laviniumból, a rómaiak pedig az albai királyok törzséből származnak”, Liv. I. 23, 1.
 66 Somfai 2021, 24.
 67 Somfai 2021, 24. Amint azt Michael Putnam megfigyeli, míg Aeneas *clipeus*ának első számú modellje, Achilles homérosi pajzsa esetében az Oceanus a pajzs szegélyén húzódik végig, körülölelve azt a mikrokozmoszt, amelyet az ábrázolások megörökítenek, addig a vergiliusi pajzson a tenger képe csakis a központi jelentet övezi, aminek révén az actiumi csata és az azt követő hármás augustusi diadalmenet történelmi jelentősége kiemelt hangsúlyt kap, lásd Putnam 1998, 136. Andrew Feldherr még ennél is tovább megy, amikor úgy fogalmaz: a vergiliusi *ekphrasis* szerkezete alapján (nevezetesen, hogy a leírás első jelenetének helyszíne a Palatinus, az utolsó kép pedig a birodalom keleti határán folyó Araxes) úgy tűnik, a homérosi kép a visszájára fordul, amennyiben Róma városának reprezentációja foglalja keretbe az óceán/tenger kozmikus képét, lásd Feldherr 2014, 306.
 68 Somfai 2021, 24.
 69 Somfai 2021, 24.
 70 Hardie 1986, 100.
 71 Feldherr 2014, 284.
 72 Feldherr 2014, 284.
 73 Feldherr 2014, 283.
 74 Feldherr 2014, 284.
 75 A gondolat megidézheti továbbá a 64. *carmen* által megörökített azon mozzanatot, amikor a Minotaurus hiábavalóan döfködött a levegőbe a szarvaival (*nequiquam vanis iactantem cornua ventis*, Catull. *carm.* 64, 111), miközben Theseusszal harcolt.
 76 Putnam 1998, 161–162.
 77 Putnam 1998, 162.
 78 Hardie 1986, 113.
 79 Hardie 1986, 111.
 80 Putnam 1998, 162.

Bibliográfia

- Armstrong, R. 2002. „Crete in the *Aeneid*: Recurring Trauma and Alternative Fate”: *The Classical Quarterly* 52/1, 321–340.
 Boyd, B. W. 1995. „Non enarrabile textum: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the *Aeneid*”: *Vergilius* 41, 71–90.
 Conte, G. B. – Barchiesi, A. 1989. „Imitazione e arte allusiva”: Cavallo, G. – Fedeli, P. – Giardina, A. (szerk.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. I. köt. 81–114.
 Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*. Ford. G. Bennington és I. McLeod. Chicago.
 Dinter, M. 2013. „Intermediality in Latin Epic – *en quaecumque videro audita*”: Lovatt, H. – Vout, C. (szerk.): *Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge, 122–138.
 Doob, P. R. 1990. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, NY–London.
 Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore–London.
 Eigler, U. 1994. „Non enarrabile textum (Verg. *Aen.* 8, 625). Servius und die römische Geschichte bei Vergil”: *Aevum* 68/1, 147–163.
 Elsner, J. 2002. „The Genres of Ekphrasis”: *Ramus* 31, 1–18.
 Feldherr, A. 1999. „Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil’s Underworld”: *Arethusa* 32/1, 85–122.
 Feldherr, A. 2014. „Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas”: *Classical Antiquity* 33/2, 281–318.
 Ferenczi A. 2010. *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest.
 Fitzgerald, W. 1984. „Aeneas, Daedalus and the Labyrinth”: *Arethusa* 17/1, 51–65.
 Fordyce, C. J. (szerk.) 1961. *Catullus. A Commentary*. Oxford.
 Fowler, D. P. 1991. „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”: *The Journal of Roman Studies* 81, 25–35.
 Gaisser, J. H. 1995. „Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64”: *The American Journal of Philology* 116/4, 579–616.
 Gale, M. R. 2021. „Catullus and Augustan Poetry”: Du Quesnay, I. – Woodman, T. (szerk.): *The Cambridge Companion to Catullus*. Cambridge, 219–241.
 Genette, G. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Ford. J. E. Lewin. Cambridge.
 Hardie, P. R. 1986. *Virgil’s Aeneid. Cosmos and Imperium*. Oxford.
 Hardie, P. R. 2012. „Virgil’s Catullan Plots”: Du Quesnay, I. – Woodman, T. (szerk.): *Catullus. Books, Poems, Readers*. Cambridge, 212–238.
 Hejduk, J. D. 2011. „Facing the Minotaur: *Inception* (2010) and *Aeneid* 6”: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 19/2, 93–104.
 Hinds, S. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
 Jansen, L. (szerk.) 2014. *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*. Cambridge.
 Kerti A. E. 2021. „Az ábrázolás hiánya – a hiány ábrázolása. Daedalus és Icarus mítoszának antik és modern változatai”: *Ókor* 20/2, 28–40.

- Kirichenko, A. 2013. „Virgil’s Augustan Temples. Image and Intertext in the *Aeneid*”: *Journal of Roman Studies* 103, 65–87.
- Laird, A. 1993. „Sounding out Ecphrasis. Art and Text in Catullus 64”: *Journal of Roman Studies* 83, 18–30.
- Miller, P. A. 1995. „The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in *Aeneid* 5 and 6”: *Classical Philology* 90/3, 225–240.
- Most, G. W. 2001. „Memory and Forgetting in the *Aeneid*”: *Vergilius* 47, 148–170.
- Paschalis, M. 1986. „The Unifying Theme of Daedalus’ Sculptures on the Temple of Apollo Cumanus (*Aen.* 6.20–33)”: *Vergilius* 32, 33–41.
- Pöschl, V. 1962. *The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid*. Ford. G. Seligson. Ann Arbor.
- Putnam, M. C. J. 1998. *Virgil’s Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven–London.
- Rajewsky, I. O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen–Basel.
- Robinson, T. J. 2006. „Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus’ *Carmen* 64”: *Ramus* 35/1, 29–62.
- Rutledge, H. C. 1972. „The Opening of *Aeneid* 6”: *The Classical Journal* 67/2, 110–115.
- Scheid, J. – Svenbro, J. 1996. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge, MA–London.
- Schmale, M. 2004. *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catullus Carmen 64*. München.
- Somfai P. 2021. „*Lecti iuvenes*. Az Argo és a szövés-fonás catullusi motívumainak visszhangjai Vergilius műveiben”: *Ókor* 20/2, 10–27.
- Theodorakopoulos, E. 2000. „Catullus, 64: Footprints in the Labyrinth”: Sharrock, A. – Morales, H. (szerk.): *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*. Oxford, 115–142.
- Vella, H. C. R. 2010. „Pasiphae and Daedalus and the Four Panels of the Doors of Apollo’s Temple (Vergil, *Aeneid* 6.20–30)”: *Literatūra* 52/3, 78–92.
- Warden, J. 1998. „Catullus 64: Structure and Meaning”: *The Classical Journal* 93/4, 397–415.
- Williams, R. D. (szerk.) 1998a. *Virgil: Aeneid I–VI*. London.
- Williams, R. D. (szerk.) 1998b. *Virgil: Aeneid VII–XII*. London.