

KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS EPIKUS KÖLTÉSZET: A *MIMESIS MIMÉSISE?*

NAGYILLÉS JÁNOS

A Kr. u. 1. századi költő, M. Annaeus Lucanus *Pharsalia* című eposzának szemléletes kifejezőmódjával az utóbbi időben sokat foglalkozik a kutatás. A probléma egyik aspektusának, az eposz ember-ábrázolásának és portréinak (különösen ez utóbbinak) külön tanulmányokat is szenteltek. Ezek a vizsgálatok a témához elsősorban irodalmi szempontból közelítettek. A tanulmány új megközelítésre tesz kísérletet a retorikai *enargeia* követelményeinek szem előtt tartásával. Lucanus vonatkozó részleteit legfőbb költői előképeinek ábrázolási technikájával veti össze, s a költőre magára is jellemző, hogy a már-már két- vagy háromdimenziós képi ábrázolást idéző költői leírások háttérében elsősorban Ovidius hatását igyekszik bizonyítani. A *Metamorphoses*ben fellelhető technikák Lucanusnál több téma ábrázolásánál is megfigyelhetők: az előadás ezek közül az emberi fej ábrázolásának, a megdermedés nyelvi kifejezőeszközeinek, valamint a szoborszerűvé dermedt alakok szemléltői (az eposz egy-egy szereplője vagy az eseményeket kommentáló narrátor) szerepének szentel elsősorban figyelmet.

A Lucanus-filológiát régóta foglalkoztatja, mi a lucanusi ábrázolásmód titka, hogyan összpontosulhat egységnyi epikus hexameterben ennyi gondolati gazdagság és szemléltetőerő? Legyen szó akár véráztatta csatatérről, akár a megnyílt földből előtűnő halotti szellemről, akár Cleopatra palotájáról, a költő leírásai oly érzéketesek, hogy az elbeszélés szinte vizuálisan is megképződik tudatunkban. Ábrázolásaiban ugyanakkor ritkán választható el vegytisztán a már-már filmszerű mozgalmassággal megjelenített elbeszélés az erkölcsi mondanivalótól, mely a költői kommentárokból és az elbeszélés szűkebb vagy tágabb összefüggéséből bontakozik ki.

A lucanusi ábrázolásmód szemléletességének tárgyalása elválaszthatatlan a ránk maradt epikus előzmények: a két homéroszi eposz, Apollónios Rhodios *Argonautikája*, Vergilius *Aeneise* és Ovidius *Metamorphose* vizsgálataától. E tanulmány ezen belül csak egy részletkérdéssel foglalkozik. Az irodalmi alkotás a környező világ ábrázolásának csak egy lehetséges módszere, mely a többihez hasonlóan az Aristotelés által a *mimesis* örömeként meghatározott célt, a valóság műalkotásban való visszaadásakor s ennek befogadásakor érzett örömről felkelését célozza. A *mimesis* tárgya kortól függetlenül a valóság; ahogyan a képzőművészetben az ábrázolás jellegzetességeinek változása alapján egymást váltó korszakokról és stílusokról beszélünk, hasonlóképp az irodalomban is stílusok követik

egymást. Ha a művészeti ábrázolás tárgya és célja e két területen azonos, kézenfekvő, hogy eredményei is összevethetőek a másikéval, hiszen a művészeti területek nem teljesen izoláltak. Bármilyen természetű is „alapanyaguk”, a *poiésis* „termékei” oda-vissza hathatnak egymásra, s inspirálják a különböző területek alkotóit az egyre tökéletesebb, az átadandó üzenetnek leginkább megfelelő ábrázolásmód kialakítására. S ha a képzőművészeti és irodalmi ábrázolás mint *mimésis* ilyen közeli rokonságban áll egymással, úgy össze is vethető, s a stílusok változásának irányultságai az egyik és másik területen aligha különböznek egymástól e két területen.¹

Az összevetést megnehezíti, hogy a nyelv hosszú, összefüggő elbeszélések alkotására minden más „alapanyagnál” alkalmasabb,² ha tehát a képzőművészettel hasonlítjuk össze, olyan jegyeit kell kiemelnünk, melyek a fizikai alapanyaggal dolgozó művészek lehetőségeit nem haladják meg. Bármilyen mozgalmas egy festmény, egy relief, egy mitológiai jelenet vagy annak egy-egy szereplőjét ábrázoló szobor vagy festmény, bizonyos értelemben aligha veheti fel a versenyt témája nyelvi ábrázolásának lehetőségeivel.³ Maguk az ábrázolási módszerek és az ábrá-

¹ Whitman 1958, 291–292 párhuzamot von az *Ilias* és *Odysseia* valamint a geometrikus és prototattikai stílus között, s a két eposz közötti eltérést e téren nemcsak a tematikus okokkal magyarázza, hanem a szemléleti különbséggel, hogy hogyan fogják fel a rész viszonyát az egészhez, a díszítés viszonyát az összstruktúrához, az emberi lét alapkoncepcióját és annak kontextusát (*non vidi*: idézi Bloom 2005, 64). *Uő.* 292–293 mindezt Eumaios ábrázolásával szemlélteti: az *Odysseia* költőjét az alak teljessége és egész kontextusa érdekli, mintegy ki akarja tölteni a körvonalakat. Míg a személyes megjelenés részletei a „geometrikus” *Ilias*-ban alig jelennek meg, az *Odysseia* részletei hőse testi jegyeit (Bloom 2005, 65).

² A színháztól és filmtől eltekintve: a film és eposz ábrázolásmódjának hasonlóságára még kitérek.

³ A képzőművész célja természetesen nem más, mint a költőé. Ez megmutatkozik Ovidius Pygmalion-történetében (*Ov., Met.* 10, 243–269): noha Pygmalion tudja, hogy a megformált nőalak pusztán szobor, mégis szinte várja, hogy megelevenedjék (*Ov., Met.* 10, 252–255). Akár szoborról, akár epikus leírásról van szó, az csak utánozza a természetet (*Quint., Inst.* 8, 3, 71: *naturam sequi*; *Ov., Met.* 10, 253: *simulati corporis*), Platón a festészet és a költészet termékei között mégsem tesz különbséget a létezés hierarchiájában (*Pl., R.* X 595a–598d; Fuhrmann 1973, 71). Ideatanának e vonása filozófiai szempontból ragadja meg a művészi alkotás lehetőségeinek korlátait: eredménye a létezés hierarchiájában nem léphet a következő, az ideák világához eggyel közelebbi fokra (ezt célozzák talán napjaink háromdimenziós filmjei). A művész célja – s Quintilianus *enargeiával* kapcsolatos nézeteinek hátterében is ez a gondolat áll – mégis az, hogy elérje e fokot. A festmények tökéletességéről szóló ókori elbeszélések háttere ugyanez lehet (hasonlóság és szépség viszonyának antik felfogásához vö. Gesztelyi 2001, 377–379; az élethű festményekről szóló ókori feljegyzések visszatérő motívuma, hogy a hasonlóság állatokat téveszt meg, vö. Gesztelyi 2001, 377–378; Matsier, 2011, 13–15 *trompe-l'œil*-ről szóló könyvében érinti az ókori művészetekdotákat s az állatok megtévesztésének motívumát, állítása szerint azonban a modern etológia a motívum valóságálapját nem igazolta.

Meg kell itt említenünk az epikus *ekphrasis*okat, melyek a képzőművészeti ábrázolást költői elbeszéléssé alakítják. Alkalmazásukra a vizsgált eposzokban is számos példa van: Achilleus pajzsa (*Hom., Il.* 18, 478–534), Hypsipylé palástja (*A. R.* 1, 736–768), Iuno templomának trójai háborút ábrázoló domborműve (*Verg., A.* 1, 466–493) és Aeneas pajzsa (*Verg., A.* 8, 625–731), az egymással versengő Arachne és Athene szöttesei (*Ov., Met.* 6, 103–128 és 70–101). Lukács György szkeptikus az irodal-

zolás eredménye is vizsgálható, most azonban arra a kérdésre keresünk választ, hogy képzőművészet és irodalom oly módon is összekapcsolódik-e, hogy az irodalomban egy-egy képzőművészeti alkotás válik – kimondva vagy kimondatlanul – a *mimésis* tárgyává, mégpedig nem elsősorban úgy, hogy az ábrázolás alapja egy-egy konkrét képzőművészeti alkotás lenne,⁴ hanem úgy, hogy a kompozíció technikája és eredménye áll közel egy akár konkrétan soha meg nem alkotott képzőművészeti alkotásához.

A lucanusi ábrázolásmód képszerű szemléletességét sokat méltatták, különös tekintettel ama a jellegzetességére, hogy szereplői megjelenítésének pszichológiai háttere különösen gazdag, s az események és szereplők leírásai – sokszor hosszas – költői kommentároktól sem mentesek. A kor irodalmának e vonását a szónoklat hatásának tartjuk,⁵ s a költői dikció retorizáltságáról beszélünk. Hogy ezen végső soron mit értünk, megvilágítja Quintilianus irodalmi katalógusának Lucanusra vonatkozó passzusa:

Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus. (Quint. *Inst.* 10, 1, 90)

„Lucanust tüzes indulatok fűtik, szentenciái ragyogóak, s hogy véleményem ne rejtsem véka alá: inkább a szónok, mintsem a költő számára követendő példa.” (Simon L. Zoltán fordítása)

A quintilianusi ítélet tartalmának kimerítő elemzése nem tárgyunk, elégedjünk meg ezúttal annyival, amennyi gondolatmenetünket előbbre viszi. Quintilianus szerint Lucanus inkább szónokok, mint költők mintája lehet. Kézenfekvő azonban,

mi leírás lehetőségeivel kapcsolatban: irodalom és képzőművészet versengése természetlen, egy ember irodalmi leírása csak halott csendélet lehet, s csak a festészet eszközei ragadhatják meg mélységében az emberi természetet (Lukács 1965, 88). Saját koncepcióm éppen ellentétes ezzel, de bármi is az igazság, jellemző, hogy az ókorban mindkét ábrázolásmód eredményességét azon mérték, hogy mennyire tudja megvalósítani a másiktól elvárt érzéki és szellemi élményeket.

⁴ Nem műtárgyak leírásaira utalok, hanem „nem irodalmi” műalkotások, a költő által ismert képzőművészeti alkotások lehetséges hatására.

⁵ A retorika az oktatás teljességét átszövi, és az irodalom minden területére kifejti hatását, hovatovább egyes irodalmi ágak is szónoki *genos*nak kezdenek számítani (pl. a történetírás). A szónoki képzés általánossá válása után a költők retorikailag képzettek, és szónoklattani szemléletmódokat alkalmaztak a költészetre. A peripatetikus iskolában a retorikai szabályok példái költőktől vett idézetek, s Cicero maga is sokat idéz ilyen céllal Enniustól, Terentiustól, ahogy Quintilianus is Vergiliustól (Kroll 1940, 1134, 36–1135, 6). A költői szövegek prózai parafrázisa iskolai gyakorlat (Quint., *Inst.* 10, 5, 4), azonban a szabályok kialakulása, abban a formában, ahogy a késői kézikönyvekben jelennek meg, aligha tehető már a hellénisztikus korra: a költői leírás mint epideiktikus szöveg a műfaj prózai szabályait alkalmazza (Kroll 1940, 1132, 4–26). A szónoki műfajok maguk is fokozódó mértékben keverednek (a tendencia Isokratésnél kezdődik): a költészet egyre közelebb kerül a retorikai *epideixis*hez, és ez visszahat a költészetre. A szónoklat idővel költői színezetű lesz, amiről Tacitus számol be (*Dial.* 20, 8 *exigitur iam ab oratore etiam poeticus decor, non Acii aut Pacuvii veterno inquinatus, sed ex Horatii et Vergilii et Lucani sacrario prolatus*), s szónoki technikák érvényesülnek a költői ábrázolásmódban (Kroll 1940: 1135, 7–1135, 22).

hogy bármennyire jó szónok, ha költőként alkot szöveget, inkább költő, mint szónok. Noha használ rétorikai módszereket, mint elbeszélő költőt – a megfelelő irodalmi előképek mellett – a szónoklattannak nem az egésze, hanem az elbeszélés szónoklattani elmélete segítheti. Quintilianus véleménye Lucanusról – annak ellenére, hogy a *hexisszel* (Quint. *Inst.* 10, 1), vagyis a szónok gondolati és lexikai fegyvertárának kialakításával kapcsolatban fogalmazódik meg, s ebből a szempontból értékeli a költőt – alighanem a lehető legáltalánosabban olvasandó: Lucanus, a költő szónokként *is* működik, rétorikai technikákat alkalmaz. Minthogy ezek a *lexis*, *elocutio* tárgykörébe tartoznak, költő és szónok esetében nem állnak távol egymástól, legföljebb annyiban, hogy költői alkalmazásuk több szabadságot, *licentiát* tesz lehetővé.

Sokkal nagyobb a különbség az elbeszélés technikájában: a rétorikában ezt a *narratio* elmélete írja le, s az elbeszélésre mint a szónoki beszéd egy részére vonatkozik: a költői elbeszélés releváns ókori leírásának Aristotelés *Poétikájának mimésis*-fogalmát tekinthetjük. A kettő részben fedi egymást, hogy miben és mennyiben, nem lehet e tanulmány tárgya, érinteni is pusztán azért érintettük a problémát, hogy a lucanusi dikcióval kapcsolatos befogadói elvárásaink és tapasztalataink kettős, rétorikai és poétikai természetét magyarázzuk: általánosan megfogalmazva, a lucanusi elbeszélés retorizáltsága tehát azt jelenti, hogy a szöveg e kétféle élményben *egyszerre* részesíti az olvasót, vagyis megteremti a kettő szintézisét. E szintézisben kell keresnünk az alkotó részéről azt a módszert, a befogadó részéről pedig azt az élményt, mely a költészetre és a képzőművészetre egyaránt jellemző.

Ut pictura poesis... szól Horatius *Ars poeticájának* híres tétele, de további vizsgálatunk alapja a tétel Plutarchos által Simónidészhez kötött formája (Plut. *Mor.* 346F), mely már a *Rhetorica ad Herenniumban* is megjelenik: a festészet néma *poiésis*, a *poiésis* pedig hangos festészet.⁶ A maga területén és eszközeivel mindkettő *mimésist* végez, a simónidési mondás a fő különbséget a hang, a nyelv használatában jelöli meg.⁷ Lucanus egyszerre „festő” (általánosabban fogalmazva képzőművész) és költő, de a nyelv művészi használatának tekintetében egy harmadik terület, a szónoklat képviselője is. Quintilianus értékelése szerint szónok mivoltától költőként sem tud szabadulni: *narratiójában* témája valószínű és szemléletes előadására törekszik.

A *narratio* egyik erénye, mint Quintilianus írja (Quint. *Inst.* 4, 2, 63: *sunt qui adiciant his evidentiam, quae enargeia Graece vocatur*), egyesek szerint az *evidentia*,⁸ görögül *enargeia*. A *narratio* erényeivel kapcsolatban Cicero vélemé-

⁶ A simónidési mondás horatiusi formájának tárgyalása nem tárgyunk, a probléma újabb feldolgozása: Sprigath 2004, 243–280. Recepciója Rómában már Horatius előtt kezdődik: *Rhet. Her.* 4, 39.

⁷ A tétel kiterjeszhető a nyelvre általában, hiszen Simónidész alighanem még előadott költészetre gondol.

⁸ Adamik Tamás fordításában ’szemléletesség’.

nyét is idézi, aki hat minőséget, köztük az *evidentiát* várja el a *narratiótól*, (Quint. *Inst.* 4, 2, 64: *planam et brevem et credibilem vult esse evidentem, moratam, cum dignitate*), majd az erények e rendszerének lényegét a fogalmak tisztázásával ragadja meg: alapkövetelménynek tartja az *oratio moratát* a *dignitasszal* együtt (Quint. *Inst.* 4, 2, 64 *in oratione morata debent esse omnia, cum dignitate quae poterunt*), az *evidentiát* pedig alárendeli a *perspicuitasnak*,⁹ az *evidentia* pedig e szerint a Quintilianus-hely szerint az igazság bizonyos részeinek (*quid veri*) nem kimondását (*non dicendum*), hanem egyúttal egyfajta képszerű bemutatását jelenti (*sed quodammodo etiam ostendendum est*).¹⁰ E felfogásban az *evidentia* valóban a *perspicuitas* alá tartozik (*subici perspicuitati potest*), bár ebben nem mindenki ért egyet, mert bizonyos ügyfajtáknál egyenesen kívánatos az igazság leplezése, csak-hogy ez – szól Quintilianus *ultima ratiója* – nevetséges, mert annak, aki hamis állításokat akar igazságként megjeleníteni, egyenesen hasznos a szemléletesség (Quint. *Inst.* 4, 2, 65 *nam qui obscurare vult narrat falsa pro veris, et in iis quae narrat debet laborare ut videantur quam evidentissima*), s itt az *evidentissima* kifejezéssel kapcsolatban megkockáztatjuk a ’kézenfekvő’ fordítást, vagyis ilyen ügyek előadásában arra kell törekedni, hogy az elbeszélés ’kézenfekvő’, a befogadó számára minden további nélkül elfogadható legyen, ami kétségkívül szoros kapcsolatban áll az elbeszélés *evidens* jellegével. Az *evidentia* tehát a *narratio* olyan erénye, mely a *perspicuitas* alá tartozik.¹¹

⁹ Adamik Tamás fordításában ’világosság’.

¹⁰ Az *enargeia/evidentia* mibenléte Quintilianus korára bonyolult probléma: tisztázását Zanker tanulmánya végzi el (Zanker 1981, 297–311), az általunk vizsgált korszak szempontjából azonban éppen Kr. u. 1. századi felfogása a mérvadó. Az *enargeia* helyét az ókori stilisztika rendszerében Lausberg 1990, 399–407 (810–819§) határozza meg, vö. Kemmann 1996, 40–41. Elméletének kifejtése későbbi fejlemény, ám fontosságára Aristotelés is felhívja a figyelmet: az illően világos stílus történetében ragadja meg a témát, s ennek nyelvi formába öntése a szemléletesség: „Azt állítom, hogy szemléletes hatást az kelt, ami a dolgokat mozgalmasságukban ábrázolja.” (Arist. *Rh.* 3, 11, 1411b, Adamik Tamás fordítása; Adamik 1998 70 sk.). Mindezt éppen Homérosszal bizonyítja, aki „mindent mozognak és élőnek ábrázol, a cselekvés pedig mozgás” (Arist., *Rh.* 3, 11, 1412a 8–9). A *Rhetorica ad Herenniumban* az *evidentiának* megfelelő *demonstratio* a tizenkilenc gondolati alakzat (*Rhet. Her.* 4, 47–69) egyike (Adamik 1998 112 sk.), használatát *Rhet. Her.* 4, 68 sk. írja le. Rutilius Lupus stilisztikai kézikönyvében szintén megjelenik, akiről újabban: Horváth 2001, 196–99. Az *enargeia* mint szónoki alakzat fejlődéstörténetéhez vö. Kroll 1940, 1111, 25–1112, 19.

¹¹ A szónok a közönséget a képzelet mozgósításával mintegy szemtanúvá teszi. Ennek a részletes gazdag ábrázoláson (vö. Schem. dian. 1 *ἐνάργεια est imaginatio quae actum incorporeis oculis subicit, et fit modis tribus: persona, loco, tempore*) kívül a következő segédeszközei is vannak: a tárgy egészének részletezése, a praesens-használat, a személyes jelenlét benyomását keltő helyhatározószók, az elbeszélésben szereplő személyek megszólítása és párbeszéde (Lausberg 1990, 401 sk. [811§]). A keresztény elméletben is megjelenik: Augustinus kifejti, hogy a keresztény szónok számára a *perspicuitas dicendi* és *evidentia* fontosabb az *eloquentiánál* (Aug., *D. Chr.* 4, 64; Adamik 1998, 272).

Más oldalról közelíti meg Quintilianus az *evidentiát* az érzelmek felkeltéséről szóló fejezetben: az *evidentia* szerepet játszik a hallgatóság érzelmeinek mozgósításában is (Quint. *Inst.* 6, 2). Mi ennek az oka? Érzelmeinket a valóságosan létező dolgokkal való szembesülés váltja ki, ám képzeletünkben felidézhető hasonmásai is alkalmasak e hatás elérésére. E *phantasiák* (latinul *visiones*) jóvoltából „a távol lévő dolgok képmásai úgy jelennek meg a lélekben, hogy úgy tűnik, azokat szemünkkel látjuk, és jelen vannak” (Quint. *Inst.* 6, 2, 29) – s mivel megjelennek, érzelmi hatást érnek el. A jó szónoknak ezért *euphantasiótosnak* kell lennie, *qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget*.¹² Képeket kell felidéznie a hallgatóban, mert velük együtt a hozzájuk tartozó érzelmeket is mozgósítja,¹³ márpedig, mint Aristotelés *Rétorikája* (*Rh.* 1, 2, 1356a) megállapítja, a „beszéd által nyújtott bizonyítékoknak három fajtája létezik: az első a szónok jellemében van, a második a hallgatóságra tett hatásban (ez a *pathos*, ennek felkeltésében segít az *enargeia*), a harmadik pedig magában a beszédben, amely bizonyít, vagy úgy látszik, hogy bizonyít.”¹⁴ Lucanus tehát, noha költő, elbeszéléssel egyúttal bizonyítást végez történeti forrásokból jól ismert *argumentumával* kapcsolatban: a szemléletes megjelenítésnek (*enargeia*) köszönhetően olyan megvilágításba helyezi e sorsdöntő eseménysort, mely olvasóit saját álláspontjára hangolja.¹⁵ Ugyanezt teszi a szónok, s hogy ez miben áll, Quintilianus

¹² Quint., *Inst.* 6, 2, 30: *aki dolgokat, hangokat, tetteket valóságként és hitelesen költ; ezt pedig könnyen elsajátíthatjuk, ha akarjuk* (Adamik Tamás fordítása).

¹³ Quint., *Inst.* 6, 2, 32: *Insequentur enargeia, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*. A stílusról szóló fejezetben Quintilianus ezért mondja (*Inst.* 8, 3, 62): *Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi*. Az *evidentia* hatását a *narrari* és *exprimi et oculis mentis ostendi*-szembeállítással világítja meg.

¹⁴ Adamik Tamás fordítása (τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἶδη ἐστὶν· αἱ μὲν γὰρ εἰσὶν ἐν τῷ ᾗθει τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι.)

¹⁵ Az *enargeia* az esetet a hallgató szeme elé idézi, s ezzel hozzájárul, hogy a szónoknak higgyenek (Martin 1974, 84): meggyőzésre gyakorolt hatását igen korán felismerték (Kroll 1940, 1111, 25 skk.), ezért egyes elméletekben a szokásos három *virtutes narrationis necessariae* mellett az *evidentia* is megjelenik (Martin 1974, 4n93: Cic., *Top.* 26, 97; Quint., *Inst.* 4, 2, 63). A szemléletesség jelentőségéhez általában a *rétorikában* vö. Porter 2009, 102: „The arts of the imaginary require intense visualization (*enargeia*, *ekphrasis*, *evidentia*, *demonstratio*).” Lucanus portréiban szintén nagy szerepet játszik: vö. Newmyer 1983, 251, „If the image of the epic serve to characterize, they serve at the same time to persuade and convince, to show the reader *how* he should feel.” Különleges jelentősége az epideiktikus szónoklatban, mely fontos társadalmi-politikai szerepet játszik (Kennedy 1983, 23 sk. vö. Calboli 1991, 11), Kennedy Periklés gyászbeszédében szemléleteti működését (Kennedy 1994, 22). Mészáros Tamás Antiphón beszédeinek szerkezetében mutatja ki az elbeszélés és bizonyítás kapcsolatát: a kettő között sehol sem húzható egyértelműen határvonal (Mészáros 2011, 124n214). A szemléletességet szolgáló *éthopoiia* Hypereidés Athénogenés-beszédének bizonyítási stratégiájában is nagy szerepet játszik (Horváth 2006, 35 és 35n7).

szellemesen maga is az *enargeia* segítségével írja le: a képzeletünkben annak nyugalmi állapotában is folyamatosan kavargó képeket¹⁶ mozgósítja és összpontosítja. Ennek illusztrálására röviden előad egy gyilkosságot, amit az *enargeia* bevetésével tesz hihetővé:

Hominem occisum queror: non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habebō? non percussor ille subitus erumpet? non expavescet circumventus, exclamabit vel rogabit vel fugiet? non ferientem, non concidentem videbō? non animo sanguis et pallor et gemitus, extremus denique exspirantis hiatus insident? (Quint. *Inst.* 6, 2, 31)

Végül Quintilianus a stilsztikának szentelt 9. könyvben a gondolati alakzatok között említi az *evidentiát*, mely, mint Ciceróra hivatkozva mondja: *sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec universa sed per partis: quem locum proximo libro subiecimus evidentiae* (Quint., *Inst.* 9, 2, 40);¹⁷ majd Celsusra és másokra hivatkozva az *evidentia* definícióját újra hatása felől közelíti meg: *proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videantur quam audiri.* (Quint., *Inst.* 9, 2, 40)

Ezért oly fontos tehát a költői szöveg alkotója számára a szemléletes, képi megjelenítés, melynek quintilianusi leírásában is sorra a látás képzelei merülnek fel.¹⁸ A költő a költészet adta kereteken belül mozog, és két másik, szorosabban a szöveg irodalmiságához kapcsolódó szempontot is érvényesít: ez az *imitatio* és az *aemulatio*.¹⁹ Nem feledkezhetünk meg Quintilianus még egy fontos megállapításáról az *enargeiával* kapcsolatban: nemcsak konkrét témáját jeleníti meg szemléletesen a befogadó lelki szemei előtt, hanem annak minden lehetséges körülményét is mozgósítja annak képzeletében (Quint. *Inst.* 8, 3, 65–70). Az *enargeia* hatása a szövegben tehát hasonló, mint a képzőművészeté saját anyagában, s e „kézzelfoghatóság” (Quint. *Inst.* 8, 3, 70 *manifesta*: Adamik T. fordítása – itt ’érzékletes megjelenítés’-ként interpretáljuk) háttérében az emberi tapasztalaton alapuló valószínű-

¹⁶ Quint., *Inst.* 6, 2, 30: *nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium ita nos haec, de quibus loquor, imagines prosequuntur, ut peregrinari, navigare, proeliari, populos adloqui, divitiarum, quas non habemus, usum videamur disponere, nec cogitare, sed facere: hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus?*

¹⁷ Adamik Tamás fordítása a ’*sub oculos subiectio*’ definíciót képszerűségében adja vissza: ’szem elé vetés’.

¹⁸ A befogadót a szöveg alkotójának mintegy nézővé kell tennie. Quintilianus az *evidentia* 8. könyvben felsorolt alfajainál számos látásra vonatkozó kifejezést használ: (8, 3, 62); *magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare* (8, 3, 62); *a concipiendis imaginibus rerum; non solum ipsos intueri videatur et locum et habitum, sed quaedam etiam ex iis quae dicta non sunt sibi ipse adstruat* (8, 3, 64); *ego certe mihi cernere videor* (8, 3, 65); *Quid plus videret qui intrasset?* (8, 3, 67); a hasonlatról mint az *evidentia* eszközéről: *praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines* (8, 3, 70); szövegében képzőművészeti metaforák is előfordulnak: *Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur* (8, 3, 63).

¹⁹ Az antik esztétika e két alapfogalmának újabb áttekintése: Juvan 2008, 49–95.

ség áll (Quint. *Inst.* 8, 3, 70 *veri similia*: Adamik T. fordítása).²⁰ Ez Quintilianus szerint könnyen megvalósítható, ha a szónok csakúgy, mint a művész, folyton modelljére, a természetre tekint (*naturam intueamur, hanc sequamur*), s azt ábrázolja, utánozza, amit ott lát.

A természet és élet²¹ lehetséges tárgyai közül ezúttal kizárólag a test ábrázolása-ira összpontosítok. A költői *enargeia* technikájához Homéros után aligha lehet bármit hozzátenni: az elsőség e téren sem vitatható el tőle.²² A szemléletesség összetevői ugyanakkor költőnként eltérő, egyedi elegyet alkotnak, s nehezen adathatóak. Erre teszünk most kísérletet az emberi test ábrázolásával kapcsolatban, hogy a test képzőművészeti és irodalmi ábrázolásának kapcsolatáról tehessünk megállapításokat. Reprezentatív mintának tekinthető e szempontból Homéros, Apollónios Rhodios, Vergilius, Ovidius *Metamorphosese* és Lucanus *Pharsaliája*. E szövegek olyan helyeit regisztráltam, ahol a költő, mint Quintilianus az *enargeia* működésének leírásakor fogalmaz, nem bízza a cselekvés közben ábrázolt emberi test működésének elképzelését az olvasó képzeletére, hanem fontosnak tartja a test vagy egyes testrészek megnevezését, kiemelését, önálló megjelenítését.

A vizsgált eposzokban a következő szempontok szerint regisztráltam az előfordulások számát és terjedelmét:

- 1) teljes testábrázolás (testen itt a biológiailag hozzátartozó részeket értem);
- 2) teljes testábrázolás a külső (felszerelés, ruházat) ábrázolásával együtt;
- 3) egyes testrészekre való utalások, beleértve bizonyos testrészek, testi szimp-tómák érzelmkifejezésben játszott szerepét: az utóbbi csoportot, mely eredetileg külön szempont volt, összevontam az érzelmkifejezéstől független jelzésszerű utalásokkal;
- 4) a testhez nem biológiailag tartozó elemek (pl. ruházat, ékszerek) leírása;
- 5) az 1–4) pontok összesített értékelése.

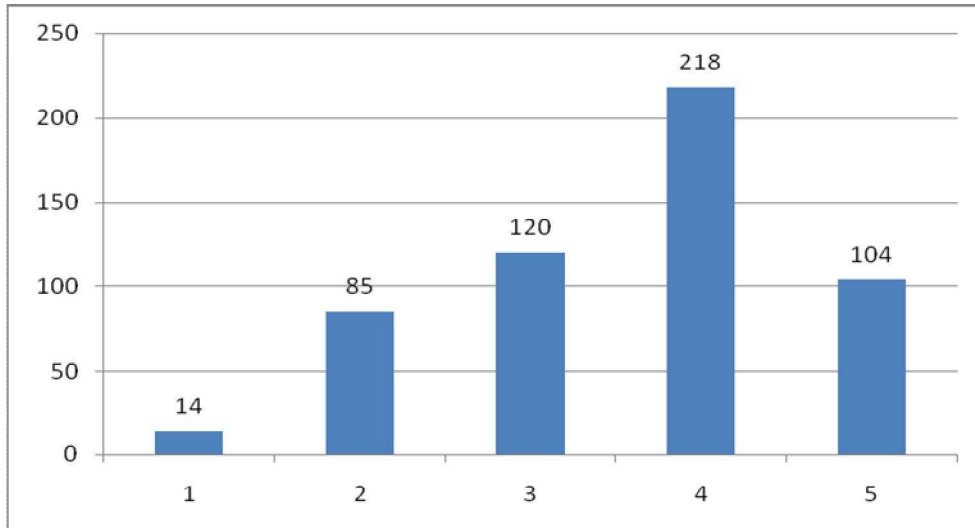
²⁰ Vö. Quint. *Inst.* 8, 3, 71: *Omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi quod agnoscunt.*

²¹ A 'természet' és 'élet' fogalmát Quint. *Inst.* 8, 3, 71 vonatkozó állításainak szellemében használjuk.

²² Már az *Ilias* elbeszélése is szívesen időzik el ilyen részleteknél, mint Szepessy Tibor Hektór és Andromaché vagy Paris kapcsán bemutatja (Szepessy 2009a, 29–30).

A vizsgálat eredményét az alábbiakban ismertetem.

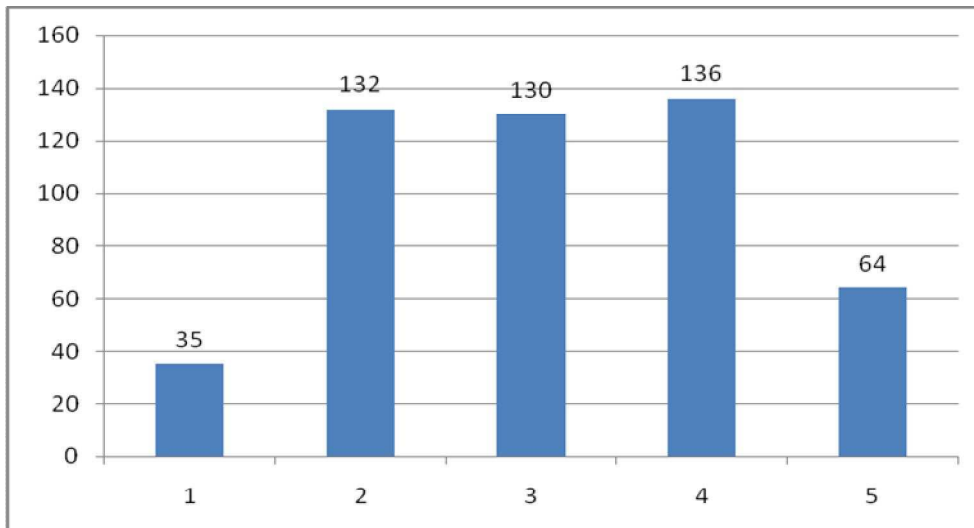
1) A teljes test ábrázolásának előfordulásai.²³



A teljes test ábrázolásának aránya Homérosznál a legalacsonyabb, és a *Metamorphoses*ben a legmagasabb. A változás mértéke összhangban van a *Metamorphoses propositiójában* meghirdetett témával: *in nova fert animus mutatas dicere formas | corpora* (Ov. *Met.* 1, 1 sk.). A kettő között körülbelül félúton van az Apollónios Rhodiosnál, Vergiliusnál és Lucanusnál mért érték: Homéros valamennyi utódánál jóval magasabb tehát, mint a költészet atyjánál, s Ovidiusnál, ahol a téma a testi átváltozása, az érték kiugró. A másik három nagy eposzban az érték egymáshoz viszonyítva nem tér el jelentősen: a teljes test ábrázolása az összterjedelem mintegy egytized százalékát teszi ki.

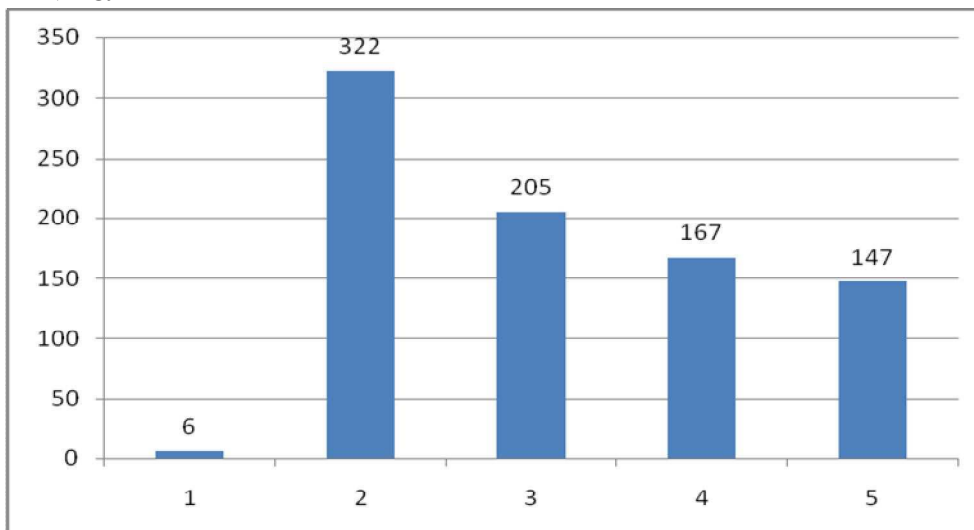
²³ A sorszámok az eposzok összterjedelméhez képest alacsonyok, ezért a diagramok a kimutatott arány ezrelékeit mutatják. A diagramoszlopok számai: 1 = Homéros; 2 = Apollónios Rhodios: *Argonautika*; 3 = Vergilius: *Aeneis*; 4 = Ovidius: *Metamorphoses*; 5 = Lucanus: *Pharsalia*.

2) Teljes testábrázolás a külső elemeivel együtt:



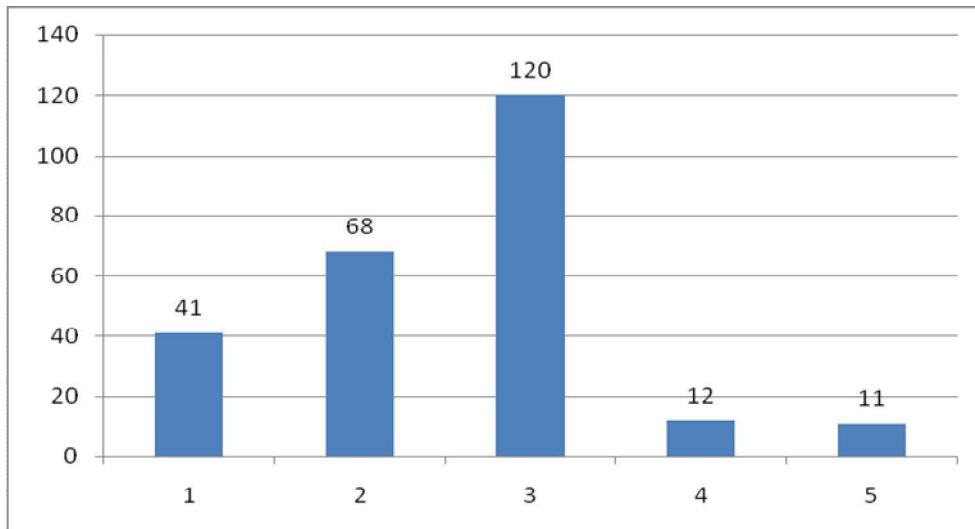
Ebben a vonatkozásban a három, időrendben középső eposz nem mutat nagyobb különbségeket, Homérosznál az arány igen alacsony, s Lucanusnál a homéroszi értéknek körülbelül a duplájára nő ugyan, de így is csak az Apollóniosnál, Vergiliusnál és Ovidiusnál mért érték felét éri el.

3) Egyes testrészekre való utalások:



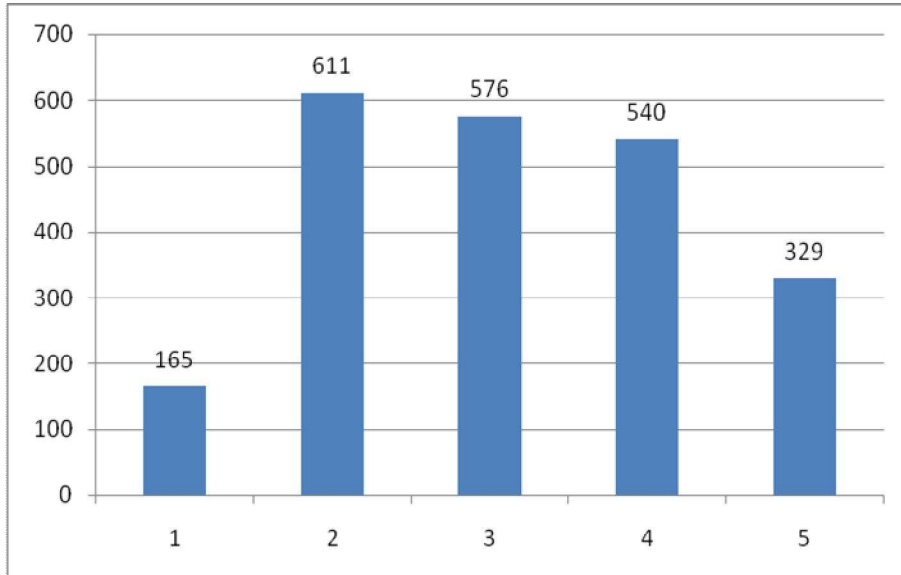
Egyes testrészeket, beleértve az érzelmi megnyilvánulások testi jeleit is, Apollónios Rhodios ábrázol a legszívesebben. Az eposz összterjedelmére vonatkozóan csak körülbelül 50 soros legnagyobb eltéréssel követi Vergilius, Ovidius és Lucanus, míg Homéros értéke messze az utódainál kimutatható arány alatt marad.

4) A testhez nem biológiailag tartozó elemek leírása:



Ilyen elemek ábrázolásában Homéros viszonylag magas értéket mutat, mely Apollónioson keresztül Vergiliusig növekszik (a homérosi értéknek már háromszoros), majd Ovidiusnál és Lucanusnál visszaesik a homérosi érték mintegy harmadára.

5) Valamennyi ábrázolás-típus összesítő statisztikája:



Ha a testábrázolás minden módját figyelembe vesszük, a második mérési szempontnál tapasztalhoz hasonló arányokat kapunk, vagyis az értékek hozzávetőleg kiegyenlítődnek: a Homéros utáni költők mind jobban érdeklődnek az emberi test ábrázolási lehetőségei iránt, mint maga Homéros. Lucanusnál a testábrázolások aránya három elődjéhez képest jelentős mértékben visszaesik: a híresen *euphantasiótos* Lucanus eposza – legalábbis az emberi test ábrázolásának területén – mind összesítésben, mind a vizsgált területeken külön-külön visszalépést jelent legfontosabbnak tartott előképeihez, Vergiliushoz és Ovidiushoz képest, tehát a képzőművészetéhez hasonló ábrázolási technika alkalmazása statisztikailag nem igazolható. E tekintetben azonban nemcsak a statisztikai adatok, hanem tartalmi és nyelvi kérdések is igen fontosak.

Kézenfekvő, hogy e vizsgálatnál különösen fontosak a szobrokat ábrázoló helyek. Homérosnál Héphaistos műhelyében aranyból készült szolgálók vannak (*Il.* 18, 417–420), Alkinoosz palotáját arany és ezüst ebek őrzik (*Od.* 7, 91–4), benne ifjakat formázó arany fáklyatartók állnak (*Od.* 7, 100–102). Az *Odysseia* 23. énekének egy hasonlatában kézművesmunka szerepel: Odysseust olyan széppé tette Athéné, „*Mint amidőn aranyat körülönt az ezüstre egy ember, | művész, kit tanított Héphaistos s Pallas Athéné | minden mesterségre, s ezért kezeműve nagyon szép, | így öntötte a bájt vállára, fejére az úrnő*” (*Od.* 23, 159–162). A hasonlat hat Vergiliusra is (*A.* 1, 589–93), de megítélésem szerint nála sem mutat túl hasonlat mivól-

tán, pusztán arra utal, hogy az említett szép anyagok egymás mellett még szebbnek hatnak.

Apollónios Rhodios szintén tudósít szobrokról és szoborszerű tárgyokról. Ilyenek lehetnek a Héphaistos által Aiétésnek ajándékozott rézbikák, melyek azonban pusztán anyaguk miatt emlékeztetnek szoborra (A. R. 3, 230 sk., 409 sk.). Az Argonauták Iolkosba hazatérőben látják a Krétát védelmező rézembert, Talost (A. R. 4, 1638–48), akit Médeia varázslata dermedt meg, s így, magatehetetlenül hullik alá a szirtfalról a tengerbe (A. R. 4, 1686–88). Csakhogy Talos, éppúgy mint Héphaistos rézbikái, *per definitionem* nem szobor.

Vergiliusnál hasonló ábrázolások alig vannak, pusztán aitiologikus elbeszélésben említi az Aeneas segítő itáliai flotta hajóinak orrdíszeit.²⁴

Hasonló mítoszok Ovidiusnál is megjelennek, már modernebb, pszichológiai háttérrel rendelkező változatban. Ilyen Niobé mítosza. Míg Apollóniosnál Talos Médeia varázslata dermedti szoborrá vagy legalábbis tehetetlenné, Ovidius Niobéjából az elviselhetetlen fájdalom miatt lesz – hogy Kosztolányit²⁵ idézzem – „önmagának dermedt-néma szobra”.

Arra, hogy Ovidius hasonló *metamorphosis*oknál valóban szobrokra gondolható, két irányból is találunk bizonyítékot.²⁶ Az egyik, egyszerűbb eset Aesculapius átváltozása. Coronis nimfa Apollótól született fiához a latiumi dögvész idején Epidaurosban fordul a Város, s mivel az epidaurosiak vonakodnak megválni Aesculapius kultuszszobrától, az isten megelevenedett szobor alakjában jelenik meg a római követség egy tagjának álmában. A baljában görcsös bottal, jobbával dús szakállát érintve elmondja, hogy nem szoborként tart velük, hanem az ábrázolásain botjára tekeredő kígyó gondoskodik *numene* Rómába juttatásáról (mely másnap a valóságban is megjelenik, átsiklik a városon, s eltűnik a római bárka gyomrában: Ov., *Met.* 15, 641 skk.).

A saját szobraként megjelenő isten leírásához hasonló Anaxareté története (Ov., *Met.* 14, 698–771), mely a *Venus Prospiciens*-szentély kultuszszobrának *aitionját* ismerteti. A salamisi lány nem fogadta el Iphis közeledését, ezért Iphis kétségbeesésében az imádott hölgy ajtajának szemöldökfájára akasztotta fel magát, de előtte az isteneket arra kérte, hogy híre maradjon fenn halála után is. Anaxareté megszánja a halott fiút, házuk nyitott ablakából megnézi ravatalán, s amikor el akar fordulni az ablaktól, ugyanaz történik vele, mint Niobéval, csak érzelmi sokk nélkül (hiszen őt nem érinti sokkszerűen Iphis halála): *deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis | inducto pallore fugit, conataque retro | ferre pedes haesit, conata*

²⁴ Abas hajójának díszé aranyozott Apollo-szobor (Verg., *A.* 10, 171), liguroké sziklát vető kentaur (Verg., *A.* 10, 195–97), Aulestesé pedig kagylókürtjét fűvő Triton (Verg., *A.* 10, 209–12).

²⁵ Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*, 1933.

²⁶ A *Metamorphoses* ábrázolásmódjának lehetséges képzőművészeti párhuzamaihoz vö. Aczél 2007, 249–251.

avertere vultus | hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus, | quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum (Ov., *Met.* 14, 754–758). „Szemei megdermedtek, a meleg vér kiszaladt testéből, és sápadtságnak adta át helyét, s ahogy megpróbált visszamenni, úgy maradt, megpróbálta elfordítani tekintetét, de erre is képtelen volt, s tagjait lassanként elvette a kő, mely kemény szívében már azelőtt is ott volt.” Szoborrá változott, melyet Venus-szentéllyé alakított házában tiszteltek: *neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum | servat adhuc Salamis, Veneris quoque nomine templum | Prospicientis habet* (Ov., *Met.* 14, 759 skk.) – „s hogy ne gondold, mindez csak mese, Salamis e szobrot még mindig őrzi úrnőjének neve alatt, s templom van ott, mely Venus *Prospiciens* nevét viseli.”

Folytathatnánk a sort a Circe palotájában lévő Picus-szobor (Ov., *Met.* 14, 313–315) vagy az Ambraciáért folytatott vita kapcsán kövé változtatott Cragaleus rövid ovidiusi leírásával (Ov., *Met.* 14, 313–315), de ezeknél hangsúlyosabb költői ábrázolások is bizonyítják, hogy Ovidius a mítoszok költői elbeszélésekor mintegy szobrászként tekintett modelljére. Első két példánk a kentaurok és lapithák harcának leírásából való.²⁷ Ovidius szerint az egyik ifjú kentaur, Cyllarus olyan szép, hogy – mint mondja – *cervix umerique manusque | pectoraque artificum laudatis proxima signis, | et quacumque vir est* (Ov., *Met.* 12, 397–399) – „nyaka, válla, kezei, mellkasa művészek csodált szobraihoz igen hasonlatosak, s teste más részei is, már ahol férfi”. A leírás folytatásában a költő alighanem létező lószobrokra hivatkozik: *nec equi mendosa sub illo | deteriorque viro facies* (Ov., *Met.* 12, 399 sk.) – „s alatta lóteste is hibátlan, s nem silányabb férfitesténél”. Ugyanitt Ovidius a kardesapás hangjának érzékeltetésére szintén szoborra utaló hasonlatot alkalmaz: *plaga facit gemitus ut corpore marmoris icto* (Ov., *Met.* 12, 487) – „csapása csikordul, mintha márványtestre ütött volna.” Harmadik ovidiusi példánk olyan állapotot ábrázol, melyben az átváltozás-költemény olvasója szinte várja, hogy a hősnő szoborrá változzék egy a Niobééhez fogható érzelmi trauma következtében, csak vele ellentétben büntelenül. A hősnő Hecuba, aki Polyxena förládozása után a tengerparton találja meg a Trója bukása előtt Polymestorhoz küldött Polydorus holttestét. Hecuba fájdalmában már-már kövé válik, de aztán mégis erőt merít kétségbeeséséből, s csak véres bosszúja után alakul át – kutyává. Kőszoborrá való átalakulása tehát az átváltozások korábban megszokott logikája szerint megindul ugyan, de egy ponton megfordul: *Troades exclamant, obmutuit illa dolore, | et pariter vocem lacrimasque introrsus obortas | devorat ipse dolor, duroque simillima saxo | torpet et adversa figit modo lumina terra...* (Ov., *Met.* 13, 538–541)²⁸ – „Felkiáltanak a trójai nők, ő meg megnémul a fájdalomtól, s bensője felé megindult hangját és könnyeit éppen fájdalma nyeli el, s dermedt, mintha csak kemény szikla lenne, és szemeit hol a földre szegezi...”

²⁷ A harc jeleneteinek egymásba fonódása hasonló témájú domborművek dinamikus látványát idézi.

²⁸ Hecuba átváltozásához vö. Hopkinson 2000, 25–27.

Az ovidiusi szoborrá vagy természetes – nyilván emberi alakot idéző – kőbálványá alakulások mögött, mint Niobé esete és Hecuba ’félbemaradt’ szoborrá változása is mutatja, pszichológiai tényezők állnak. Az átalakulás pszichologizáló indoklása aligha független az erős érzelmi hatáshoz kapcsolódó, dermedtséget, fagyot idéző görög és latin nyelvi metaforáktól, melyek a költészetben már Homérosnál is megjelennek.²⁹ Példákkal minden műfaj szolgálhat, most csak a vizsgált eposzokból emelem ki a legjellemzőbbeket.

Az *Odysseia* Kalypsó-epizódjában a meglepettségtől való ’borzadás’ még közvetetten utal a dermedtség képzetére: Kalypsó és Odysseus borzongva dermed meg a Hermész által hozott hír hallatán (Hom., *Od.* 5, 116: ῥίγησεν δὲ Καλυψώ; Hom., *Od.* 5, 171: ῥίγησεν δὲ Ὀδυσσεύς). Az Odysseust már-már felismerő Pénelopé döbbenet bámul (Hom., *Od.* 23, 93: τάφος δὲ οἱ ἦτορ ἔκτανεν). Az erős érzelmi hatás tehetetlenséget okozó erejét Apollónios Rhodios főleg Médeiával kapcsolatban említi: amikor Erós szíven találja (A. R. 3, 284: τὴν δ’ ἀμφασίη λάβε θυμόν), ’szótlanság’ fogja el a rátörő érzelmektől, egyfajta dermedt kábulat fogja el, hiszen Médeia az elbeszélés megelőző részében nem beszélt. Amikor Chalkiopé faggatja, Médeia hasonló állapotba kerül: a szűzi szemérem meggátolta, hogy válaszoljon, noha szeretett volna: δὴν δέ μιν αἰδῶς | παρθενίη κατέρυκεν ἀμείψασθαι μεμαυῖαν; (A. R. 3, 681 sk.). Iasón szépsége úgy dermedti meg γούνατα δ’ οὔτ’ ὀπίσω οὔτε προπάροιθεν αἰεῖραι | ἔσθηνεν, ἀλλ’ ὑπένερθε πάγη πόδας (A. R. 3, 964 sk.) – mint később saját varázslata Talost: ὡς ὄγε ποσσὶν ἀκαμάτοις τείως μὲν ἐπισταδὸν ἤωρειτο, ὕστερον αὐτ’ ἀμνηνος ἀπίερον κάππεσε δούπω (A. R. 4, 1686–88). Végül e dermedt állapotot kígyóméreg is okozhatja, ahogy Mopsos esetében történt Libyában (A. R. 4, 1526 sk.: αὐτίκα δὲ κλίνας δαπέδω βεβαρηότα γυῖα | ψύχετ’ ἀμηχανίη). Az *Aeneis*ben szintén érzelmi sokk vált ki ilyen hatást, amikor Euryalus anyjához eljut fia halálhíre (Verg. *A.* 9, 475: *at subitus miserae calor ossa reliquit*), a dermedtség képzete a halál beálltának pillanatához társul Camilla (Verg., *A.* 11, 818 sk.: *labitur exsanguis, labuntur frigida leto | lumina, purpureus quondam color ora reliquit*) és Turnus halálakor (Verg., *A.* 12, 951 sk.: *illi solvuntur frigore membra*), Camilla haláltusájának ábrázolása még gazdagabb: nemcsak a hideg, hanem a sápadtság képzete is megjelenik benne, ami szintén jellemző lehet egy szobor anyagára is. Az érzelmi hatás következtében előálló dermedtséget Ovidius ugyancsak ábrázolja: Ceres megdermed, amikor megtudja Proserpina sorsát (Ov., *Met.* 5, 509 sk.: *Mater ad auditas stupuit ceu saxea voces | attonitaeque diu similis fuit*);³⁰ Alcyone szintén, amikor Ceyx sorsáról értesül (ő Vergilius haldokló Camillájához hasonlóan el is sápad: Ov., *Met.* 11, 416–

²⁹ Az emberi szépség szoborszerűséggel való kifejezése már a görög hagyományban megjelenik, vö. Bömer comm. ad. Ov., *Met.* 12, 398 *artificum signa*, az ott idézett helyekkel.

³⁰ Majd ájult fájdalmát ugyanez a kín szünteti meg: *utque dolore | pulsa gravi gravis est amentia...* (510 sk.).

18: *cui protinus intima frigus | ossa receperunt, buxoque simillimus ora | pallor obit*). Ovidius a felfokozott érzelmi állapottal járó tehetetlenséget kifejezetten a szobor képzetével is társítja: így csodálja Narcissus mindenről megfélemlenve önmagát, s közben parosi márványból faragott szoborhoz hasonlít (Ov., *Met.* 3, 418 sk.: *adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem | haeret, ut e Pario formatum marmore signum*); így dermed kövé Hecuba is, mikor megpillantja Polydorus tetemét: Ov., *Met.* 13, 538–41: *obmutuit illa dolore, | et pariter vocem lacrimasque introrsus obortas | devorat ipse dolor, duroque simillima saxo | torpet et adversa figit modo lumina terra*.³¹ Ovidius a mozdulatlan pózba kényszerített test szoborszerű szépségére is utal Andromeda történetében: Ov., *Met.* 4, 672–75: *quam simul ad duras religatam bracchia cautes | vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos | moverat et tepido manabant lumina fletu, | marmoreum ratus esset opus*.

Az érzelmi hatás kifejezésének költői topikája Lucanusnál is fellelhető. A rá oly jellemző módon szokatlanul interpretálja Medusa lefejezésének mítoszát. Nála Perseusnak nem azért kell tükörfényes pajzs, hogy maga láthassa a Gorgót, hanem hogy Medusát saját rémítő tekintete bénítsa meg (Luc. 9, 669–71), különben maga dermedne kövé, csakúgy, mint a Gorgó tanyája körül látható áldozatai (9, 649–51; vö. Ov., *Met.* 4, 779–81). Visszatérve az érzelmi hatás okozta megdermedéshez: Cornelia Pompeius viszontlátásakor kerül hasonló állapotba (Luc. 8, 58–61: *obvia nox miserae caelum lucemque tenebris | abstulit atque animam clausit dolor; omnia nervis | membra relicta labant, riguerunt corda, diuque | spe mortis decepta iacet*). Szintén Corneliára vonatkozik a másik hely, ahol a nőt a Pompeiusért való aggodás dermedti meg (Luc. 8, 590–92: *prima pendet tamen anxia puppe, | attonitoque metu nec quoquam avertere visus | nec Magnum spectare potest*). A jelenetsor végén Pompeiust meggyilkolják, ahol Lucanus az érzelemábrázolás toposzát újszerűen használja: Pompeiust önuralma merevíti érzéketlenné a fájdalom iránt:³² erre mint az érzelmeivel, sőt a fizikai fájdalommal szemben is felvértezett sztoikus bölcs képes. Ez korántsem meglepő egy sztoikus költő részéről, akinek

³¹ Az érzelmi hatástól való kövé dermedés irodalmi előzményeihez: Bömer comm. ad 13, 540b–541.

³² Luc. 8, 615–21 *tum lumina pressit | continuitque animam, nequas effundere uoces | vellet et aeternam fletu corrumpere famam. | sed, postquam mucrone latus funestus Achilles | perfodit, nullo gemitu consensit ad ictum | respexitque nefas, servatque immobile corpus, | seque probat moriens...* A lefejezés leírását is ez a képzet befolyásolhatta, hiszen Pompeius arcán még a fájdalom önkéntelen reakciói sem láthatók (Luc. 8, 663–67): *at, Magni cum terga sonent et pectora ferro, | permansisse decus sacrae venerabile formae | iratamque deis faciem, nil ultima mortis | ex habitu vultuque viri mutasse fatentur | qui lacerum videre caput*. A levágott fő különös módon a testtől való elválasztása után elevenedik meg, holtan lesz élővé. Ezt egyrészt a korabeli élettani ismeretek magyarázzák (a jelenséget a modern orvostudomány is kutatta), s szimbolikusan is értelmezhető: Pompeius a köztársaság ügyéért alávetette magát e különösen szégyenletes halálnemnek, s törzsétől elválasztott feje mint önmaga portréja jelenik meg (Luc. 8, 682–86): *dum vivunt vultus atque os in murmura pulsant | singultus animae, dum lumina nuda rigescunt, | suffixum caput est, quo numquam bella iubente | pax fuit; hoc leges Campumque et rostra movebat, | hac facie, Fortuna, tibi, Romana, placebas*.

főhőse, Cato tökéletes sztoikusként testesíti meg a tökéletes római hadvezért és államférfit, de Lucanus világát egyébként is átszövik a sztoicizmushoz kapcsolható képzetek.³³

Az erős érzelmi hatás epikus ábrázolásmódja, mint példánk mutatták, emlékeztet a képzőművészet emberalakjainak mozdulatlanságára, új módon Lucanus használja az elődeinél talált technikát, amikor a test mozdulatlanra dermedését a sztoikus filozófia jegyében okolja meg. Így lesz nála Pompeius mozdulatlansága élete utolsó perceiben a halált tudatosan megélő s azt az utókor számára *exemplum* má tevő bölcs magatartásává.

A képzőművészettel rokonítható leírásnak azonban Lucanus eposzában nem ez az egyetlen újítása. Az emberi test ábrázolásaiban, mint láttuk, a szöveg nem bővelkedik: Lucanusnak, ellentétben fontos előképével, a *Metamorphosesszal*, nem a test a fő témája. Az eposz cselekménye két fő- és időnként egy-egy mellékszálra bomló eseménysor fonadéka, amit a többé-kevésbé folyamatos költői reflexió szólama kísér: a költemény olyan filmre emlékeztet, melynek történetére időről időre narrátor reflektál. Az elbeszélés belső törvényszerűségei és célja is leginkább egy film narrációs technikájával vethetők össze. Történetet elbeszélő képi megjelenítés az ókorban különböző műtárgyakon (takaró, pajzs, templomajtó, hajótat) egymást követő képekként lehetséges, ezek azonban inkább „képregények”, hiszen állóképek alkotják őket. Folyamatos, filmszerű ábrázolásra csak az elbeszélő költemény képes: érthető, ha oly nagy benne a szemléletesség jelentősége, hiszen az *enargeia* technikáinak köszönhetően a költő által „forgatott film” a befogadó tudatában mintegy „mozivászon” képződik meg.³⁴ Az események és plánok a filmhez hasonlóan az eposzban is váltakozó dinamikával követik egymást, az anyagban való ábrázolás jegyeit ott kell tehát keresnünk, ahol a költő az események váltakozásának sebességét lassítja: ilyenkor egy-egy szereplőre vagy szereplők interakciójára fókuszál.

A lucanusi ábrázolás-technika idevágó jegyei közül hármat is kiemelhetünk. Az első a levágott fő és az arc, valamint az arc épségének jelentősége.³⁵ Az emberi fej

³³ Lucanus sztoicizmusának háttérben Takács László Cornutus szerepét is hangsúlyozza: Takács 2002, 135–136.

³⁴ Az ókori eposz műleírásai kifejezetten képi elbeszélést fordítanak le szöveges narratívává.

³⁵ Lucanus elődeihez képest sokkal gyakrabban jelenik meg a motívum a Caesar oldalán küzdők embertelenségének hangsúlyozására. Szerepel a korábbi polgárháborúk borzalmainak felidőzésében (Luc. 2, 123–25), s a régi időket megélt agg római elmondja, hogy a csata után keresték, melyik fő melyik testre illik, hogy ne névtelenül hamvasszák el a halottakat (2, 169–73). Caesar pharsalosi *adhortatió*jában biztatja katonáit, ha a csatában rokonukkal kerülnek szembe, ronszolják szét arcukat, hogy ne tudják, kit ölnek meg (7, 322), s a csata utáni fosztogatáskor harcosai odébb dobják rokonaik levágott fejét, hogy kifosztásuk ne legyen akkora bűn (7, 627–30), vagy arcukat felismerhetetlenné teszik (vö. 7, 792 sk. is). Pompeius feje kiemelt jelentőségű, hiszen ő az állam 'feje', s lefejezésével a nyelvi metafora szó szerint konkretizálódik. E fővételt Lucanus éppen ezért ábrázolja oly naturalisan, s ezért tér vissza rá többször is (7, 675 sk.; 8, 663–73, 674–91, 709–11; 9, 1010–12, 1033 sk.).

és arc a mai napig a személyazonosítás alapja,³⁶ az antik eposz világában ezt kiegészíti még a hír továbbélésének fontossága. Priamus lefejezését már Vergilius is ilyen felhanggal hangsúlyozza (Verg., *A.* 2, 558: *avulsumque umeris caput et sine nomine corpus*): a megbecstelenítésnek ez a netovábbja, a fejtől megfosztott test azonosíthatatlan, s e halálnem a halálon túli tisztelet lehetőségétől is megfosztja elszenvedőjét. Lucanus számára ez a motívum oly fontos, hogy szövegében Pompeius egy már Servius által feltárt Vergilius-allúzió (Serv. ad Verg., *A.* 2, 557) révén Priamus sorsának megismétlőjeként jelenik meg, s a témára többször visszatér.³⁷ Mindjárt az eposz elején felbukkan,³⁸ s csataleírásaiban többször is említ lefejezést, valamint a sebesült későbbi azonosítását lehetetlenné tevő, arca kapott sebesülést.³⁹ A fej és arc jelentősége még fontosabb a polgárháború világában, ahol az egymás ellen forduló *cives* bűnét fokozza, ha ellenségében polgártársát, netán rokonát ismeri fel. A költő ki is használja elbeszélésében a fej motívuma adta lehetőségeket, vissza-visszatér rá, ami mutatja, hogy mennyire fontos számára a probléma.

A porba hullott emberfők közül Pompeiusé a legfontosabb a számára:⁴⁰ az ő esetében a fej sorsával külön foglalkozik. Az egyiptomiak bebalzsamozzák, s behódolásuk jeleként nyújtják át Caesarnak, a tetemét egyszerűen a tengerbe vetik, hajdani katonája talál rá a parton, hevenyészett máglyán égeti el, s a fövényen talált anyagokból állít neki síremléket. A lefejezés kapcsán Lucanus korának olvasójában

³⁶ Erre az eposzok utalnak is. Az arc és test alapján való személyazonosítás többször is megjelenik az *Odysszeiában* (*Od.* 1, 208: Télemachos fejformája Odysseusra emlékeztet; *Od.* 19, 357–360 Pénélopé mondja Eurykleiának, hogy Odysseus lába és keze is olyan lehet már, mint vendégéé, aki persze maga Odysseus; *Od.* 23, 175 Pénélopé állítja Odysseusnak, hogy emlékszik akkori külsejére, amikor elutazott). Apollónios Rhodios nem, Vergilius csak áttételesen említi a testet és fejet az azonosítás összefüggésében: Nisus és Euryalus kopjára tűzött feje ilyen összefüggésben jelenik meg (*A.* 9, 465–67; 471 sk.), s a csatában levágott fők trófeának számítanak, ám kizárólag Aeneas itáliai ellenfelei tekintik annak őket: Nisus és Euryalus fején kívül így jelenik meg Aeneas feje Mezentius beszédében (*A.* 10, 862 sk.), s Turnus egy megölt testvérpár, Amycus és Diorek fejét fűzi kocsijához (12, 511 sk.). A *Metamorphoses*-ben (5, 211–14) Phineus felismeri szoborrá kövült embereit, Agaue szörnyű tettének legfőbb rekvizituma Pentheus letépett feje (*Met.* 3, 725–28), az istenek arcáról ismerhetők fel Pallas szöttesén (6, 72–74), s a költő kiemeli, hogy Arachne Neptunus szeretőinek arcát is ábrázolja (6, 121 sk.), végül Atalantáról arcról eldönthetetlen, fiú-e vagy lány (8, 322 sk.). A vérrokonok hasonlósága az elődei portréival ábrázolt *Togatus Barberinin* (Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Roma; Kr. e. 1. sz. vége) is felfedezhető (Kleiner 2010, 52). A római szobrászatban igen fontos az arc ábrázolása, hiszen a római polgárt híres emberek köztéri szobrai és elődei képmásai veszik körül (O'Sullivan 2011, 14; illusztrációja Cic., *de Orat.* 3, 221: *animi est enim omnis actio et imago animi volutus indices oculi*).

³⁷ Narducci 1973.

³⁸ A révületben jósló matróna látomásában (1, 685 sk.): *hunc ego, fluminea deformis truncus harena | qui iacet, agnosco*.

³⁹ L. 35. jegyzet.

⁴⁰ Pompeius lefejezése: Luc. 8, 663–91.

felvetődhetett a kérdés, hogy miként készült halotti maszk az elhunyt Pompeiusról. Ez a kérdés nem lenne meglepő a római kultúráról lévén szó, ahol a családok *atriumait* az elhunyt ősök képmásai díszítették.⁴¹ Az emberi fő ilyen értelemben is szent a rómaiak számára, az elhunytak kiválóságának *exempluma*, hozzá a tetteket felsoroló titulus társul. A római portrészobrászat éppen e római szokás talaján tudta olyan nyitottan fogadni a Kr. e. 3–2. századtól beáramló görög minták impulzusait.⁴²

Pompeius bebalzsamozott fejét átadják Caesarnak: ehhez több értelemben a legförtelmesebb bűn képzete társul. Pompeius először is római polgár, másfelől *princeps rei publicae*,⁴³ a meggyilkolása tehát az egész római államot sérti. Másfe-

⁴¹ Idősebb Plinius leírja, hogy az *atrium* olyannyira az ősök „tulajdona” volt, az emlékeztető funkció oly szorosan kapcsolódott a ház e részéhez, hogy a képmások a ház eladása után is ott maradtak, s a korábnál kevésbé érdemdús új tulajdonosaikat példájuk követésére intették (Plin., *Nat.* 35, 7). E portrék a háttérét képzik a *cliens-patronus* viszonyban oly fontos reggeli *salutation*ának is (Kleiner 2010, 54).

⁴² A korai itáliai szobrászat geometrikus-statikus és plasztikus-dinamikus vonulata egyaránt hatott a rómaiakra (Gesztelyi 2009, 336), akik a verisztikus ábrázolásmódhoz (Cagnat–Chapot, 1916, 508; Hölscher 2008: 246 sk.; Walker-Burnett 1981, 8–10) a portré öskultuszban játszott szerepe miatt (ami a *ius imaginum* arisztokrácia számára fenntartott jogában is megnyilvánul, s az előkelő családok gondosan ápolják is felmenőik emlékét [Kleiner 2010, 52]; vö. Sal., *Jug.* 85, 29 sk. [Marius 107-es konzuli beszéde, melynek fontos gondolata, hogy mivel ő *homo novus*, a háza nincs teli az ősök képmásaival]) még szobrászatuk klasszicizáló szakaszában is ragaszkodtak (Gesztelyi 2009, 340), amikor a római közélet kiválóságainak ábrázolása már jóval szélesebb körű volt (vö. Plin., *Nat.* 35, 9–14; Cagnat–Chapot 1916: 371–77; a portré használata e célra a rómaiaknál lesz igazán elterjedt [Thompson 2007, 29]). A római sírportré fejlődésében a genuin hagyomány (Liv. 38, 56, 3–4 az idősebb Scipio síremléke kapcsán) görög, különösen hellénisztikus hatással keveredik (Cagnat–Chapot 1916, 515–522). Az ősök portréival díszített sírok komplex vizuális-kulturális élményt nyújtottak, kép és szöveg egyszerre szolgálta az emlékezet fenntartását és a *gloria post mortem* (Koortbojian 1996, 210 az általa idézett szövegekkel: *Digesta* 11, 7, 6; Festus [Paulus] 123L; Plin., *Nat.* 35, 17; Cic., *Man.* 7; Verg. *A.* 6, 381; Thompson 2007, 29). A sír kivitelezése az önreprezentációt is szolgálta (Hölscher 2008, 135), a portré pedig az ábrázolt személlyel kapcsolatos üzenetet hordozott (uő. 246).

Polybios 6, 53–54 beszámol az elhunytól készült portré szerepéről az előkelő római családok temetkezéseinél, a viaszképmás mellett a halotti menetben az elhunyt közéleti szerepének állomásait felsoroló feliratot is vittek, majd a maszkot később a házban tartották és ünnepi alkalmakkor kiállították. Az első elismerésként állított köztéri szobrok Rómában a Kr. e. 4. sz-tól adatolhatók, s e görög eredetű szokás maga is hatott a római halotti rituáléra, beleértve a viasszal készített halotti maszk hagyományát is, aminek szintén volt görög előzménye (Hölscher 2008, 247; a késő köztársaságkori *necropolis* megjelenéséhez vö. uő. 211). A halotti portrét a késő köztársaságkortól készítik nagyobb arányban tartósabb anyagból, s ezzel sokszor görög mestereket bíznak meg (Thompson 2007, 35). A verisztikus római portré őrzi a halott emlékét, jelenlévővé teszi, s képet ad róla szemlélőjének, aki a modellt már nem ismerheti meg (Stewart 2003, 80; vö. az általa [80n3] felsorolt *locusokkal*: Stat., *Silv.* 3, 3, 201; Plin., *Nat.* 34, 17; CIL 6, 1727; CIL 5, 532; CIL 6, 30106; Hor., *Carm.* 4, 8, 13 sk.; Suet., *Aug.* 31, 5; Ov., *Pont.* 4, 9, 105; Cic., *Fam.* 5, 12, 7; *Rep.* 6, 8; Plin., *Ep.* 2, 7.) A római portré kutatásának állásáról Fejfer 2008, 3–10 ad újabb áttekintést.

⁴³ Miltner 1952, 2183, 36–61.

lól a Caesarhoz csatlósul szegődő Ptolemaios semmibe veszi a vendégbarát jogát, amivel tartozik Pompeius családjának,⁴⁴ s az eposz világában közvetlenül Iuppitert sértő vétket azért követi el, hogy Caesarnak ne kelljen volt vejét meggyilkolnia (Luc. 9, 1020 sk.; 1025 sk.; 1031 sk.).⁴⁵

A csatatéren lehulló fejek ábrázolásának ugyancsak van etikai vonatkozása, s Lucanus elbeszélése ezt hangsúlyozza is: Caesar kifejezetten buzdítja katonáit rokonaik arcának összeroncsolására (Luc. 7, 322: *vultus gladio turbate verendos*), s ők a csata utáni fosztogatás közben odébb is hajítják a tetemektől az ismerős fejeiket (Luc. 7, 627–630). Pompeius fej nélküli testének ábrázolása szintén értelmezhető ebben az összefüggésben: leírásában Lucanus háborzongató oxymoronja ennek kiemelésére szolgál: *pulsatur harenis, | carpitur in scopulis hausto per volnera fluctu, | ludibrium pelagi, nullaque manente figura | una nota est Magno capitis iactura revolsi*. (Luc. 8, 708–711)

„A tenger mossa a fövényen, szirteken hányódik, s sebein át szívja be a habokat a tenger játékaként, s elveszíti alakját: Magnus egyetlen ismertetőjegye éppen az, hogy megfosztották fejétől.”

A fej nélküli holttest az ókori szobrok állagromlásának gyakori formájára is emlékeztet, ám Rómában nemcsak a szoborfejek letöréséről tudunk, hanem arról is, hogy a portrékat korábbi szobortestre illesztették.⁴⁶ Nem zárható ki, hogy az ábrázolás interpretációját a Priamus sorsával való párhuzam mellett ez a lehetőség is gazdagíthatja.

Itt érkezünk a test lucanusi ábrázolási technikája kapcsán említendő második elemhez. Lucanus a feddhetetlen Cato alakjával kapcsolatban hivatkozik az állami kultuszban elterjedt uralkodószobrokra. Catót libyai expedíciójának elbeszélésében a költő – a Nagy Sándor-hagyományból ismert motívumok segítségével⁴⁷ – tökéletes hadvezérként jeleníti meg. Libyában Cato Iuppiter Hammon jóshelyéhez is eljut, itt azonban, bármennyire is vágnak katonái tudni a jövőndőt, *nem* jósoldat. A jelenethez fűzött költői kommentárban előbb Cato hadvezéri erényeiről hallunk, majd a költő a valódi, sztoikus-római értelemben felfogott lelki nagyságot szembeállítja a rómaiak által oly fontosnak tartott hadvezéri *felicitasszal*. A szakasz e sza-

⁴⁴ Miltner 1952, 2201, 56–68.

⁴⁵ Pompeius Kr. e. 59-ben politikai okból jegyezte el Caesar lányát, Iuliát. Valerius Maximus (V. Max. 4, 6, 4) és Plutarchos (*Pomp.* 53) is említi, hogy 55 nyarán Pompeius az aedilis-választásokon kitört zavargások után véres ruhában tért haza, Iulia a rémülettől sokkot kapott, és elvetélt. Második gyermeküket megszülte, ám nem sokkal a szülés után meghalt, s nem sokkal később a csecsemő is (Münzer 1917, 894, 36–895, 56).

⁴⁶ A jelenség a Mediterráneum keleti részén gyakoribb (Stewart 2003: 80 sk., fontos forrása Dio Chrysostomos beszéde a rhodosiakhoz [D. Chr. Or. 31]; vö még: Cic., *Att.* 6, 1, 26; Plut., *Ant.* 60; D. Chr., *Or.* 37, 40; Paus. 2, 17, 3; Ph. *Legatio ad Gaium* 134–6; [Stewart 2003, 79n4]). Dio Chrysostomos esztétikai nézeteiről vö. Szepessy 2009b, kül. 210–18.

⁴⁷ Borzsák 2001, 57.

vakkal zárul: *ecce parens verus patriae, dignissimus aris, | Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit | et quem, si steteris umquam cervice soluta, | nunc, olim, factura deum es.* (Luc. 9, 601–604)⁴⁸

„Íme egy igazi parens patriae, aki oltáraidra a legméltóbb, Róma, akire esküdni sohasem lesz szégyen, és akit, ha ugyan lesz még idő, amikor nyakad felszabadul az iga alól, akár most, akár a jövőben istenné fogsz avatni.”

A *locus* korabeli olvasói horizont szerinti értelmezésének ezúttal csak egy aspektusát emelem ki: azt, hogy Cato oltárokra méltó. Ez aligha választható el a kegyszobortól, s ily módon ellenpontját képezi a hivatalos uralkodói *consecratió*nak.⁴⁹ Lucanus tehát számol a szoborábrázolás lehetőségével annak korabeli római funkciójában, s olyan Rómában írta eposzát, melyben nem a *parens verus patriae*, hanem ellenlábasa, Caesar és utódai szobrait emelték és emelik a haza oltáira.⁵⁰

Végül harmadikként az előzőeknél általánosabb szempontot emelek ki, mely kapcsolatot mutat bizonyos, az ovidiusi ábrázolásmód plaszticitása kapcsán érintett jellegzetességekkel. A *Metamorphoses* vizsgált helyein igyekeztünk kimutatni, hogy bizonyos kőszoborrá válások háttérében szoborábrázolások lehetnek. Erre lexikai és narratív síkon is utalnak bizonyos jelek még akkor is, ha Ovidius, mint Hecuba tragikus sorsának leírásakor, olykor játszik az olvasói elvárásokkal, és hősnőjét mégsem változtatja szoborrá. Ilyenek a megdermedés jegyei, melyek érzelmi és fizikai értelemben is kifejeződnek. Példáink bemutatták, hogy az ábrázolásmód e jellegzetessége az erőteljes érzelmi hatás topikájához tartozik, de mert éppen Lucanus egyik legfontosabb előképe, Ovidius társítja ezt a mitikus nyelven megfogalmazott anyagi átlényegülés lehetőségével, képzőművészeti minták vagy legalábbis szemléletmód érvényesülése a Pharsaliában sem zárható ki egyértelműen. Az eposzban nem egy ilyen jelenet található. Az 1. énekben Patria istennő megjelenik Caesarnak, s inti, ne keljen át a Rubiconon (Luc. 1, 183–92). Az istennő megjelenése önmagában is összevethető képzőművészeti ábrázolásokkal, de tárgyunk szempontjából Caesar reakciója sem közömbös, amennyiben rémülettől mozdulatlanra dermedt testét Lucanus az említett toposzokkal jeleníti meg: *tum perculit horror | membra ducis, riguere comae gressumque coercens | languor in extrema tenuit vestigia ripa.* (Luc. 1, 192–194)

„Akkor a vezér tagjait rémület járta át, haja égnek meredt, a lába földbe gyökerezett, s egy tapodtat sem tudott mozdulni a folyó partján.”

Később a massiliai tengeri csata leírásában az egyik helybeli görög, Argus apja végignézi fia halálát. *Funere viso* (730), „halála láttán” a hajó másik végéből

⁴⁸ A Cato-enkomion Lucanus politikai nézeteit tükrözi, melyek megnyilvánulnak a Piso-féle összeesküvéshez való csatlakozásában (ehhez vö. Takács 2010, 140–149).

⁴⁹ Wissowa 1900, 901, 52–902, 40. Viansino 1995, comm. ad 9, 601; 602.

⁵⁰ Vö. Schrempf 1964, 88–89.

saepe cadens longae senior per transtra carinae | pervenit ad puppim spirantisque invenit artus. | non lacrimae cecidere genis, non pectora tundit, | distentis toto riguit sed corpore palmis. (Luc. 3, 731–34)

„öreg kora miatt sűrűn botladozva a hosszú hajótest evezőpadjain át eljut a farig, s tagjai még zihálnak, mikor rálel. Nem csordultak könnycseppek arcán, nem verte mellét, csak egész teste megdermedt széttárt karokkal”,

majd elsötétült előtte a világ, elvesztette öntudatát, már nem ismerte fel Argust, s már ebben az állapotban van, amikor Argus utoljára felocsúdik:

ille caput labens et iam languentia colla | viso patre levat; vox faucis nulla solutas | prosequitur, tacito tantum petit oscula voltu | invitatque patris claudenda ad lumina dextram. (Luc. 3, 737–40)

„fölemeli fejét s már lebicsakló nyakát apja láttán, torkát nyitja, de hang nem jön ki rajta, néma arccal kéri csókját, s biztatja apja kezét, hogy fogja le szemét.”

Az addig szobormereven álló apa azonban éppen ekkor tér újra magához éber kábulatából, de már nem veszi észre, hogy fia még él, és a tengerbe veti magát.

A számos lehetséges közül egyetlen újabb példával zárjuk a felsorolást. Pompeius a pharsalosi csata után úgy dönt, nem keletre megy, hanem Egyiptomban kér menedéket. Egy parti naszád fogadja, Cornelia rosszat sejtve valósággal megdermed a félelemtől (8, 591: *attonito metu*), s csakúgy, mint Anaxarete Iphis történetének végén:

nec quoquam avertere visus | nec Magnum spectare potest. (Luc. 8, 591 sk.)

„sem fordítani tekintetét, sem Magnust nézni nem képes”.

Pompeius már átszállt a hajóra, az egyiptomi szolgálatba szegődött római legiós, majdani hóhéra, átsegíti, majd Cornelia panaszán kívül (Luc. 8, 637–662) lényegében semmi sem történik a gyilkosságon kívül, mindez azonban jó harminc sort foglal el (Luc. 8, 613–36 és 663–75). A mozdulatlan Pompeius arcáról olvasuk le, hogy az eget vádolja, szent külsejét megőrizte, nem árul el halálfélelmet, majd befödi fejét, mert tudja, hogy fia, felesége és kísérete látja, s miközben megadja magát sorsának, *servatque immobile corpus* (620), hosszú belső monológját halljuk: tudja, őt nézi az egész jövőendő, s utolsó perceiben, halálakor is példát kell mutatnia.

A vizsgált szöveghelyeken a dermedtség, mozdulatlanság összekapcsolódik egy másik kulcsmotívummal: a szenvedőt, az erényért, a hazáért akár méltatlanul meghurcoltat mindig látja valaki közvetlen közletről, vagy a jövőből. A szöveg olvasásakor Pompeius sorsa a képzeletünkben valóban megjelenik, szemléljük, s részesei leszünk történetének. E képekben megvalósul, amit a film-hasonlatnál a dinamika lassulásáról állítottunk, s mint láttuk, ennek motivikus és nyelvi rekvizitumai is vannak. Hogy e költői képek két- vagy háromdimenziósak, plasztikai vagy festészeti alkotások, aligha dönthető el, ahogy az sem tudatosul bennünk, hogy a filmen élénk vetített kép két- vagy háromdimenziós. Egy biztos: a költői kép nekünk, né-

zőknek készül, olyan technikával, mely – az *enargeia* jegyében – már-már áttöri az anyagi és szellemi valóság határát, s értésünkre adja, mit akart kifejezni költészettel kapcsolatos *oxymoron*jával Simónidész. A testábrázolás epikus megjelenítéséről adott áttekintés bemutatta, hogy a vizsgált szerzők sorát záró Lucanus eposzában a testábrázolásnak kisebb teret szentel ugyan, de számszerűsíthető arányoknál fontosabb az ábrázolás mikéntje. A testábrázolás tehát Lucanusnál szorosan kapcsolódik az epikus hagyományokhoz, ugyanakkor meg is haladja őket: jelentősége túlmutat önmagán, a test megjelenítése – csakúgy, mint az ókori Róma köztéri szobrai s az elődök képmásai a családi *atrium*okban – nemcsak láttat, hanem emlékeztet is: a test szövegszerű ábrázolása éppúgy *exemplum*-jellegűt ölt, mint képzőművészeti megjelenítései.

Bibliográfia

- Aczél 2007 = Aczél Zs.: Az ovidiusi fakatalógus (*Met.* 10, 90–106) és a *Metamorphoses* esztétikája. *AT* 51, 239–273.
- Adamik 1998 = Adamik T.: *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustusig*. Budapest.
- Bloom 2005 = *Homer's The Ilias*. Bloom, H. (ed., introd.). Philadelphia.
- Borzásák 2001 = Borzásák I.: Sallustius Marius-portréja. *AT* 45, 53–61.
- Bömer comm. ad... = P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer. Buch XII–XIII. Heidelberg.
- Cagnat–Chapot 1916 = Cagnat, R.–Chapot, V.: *Manuel d'archéologie Romaine*. Tome premier: Les monuments. Décoration des Monuments. Sculpture. Paris.
- Calboli 1991 = Calboli, G.: Die Rhetorik in der römischen Spätantike. In: *Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des „Historischen Wörterbuchs der Rhetorik“*. Hrsg. Ueding, Gert. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 9–20.
- Fejfer 2008 = Fejfer, J.: *Roman Portraits in Context. Image & Context*, vol. 2. Berlin, New York.
- Fuhrmann 1973 = Fuhrmann, M.: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt.
- Gesztelyi 2009 = Gesztelyi T.: A római művészet és társadalmi szerepe. In: *ΑΓΑΘΑ II. Bevezetés az ókortudományba I. A görög és a római világ írásos és tárgyi emlékei*. Harmadik javított és bővített kiadás. Debrecen, 335–349.
- Gesztelyi 2001 = Gesztelyi T.: Utószó: Plinius élete és munkássága. In: *Idősebb Plinius: Természetrész (XXXIII–XXXVII): Az ásványokról és a művészetekről*. Fordította, a jegyzeteket és a névgyarazatokat készítette: Darab Á. (XXXIV, XXXVI) és Gesztelyi T. (XXXIII, XXXV, XXXVII). Budapest, 369–381.
- Hopkinson 2000 = Hopkinson, N. (ed.): *Ovid: Metamorphoses. Book XIII*. Cambridge.

- Horváth 2001 = Horváth L.: „Ex Rhodia disciplina Molonis” – Hypereidés elismertsége Rómában. In: *Az athéni Hypereidés beszédei és stílusának ókori megítélése*. Budapest, 193–206.
- Horváth 2006 = Horváth L.: Komikus áthallások a szónoki érvelésben (Hypereidés Athénogenés elleni beszédének felépítése). *AT* 50, 33–56.
- Hölscher 2008 = Hölscher, T.: *Klassische Archäologie. Grundwissen*. Darmstadt.
- Juvan 2008 = Juvan, M.: *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue.
- Kemmann 1996 = Kemmann, A.: Evidentia, Evidenz. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen, 33–47.
- Kennedy 1983 = Kennedy, G. A.: *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Princeton.
- Kennedy 1994 = Kennedy, G. A.: *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton.
- Kleiner 2010 = Kleiner, F. S.: *A History of Roman Art*, Enhanced Edition. Wadsworth.
- Koortbojian 1996 = Koortbojian, M.: *In commemorationem mortuorum: text and image along the 'streets of tombs'*. In: *Art and Text in Roman Culture*. Ed. Elsner, Jaś. Cambridge, 210–233.
- Kroll 1940 = Kroll, W.: Rhetorik, *PWRE Suppl. VII*. 1039, 38–1138, 26. Stuttgart.
- Lausberg 1990 = Lausberg, H.: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Auflage. Stuttgart.
- Lukács 1965 = Lukács, G.: To Narrate or Describe? In: *Homer. A Collection of Critical Essays*. Ed. Steiner, George – Fagles, Robert. Prentice-Hall, 86–89.
- Martin 1974 = Martin, J.: *Antike Rhetorik. Technik und Methode*. München.
- Matsier 2011 = Matsier, N.: *3D a festészetben. Trompe-l'œil régen és most*. Ford. Balogh T. Budapest.
- Mészáros 2011 = Mészáros T.: *A rhamnusi Antiphón. Antiphón-tanulmányok*. Budapest.
- Miltner 1952 = Miltner, F.: Cn. Pompeius Magnus. *PWRE* 42. HbB. 2062, 56–2213, 54. Stuttgart.
- Münzer 1917 = Münzer, F.: Iulia. *PWRE* 19. HbB. 894, 36–895, 56. Stuttgart.
- Narducci 1973 = Narducci, E.: Il tronco di Pompeo: Troia e Roma nella Pharsalia. *Maia* 25, 317–325.
- Newmyer 1983 = Newmyer, S.: Character Portrayal in Lucan. In: *Studies in Latin Literature and Roman History III*. Ed. Deroux, Carl. Collection Latomus vol. 180. 226–252. Bruxelles.
- O'Sullivan 2011 = O'Sullivan, T. M.: *Walking in Roman Culture*. Cambridge.
- Porter 2009 = Porter, J.: Rhetoric, aesthetics, and the voice. In: *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Ed. Gunderson, Erik. New York, 92–108.
- Schrempp 1964 = Schrempp, O.: *Prophezeihung und Rückschau in Lucans „Bellum civile”*. Diss. Zürich.
- Sprigath 2004 = Sprigath, G. K.: Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei. *Poetica* 36, 243–80.
- Stewart 2003 = Stewart, P.: Statues in Roman Society: Representation and Response. In: *Studies in Ancient Culture and Representation* (ed. Price, Simon; Smith, R. R. R.; Taplin, Oliver). Oxford.
- Szepessy 2009a = Szepessy T.: Elbeszélői mód az Ilias 6. énekében. In: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, 13–31.
- Szepessy 2009b = Szepessy T.: Dión Chrysostomos esztétikai nézetei I. „A szépségről” (Oratio 21.). Budapest, 193–220.

- Takács 2002 = Takács L.: L. Annaeus Cornutus egyik töredékének története. *AT* 46, 127–139.
- Takács 2010 = Takács L.: *Nero. Politikusi arcképvázlat*. Piliscsaba.
- Thompson 2007 = Thompson, N. L.: *Roman Art: A Resource for Educators*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- Viansino 1995 = Viansino, G.: *Marco Annaeo Lucano: La Guerra Civile (Farsaglia): Libri I–V, VI–X*. Testo critico, traduzione e commento a cura di G. Viansino. Milano.
- Walker–Burnett 1981 = Walker, S.–Burnett, A.: *The Image of Augustus*. British Museum Publications. London.
- Whitman 1958 = Whitman, C. H.: *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, Mass.
- Wissowa 1900 = Wissowa, G.: Consecratio. *PWRE* 7. HbB. 896, 29–902, 40. Stuttgart.
- Zanker 1981: Zanker, G.: Enargeia in the ancient criticism of poetry. In: *RhM* 124, 297–311.

