

Doktori (PhD) értekezés

HAMVAS GÁBOR

**EKPHRASISOK AZ EZÜSTKORI
EPOSZIRODALOMBAN**

Témavezető:

DR. TAKÁCS LÁSZLÓ

egyetemi docens

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Nyelvtudományi Doktori Iskola

(Vezetője: DR. É. KISS KATALIN)

Klasszika-filológia műhely

(Vezetője: DR. MARÓTH MIKLÓS)

2016

I. BEVEZETÉS	4
II. AZ EZÜSTKORI EPOSZOK ÉS EKPHRASISAIK	21
A) Achilles pajzsa az Ilias Latinában	21
B) Lucanus Pharsaliája.....	29
1. Pompeius síremléke.....	31
2. Iuppiter Hammon temploma	32
3. Cleopatra palotája.....	34
C) Valerius Flaccus Argonauticája.....	37
1. Az Argo hajót díszítő képek.....	38
2. Phalerus pajzsa (és Eribotes fegyverei).....	48
3. Castor és Pollux köpenye	51
4. Canthus pajzsa.....	53
5. Iason köpenye.....	62
6. Cyzicus serlege.....	72
7. Itys kardszíja	75
8. A kolchisi templom	76
9. A bisalta legio pajzsa és Colaxes nyakéke	83
10. Phrixus seregének jelvénye	85
11. A Coralli néptörzs jelvénye.....	86
12. Pallas aegise	87
D) Statius Thebaisa és Achilleise.....	89
1. Adrastus serlege	91
2. Az argosi királysobrok	94
3. Harmonia nyaklánca.....	97
4. Polynices kardja	101
5. A Tydeus által vezetett népek sisakja	102
6. Hippomedon pajzsa	103
7. Molorchus házának ajtaja.....	104
8. Capaneus fegyverei	105
9. Amphiaraus pajzsa	107
10. Parthenopaeus pajzsa.....	109
11. Hypsipyle gyermekeinek kardja és köpenye.....	110
12. Opheltis szemfedője	110
13. Opheltis síremléke	111
14. A nemeai játékok megkezdésekor felvonultatott összobrok	113
15. A kocsiverseny győzteseinek adott díjak	116
16. Mars háza	121
17. Haemon sisakja	124
18. Dryas fegyverei	125
19. A phókisi városokból érkező harcosok fegyverei	127
20. Crenaeus pajzsa	127
21. A Iunónak ajándékba adott peplosz.....	130
22. Az Álom lakhelye.....	132

23. Menoeceus sisakja.....	134
24. Clementia oltára	135
25. Theseus pajzsa.....	137
26. Az <i>Achilleis</i> pajzsléírása.....	138
E) Silius Italicus Punicája.....	142
1. Dido temploma.....	145
2. Bagrada pajzsa.....	148
3. A templom, ahol a senatus fogadja a Saguntumból érkező követeket.....	150
4. Theron pajzsa	152
5. Hannibal pajzsa	157
6. Hercules gadesi temploma	165
7. Crixus pajzsa	174
8. Corvinus sisakja	176
9. C. Flaminius consul fegyverzete	177
10. A liternumi templom	181
11. Scaevola pajzsa	187
12. Phorcys pajzsa.....	189
13. Grosphus pajzsa.....	190
14. Hasdrubal köpenye.....	192
15. Scipio pajzsa.....	195
16. Scipio triumphusa.....	198
III. ÖSSZEFÜGGÉSEK ÉS VÉGKÖVETKEZTETÉSEK	200
BIBLIOGRÁFIA.....	204
<i>Az idézett és említett antik auctorok bibliográfiája</i>	<i>204</i>
<i>A Bevezetésben idézett vagy említett irodalmi művek bibliográfiai adatai</i>	<i>205</i>
<i>Szakirodalom</i>	<i>206</i>
ÖSSZEFOGLALÓ	224
SUMMARY	225

I. Bevezetés

Disszertációm célja a római irodalom ezüstkorában írt eposzok *ekphrasis*ainak elemzése. Az egyes szövegrészek bemutatása és vizsgálata előtt azonban mindhárom, a címben szereplő fogalomról szólni kell néhány szót.

A római irodalom ezüstkorát – bármennyire is ellentmondásosnak tűnik egy irodalomtörténeti korszakot történelmi eseményekhez kötni – konvencionálisan az Augustus és Traianus császárok halála között eltelt időszakként (Kr. u. 14–117) szokták meghatározni. Ennek magyarázata, hogy az ebben az időben zajló politikai folyamatok és társadalmi változások hatással voltak a születő művek műfajára és stílusára.¹

A korszakból ránk maradt eposzok a következők: Lucanus *Pharsaliája*, Valerius Flaccus *Argonauticája*, Statius *Thebaisa* és befejezetlenül maradt *Achilleise*, valamint Silius Italicus *Punicája*. Ebben az időszakban keletkezett még a Baebius Italicus nevéhez köthető *Ilias Latina* címen számon tartott kiséposz, amely Homéros *Ilias*ának tömör összefoglalása. A *Pharsalia* és az *Ilias Latina* Nero korában keletkezett, a többi, Flavius-dinasztia idején alkotó szerzőt sokáig Vergilius epigonjának tartották, ám a 20. századtól induló kutatások kimutatták, hogy mindegyikük műve tartalmaz igencsak egyedi elemeket is.

Mivel az ezüstkor és az eposz definiálása nagyjából egységes a szakirodalomban, kétségtelen, hogy a címbeli fogalmak közül az *ekphrasis* az, amelynek meghatározása a legkörülményesebb. Kis túlzással azt mondhatjuk, ahány tanulmány, annyiféle definíció létezik. A kurrens szakirodalomban két, széles körben elfogadott meghatározás van leginkább elterjedve, melyeket MILIÁN Orsolya is idéz az *ekphrasis* fogalmát meghatározni igyekvő disszertációjában: az egyik definíció szerint az *ekphrasis* műtárgyleírás, míg a másik szerint vizuális reprezentáció verbális reprezentációja,² de a képleírás és műalkotás-leírás meghatározásokkal is lehet találkozni, ahol a műalkotás-leírás nem feltétlenül esik egybe a műtárgyleírással, mivel a művészi alkotás eredménye nem csak tárgyi formában manifesztálódhat.³ Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az ókorban mást értettek a szó alatt, mint a mai szakirodalomban, mivel az *ekphrasis* akkor retorikai szakkifejezés volt, ma viszont irodalomtudományi fogalom.

¹ ADAMIK, 2002, 11–14.

² MILIÁN, 2009[b], 22. n. 1.

³ A műalkotás szóval hivatkozok bármelyfajta művészeti ág produktumára, tehát műalkotás alatt művészeti alkotást értek, míg az anyagi formában megvalósuló művészeti alkotásokat tekintem műtárgyaknak.

Az ókorból négy olyan, különböző szerzőtől való, *Progymnasmata* címen hagyományozott retorikai kézikönyvet ismerünk, amelyekben megtalálható az *ekphrasis* definíciója. A négy szerző Theón Ailios, tarsosi Hermogenés, antióchiai Aphthonios és myrai Nikolaos. A legkorábbi ezek közül a Kr. u. I. századi Theón Ailios műve. Az ő meghatározása szerint az *ekphrasis* „olyan beszéd, ami körülvezeti (*periégematikós*) a hallgatót, és elevenen (*enargós*) állítja szeme elé a dolgot” (Theon. *Prog.* 118. 7).⁴ Theón szerint az *ekphrasis* személyek, helyek, idők vagy korszakok és események leírása.

Festmények és szobrok leírásának említése a Kr. u. V. században élt myrai Nikolaosnál jelenik meg először, de nála sem ezek lesznek az *ekphrasis* hangsúlyos tárgyai.⁵ Az ókori értelmezés szerint tehát nem a leírt dolgon volt a hangsúly, hanem a leírás módján. A lényeg nem a pontos rekonstruálhatóság volt, hanem az, hogy a hallgató megkapja ugyanazt az élményt, amit az eredeti mű alkotója akart kifejezni, vagyis nem a leírással megragadható tárgy, vagy az elbeszélés segítségével bemutatható eseménysor volt a fontos, hanem az, hogy az *ekphrasis* hatással legyen a hallgatóságra,⁶ és olyan hatást váltson ki belőle, mint amelyet egy műalkotás szemlélése.⁷ Tehát az antik *ekphrasis* elsődleges célja az volt, hogy helyettesítse a művet, pontosabban a mű befogadóra gyakorolt hatását,⁸ amit a szónok a szemléletesség (*enargeia, evidentia*) eszközével ért el (vö. Quint. 4. 2. 63; 8. 3. 61),⁹ amivel elsősorban az érzelmekre hatott (vö. Quint. 6. 2). A rétor tehát a közönséget szemtanúvá tette, amit a tárgy egészének részletezésével, jelen idejű igék és a személyes jelenlét benyomását keltő határozók használatával tudott elérni.¹⁰ Más szavakkal kifejezve: az *ekphrasis* kompozíciójának és technikájának eredménye állt közel egy olyan műalkotáséhoz, amely lehet, hogy valójában soha nem is létezett,¹¹ azaz paradox módon az *enargeiának* az volt a célja, hogy a fiktívet szemlélhetővé tegye.¹² Ennek következtében egy antik *ekphrasis* alapján nem lehet megállapítani, hogy milyen volt pontosan az eredeti mű (ha volt egyáltalán), mivel a leírást a fantázia mindig kiegészíti.¹³ Ráadásul az antik *ekphrasisok* – még ha többnyire képi elbeszéléseket ültetnek is át szöveges narratívává¹⁴ – gyakran nem konkrét alkotást írnak le,

⁴ Az *ekphrasis*-fogalom változásának történetét hosszan tárgyalja MILIÁN Orsolya *Az ekphrasisz fikciói* című disszertációja (MILIÁN 2009[a]).

⁵ WEBB, 1999, 11.

⁶ WEBB, 1999, 12.

⁷ WEBB, 2009, 194.

⁸ ELSNER, 1995, 24.

⁹ A szó további lehetséges fordításai: világosság, nyilvánvalóság, élénkség.

¹⁰ NAGYILLÉS, 2012, 41. n. 11.

¹¹ NAGYILLÉS, 2012, 39.

¹² WEBB, 2009, 168.

¹³ ELSNER, 1995, 27.

¹⁴ NAGYILLÉS, 2012, 53. n. 34.

hanem történeteket emelnek át képi formába, hogy fiktív megtekintésre alkalmassá tegyék azokat, tehát sokszor nem is kell konkrét műre való vonatkozást feltételeznünk.¹⁵ Ha mégis konkrét műről van szó, akkor az *ekphrasis* egy speciális formájáról beszélhetünk, mivel az a korábban látottat ismét szem elé hozza,¹⁶ míg ha a közönség látná is a leírt tárgyat, akkor az az *ekphrasist* tulajdonképpen feleslegessé tenné.¹⁷ A műalkotásokat leíró *ekphrasis* tehát jelenvalóvá teszi a leírt művet, ugyanakkor tudatosítja annak hiányát is.¹⁸

Theón szerint ahhoz, hogy a szónok a közönségnél a kívánt reakciót érje el, két kritériumnak kell teljesülnie, ezek a világosság (*saphéneia*) és a szemléletesség vagy elevenség (*enargeia*),¹⁹ bár néha az *ekphrasis* és az *enargeia* szinte felcserélhető fogalmakként használatosak,²⁰ de az *enargeia* korábban jelent meg a retorikai szakirodalomban.²¹ A Theón megszabta követelmények Nikolaosnál is megtalálhatók (Nicol. Prog. 68–70), de nála az *ekphrasis* nem leírás, hanem eleven, szemléletes elbeszélés.²² A kifejezés legszélesebb körben használt latin fordítása mégis a *descriptio*²³ (leírás) lesz (pl. ad Herenn. 4. 39. 51).²⁴

Maga az *ekphrasis* kifejezés az *ek* (ki) és *phrazein* (szólani, mondani) szavak összetételéből keletkezett, így kimondásként is lehetne fordítani, de az *ek* valószínűleg a teljességet, az alaposítást jelöli benne, tehát az *ekphrasis* azt jelenti, hogy teljesen, kimerítően elmondani valamit.²⁵

Az *ekphrasis* tipologizálható abból a szempontból, hogy elbeszélő műben jelenik-e meg narratív szünetként (*interventive ekphrasis*) –vagyis költői vagy történetírói eszközként²⁶ – vagy önmagában álló leírásról van e szó (*self-standing ekphrasis*)²⁷ – eposzokat vizsgálva értelem szerűen csak az első típussal találkozhatunk, amelyre a tradícióba történő beilleszkedés miatt is szükség van, és a szerzői önreflexió eszköze is lehet, amely befolyásolhatja, hogy az olvasók hogyan viszonyuljanak a szöveghez,²⁸ azaz az *ekphrasis*

¹⁵ BOEHM, 1998, 32.

¹⁶ WEBB, 2009, 186.

¹⁷ WEBB, 2009, 168.

¹⁸ WEBB, 2009, 194.

¹⁹ MILIÁN, 2009[a], 82.

²⁰ ZANKER, 1981, 298.

²¹ ZANKER, 1981, 304.

²² MILIÁN, 2009[a], 83.

²³ A szó más fordításai még: *evidentia*, *illustratio*, *demonstratio*, *repraesentatio*, *sub oculos subiectio*, illetve színónimái lehetnek a *diatyposis* és *hypotyposis* (Quint. 9. 2. 41). ZANKER, 1981, 298; 302.

²⁴ MILIÁN, 2009[a], 81.

²⁵ WEBB, 1999, 13.

²⁶ ZANKER, 1981, 301.

²⁷ ELSNER, 2002, 3.

²⁸ ELSNER, 2002, 4.

akár az interpretáció kulcsa is lehet.²⁹ Az önmagában álló *ekphrasis* a feliratokon és síremlékeken jelent meg,³⁰ Philostratos festményleírásai pedig egyesítették a két típus jellemzőit.³¹

Az ókortól a huszadik századig eltelt időszakban nem volt jellemző az *ekphrasis* szó használata. Az antikvitás utáni első előfordulása valószínűleg Gregorio COMANINI 1591-ben kiadott, *Il Figion ovvero del fine della pittura* című művészettörténeti traktátusában található.³² LESSING, aki *Laokoónjában* Homéros pajzsleírását elemzi, nem használja a fogalmat, és az antik és bizánci műleírásokat összegyűjtő Paul FRIEDLÄNDER munkájában (*Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*) is csak esetlegesen fordul elő, mivel ő inkább a műleírás szót használja.³³ A modern irodalomtudományba Leo SPITZER 1955-ös, Keats *Óda egy görög vázához* című versét elemző *The „Ode on a Gracian Urn”, or Content vs Metagrammar* című tanulmányával kerül be az *ekphrasis* fogalma, de az ókoritól eltérő jelentésben. SPITZER megfogalmazásában az *ekphrasis* „the poetic description of a pictorial or sculptural work of art”,³⁴ azaz egy festészeti vagy szobrászati műalkotás költői leírása.

A kortárs irodalomtudomány sem használja következetesen a fogalmat, néha a szerző maga is módosítja álláspontját egyazon művén belül. Például az *ekphrasis* elméletével foglalkozó egyik legfontosabb szerző, James HEFFERNAN eredeti definíciója szerint az *ekphrasis* „vizuális művészet verbális reprezentációja”,³⁵ majd ezt „vizuális reprezentációk verbális reprezentációjára”³⁶ módosítja. Jean H. HAGSTRUM 1958-as, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism* című könyvében ettől teljesen eltérő módon definiálta a fogalmat, szerinte az *ekphrasis* az, amikor a műalkotás kiszól az olvasóhoz,³⁷ de ő maga sem alkalmazza következetesen ezt a definíciót.³⁸ Murray KRIEGER, amerikai irodalomkritikus egyik tanulmányában az *ekphrasist* egy létező vagy művészi tárgy költői vagy retorikai

²⁹ ELSNER, 2002, 8.

³⁰ ELSNER, 2002, 9.

³¹ ELSNER, 2002, 13.

³² GRAF, 1995, 154. Comanini traktátusának mondata, amelyben az *ekphrasis* szó szerepel: "Constantino Diacono lesse un'ecfrasi di Asterio di Amasea d'una pittura che vide sotto il portico d'un tempio".

³³ MILIÁN, 2009[a], 95, n. 111.

³⁴ SPITZER, 1955, 206.

³⁵ HEFFERNAN, 1993, 1.

³⁶ HEFFERNAN, 1993, 3.

³⁷ HAGSTRUM, 1958, 49–53.

³⁸ MILIÁN, 2009[a], 100.

leírásának nevezi.³⁹ Egy másik megfogalmazása szerint az *ekphrasis* „egy képzőművészeti alkotás irodalmi imitációja”.⁴⁰

Annak ellenére, hogy többféle *ekphrasis*-definíció létezik, egyik sem kielégítő, mindegyik ellen lehet érveket találni. A képleírás meghatározással az a probléma, hogy nem csak kép lehet a leírt alkotás. De a kép fogalmát tágabban értve, az ábrázolásleírásként való értelmezés sem megfelelő, mivel egy nonfiguratív alkotás leírása is lehet *ekphrasis*. A műtárgy- vagy műalkotás-leírásként való definíció abból a szempontból kifogásolható, hogy a leírt dolgok nem minden esetben művészeti alkotások. Különösképpen így van ez ókori szövegeket vizsgálva, ahol az *ekphrasis*ok többsége használati tárgyakat (többségükben pajzsokat és serlegeket) ír le, bár az ókori tárgyak esetében gyakran nehéz eldönteni, hogy művészeti alkotásoknak tekintjük-e őket, mivel a mai értelemben vett művészetfogalom a késő reneszánsz korban jött csak létre. A vizuális reprezentáció verbális reprezentációja megfogalmazás ellen többek között az hozható fel érvként, hogy a verbális reprezentáció nemcsak az alkotás leírása lehet, hanem akár a művészeti alkotás címe is.⁴¹

A meghatározások közötti ellentmondás véleményem szerint részben abból adódik, hogy az egyes szerzők a definícióikban használt fogalmak alatt, mint kép, ábrázolás, reprezentáció, műalkotás nem ugyanazt értik és nem is határozzák meg ezeket kellőképpen. Ugyanakkor világosan látszik, hogy az *ekphrasis* mibenlétének definiálásához szükség van ezekre a fogalmakra, mivel vannak olyan szövegek, amelyek képet, ábrázolást, reprezentációt vagy műalkotást írnak le és mindenki *ekphrasisként* tekint rájuk.

A továbbiakban tehát szükségesnek látom, hogy röviden meghatározzam a felsorolt fogalmakat, hogy ezek segítségével bemutathassam az *ekphrasis* általam helyesnek vélt definícióját.⁴² Reprezentáció alatt ismétlést értek: valamilyen valós vagy kitalált dolog újraformálását, de nem utánzás értelemben (nem kizárva ugyanakkor egy eredetit utánzó reprezentáció lehetőségét sem). A reprezentáció esetében tehát azt tartom alapkövetelménynek, hogy a reprezentáló és a reprezentált között egyfajta referenciaviszony legyen. A kép vizuális percepció rögzítése vagy létrehozása, amely történhet két és három dimenzióban is, tehát a művészetelméleti szakirodalommal egyetértésben a szobrokra is

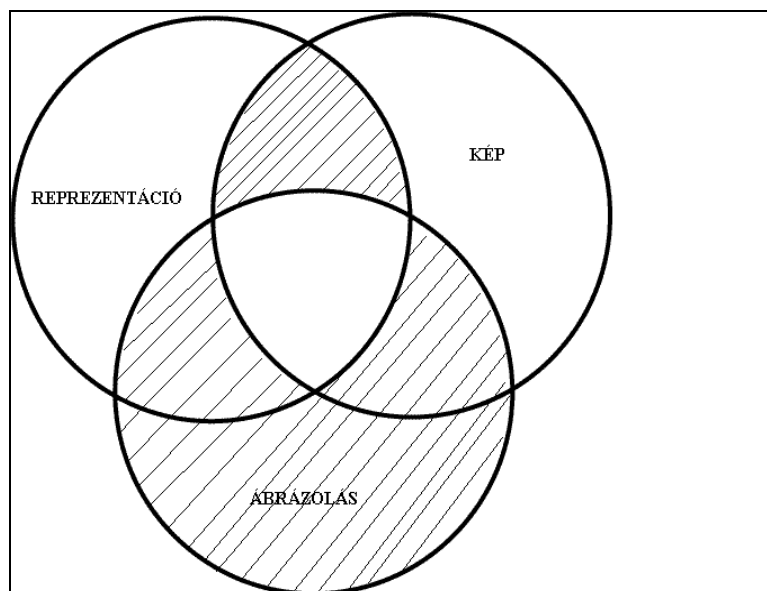
³⁹ KRIEGER, 1992, 7.

⁴⁰ KRIEGER, 1992, 265.

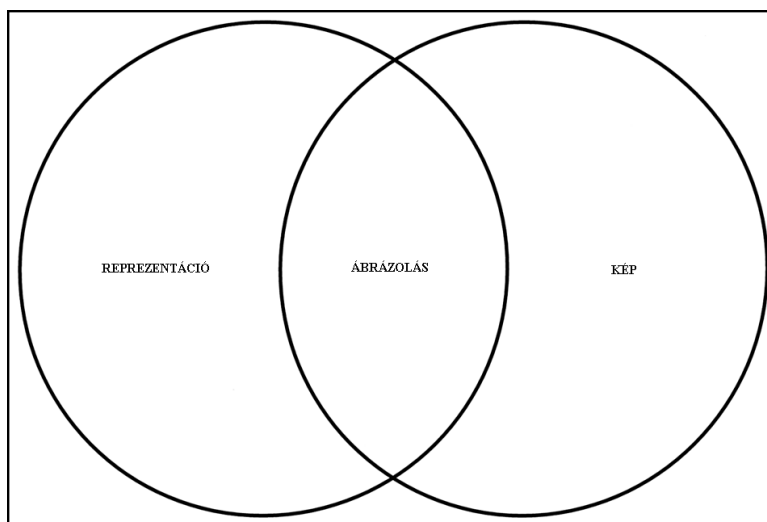
⁴¹ MILIÁN, 2009[a], 95.

⁴² A következőkben megfogalmazott, képelmélethez kapcsolódó gondolataimat nagyban befolyásolták a HORÁNYI Özséb szerkesztette, *A sokarcú kép* (HORÁNYI, 2003) című tanulmánykötet írásai. Itt mondok továbbá köszönetet Brunner Attila művészettörténésznek az *ekphrasis*-definícióm formálódása idején folytatott, kép- és művészetelméleti témájú, inspiratív beszélgetéseinkért.

képként tekintek.⁴³ Ezeket a definíciókat elfogadva nem találhatunk olyan képet, amely reprezentál, de nem ábrázol, sem pedig olyan reprezentációt, amely ábrázol, de ne lenne kép, továbbá olyan ábrázolást sem, amely ne lenne egyben kép és reprezentáció is (lásd. 1. a. ábra). Ebből következően az ábrázolás nem más, mint olyan kép, amely reprezentál (lásd. 1. b. ábra).



1. a. ábra

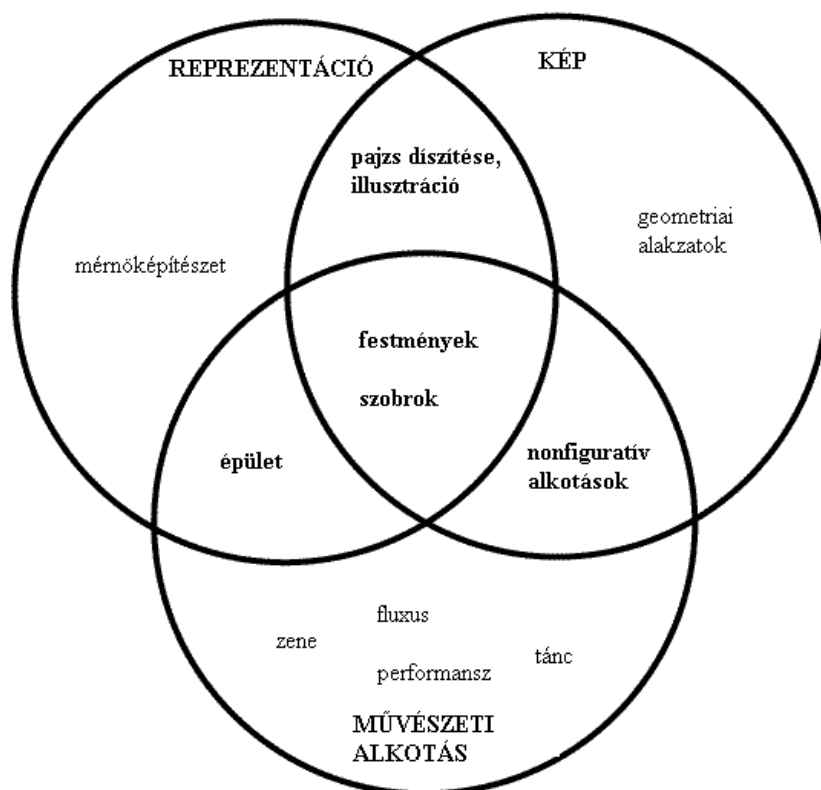


1. b. ábra

⁴³ Természetesen tisztában vagyok vele, hogy a kép ennél sokkal tágabb fogalom, ennek következtében definíciója sem ennyire egyszerű. Korunk képekkel foglalkozó egyik legnagyobb teoretikusa, W. J. T. MITCHELL is a képek típusairól beszél, és megkülönböztet grafikus, optikai, perceptuális, mentális és verbális képeket (MITCHELL, 1986, 10), de az *ekphrasis* meghatározásához nincs szükség ilyen részletességre, mivel abban mindig csak grafikus képek leírása szerepelhet.

Mivel az *ekphrasis* ismertetett definíciói között nemcsak a reprezentáció- kép- és ábrázolás-, hanem a műalkotás-leírás is szerepel, ezért meg kell vizsgálni, hogy melyek azok a dolgok, amelyek a műalkotás fogalma alá tartoznak, ezek közül melyek azok, amelyekre a reprezentáció, kép vagy ábrázolás kategóriák is érvényesek, és hogy e dolgok közül melyeknek a leírását tekinthetjük *ekphrasis*nak. Mindehhez szükséges volna a műalkotás vagy művészet sokat vitatott fogalmának definiálása is, de mivel ez nem lehet egy klasszika-filológiai disszertáció feladata, meg kell elégednünk azzal a megállapítással, hogy a művészet mibenlétét társadalmi konvenciók szabják meg, valamint hogy egy művészeti alkotásnak feltehetőleg mindig sajátja az önkifejezés, és katartikus élményt nyújt.

A művészeti irányzatok között van olyan, amely se nem reprezentáció, se nem kép, és így nem is ábrázol, ilyen például a fluxus művészet és a performansz, de akár a zene, a tánc és a színművészet is. Ezek leírását nem szokás *ekphrasis*nak tekinteni. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért ismét halmazábrán szemléltetem, hogy az említett dolgok a reprezentáció, kép és művészeti alkotás kategóriák közül melyekbe tartoznak bele (lásd 2. ábra).



2. ábra

A művészettörténet reprezentációnak tekinti az épületeket, még hozzá a természet reprezentációjának, mivel egy építménynek mindig struktúrája van, ahogy a természetnek is. Egy norvég építész, Thomas THUIS-EVENSEN *Archetypes in Architecture* című könyvében amellet érvel, hogy egy épület mindig lebontható három alapelemre, a padló (*floor*), a fal (*wall*) és a tető (*roof*) elemekre, és a természet struktúráját is ugyanezek az építőelemek alkotják.⁴⁴ Ezek alapján reprezentációnak számítanak azok az épületek is, amelyek nem művészi igénnyel készültek, ilyenek például a mérnöképítészet alkotásai. Amennyiben az épület műalkotás is, leírását *ekphrasis*-nak szokás tekinteni. Erre példa lehet Plinius villaleírása (Plin. Epist. 5. 6) vagy például Benjamin HALE *Bruno Littlemore fejlődéstörténete* című regényében Manhattan egy használaton kívüli, csak lifttel megközelíthető metróállomásának leírása: *A csarnok hatalmas volt, és tökéletesen üres, amitől még nagyobbak tűnt. Boltíves mennyezete tíz-tizenkét méter magasan lehetett, vaskos tartópilléreinek fejezetét gazdag századfordulós díszítés borította. A falakon klasszikus párkánymotívum futott végig. A nagy belmagasságot két szintre osztották: a téglalap alakú tágas átriumot karzat ölelte körbe, melynek magas, íves, külső nyílásai téglafalakra és farostlemez paravánokra nyíltak. A karzat alatti széles átjárókat (a terem kijáratait) kivétel nélkül befalazták, és fehérre meszelték, akárcsak a boltozatos mennyezetet, a falakat, sőt, még a padlót is* (Benjamin HALE, *Bruno Littlemore fejlődéstörténete*, Magvető, 2012, 461, fordította GÁLLA Nóra).

A képek közül a geometriai alakzatok sem műalkotásnak, sem ábrázolásnak nem tekinthetők, ezek leírása értelemszerűen nem *ekphrasis*. A nonfiguratív műalkotások viszont többnyire olyan alkotások, amelyek geometriai alakzatokból állnak, de nem ábrázolnak. Ezek leírását *ekphrasis*-ként tarthatjuk számon. Ilyen például Tom LATIMER *A test bűnei* című regényének következő részlete: *Két nagyméretű kép függött a falakon, az egyik pontosan Vincent Devlin íróasztala mögött, egy megközelítőleg méterszer méteres vásznon, amin mindössze egy karikát átszelő vonal rajzolódott ki a fehér háttéren, és egy jóval nagyobb vásznon az oldalsó falon, amin több piros négyzet fedte át egymást szabálytalan rendben. Mindkét kép fakónak és mértékletesnek tűnt* (Tom LATIMER, *A test bűnei*, Fapadoskönyv Kiadó, 2013, [az idézet a könyv Google Könyvek adatbázisában található változatából származik, mely nem tartalmaz oldalszámokat]).

A reprezentáció és kép kategóriába egyaránt tartozó ábrázolások leírását *ekphrasis*-nak kell tekintenünk, akkor is, ha azok nem műalkotások. Erre példaként lehetne hozni bármelyik ókori pajzsléírást, amely a pajzson lévő ábrázolásokat mutatja be. Amennyiben az ábrázolás

⁴⁴ THUIS-EVENSEN, 1989.

műalkotás is, akkor annak leírása az *ekphrasis* legnyilvánvalóbb típusa, ilyen például Kafka *A per* című regényében az a jelenet, mikor a főszereplőre, K.-ra azt a feladatot bízák, hogy mutassa meg az őt alkalmazó bank olasz ügyfelének a város dómját, de az nem jön el, és K. egyedül marad. Ekkor K. a sötét domban lámpájával megvilágít egy képet: *Az első, amit K. látott és részben csak gyanított, nagy természetű páncélos lovag volt, a kép legszélső peremén. Kardját a kopár földre szúrta – csak néhány földcsomó volt itt-ott –, és rátámaszkodott. Úgy látszott, figyelmesen néz valami előtte lejátszódó eseményt. Bámulatos volt, hogy így megállt, és nem közeledik. Talán az volt a dolga, hogy őrt álljon. K. már régóta nem látott képeket, s most sokáig nézte a lovagot, noha folyton hunyorgott, szeme nem bírta a lámpa zöld fényét. Amikor aztán végigfuttatta a fényt a kép többi részén, Krisztus sírbatételére bukkant: szokványos felfogásban festett, egyébként újabb kori kép volt. Zsebre dugta lámpáját és ismét visszatért helyére* (Franz KAFKA: *A per*, Európa, Budapest, 1968, 270–271, fordította SZABÓ Ede).

A példákából is egyértelműen látszik, hogy úgy gondolom, az *ekphrasis* bármilyen formájú és műfajú szépirodalmi szövegben előfordulhat, viszont mivel irodalmi eszközként tartom számon, nem tekintem *ekphrasis*-nak a művészettörténeti szakkönyvek műleírásait, ahogy többnyire maga a művészettörténet-írás sem használja rájuk a terminust. David CARRIER, amerikai filozófus és művészetkritikus ezzel kapcsolatban odáig megy, hogy egy 1987-es tanulmányában azt állítja, az *ekphrasis* kifejezés nincs jelen a kortárs használatban.⁴⁵ Nem tartom *ekphrasis*-nak a bizonyos esetekben a művészettörténet forrásaként számon tartott műleírásokat sem,⁴⁶ hiszen egy leírás alapján soha nem lehet tökéletesen rekonstruálni egy adott képet, mivel abban a képzelet is mindig közrejátszik,⁴⁷ így még a valós műalkotások alapján készült *ekphrasis*ok esetében is meg kell különböztetni az *ekphrastikus képet* (az olvasó agyában létrejövő képzeletbeli kép) az *ekphrasis képtől* (a valóságban létező kép).⁴⁸ Azaz a szöveg mindig egy új mentális képet teremt, még akkor is, ha valós alkotást ír le.⁴⁹ MILIÁN Orsolya disszertációjának egyik fejezete bemutatja, hogy milyen tévutakra vezethet,

⁴⁵ CARRIER, 1987, 21.

⁴⁶ Giorgio VASARI 1550-ben megjelent, antik hagyományokat követő *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* című művének leírásait is gyakran *ekphrasis*ként szokták számon tartani. Ennek abban az esetben van meg a létjogosultsága, ha VASARI művére szépirodalmi alkotásként tekintünk. Hasonló a helyzet mindkét Philostratos 3. században írt, *Imagines* című munkájával, mivel az ókori művek esetében nem lehet éles határt húzni a szépirodalom és szakirodalom között.

⁴⁷ Jó példát ad erre WITTGENSTEIN, aki bemutatja, hogy egy egyszerű háromszöget is hányféle módon lehet értelmezni: *Vedd csak példának a háromszög aspektusait. A háromszöget lehet háromszögű lyuknak, testnek, geometriai rajznak látni; lehet úgy látni, mint ami az alapvonalán áll, vagy a csúcsánál fogva fel van függesztve; lehet látni hegynek, éknek, nyílnek vagy mutatónak; felborult testnek, amelynek (például) a rövidebb befogón kellene állnia, fél paralelogrammának és mindenféle más dolognak* (WITTGENSTEIN, 1998, 232).

⁴⁸ MILIÁN, 2009[a], 32, n. 37.

⁴⁹ VARGA, 2003, 209.

ha egy szöveg interpretációja nem az *ekphrastikus képet*, hanem az *ekphrasis képét*, a valóságban is létező képet elemzi.⁵⁰ Vajon mennyiben lenne irodalmi szempontból nézve megfelelő megközelítés, ha a Homéros *Ilias*ában szereplő, Nestór kupáját leíró *ekphrasis* (Hom. *Il.* 11. 632–637) funkcióját és jelentőségét nem a homérosi szöveg, hanem az 1876-ban, Heinrich Schliemann által Mykénében talált, ma az Athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban őrzött Nestór-kupa alapján értelmeznénk. Azért is veszélyes, ha az *ekphrastikus kép* elemzése helyett az *ekphrasis képét* elemezzük, mert bár az *ekphrasis* alapvetően leírás, interpretációt is magában foglal, hiszen a képleírás mindig több a képen lévő dolgok felsorolásánál: a színek és formák ismertetésén túl a kultúra is mindig szerepet játszik az értelmezésben.⁵¹

A képet tökéletesen visszaadó leírás extrém esete lehetne, ha az képpontokkal és a kép színeinek színskálán való megadásával dolgozna, de egy ilyen szöveg alapján már nem tudnánk elképzelni a képet. A szakirodalom *ekphrastikus reménynek* nevezi az eredetit tökéletesen helyettesítő kép létrejöttének elvárását, azaz a cél a kép és szöveg közötti másság leküzdése, de ha ez megtörténne, akkor az úgynevezett *ekphrastikus másik* feleslegessé tenné, kioltaná az eredeti képet, viszont ez soha nem valósulhat meg, mivel az *ekphrasis* szöveg, viszont amit leír, az mindig valamilyen vizuálisan észlelhető dolog.⁵² Másrészt a szöveg feleslegessé válna a kép felmutatásával, mert arra a kép önmagában is képes.⁵³

Nem a művészettörténet, hanem az irodalom oldaláról közelítve, nem tartom *ekphrasis*nak azokat a verseket, illetve prózai szövegeket, amelyek egy műalkotásról szólnak, de inkább azok interpretációi, mint leírásai. Ilyenek például GYURKOVICS Tibor *Extázis* címmel megjelent köteteinek festményekről szóló versei, vagy KRASZNAHORKAI László *ÁllatVanBent* című könyvének írásai, amelyek Max NEUMANN képei alapján készültek.

Egyes nézetek szerint a zeneművek leírására is *ekphrasis*. Zeneleírásra példaként idézhetjük FARKAS Péter *Johanna* című regényének egy részletét: *Johanna tekintete le-föl hullámzott a felderülő körvonalak mentén, emelkedett, süllyedt, akárcsak mellkasa az ajzott látvány varázsától, és ahogy a tudata sűrű, délszaki illatoktól bódultan úszott a csendben, egyszer csak egy különös fuvoladallam ütötte meg a fülét. Az első hangot először egy csóka felcsattanó, távoli kiáltásának hitte, de aztán a kezdetben meg-megszakadó szólam egyre erősebb lett. Soha nem hallott még ilyen dallamot. A fuvolás nem volt mestere hangszerének, játéka azonban gyakorlott zenészre vallott. Ami megragadta Johanna figyelmét, az a*

⁵⁰ vö. MILIÁN, 2009[a], 32–52.

⁵¹ BOEHM, 1998, 26.

⁵² VARGA, 2003, 209.

⁵³ VARGA, 2004, 23.

dallamvezetés rendkívülisége volt, ahogy a hangsorok elsiklottak minden olyan melódia mellett, amit az ember hagyományos körülmények között zenének nevezhetne. A muzsikás nyilván a saját gondolatvilágát szólaltatta meg, vagy ha mást, azt a játék közben úgy igazította a magáéhoz, hogy mire a dallam végére ért, minden külső gondolat feloldódott a sajátjában. A legmeghökentőbb az volt a játékában, hogy egy éppen kibontott dallamot mindig akkor ejtett el, amikor a hallás már éppen hozzásimult volna, és ezután mindig teljességgel váratlan irányba szökött tovább, úgy, hogy a hallgatónak mindig újra előről kellett kezdenie a már megkezdettnek vélt utat, és ez mindaddig ismétlődött, amíg az érzékek végképp összezavarodtak, és az ember úgy érezte, menten megtébolyul. E zürzavar ellenére mégis minden egyes hangot, de még a hangok közötti csöndet is átszötte a szomorúság, a panasz és a fájdalom. Aztán egyszer csak halkulni kezdett a fuvolajáték, és hamarosan teljesen magába nyelte az éjszaka csöndje (FARKAS Péter, *Johanna (Cold song)*, Magvető, Budapest, 2011, 16–17).

Az idézett részletet azonban nem tartom *ekphrasis*nak, a zeneművek ugyanis nem reprezentáló műalkotások, hanem prezentációnak tekinthetők, mivel a zeneműveket gyakorlatilag minden egyes előadás újra megalkotja. A zene tehát nem reprezentáció, és értelemszerűen nem is ábrázolás, csak művészeti alkotásnak tekinthető, viszont az, hogy valami művészeti alkotás még nem elégséges feltétel ahhoz, hogy leírása *ekphrasis* legyen.

Az *ekphrasis* modernebb értelmezései szerint létezik filmes és zenei *ekphrasis* is, az utóbbi alatt olyan zeneművet értenek, amely vizuális forrásra épít, mint például Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című műve. Véleményem szerint azonban ezek a művek már nem az *ekphrasis*, hanem az intermedialitás kategóriájába tartoznak, és azért történhetett meg *ekphrasis*ként való tárgyalásuk, mert a definíció tisztázatlansága miatt az *ekphrasis* a 2000-es évektől az intermedialitás szinonimájává vált.⁵⁴

Az eddig elmondottak alapján az *ekphrasis*t úgy definiálhatjuk, mint szépirodalmi szöveg vagy szövegrészlet, amely egy olyan valós vagy kitalált dolog leírása, amely a reprezentáció, kép és műalkotás kategóriák közül legalább kettőbe beletartozik.⁵⁵ (Ezeket a 2. ábrán félkövérrel szedetten jelöltem.)

Az *ekphrasis*ra adott fenti definíciómból látható, hogy ábrázolásnak (és így reprezentációnak) tartom a fiktív objektumokat bemutató képeket is, annak ellenére, hogy a művészetfilozófiai és képelméleti szakirodalomban terjedőben van az a nézet, mely szerint

⁵⁴ MILIÁN 2009[a], 7.

⁵⁵ Mivel a műalkotás fogalmát társadalmi konvenciók szabják meg, még ez a definíció is enged némi játékteret annak, hogy mit tekintünk *ekphrasis*nak és mit nem.

ezek nem ábrázolnak (illetve nem reprezentálnak) semmit.⁵⁶ Meggyőzően érvel ez ellen a felvetés ellen CORSANO Dániel, aki tanulmányában leír egy gondolat kísérletet, amely szerint, ha egy egész életében műtermében ülő festőnek néhány tulajdonságával jellemezzük Churchillt és Odysseust, majd megkérjük, hogy ezek alapján fessen egy-egy képet, akkor mindkét kép ábrázolás lesz, függetlenül attól, hogy Churchill és Odysseus valós vagy fiktív személyek voltak-e.⁵⁷

A bevezetett definíciót annak ellenére is érvényesnek tartom, hogy a leírások többnyire nem, vagy nemcsak a kép kompozícióját, anyagát, színeit és formáit mutatják be, hanem sok esetben a leírás túl a képen látható történetet is elmesélik. Ez felveti a kérdést, hogy egy kép ábrázolhat-e egy egész történetet. Lessing még amellet érvelt, hogy ez nem lehetséges, szerinte a kép mindig a történet legjellemzőbb pillanatát ragadja meg.⁵⁸ A mai nézet szerint egy képzőművészeti alkotás is ugyanúgy alkalmazhat költői eljárást, mint egy szöveg, azaz egy folyamatos cselekmény is tárgya lehet a festészetnek,⁵⁹ viszont egy lineárisan haladó cselekményt leíró szöveggel ellentétben egy kép szemlélése közben a képzelet csaponghat, még ha a kompozíció meg is szabja valamelyest a befogadást.⁶⁰ Az ókori *ekphrasis*ok egy része arra utal, hogy az elmesélt történetet több jelenet ábrázolta. Ebben az írókat a kortárs művészet is befolyásolhatta, hiszen például a templomok frízei is gyakran több egymást követő jelenetben mutattak be egy-egy történetet. A leírás és az elbeszélés egyik fő különbsége egyébként az, hogy a leírásra a szemantikai, míg az elbeszélésre a logikai megjósolhatóság jellemző,⁶¹ ugyanakkor a leírás nem feltétlenül jelent egyet a statikussággal.⁶² Homéros leírása is az elkészítés folyamatában mutatja be Achilleus pajzsát, és a rajta lévő ábrázolásokat is cselekményként írja le, azaz itt a térben létező ábrázolás is cselekményként, vagyis időben nyilvánul meg.⁶³ Az *ekphrasis* egy olyan sajátos stíluseszköz tehát, amely sokszor nemcsak leírás, hanem egy esemény elmesélése is, ugyanakkor a mű cselekményében mégis narratív szünetet jelent.⁶⁴

Mivel az irodalmi művekben található leírások és *ekphrasis*hoz hasonló, többnyire narratív szünetet jelentő stilisztikai eszközök soha sem funkció nélküliek, ezért megvan a létjogosultsága az *ekphrasis*ok elemzésének. Az ezüstkori eposzok *ekphrasis*aikról szóló

⁵⁶ GOODMAN, 1988, 21.

⁵⁷ CORSANO, 2013, 1–2.

⁵⁸ LESSING, 1999, 62.

⁵⁹ KRÜGER, 1998, 116.

⁶⁰ KRÜGER, 1998, 112–113.

⁶¹ BAL, 1998, 140.

⁶² BAL, 1998, 160.

⁶³ KURMAN, 1974, 13.

⁶⁴ FOWLER, 1991, 25.

interpretációimban elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért éppen a bemutatott kép, illetve dolog van leírva az *ekphrasis*ban, és mi ennek a funkciója az adott művön belül. Az elemzés egy másik fontos eleme lehet az *ekphrasis* nézőpontja, mivel a leírt ábrázolás vagy alkotás szemlélhető az alkotó illetve közönsége nézőpontjából, ha pedig figyelembe vesszük, hogy ez a leírás egy irodalmi műben kapott helyet, akkor tekinthetünk rá a narrátor és annak közönsége, valamint a szerző és annak közönsége nézőpontjából is.⁶⁵ Továbbá a leírt alkotást a mű egyik szereplője is nézheti, az eposzok esetében jó néhányszor van is erre utalás. Az *ekphrasis*ok esetében tehát hat fontos paraméter van: az irodalmi mű narrátora és befogadója, a leírt alkotás alkotója és művön belüli megfigyelője, valamint maga a mű, illetve a mű tartalma.⁶⁶ Ezért az elemzésnek gyakran része kell, hogy legyen annak a reakciónak a vizsgálata is, melyet a kép az eposzbeli nézőből vált ki.

Az elemzések további vizsgálati szempontjai közé tartozik, hogy a leírás utal-e a leírt dolog megalkotottságára, képiségre, illetve az ábrázolt kép élethűségére (ha kép leírásáról van szó). Képleírások esetében további vizsgálódási szempont, hogy a kép mitológiai vagy történelmi eseményt ábrázol-e, pajzisleírások esetében pedig, hogy a leírt ábrázolás teljesíti-e a pajzsok ókorban betöltött szerepének valamelyikét, a családi vagy földrajzi származásra való utalást, vagy az ellenség megrémítésének funkcióját. Szempont továbbá, hogy az *ekphrasis*nak van-e előreutaló, vagy általam „fordított öntükröző”-nek elnevezett, azaz az *ekphrasis*hoz kapcsolódó szereplőével ellentétes történetet bemutató funkciója. Amennyiben az *ekphrasis* értelmezése szempontjából van jelentősége és az *ekphrasis* rendelkezik ilyennel, abban az esetben a vizsgálódásba bevonom a leírás irodalmi, elsősorban homérosi, vergiliusi vagy ovidiusi mintáját is.

A vizsgált *ekphrasis*ok elemzésére nemcsak azért van szükség, mert így lehetőség nyílhat rá, hogy összefüggéseket fedezhessünk fel a korszakban alkotó eposzírók *ekphrasis*-használata között, hanem azért is, mert a rövidebb leírások többségével még senki sem foglalkozott korábban irodalmi szempontból, legfeljebb az adott eposz megfelelő könyvéhez írt kommentárok említik őket, de azok csak nyelvi, vagy legfeljebb stilisztikai szempontból foglalkoznak velük.

Mivel disszertációmban eposzokban található *ekphrasis*okkal foglalkozom, ezért az eposz műfaja is rövid bemutatást igényel, még ha annak definiálása nem is mutat olyan következetlenségeket mint az *ekphrasis*é. A KIRÁLY István szerkesztette *Világirodalmi Lexikon* RITÓÓK Zsigmond által írt szócikke alapján az „eposz az elbeszélő műnembe tartozó,

⁶⁵ FOWLER, 1991, 31.

⁶⁶ DE JONG, 2014, 120.

kötött (többnyire hexameteres) formájú műfaj, illetve műalkotás, melynek rendkívüli képességekkel rendelkező hőse természetfeletti lényektől is támogatva – de nem varázserő révén – nagy, egy egész közösség sorsára is kiható tetteket hajt végre.” A klasszikus eposzok fontos jellemzője az úgynevezett eposzi kellékek használata,⁶⁷ amelyek az epikus szájhagyományra vezethetők vissza. Ezek közül valamely istenség segítségül hívására (*invokáció*) és a tárgy megjelölésére (*propozíció*) azért volt szükség, mert így a költőt az öt megszálló isten eszközének lehetett tekinteni, és ez kizárta a költő szubjektivitását, hiszen nem ő beszélt, hanem annak az istennek volt az eszköze, amelyik megszállta őt. A csodás elemek az érthetetlen természeti jelenségek magyarázatára szolgáltak. Az *in medias res* kezdés haszna az volt, hogy az előadó bárhol kezdhette a mindenki által ismert mondát, és arra és addig térhetett ki, amerre és ameddig a hallgatóság kívánta. A cselekmény megindítása (*expozíció*) utáni seregszemle (*enumeráció*) is a varázsköltészet következménye: a nagy hősök felsorolása a sereg erő- és nagyságérzetét növelte, a genealógia ismertetése pedig az előkelőség bizonyítéka volt. Az *enumeráció* további haszna, hogy viharos események mesélése közben nyugvópontot jelent. Az állandó jelzők használatának és az ismétlődő helyzeteket leíró sorok azonosságának az az oka, hogy ezek mindig beleillenek a mű metrikai szerkezetébe, így rendszeresen felhasználhatók. Az epikus hasonlatok Homéros esetében a költő korának mindennapjait mutatják be, és később is a költő szubjektív megnyilvánulásának eszközei lehettek.

Az eposz műfaji követelményeivel már Aristotelés is foglalkozott, az *in medias res* kifejezés pedig már Horatius *Ars poeticájában* is szerepel (Hor. *Ars.* 148), de az eposzi kellékek első magyar nyelvű (ugyanakkor latin megfelelőjükkel is megadott) – és RITOÓKÉTÓL nem sokban eltérő – felsorolása valószínűleg Arany János 1859-ben elmondott, *Zrínyi és Tasso* című akadémiai székfoglalójában található,⁶⁸ bár Arany az eposzi kellékek szókapcsolatot nem használja. MARÓT Károly szerint az eposz műfaji és formai problémáinak első modern, tudományos vizsgálatát Heymann STEINTHAL végezte el,⁶⁹ de az eposzi kellékek felsorolása nála nem található meg.⁷⁰ Nem szerepel a kifejezés SZÁSZ Károly 1882-ben megjelent, *A világirodalom nagy époszai* című művében sem.⁷¹ Az 1932-es, Dr. DÉZSI Lajos

⁶⁷ Ezeket is a Világirodalmi Lexikon *eposz* szócikke alapján ismertetem.

⁶⁸ ARANY, 1962, 338–339.

⁶⁹ MARÓT, 1964, 14.

⁷⁰ vö. STEINTHAL, 1868.

⁷¹ SZÁSZ, 1882.

szerkesztette *Világirodalmi lexikon* „epikai közhely”-nek, illetve Aranyra hivatkozva „epikai közvagyton”-nak nevezi az eposzi kellékeket.⁷²

Az újabb szakirodalom egyre több dolgot sorol az eposz jellemzői közé – sokszor eposzi kelléknek nevezve azok mindegyikét. Ezek között szerepel az anticipáció, a csodás lények megjelenítése, az események késleltetése, az eposzi igazságszolgáltatás, az egész világot bejáró cselekmény, beszédek szerepeltetése, toposzok használata, a tengeri utazás motívuma, az alvilágjárás, sőt még a Vergilius *Aeneis*ének kezdősorára utaló *cano* ige, vagy ahhoz hasonló kifejezés használata is.

Ebben a felsorolásban, ha nem is túl gyakran, de az *ekphrasis* is szerepelni szokott. A *Der neue Pauly* a jelzők, a hasonlatok, a katalógus és a tipikus jelenetek mellett a tárgy-leírást (ami csak részben fedi az *ekphrasis* fogalmát) szintén az eposz formai jellemzőjeként említi.⁷³ Irodalomtörténetében Michael VON ALBRECHT is az eposzok fontos díszítőelemének tartja a műleírást (ami ismét nem pontosan ugyanaz, mint az *ekphrasis*), megjegyezve, hogy Homérosnál ezek értelme még önmagukban rejlik, a római eposzban viszont már gondolatilag összefüggnek a cselekménnyel.⁷⁴ Nem csak ókori irodalommal foglalkozó szakkönyvek tükrözhetik azt a nézetet, mely szerint az *ekphrasis* az eposzok fontos eleme: például egy angol irodalomkritikai lexikon szerint az *ekphrasis* Homéros óta az eposzok jellegzetessége.⁷⁵ Példa lehet erre, az ókori eposzoktól eltávolodva, Tasso *Megszabadított Jeruzsálem* című műve, amelynek 17. énekében található egy pajzsleírás:

*Az értő mester a szűk keretek közt
a nemes formák ezrét hozta létre,
az Azzo-nemzetség nagyhírű, fennkölt
rendjét megszakítás nélkül kivésve:
az ősi római ágból kifejlőt,
mely szétvált számtalan sok tiszta érre.
A vén, a híres babér koronázta
fejedelmek harcait magyarázza.*

(Torquato TASSO, *A megszabadított Jeruzsálem*,
17. ének 64. vsz., Szent István Társulat, Budapest, 2013, 411, fordította HÁRS Ernő)⁷⁶

⁷² DÉZSI, 1932, *eposz* szócikk.

⁷³ CANKIK-SCHNEIDER, 4. kötet (1998), *epos* szócikk.

⁷⁴ VON ALBRECHT, 2004, 65.

⁷⁵ MURRAY, 1999, *epic* szócikk.

⁷⁶ Az Azzo-nemzetség tagjainak bemutatása, tehát a pajzs leírása, egészen a 83. versszakig tart, de ezt a terjedelmi korlátok miatt nem idézem.

De még Csokonai vígeposzában, a *Dorottyában* is található egy képekkel díszített pohárra való utalás, bár itt az elbeszélő magukat a képeket nem írja le részletesen:

*Vége a vendégek hogy megelégtültek,
S már minden poszpásztok asztalra kerültek:
Parancsol Carnevál, töltsenek borokat,
S a köz egészségért igyák meg azokat.
Maga egy nagy pohárt, melly arany egészen,
És drágakövekkel csillagzik sok részen,
S amint mutatják a jelek oldalában,
A Kupa hercegé vala hajdanában
Egy nagy pohárt megtölt zákányi jó borral,
S fejet hajtván minden vendéginek sorral:*

(CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Dorottya, vagyis a dámák diadalma a Fárságon*, In. Uő., *Válogatott versek, Az özvegy Karnyóné, Dorottya*, Európa Diákkönyvtár, Európa, Budapest, 2001, 203)

A felvilágosodás korától a kezdve a regény lép az eposz helyébe mint legfontosabb elbeszélő műfaj, és a regényekben is lehet *ekphrasis*okat találni. Egy modernkori példa Umberto Eco *A rózsza neve* című regényének elején az apokalipszis jeleneteit ábrázoló könyvtárkapuk leírása, amely még az *ekphrasis* gyakori, előreutaló funkcióját is betölti, mivel a cselekmény végét, a könyvtár pusztulását vetíti előre. Erre a funkcióra maga az elbeszélő is felhívja a figyelmet: *Ekkor értettem meg, hogy látomásom csakis arról szól, ami ebben az apátságban az apát úr vonakodó közlése szerint történik; s hányszor meg hányszor visszatértem még ide az elkövetkező napokban a kaput szemlélni, bizonyosan afelől, hogy ugyanazt élem át, amiről a kapu is beszél! És megértettem, azért jöttünk fel ide, hogy hatalmas, mennyei leszámolás tanúi legyünk* (UMBERTO Eco, *A rózsza neve*, Európa, Budapest, 2012, 73, fordította BARNA Imre).⁷⁷

Ekphrasist nemcsak a Homérost követő művekben, hanem a szintén szóbeliségből kialakuló és legendákból merítő germán eposzokban is lehet találni. A *Beowulf*ban például egy özönvíz-ábrázolással díszített kardmarkolat leírását olvashatjuk:

*Hrothgar szólott, szemügyre véve
a régmúlt remekét; reá volt róva*

⁷⁷ A kapuk leírása közvetlenül az idézett rész előtt, az idézett kiadás 66–73. oldalán található.

*mint pusztítá el a tomboló tenger
 az óriások nagy nemzetségét;
 elrugaskodtak az Egek Bírójától,
 s gögjükért sújtá a sós vizek Ura
 őket az őrjöngő örvények árjával.
 A régi markolat ragyogó lapjára
 igaz írással reá volt róva,
 hogy kinek készíté kovácsa a kardot,
 a kígyódíszűt, kitűnő acélból,
 messzi múlt mélyén.⁷⁸*

(*Beowulf*, 24. ének, 1685–1696. sor, ELTE Anglisztika
 Tanszék, Budapest, 1994, 46, fordította SZEGŐ György)

Az alapján, hogy *ekphrasist* a homérosi eposzokban és más népek, szintén szóbeli hagyományból kialakuló eposzaiban is találunk, feltételezhetjük, hogy az *ekphrasis* egy már akkor is alkalmazott irodalmi eszköz volt, amikor a költeményeknek még nem volt írott formájuk. Ezt támaszthatja alá az is, hogy Homéros leírásai gyakran olyan tárgyakat mutatnak be, amelyeket az eposzok írásbeli rögzítésénél korábbi időkben használtak.⁷⁹ Amellett is lehet érveket találni, hogy szóbeli előadás során milyen haszna lehetett az *ekphrasis* alkalmazásának. Hasonlóan ahhoz, ahogyan az *in medias res* kezdés segítségével az előadó bárhonnan indíthatta a cselekményt, egy *ekphrasis* esetén lehetősége nyílhatott arra, hogy tetszőleges ponton megszakítsa az elbeszélést, és leírjon valamilyen tárgyat, például a hős fegyverzetét, illetve az azon látható ábrázolásokat, és így akár egy, az eredetihez szorosan nem kapcsolódó történetet is elmesélhessen – ahogy ez az írott eposzokban is gyakran történik. Ezen kívül az *ekphrasis* szolgálhatott a katalógus egyhangúságának megtörésére és egy szereplő genealógiájának bemutatására is. További gyakori funkciói, mint a szereplő jellemzése és sorsának előrevetítése, valószínűleg csak később, a Homéros utáni korokban rendelődtek hozzá.

Ha a fentiek alapján elfogadjuk, hogy *ekphrasis* már az orális költészet idején is létezett, és azokat a jellemzőket tartjuk eposzi kellékeknek, amelyek a szóbeli hagyományra visszavezethetők, akkor az *ekphrasis*ra eposzi kellékként kell tekintenünk.

⁷⁸ Az óangol szöveg kommentátorai sem mindig értenek egyet abban, hogy a "rá volt róva" szókapcsolat eredeti megfelelője grafikus ábrázolást, vagy rúnairást jelent-e, de többnyire az előbbit tartják valószínűnek, ld. például: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2003.01.0002%3Acommline%3D1688-98>

⁷⁹ RITOÓK, 1975, 110.

II. Az ezüstkori eposzok és ekphrasisaik

A) Achilles pajzsa az *Ilias Latina*ban

A sokáig vitatott szerzőségű kiséposz, az *Ilias Latina*¹ Homéros *Ilias*át foglalja össze mintegy ezer sorban. A művet az első és utolsó sorok akrosztichonja (ITALIC*S SCRIPSIT) miatt sokáig – tévesen – Silius Italicusnak tulajdonították, de egy bizonyos Pindarus Thebanus is gyakran szerepelt szerzőként.² SCHENKL 1890-es felfedezése óta³ azonban általánosan elfogadott, hogy a szerző Baebius Italicus.⁴

A mű keletkezési ideje Nero uralkodásának második felére tehető mivel több részlete is alkalmas a császár ideológiájának támogatására. Ezek közül az egyik Aeneas Homérosétól eltérő bemutatása, azaz annak hangsúlyozása, hogy Aeneas Venus fia, valamint utalás arra, hogy a római nemzet Aeneastól ered:

*quem nisi servasset magnarum rector aquarum,
ut profugus laetis Troiam repararet in arvis
Augustumque genus claris submitteret astris,
non clarae gentis nobis mansisset origo.*

Ilias 899–902.

A Iulius–Claudius dinasztia ugyanis Aeneason át Venustól származtatta magát, így ez az uralkodó hatalmi legitimációjának tekinthető.⁵ Egy másik ilyen motívum Apollón szerepének hangsúlyozása, illetve a császár apollóni vonásainak, azaz művészet iránti rajongásának kiemelése. Ennek jó példája a – többi részében szintén Nero ideológiáját alátámasztó – pajzisleírás lanton játszó Apollónja – aki természetesen Nerót szimbolizálja. A mű tehát nem keletkezhetett Kr. u. 59 előtt, mivel Nero korábban nem lépett fel nyilvánosan

¹ A kéziratokban a mű az *Epitome Iliados Homeri*, a *Liber Homeri* vagy a *Homerus de bello Trojano* címet kapta.

² Valószínűleg egy középkori másoló hitte a szerzőt Pindarosznak Hor. *Carm.* 4. 9. 6 miatt. További ok lehetett, hogy egyes kéziratokban Dares *Excidium Troiae*-ja követte a művet, és a *Pindaros* szó a *dein Dares* szövegromlása is lehet (SCAFFAI, 1979, 932, 938).

³ A XV. századi kódexben, a Vindobonensis Latinus 3509-ben a mű címe a következő formában szerepel: *Bebii Italici poetae clarissimi epithome in quattuor viginti libros Homeri iliados*.

⁴ Néhány *Punica*-párhuzam alapján HERMANN 1947-es tanulmányában megpróbál amellel érvelni, hogy a szerző mégis Silius Italicus, és a Baebius alakot a Silius helytelen olvasatának tartja. Jóllehet nem ritkák az *Ilias Latina* és a *Punica* hasonló sorai, Silius kronológiai okokból még csak nem is hathatott Baebiusra (bár igaz, hogy valószínűleg már a 60-as években megmutatkozott költőként a nyilvánosság előtt – ehhez vö. TAKÁCS, 2003, 71).

⁵ TAKÁCS, 2003, 146.

lantjátékkal (Tac. *Ann.* 14. 14. 2).⁶ Apollón görögellenességének kiemelése (*Troianus Apollo, Graiis inimicus Apollo*) pedig azt teszi valószínűvé, hogy a költemény még Nero hellénvonzalmának megnyilvánulása, tehát Kr. u. 66. előtt kellett szülessen.⁷

Az *Ilias Latina* felosztható 24 részre a homérosi eposz könyveinek megfelelően, ám ezeknek a részeknek a hosszúsága nem arányos.⁸ Az első sorokban még a szórendet is tartó pontos fordítást találunk.⁹ A továbbiakban viszont az eposz eseményeinek rövid összefoglalását. Így az *Ilias Latina* tulajdonképpen a homérosi eposz különböző jeleneteinek antológiája.¹⁰ Az *Ilias* történetének feldolgozásán túl Baebius intertextuálisan latin művekre is utal,¹¹ így az eposznak azokat az epizódjait fejt ki részletesen, ahol azokhoz latin műveket is segítségül tud hívni.¹²

Az *Ilias* 18. könyvének a mű 839–891. sorai felelnek meg. Ebből a 862–891. sorok tárgyalják Achilles pajzsának leírását, amely a mű legeredetibb része. A pajzisleírás előzményeiben Baebius néhány dolog tekintetében eltér Homérostól: míg az *Ilias*-ban Thetis ajánlja fel, hogy fegyvereket szerez fiának, addig az *Ilias Latina*-ban Achilles maga megy anyjához, hogy fegyvereket kérjen tőle (*supplex rogat*), az istennő ezután az Aetnában keresi fel Vulcanust – míg az *Ilias* nem mondja meg Héphaistos palotájának konkrét helyét. Homérosznál Héphaistos keze alatt látjuk készülni a pajzsot, míg Baebiusnál a már kész fegyverek (*effecta arma*) leírása olvasható:

*post haec accensus furiis decurrit ad aequor
fortiaque arma Thetin supplex rogat: illa relictis
fluctibus auxilium Vulcani protinus orat.
excitat Aetnaeos calidis fornacibus ignes
Muciber et validis fulvum domat ictibus aurum.
mox effecta refert divinis artibus arma.
evolat inde Thetis. quae postquam magnus Achilles
induit, in clipeum vultus convertit atroces.*

Ilias 854–861.

⁶ SCHEDA, 1965, 307.

⁷ TAKÁCS, 2003, 146.

⁸ SCAFFAI, 1972, 89.

⁹ RESCH, 1902, 15.

¹⁰ FONESCA, 1992, 43.

¹¹ A hasonló helyek részletes listájához lásd: SCAFFAI, 1982 kommentár részét, ill. STROIA, 2008, 143-170.

¹² SCAFFAI, 1972, 91.

További eltérés a homérosi eposzhoz képest, hogy Baebius megjegyzi: a pajzson lévő képeket Achilles nézi. RESCH Aurél értelmezése szerint a *quae* Thetisre vonatkozik,¹³ és ő nézi a pajzsot, de nyelvtanilag sokkal indokoltabb a *quae* névmást az *induit* ige tárgyának tekinteni és a fegyverekre (*arma*) vonatkoztatni, hiszen Achilles az, akinek van oka vad tekintettel (*vultus atroces*) nézni.

Ahogy az egész *Ilias Latina* egyes sorai párhuzamba állíthatók a homérosi könyvekkel, ugyanúgy az itteni *ekphrasis* is felosztható a homérosi pajzsleírás (Hom. *Il.* 18. 478–608) részei alapján.

A homérosi kozmológia, azaz az ég, föld és tenger (Hom. *Il.* 18. 483–489) leírásának felelnek meg az *Ilias Latina* 862–874. sorai, ezen belül pedig a 862–865. sorok tartalmazzák az ég leírását, amely több latin művet is megidéz: Ovidius leírását a Nap palotájáról (Ov. *Met.* 2. 5–7), valamint Achilles pajzsáról (Ov. *Met.* 13. 291–294). Ezen kívül az *ekphrasis* indító *illic* szó Aeneas pajzsának vergiliusi leírását is eszünkbe juttathatja, mivel az is hasonló fordulattal indul: *illic ... fecerat ignipotens* (Verg. *A.* 8. 626). A 866–870. sorok felelnek meg a föld leírásának, és itt szintén található egy ovidiusi reminiscencia: a 867. sor láthatóan az ovidiusi Ov. *Met.* 1. 354 variálása. A 870. sor *lustraret lampade caelum* szavai pedig Vergiliust idézik, akinél két helyen is szerepel a *lustrabat lampade terras* kifejezés (Verg. *A.* 4. 6; 7. 148).

A 871–874. sorokba került a tenger leírása, amelyhez szintén az ovidiusi, a Nap palotáját bemutató *ekphrasis* egy része szolgálhatott mintául (Ov. *Met.* 2. 8–14), ám itt az összefüggés nem hasonló szószerkezetek használatában mutatkozik meg, hanem abban, hogy Baebius is a tengerre jellemző mitológiai lényeket sorakoztat fel.

A következő sorokban az elbeszélői nézőpont közelít a földhöz: már nem az egész világmindenség, hanem csak annak egy kiemelt pontja látható:

*terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
fluminaque et montes cumque altis oppida muris...*

Ilias 875–876.

Ezek a sorok szintén az ovidiusi *ekphrasis* felhasználását bizonyítják, mivel ott a következőket találjuk:

*terra viros urbesque gerit silvasque ferasque
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.*

Ov. *Met.* 2. 15–16.

¹³ RESCH, 1902, 41.

Ettől a résztől kezdve megváltozik az igehasználát is. Eddig a *caelaverat*, *addiderat* és *fecerat* praeteritum perfectum alakok szerepeltek, jelezve, hogy a pajzsot Vulcanus korábban alkotta, és ezek az igék egyben a pajzs díszítéseinek kimunkálására is vonatkoztak. A 875–888. sorokban viszont csupa praesens imperfectum idejű igét találunk, amelyek már nem azt jelzik, hogy amit látunk, az valakinek az alkotása, hanem a pajzs egyes ábrázolásainak eseményeit írják le.

Míg a homérosi *ekphrasis* két várost ír le – egy békés és egy háborúban állót –, addig az *Ilias Latina* pajzsléírásának városaiban béke van (csak a városok magas fala utal a korábbi háborúkra). Ráadásul az *Ilias*ban a békés városban is civakodás dúl (Hom. *Il.* 18. 497–508), Baebiusnál viszont egy mindenkivel szemben igazságos bíró ítélkezik (vö. *Ilias* 877–879), tehát ideális állapotok uralkodnak.

A következő néhány sor az *Ilias Latina* pajzsléírásának talán legeredetibb része. Az itt leírtak ugyanis nem szerepelnek Homérosnál, valamint ez az a jelenet a pajzsléírason belül, amely igékben a leggazdagabb, és ezáltal a legmozgalmasabb is:

*parte alia*¹⁴ *castae resonant Paeana puellae*
dantque choros molles et tympana dextera pulsat;
ille lyrae graciles extenso pollice chordas
percurrit septemque modos modulatur avenis:
carmina componunt mundi resonantia motum.

Ilias 880–884.

Homérosnál ez a jelenet ugyan nem szerepel, de *ekphrasis*ában ő is több helyen ír le lantjátékot. Először a békés városban ült lakodalom leírásakor jelenik meg a lant képe (*Hom. Il.* 18. 494–495), ám a baebiusi részlethez ennél sokkal közelebb áll a szüreti multság Homérosnál megtalálható leírásának egy részlete (*Hom. Il.* 18. 569–573).¹⁵ Az azonban mindenképp újdonság Baebiusnál az *Iliashoz* képest, hogy a lányok – akik alatt itt minden bizonnyal a múzsákat kell érteni¹⁶ – Apollónt dicsőítő éneket énekelnek. Így a 882. sor *ille* szava is Apollónra kell, hogy utaljon, tehát ő játszik a lanton, és valószínűleg a sípot is ő fújja. Ez felveti azt a kérdést, hogy hogyan játszhat Apollón egyszerre több hangszeren.

¹⁴ A részt bevezető *parte alia* fordulat szintén egy, a vergiliusi pajzsléírásban is megtalálható kifejezés (vö. Verg. *A.* 8. 682) és a későbbi eposzokban is gyakori fordulat *ekphrasis*ok újabb képének bevezetésére.

¹⁵ *Víg csapatuk közepén fű állt, csengőszavu lanton játszott édesen: és a Linosz gyönyörű dala zendült vékony kis hangján: amazok meg ütemben emelték lábukat, és ahogyan dala szólt, kurjantva szökelltek.* (Devecseri Gábor fordítása)

¹⁶ SCAFFAI, 1982, 390.

Egyes szövegváltozatokban erre azt a megoldást találjuk, hogy a mondat alanyaként – az *ille* névmás helyett – a nőnemű *illa* alak szerepel, az előző sorban álló *et* kötőszó helyett pedig *haec* mutató névmás. Így a szöveg azt jelentené, hogy a lányok közül az egyik dobol és egy másik játszik a *lyrán*. Ennek viszont ellentmond, hogy a *lyrát* és *tympanont* egyszerre nem nagyon használták, igaz ez a probléma a helyreállított szöveg esetében is fennáll. Erre esetleg azt a megoldást találhatnánk, hogy a *paiant* éneklő lányokat és a lanton játszó Apollónt két külön jelenetnek tekintjük az *ekphrasison* belül. De ez kevésbé valószínű, mivel az sokkal inkább elképzelhető, hogy Apollón kíséri a lányok énekét. A jelenet egységét erősíti továbbá az annak első és utolsó sorában is megjelenő, így azt keretbe foglaló *resono* ige. Ráadásul az utolsó sorban szereplő *componunt* igealak többes számának is csak akkor van létjogosultsága, ha egyszerre vonatkozik az éneklő lányokra és a hangszeren játszó Apollónra. A szöveghagyomány egyébként egyes számú *componit* igealakot is őriz, de csak egyetlen kódexben, és a sokkal többször előforduló *haec*-et és *illa*-t mutató szövegek esetében ugyanúgy a *componunt* alak szerepel.

Az *Ilias Latina* korábbi kiadásaiban további megoldási kísérleteket találunk. Emilius BAEHRENS úgy oldotta meg a problémát, hogy a pásztorsípot jelentő *avenis* szóalakat szövegromlásnak tekintette, és a *modos* és *avenis* szavak helyett *modis* illetve *amoenis* szavakat írt. Ráadásul ő az *illa* és *haec* alakokat fogadja el. Szövegvariánsa így a következő:

parte aliae resonant castae Paeana puellae
dantque choros molles, haec dextra tympana pulsat
illa lyrae graciles extenso pollice chordas
percurrit septemque modis modulatur amoenis
*stamina compositum mundi resonantia motum.*¹⁷

Így a tagmondat csak a lantjáték értelmezője lenne és annyit jelentene, hogy a lányok közül az egyik – az *illa* – gyönyörködtető módon játszik a világ mozgását visszhangzó hét húron.

Ehhez hasonló javítások másoknál is szerepelnek: VOLLMER és SCHEDA változatában a 883. sor a következőképpen hangzik: *septemque modos modulatur amoenos* (...hét szép hangot játszik).¹⁸ Míg Harald FUCHS így javítja a szöveget: *septemque modos modulatur amoene / carmina componens mundi resonantia motum*. (...hét hangot játszik bájosan / a világ mozgását visszhangzó éneket létrehozva).¹⁹ Náluk a mondat alánya már *ille*.

¹⁷ BAEHRENS, 1879–1881, ad. loc.

¹⁸ SCHEDA, 1966, 383.

¹⁹ FUCHS, 1967, 58.

Az *amoenus* szó alakjait felhasználó javítások viszont csak filológusok javaslati és kódexekkel nem támaszthatók alá kellőképpen, így Marco SCAFFAI a szöveg legfrissebb kritikai kiadásában a *modis* és *avenis* szavakat fogadja el, még annak ellenére is, hogy a bukolikus költészetben gyakori *modulatur avena* sorzárlat a szövegromlást valószínűsíti.²⁰ SCAFFAI a szöveghez írt kommentárja alapján úgy véli, hogy szerinte ezen a helyen Baebius Italicus két jelenetet olvasztott egybe, hogy a császár zenei tehetségét minél jobban kiemelhesse.²¹ Ebben az esetben viszont azt kell feltételeznünk, hogy a leírt pajzson Apollón kétszer is látható volt (esetleg két külön képmezőn), egyszer lanttal, egyszer pedig síppal. És igaz ugyan, hogy az *ekphrasis*ok alapján a leírt tárgyak általában nem rekonstruálhatók tökéletesen és egyértelműen, de ez a megállapítás inkább a leírt tárgyakon szereplő képek elrendezésére szokott vonatkozni, és nem igazán jellemző, hogy az ittenihez hasonló ellentmondással találkoznánk. Viszont az is igaz, hogy ebben az esetben Nero Apollón és Pán zenei tehetségét egyesítené magában, megszüntetve ezzel a lant és a pánsíp (*syrinx*) közötti már hagyományosnak számító viszálykodást.²² Habár a két hangszer közül a *lyrának* mindig nagyobb presztízse volt, mivel a *syrinx* a zenei életben kevésbé volt fontos, inkább a pásztorok munkájának megkönnyítőjeként tekintettek rá.²³ Ezenkívül az sem egyedi eset, hogy Nerót egy versen belül több istennel is azonosítják. Ez történik ugyanis Calpurnius Siculus költeményeiben is. A költő Nerót a negyedik eclogában Apollónhoz és Iuppiterhez (Calp. 4. 87., 4. 159), a hetedikben Apollónhoz és Marshoz hasonlítja (Calp. 7. 83).

A pásztorsíp továbbá a bukolikus jelenetek kiegészítője, így valószínűleg ennek a hangszernek a megjelenése is az aranykori idillikus állapotok ábrázolásához tartozik. Valamint a *lyra* mellett a pánsíp volt a rituális énekek kísérője is.

A leírás tanúsága szerint a dal, amit Apollón és a múzsák játszanak, összhangban van a világmindenséggel, illetve a szférák zenéjével. Mindezekkel a költő egy ideális, aranykori állapot leírását valósítja meg, ugyanakkor a császár apollóni vonásait is hangsúlyozza.²⁴

A 885–888. sorok egy-egy sorban összefoglalják a szántás (Hom. *Il.* 18. 541–549), az aratás (Hom. *Il.* 18. 550–560), a szüret (Hom. *Il.* 18. 561–572) és a legelő nyáj (Hom. *Il.* 18. 573–589) homérosi leírását. A Baebius által leírt aranykor tehát nem egyezik meg Vergilius és Ovidius aranykorával: az emberek nem ingyen kapják a javakat, hanem dolgozniuk kell

²⁰ SCAFFAI, 1982, 391.

²¹ SCAFFAI, 1982, 391.

²² SCAFFAI, 1982, 391.

²³ COMOTTI, 1989, 72.

²⁴ TAKÁCS, 2003, 148.

értük,²⁵ a korábbi háborúkra való utalásból (*cumque altis oppida muris*) pedig arra következtethetünk, hogy egy viszontagságos időszak után újjáteremtett aranykort ír le *ekphrasis*ában a költő. Az aranykori állapotokat bemutató rész jelen idejű igéi valószínűleg hozzájárulnak ahhoz, hogy a mű olvasója a leírtakat a saját korára vonatkoztathassa, azaz az *ekphrasis* jó lehetőség a költő számára, hogy a jelenre reflektáljon.

Az *ekphrasis* végére, a 889–891. sorokba kerül a háború istenének, Marsnak a leírása:

*haec inter mediis stabat Mars aureus armis,
†quem diva poesis reliquae †circaque sedebant
anguineis maestae Clotho Lachesisque capillis.*

Ilias 889–891.

SCAFFAI szerint Mars a földműves munkák közepén áll,²⁶ de ennél sokkal valószínűbb, hogy ez a jelenet a pajzs összes képe közül a középső, mivel az *ekphrasis* jeleneteinek leírása a nagytól a kicsi felé és ezzel együtt valószínűleg a pajzson kívülről befelé is halad. Feltételezhetőleg Achilles is ebben a sorrendben nézi meg fegyvere díszítéseit, és az utolsóként megnézett kép látványa visszatereli gondolatait a háborúhoz.

A pajzs közepén elhelyezkedő Marsot a Párkák veszik körül. Az ő szomorúságuk oka egyes nézetek szerint a béke miatti tétlenségükben keresendő,²⁷ míg mások úgy gondolják, ez tevékenységük miatti állandó jelzőjük (vö. pl. Stat. *Theb.* 5. 274), továbbá a részlet *stabat* ill. *sedebant* szavai valószínűleg nem tétlenségükre, hanem elhelyezkedésükre utalnak.²⁸ Ezeknek az állítmányoknak a múlt idejű alakja talán arra is szolgál, hogy az eddigi, jelen időben leírt ideális állapotoktól eltávolítsa a háború képét.

A kéziratok többségében a párkák véres hajúak (*sanguineis capillis*),²⁹ de az *anguineis* javítás is védhető, mivel az alvilági lényeknek gyakran van kígyóhajuk, és itt a Párkákat, mivel Marssal együtt a háborúra és így a halálra is utalnak, tekinthetjük az alvilághoz kapcsolódó alakoknak.³⁰

*Ekphrasis*ában Baebius láthatólag békés és ideális világ bemutatására törekszik, ezért is mellőzi a Homérosznál háborúban álló város (Hom. *Il.* 18. 509–540) leírását, de egy alapvetően háborúról szóló műben nem kerülhette el a harcra való utalást. Ugyanakkor az is igaz, hogy ez a három sor a homéroszi részlethez viszonyítva arányaiban nem is olyan kevés,³¹

²⁵ TAKÁCS, 2003, 147.

²⁶ SCAFFAI, 1982, 395.

²⁷ SCAFFAI, 1982, 395; VENINI, 1983, 238.

²⁸ BROCCIA, 1992, 57.

²⁹ VENINI, 1983, 239. ezt az olvasatot védi.

³⁰ SCAFFAI, 1982, 396.

³¹ BROCCIA, 1992, 57.

ráadásul a képek között kulcsfontosságú helyen, középen foglal helyet, viszont az *ekphrasis* belül mindenképpen csak egy rövid részlet. Mars pedig valószínűleg azért került a leírás végére, hogy a költő ezzel jelezhesse Achilles – és a történet – visszatérését a harchoz.

A költő tehát azon kívül, hogy az antik művekre jellemzően, más latin műveket is parafrázál, összefoglalja a homérosi pajzsléírás jeleneteit, ugyanakkor azokat saját korához és Nero politikai ideológiájához is igazítja, így az *ekphrasis* a vergiliusi pajzsléírással nemcsak intertextuálisan, hanem funkcionálisan is kapcsolatban áll, mivel annak is az a célja, hogy az uralkodót dicsőítse. Az ezüstkori *ekphrasis*októl eltérően azonban nincs a pajzsléírásnak sem a cselekményben előreutaló, sem a pajzs viselőjének tulajdonságait vagy származását megjelenítő funkciója, de ennek nyilvánvalóan az az oka, hogy az *Ilias Latina* pajzsléírása elsősorban a homérosi *ekphrasis* összefoglalása, és annak sincsenek ilyen tulajdonságai.

B) Lucanus *Pharsaliája*

M. Annaeus Lucanus antik életrajza szerint Kr. u. 39. november 3-án született Cordubában. Apja, M. Annaeus Mela, a filozófus Seneca testvére volt. Lucanus még egy éves kora előtt Rómába került, ahol alapos szónoki képzést kapott. Tanárai között ott volt többek között a sztoikus Cornutus is. Költőként a Neronián mutatkozott be először, ahol elnyerte a győzelmet, majd kiadta a *Pharsalia* első három könyvét.¹ Ezután Nero eltiltotta őt minden közszerepléstől: a költészettől és a bírósági ügyektől is – vagy művészi féltékenységből, vagy a nagyképű költő pimaszsága miatt. De az is lehetséges, hogy Nero megsértette Lucanust hivatalnoki minőségében, aki ezután elkezdte bírálni és nyilvánosan sértegetni a princepst, és ezt bosszulta meg Nero a közügyektől való eltiltással.² Lucanus később részt vett a Piso-féle összeesküvésben, amelynek következtében 65. április 30-án fel kellett vágnia ereit (Tac. Ann. 15. 70).³

Lucanus Caesar és Pompeius polgárháborújáról szóló eposza minden bizonnyal 59. és 65. között keletkezett. A mű címe a legjobb hagyományban *Belli civilis libri X*. Lucanus az eposzon belül *Pharsalia* címen hivatkozik művére (Luc. 9. 985). A valószínűleg tizenkét könyvre tervezett eposz⁴ a költő kényszerű halála miatt a tizedik könyv néhány száz sora után befejezetlenül szakad félbe.⁵

Lucanus fő forrásául feltehetőleg Livius elveszett könyvei (109–112) szolgáltak, amelyek köztudomásúlag Pompeius-pártiak voltak, ahogy Lucanus nagyapjának, az idősebb Senecának történeti műve, a *Historiae ab initio bellorum civilium* is, amely szintén lehetett forrás, mint ahogy Cremutius Cordus elveszett *Annales*e is. Lucanus ezeken kívül felhasználhatta még Cicero leveleit, Asinius Pollio, Licinius Macer és Ovidius műveit, valamint Seneca *Naturales quaestiones*ét.⁶ Értelemszerűen irodalmi mintaként szolgáltak még Homéros eposzai, valamint Vergilius *Aeneise* és *Georgicája* is.⁷

Lucanusszal kapcsolatban közhely, hogy megújítja vagy legalábbis megváltoztatja az eposz műfaját: elhagyja az istenapparátust, a mitikus így csak mellékesen jelenik meg, bár a

¹ VON ALBRECHT, 2004, 711.

² TAKÁCS, 2003, 65–66.

³ VON ALBRECHT, 2004, 711.

⁴ VON ALBRECHT, 2004, 716.

⁵ VON ALBRECHT, 2004, 712–713.

⁶ VON ALBRECHT, 2004, 713.

⁷ VON ALBRECHT, 2004, 714.

csodáknak és jövendöléseknek így is fontos szerepük van, de ezek mellett a földrajz és a természettudomány válik hangsúlyossá.⁸

A *Pharsalia* cselekményének összefoglalása

1. könyv: A témamegjelölés után a költő Nerót hívja segítségül. A háború okainak felsorolása, majd Caesar és Pompeius jellemzése után a cselekmény a Rubiconon való átkeléssel kezdődik. Ezek után következik egy csapatkatalógus, majd annak leírása, hogy Caesar elindul Róma felé, aminek hírére kitör a pánik, majd pedig prodigiumok és próféciák hirdetik az elkövetkező háború borzalmait.
2. könyv: A költő felidézi a *fatum* hatalmát, valamint Marius és Sulla küzdelmeit. Cato bátorítja Brutust, majd visszafogadja feleségét, Marciát, és az erény mintaképeként készül a harcra. Pompeius Caesar elől először Brundisiumba menekül, később elhagyja Itáliát.
3. könyv: Pompeiusnak az úton megjelenik korábbi feleségének, Caesar lányának, Iuliának árnya, aki a polgárháború pusztításairól beszél. Caesar eközben Rómában Metellus tiltakozása ellenére kisajátítja az államkincstárt. Míg Pompeius sereget gyűjt Keleten, Caesar Massiliát ostromolja, ahol tengeri csatára kerül sor.
4. könyv: Caesar sikeres harca Hispaniában Afranius és Petreius ellen. A víztől elzárt pompeianusok megadják magukat, így szabadon engedik őket. Salomonál bekerítik C. Antoniust, majd a Caesar oldalán harcoló Vulteiust és katonái kétségbeesésükben megölik egymást. Curio meghal Africában – ennek elbeszélésébe van beleszöve Hercules és Antaeus mítosza.
5. könyv: A *senatus* Epirusban tanácskozik, Appius jóslatot kér Delphiben, de az kétértelmű. Caesar elfojt egy lázadást, majd *dictatorrá* és *consullá* választják Rómában. Pompeius elbúcsúzik feleségétől, Corneliától, és Lesbos szigetére küldi, hogy biztonságban legyen.
6. könyv: Dyrrachiumnál Caesar emberei bekerítik Pompeius seregét, akik megpróbálnak kitörni, de ezt Scaeva hősiessége megakadályozza. Ezután Thessalia leírása következik, ahol Erictho, a boszorkány egy halottat életre keltve jósol Sextus Pompeiusnak.
7. könyv: Pompeius álmában a régi dicsőség képeit látja. Ezután a pharsalosi csata leírása következik, ahol Caesar győz, Pompeius pedig elmenekül.
8. könyv: Pompeius tovább menekül, Lesboson találkozik Corneliával. Mielőtt Egyiptomba érne, meggyilkolják. Cordus eltemeti a lefejezett testet.
9. könyv: Pompeius lelke Brutusba és Catóba költözik. Africában Cornelia csatlakozik Catóhoz, aki a csapatot további, Caesar elleni küzdelemre buzdítja, majd Mauritaniába vezeti. Elhaladnak Iuppiter Hammon templománál, ahol Cato nem kér jóslatot. Ezután a sivatagon keresztül továbbvonulnak Leptisbe, de közben folyamatosan támadják őket a kígyók.
10. könyv: Caesar Egyiptomban meglátogatja Nagy Sándor sírját. Ezután Cleopatrával találkozik, és fényes lakomát ülnek a királyi palotában. Eközben az egyiptomiak szervezkednek Caesar ellen, és meg is támadják. Ő védekezik, majd csapdába kerül Pharos szigetén. Itt szakad félbe az eposz.

⁸ VON ALBRECHT, 2004, 713.

1. Pompeius síremléke

A *Pharsalia* 7. könyve a pharsalosi csatát beszéli el, a 8. könyv pedig Pompeius (már a 7. könyvben megkezdett) menekülését, majd egyiptombeli megölését és lefejezett testének eltemetését. A máglyáról levett testet egy Cordus nevű harcos temeti el (Luc. 8. 715),⁹ aki egy megperzselt deszkára írja rá, hogy ki nyugszik a sírban (Luc. 8. 792–793). Az elbeszélő Cordus tette után megjegyzi, hogy Pompeius nem ilyen sírhelyet érdemelne, majd leírja az általa javasolt, elképzelt síremléket, amelyen Pompeius dicső tetteinek kellene szerepelniük, s ezt szembeállítja a mostani, alig észrevehető sírral:¹⁰

*quod si tam sacro dignaris nomine saxum
adde actus tantos monumentaque maxuma rerum,
adde trucidis Lepidi motus Alpinaque bella
armaque Sertori revocato consule victa
et currus quos egit eques, commercia tuta
gentibus et pavidos Cilicas maris, adde subactam
barbariem gentesque vagas et quidquid in Euro
regnum Boreaque iacet. dic semper ab armis
civilem repetisse togam, ter curribus actis
contentum multos patriae donasse triumphos.
quis capit haec tumulus? surgit miserabile bustum
non ullis plenum titulis, non ordine tanto
fastorum; solitumque legi super alta deorum
culmina et extractos spoliis hostilibus arcus
haud procul est ima Pompei nomen harena
depressum tumulo, quod non legat advena rectus,
quod nisi monstratum Romanus transeat hospes.*

Luc. 8. 806–822.

Az olvasó itt a sírkövön szereplő események ábrázolásának leírását várná; ezzel szemben még csak a síremlékről sem lehet pontos elképzelésünk, mert a leírás gyakorlatilag

⁹ Lucanus a Plutarchos által említett felszabadított rabszolgát, Philippust egy Cordus nevű quaestorra cseréli, egyrészt, hogy Cremutius Cordusra utalhasson, másrészt, hogy a Cordust bemutató sorokban az *Aeneis* egy részletét, Misenus temetését imitálhassa (Verg. *Aen.* 6. 162–166) – BRENNAN, 1969, 103–104.

¹⁰ Itt mondok köszönetet Nagyillés Jánosnak az e szöveghely értelmezéséhez adott hasznos megjegyzéseiért, illetve amiért néhány további, a lucanusi *ekphrasis*-kezelés sajátosságait megvilágító szövegrészletre felhívta a figyelmemet.

csak az említésre javasolt események számba vétele, és semmi sem utal benne képiségre. Az események felsorolása előtt sem jelenik meg ábrázolást jelentő szó, csak az általános és semleges *adde* ige ismétlődik újra és újra, továbbá megjelenik a *dic* imperativus is, vagyis az elbeszélő itt szövegre – feltehetőleg a sírkőre rávésendő szövegre – gondol. Ennek ellenére a részletet *ekphrasis*-nak tekinthetjük, mivel a síremlék egyfajta építészeti alkotásként beleesik a reprezentáció és a műalkotás kategóriájába is, vagyis megfelel az *ekphrasis* definíciójában megszabott kritériumoknak; ugyanakkor az ábrázolásleírás elmaradása mindenképpen az olvasói várakozás kijátszása a lucanusi elbeszélő részéről – hasonlóan egyébként az eposz egy későbbi jelenetéhez, amelyben Cornelia Pompeius holtteste helyett ruháit és fegyvereit teszi máglyára (Luc. 9. 167–181), s azok leírása ott szintúgy elmarad.

Mínthogy a Cordus-epizód is fikció, Lucanus ezzel arra utalhat, hogy Pompeiusnak is csak fiktív síremléke van: az, amelyet az ő eposzának sorai alkotnak meg. Ezen a javasolt sírkövön olyan cselekedetek jelennek meg – többek között Lepidus lázadása, Sertorius leverése, Cilicia népének és más barbár népeknek a legyőzése, Pompeius diadalmenetei –, amelyek megelőzték az eposz cselekményének megindulását, és amelyeket már Pompeius is említett egy katonáit biztató beszédben (Luc 2. 526–595). A Pompeius-barát elbeszélőnek így tehát ismét lehetősége volt a hadvezér dicső tetteinek felsorolására – hasonlóképpen némileg ahhoz, ahogy a *Georgica* harmadik énekének elején sorolja az elbeszélő a Caesar templomának kapuszárnáira tervezett, az uralkodó dicső tetteit ábrázoló képeket (Verg. *G.* 3. 1–48), s feltehetőleg a vergiliusi leírás *addam* szavára (Verg. *G.* 3. 30.) játszik rá az *adde* lucanusi ismételtetése is.

Pompeius elképzelt síremlékének leírása után a valódi bemutatása és az elképzelttel való szembeállítás következik, s e valódi síron sincsenek ábrázolások, csak Pompeius neve olvasható rajta (vagyis szintén csak szöveg) – amint azt már a leírás előtti részből is megtudtuk.

2. Iuppiter Hammon temploma

A *Pharsalia* 9. könyvében Cato Pompeius vezető nélkül maradt embereinek élére áll, és Africában menetelve eljut velük Libyába Iuppiter Hammon templomához, amely az eposz cselekménye szerint a Lucanust is tanító Cornutus szülőhelyének, Leptisnek közelében volt,

így a templomban tisztelt isten leírását is befolyásolhatta a Cornutus művében, a *Theologia Graecá*ban alkalmazott séma.¹¹

Az istent és templomát a következőképpen írja le az elbeszélő:

*ventum erat ad templum Libycis quod gentibus unum
inculti Garamantes habent. stat sortiger illic
Iuppiter, ut memorant, sed non aut fulmina vibrans
aut similis nostro, sed tortis cornibus Hammon.
non illic Libycae posuerunt ditia gentes
templa, nec Eois splendent donaria gemmis:
quamvis Aethiopum populis Arabumque beatis
gentibus atque Indis unus sit Iuppiter Hammon,
pauper adhuc deus est, nullis violata per aevum
divitiis delubra tenens, morumque priorum
numen Romano templum defendit ab auro.*

Luc. 9. 511–521

Az idézett rész első néhány sora a római Iuppiter és a libyai Iuppiter Hammon ábrázolása közötti különbséget mutatja be, ami annyiból meglepő, hogy a racionális Lucanusra nem jellemző az istenek leírása.¹² Ezek a sorok csak akkor tekinthetők a templomleírás részének, ha a „*stat sortiger illic Iuppiter ... tortis cornibus Hammon*”¹³ szavakat egy, a templomban lévő istenszobor leírásaként értelmezzük – de a templom díszítetlenségének hangsúlyozása miatt ennek az értelmezésnek kevés a létjogosultsága. A leírás azt említi meg a libyai istenség legfontosabb tulajdonságaiként, hogy az nem szór villámokat, és nem hasonlít a római Iuppiterhez. Ehhez hasonlóan a templomépület bemutatása is negatív jellemzés segítségével történik, mivel aszerint egy nem gazdag templomról van szó, és az oltárok annak ellenére sem ragyognak drágakövektől, hogy sok keleti nép tiszteli Iuppiter Hammont – még ha az indiaiak látogatásának említése túlzás is.¹⁴ A *nullis violata divitiis delubra* (semmilyen gazdagság által meg nem gyalázott szentélyek) – amely a 3. 339 variálása¹⁵ – és a *Romano defendit ab auro* (megvédte a római aranytól)

¹¹ TAKÁCS, 2003, 113.

¹² MAKOWSKI, 1977, 201.

¹³ A szarvakat viselő Hammon istent (*corniger Hammon*) Lucanus már az eposz harmadik könyvében megemlíti, amikor felsorolja, hogy mely népek csatlakoztak Pompeius seregéhez, ugyanis az istenség megnevezése által azonosítja az öt tisztelő népet (Luc. 3. 292).

¹⁴ SEEWALD, 2002, 267.

¹⁵ SEEWALD, 2002, 267.

fordulatokból kiderül, hogy az elbeszélő sztoikus módon elítéli a fényűzést,¹⁶ (ahogy egyébként az eposz más helyein is: Luc. 8. 858–861; 9. 10–11; 10. 111–112).¹⁷ Azaz egy sztoikus módon leírt Iuppiterről van itt szó,¹⁸ amely leírás az aranykori Róma eszményi romlatlanságát visszhangozza, amikor még Iuppiter szobrához is egyszerű anyagból készítettek villámot (Ov. *Fast.* 1. 222). A „római arany” tehát itt elsősorban a Rómában szokásos aranyozásként és nem a rómaiak által a szentélyhez vitt aranyként értelmezendő.¹⁹

A leírást követő sorokból (Luc. 9. 522–530) azt tudhatjuk meg, hogy az isten jelenlétét nem a templom gazdagsága, hanem természeti körülményei bizonyítják, mivel a templom az egyetlen hely egész Libyában, ahol viruló erdő található, amit egy itt eredő forrás táplál. Bár a forrás valójában nem Hammon istennek köszönhetően jött létre, hanem az volt az oka, hogy itt egy szentély lehetett.²⁰ Libyában valójában nem volt forrás: azt Lucanus feltehetőleg a Szíva-oázisban található – Curtius Rufus által egyébként nagyon is gazdagnak leírt (4. 7. 23) – Hammon-szentély mintájára helyezte csak ide.²¹

A továbbiakban Cato emberei, elsősorban Labienus, hiába szorgalmazzák (Luc. 9. 544–563), ő istennel eltelet (*deo plenus*), sztoikus bölcshez méltón nem kér jóslatot az istentől (Luc. 9. 564–585), mivel nincs rá szüksége,²² és tudja, az isten mit mondhat.²³ Catonak ezt a tulajdonságát Lucanus máshol is hangsúlyozta (vö. Luc. 9. 189; 255).²⁴ A leírás és a hozzá kapcsolódó jelenet célja tehát elsősorban a sztoikus eszmények hangsúlyozása. Továbbá mivel Cato látogatása a szentélynél párhuzamba állítható Nagy Sándornak a hódító hadjárata során történő, Iuppiter Hammontól való jóslatkérésével, a jelenet Catót Nagy Sándor ellentétévé alakítja.²⁵

3. Cleopatra palotája

Mikor Caesar Egyiptomba érkezik, Cleopatra szövetségesévé szeretné őt tenni. A római hadvezért azonban nem Cleopatra hozzá intézett beszéde, hanem annak bájai nyerik meg. Szövetségkötésüket lakomával ünneplik, ennek leírása a lakoma helyének bemutatásával

¹⁶ TAKÁCS, 2003, 113.

¹⁷ SEEWALD, 2002, 266.

¹⁸ BASTET, 1970, 136.

¹⁹ SEEWALD, 2002, 267.

²⁰ SEEWALD, 2002, 22.

²¹ AUMONT, 1968, 316–318; SEEWALD, 2002, 259.

²² DICK, 1965, 466.

²³ MAKOWSKI, 1977, 202.

²⁴ SEEWALD, 2002, 265.

²⁵ SEEWALD, 2002, 259.

kezdődik, (amelynek előképe lehet Dido palotájának vergiliusi leírása – Verg. A. 1. 637–642):²⁶

*ipse locus templi, quod vix corruptior aetas
extruat, instar erat, laqueataque tecta ferebant
divitias crassumque trabes absconderat aurum.
nec summis crustata domus sectisque nitebat
marmoribus, stabatque sibi non segnis achates
purpureusque lapis, totaque effusus in aula
calcabatur onyx; hebenus Mareotica vastos
non operit postes sed stat pro robore vili,
auxilium non forma domus. ebur atria vestit,
et suffecta manu foribus testudinis Indae
terga sedent, crebro maculas distincta zmaragdo.
fulget gemma toris, et iaspide fulva supellex
<stat mensas onerans, variaque triclinia veste>[122a]
strata micant, Tyrio cuius pars maxima fuco
cocta diu virus non uno duxit aeno,
pars auro plumata nitet, pars ignea cocco,
ut mos est Phariis miscendi licia telis.*

Luc. 10. 111–126.

A leírás első szavai szerint az épület olyan templomhoz volt hasonló, amelyet egy romlottabb (*corruptior*) kor nem épített volna fel. A *templum* szó használata összefüggésbe hozza az *ekphrasist* az eposz másik épületleírásával, amely Iuppiter Hammon templomát mutatta be, és ahonnan megtudhattuk, hogy az elbeszélő sztoikus módon elítéli a fényűzést. A leírások szerint a két épület egymás ellentéte: a libyai istenség templomát a gazdagság hiánya jellemzi, míg Cleopatra palotáját a túlzott pompa. Előbbit ősi istensége megvédte az aranytól és a gyalázatosnak tartott gazdagságtól, utóbbit viszont már egy romlott kor készítette.

Ha figyelembe vesszük, hogy a *corruptior* szó középfokban van, akkor úgy is értelmezhetjük, hogy az elbeszélő szerint az erkölcsös, ősi kor után, amely még nem díszíti a templomokat, egy romlott kor következik, amely sok pompát alkalmaz, majd ezt egy még romlottabb követi, amelyben az emberek a kincseket már a templomok vagy épületek díszítésére is sajnálják, és inkább maguknak akarják azokat. Ezt a részletet tehát úgy is

²⁶ SCHMIDT, 1987, 198.

tekinthetjük, mint az elbeszélő vágyakozását egy olyan kor után, amelyet még nem kerített hatalmába a kincsek hajhászása és az erkölcsök romlottsága.²⁷

A leírás további része elsősorban az épület alkotóelemeinek, illetve bútorzatának díszítéseire koncentrálnak: a tetőgerendákat vastag aranyréteg fedi, a falak márvánnyal, acháttal és bíborkővel vannak bevonva, a padlót alabástrom borítja, az oszlopok teljes egészében ébenfából vannak, az átriumnak elefántcsont a burkolata, az ajtókon indiai teknősök smaragddal díszített páncéljai láthatók, a bútorok gyöngyökkel, az étkészlet jáspissal van kirakva, és a pamlagokat arany-, bíbor- és skarlátszínű ágyterítők takarják. A leírásból tehát csak az épület gazdagságát ismerjük meg, de kinézetet, formáját vagy elrendezését nem,²⁸ még ha a minden épületre jellemző, tipikus építészeti elemek, a padló, a fal és a tető meg is jelennek benne. Itt az *ekphrasis* célja a luxus bemutatása és elítélése,²⁹ ahogy ez a leírást közvetlenül megelőző sorból is kiderül, amely szerint Cleopatra – akinek néhány sorral később mértéktelen szépítkezése és ékszerhasználata is kifejezi amorálisát (Luc. 10. 137–143)³⁰ – oly nagy fényűzést mutatott itt be, amely a rómaiakra még nem volt jellemző.³¹

²⁷ BASTET, 1970, 143.

²⁸ BASTET, 1970, 141.

²⁹ BASTET, 1970, 125.

³⁰ AHL, 1976, 227.

³¹ A mértéktelen fényűzés elítélése akár Nero korának kritikájaként is értelmezhető (BASTET, 1970, 140; SCHMIDT, 1987, 19).

C) Valerius Flaccus Argonauticája

Caius Valerius Flaccus Setinus Balbus születési évét nem ismerjük, Quintilianus alapján (*Inst. Orat.* 10. 1. 90) viszont tudjuk, hogy Kr. u. 96. előtt halt meg. A költő a szenátori rendhez tartozott és tagja volt a *quindecimvir sacris faciundis* nevű papi testületnek, amely Apollón szolgálatában állt. Ez a szervezet azon kívül, hogy ellátta a Sibylla-könyvekből való tanácskérés feladatát, a Rómában bevezetett idegen kultuszokat is felügyelte. Valerius Flaccus eposzában fontos szerepet kap a vallás, aminek a költő papi tevékenysége lehet az oka.

Az *Argonautica* keletkezése 70 és 79 közé tehető, és mivel Statius használja, még a *Thebais* előtt kellett megjelennie. A mű befejezetlenül maradt ránk: a nyolcadik könyv a 467. sornál megszakad. Folyamatos a vita a körül, hogy a teljes mű terjedelme meghaladott volna-e a nyolc könyvet.³²

A római irodalmi művek közül Valerius Flaccus eposza tartalmazza a legteljesebb argonautica-történetet. Fő forrása Apollónios Rhodios, Valerius az ő eposzát alakítja vergiliusivá: beszédeket, istenjeleneteket, új epizódokat illeszt bele.³³ A görög szerző négy könyvének nyolc könyvre osztása az egyik fő érv amellet, hogy az *Argonautica* terjedelme nem lépte túl a nyolc könyvet. Apollónis Rhodioson kívül az eposz további fontos előzményei Homéros, Pindaros, Vergilius, Ovidius és Lucanus, valamint Varro Atacinus elveszett műve.

Az *Argonautica* cselekményének összefoglalása

1. könyv: Pelias megtudja, hogy Iason lesz halálának oka, ezért elküldi őt Kolchisba azt a feladatot bízva rá, hogy szerezze meg neki az aranygyapjút. Iason Iunóhoz és Pallashoz könyörög segítségért, majd megépíti az Argót. A Iasonhoz csatlakozó hősök között – Iuno bánatára – ott van Hercules is. Iason rábeszéli Pelias fiát, Acastust, hogy tartson velük. Az indulás előtti estén Iason Neptunushoz imádkozik, és meghallgat két jóst, Mopsust és Idmont, akik eltérő jóslatot adnak a vállalkozás sikeréről. Ezután Orpheus elmondja Phrixus és Helle történetét. Iasont álmában az Argo lelke bátorítja. Reggel útnak indulnak, ekkor következik a hősök katalógusa. A Kolchist féltő Sol panaszára reagálva Iuppiter villámával sújtja az argonautákat, Neptunus pedig tengeri vihart kelt, amelyből csak Iuno segítségével menekülnek meg. Mikor Pelias rájön, hogy Acastus is elment az argonautákkal, Iason szüleit halálba kergeti.

2. könyv: Az argonauták Lémnos szigetéhez érnek. A költő elbeszéli, hogy a sziget lakói miért ölték meg férjüket, és hogy Hypsipyle hogyan mentette meg apját, Thoast. Az argonauták hosszan elidőznek Lémonoson, Iason és Hypsipyle egymásba szeretnek. Miután Hercules figyelmezteti a hősöket, továbbindulnak. Trója előtt

³² A mű keletkezési idejével és könyveinek számával foglalkozó fontosabb tanulmányok: PREISWERK, 1934; GETTY, 1936; SCHETTER, 1959; ADAMIETZ, 1976, 107–113.

³³ von ALBRECHT, 2004, 729.

Hercules megmenti Hesionét egy tengeri szörnytől. Ezután érkeznek az argonauták Cyzicushoz, a doliónok királyhoz.

3. könyv: Több napos vendégeskedés után továbbindulnak, de éjszaka ismét visszasodródniuk Cyzicushoz, aki a sötétben nem ismeri fel őket, és azt hiszi, ellenségei, a pelasgok támadták meg. A két harcoló csapat csak reggel ismeri fel egymást, ekkor megbánják tettüket, megsiratják és eltemetik a halottakat, majd tisztulási szertartáson vesznek részt. Mysiába érkezve Hercules egy megfelelő fát keres, amelyből új evezőt készíthetne magának, a korábbi ugyanis egy verseny során eltörte. Eközben elvész Hercules fiatal kísérője, Hylas. Hercules a keresésére indul, az argonauták végül elvesztik türelmüket, és otthagyják társukat.

4. könyv: Hercules megszabadítja Prometheust. Az argonauták Bebrykiába érnek, ahol Amycus az uralkodó, akinek az a szokása, hogy minden földjére lépővel megküzd ökölvívásban. Pollux legyőzi őt. Az argonauták ezután átkelnek a Bosporoson, ahol Orpheus elénekli Io történetét. Ezt követően megérkeznek a vak Phineushoz, és megszabadítják őt a háрпиaktól. Útjukat folytatva elhajóznak a Symplegades mellett, és a mariandynusoknál kötnek ki, ahol Lycus király fogadja őket.

5. könyv: Meghal Idmon és Tiphys, a kormányos – az ő helyére megválasztják Erginust, majd továbbmennek, és elérkeznek a kolchisi Phasis-folyó torkolatához, ahol Iason áldozatot mutat be Phrixusnak. A költő itt elmondja a korábban Kolchisban történt eseményeket. Iason a királyhoz, Aeeteshez indulva találkozik Medeával, aki vezetőt ad mellé. A palotát elérve Iason megcsodálja annak kapuit, amelyeken Kolchis múltját, az Argo érkezését, valamint Iason és Medea jövőjét ábrázoló jelenetek láthatók. Iason a palotában elmondja Aeetesnek jövetele célját. A király az aranygyapjúért cserébe azt kéri, harcoljanak vele testvére, Perses ellen, amibe Iason beleegyezik; eközben az Olympuson Mars, Iuppiter és Pallas megbeszéli az argonauták további sorsát.

6. könyv: A csatában Mars is segíti Persest. A harc során elesik Canthus, az argonauták és Perses emberei harcolnak testéért. Iuno eközben Venus segítségét kéri, hogy Medea Iasonba szeressen. Iuno ezután Medea nővérének Chalciopénak alakjában jelenik meg Medea előtt, és vele együtt nézi a várfalról a harcot.

7. könyv: Az aranygyapjú elkérő Iasont Aeetes újabb feladatok elé állítja: szántania kell a tűzokádó bikákkal, sárkányfogat kell vetnie és le kell győznie a földből kikelő katonákat. Venus Iuno kérésére Circe alakjában jelenik meg Medeának, és ráveszi, hogy segítse Iasont. A kolchisi királylány varázsszereinek és tanácsainak köszönhetően Iason el tudja végezni a rábízott feladatokat.

8. könyv: Medea elaltatja az aranygyapjú őrző sárkányt, Iason elrabolja az aranygyapjút, és az argonauták Medeával együtt elhajóznak. Peuké partjainál Iason és Medea összeházasodnak. Medea testvére, Absyrtus a kolchisi hajóhadat vezetve utoléri az argonautákat. Iuno, hogy megmentese őket, vihart kelt a kolchisiak ellen. Az argonauták eközben megpróbálják meggyőzni Iasont, hogy szolgáltassa ki Medeát Absyrtusnak.

1. Az Argo hajót díszítő képek

Miután Pelias elküldi Iasont Kolchisba az aranygyapjúért, a hős Iunóhoz és Minervához fordul segítségért, akik meghallgatják az imáját. Minerva leszáll Thessaliába és megparancsolja Argusnak, hogy építsen hajót. A leírás az Argo hajót díszítő festményeket

mutatja be.³⁴ Az ókori irodalomban ez az egyetlen hely, ahol hajó oldalát díszítő festményekről olvashatunk, így az *ekphrasis* igen eredeti, még ha vannak is modelljei, amelyek között az intertextuális párhuzamok miatt (pl. az építők mint méhek: *Arg.* 1. 121. – *Aen.* 1. 433–436) számon kell tartanunk az *Aeneist*, de több *Metamorphoses*-allúziót is találhatunk.³⁵ Apollónios Rhodios eposza pedig azért nem lehet a műleírás mintája, mert az részletekben írja le az Argo építését, vagyis ott az eposz cselekményének előrehaladtával, az eposszal együtt épül fel az Argo.³⁶

Ahogy az *Aeneis* első könyvében a templomajtó leírása utal a mű második felének eseményeire, úgy Valerius Flaccusnál a mű első *ekphrasisa* az utolsó könyv témájára, a házasságra utal. Az *Argonautica* első könyve tehát szerkezetileg is hasonlít az *Aeneis*re, mivel a következő epizódok találhatóak benne: tengeri vihar, Iuppiter próféciája, előretaláló műleírás, lakoma és ének.³⁷

A képek leírása előtti jelenetben olvashatjuk, hogy Iuno nézi, amint Argus építi a hajót és Pallas segédkezik neki:

*fervere cuncta virum coetu, simul undique cernit
delatum nemus et docta resonare bipenni
litora. iam pinus gracili dissolvere lamna
Thespiaden iungique latus lentoque sequaces
molliri videt igne trabes remisque paratis
Pallada velifero quaerentem bracchia malo.*

Arg. 1. 121–126.

A 127. sortól azonban nem lehet eldönteni, hogy ki a *constitit* és *addit* igék alánya, azaz nem egyértelmű, hogy ki festette az Argo hajó oldalán lévő képeket:

*constitit ut longo moles non pervia ponto,
puppis et ut tenues subiere latentia cerae
lumina, picturae varios super addit honores.*

Arg. 1. 127–129.

A 121–126. sorokban a *cernit* és *videt* igék alánya Iuno, és akiket lát, azok egy accusativus cum infinitivo szerkezet cselekvőjeként vannak megnevezve (*Thespiaden, Pallada*). Ezért az tűnne logikusnak, hogy az igék a 127. sortól is Iunóra vonatkozzanak, de mivel ő csak szemlélője a hajó építésének és nem vesz részt benne, ez értelmileg nem

³⁴ SCHMITZER, 1999. 146. n. 24.

³⁵ HEERINK, 2014, 78.

³⁶ HEERINK, 2014, 83.

³⁷ von ALBRECHT, 2004, 727–729.

lehetséges. Bár a hajó építési munkálatait valószínűleg nagyrészt Argus végzi, a *constitit* igehez Pallas neve van közelebb, így az – és ezért az *addit* ige is – talán inkább rá vonatkozik. Emellett szól az is, hogy az Argón látható képek mindenki által ismert mitológiai jelenetek, és olyan eseményeket jelenítenek meg, amelyek összefüggésbe hozhatók a történet későbbi epizódjaival, az ilyen képek kiválasztására csak egy isten lehet képes. Másrészt Apollónios Rhodiosnál található egy hosszabb *ekphrasis*, amely egy Pallas Athéné által Iásónnak készített köpenyt ír le (AR. 1. 730–767). A latin eposzban ez nem szerepel, mégis talán ez inspirálhatta az Argo hajó oldalán látható képek leírását. Így a Valerius Flaccus-i hajó és az apollóniosi köpeny között közös vonás lenne, hogy mindkettőt Pallas készítette.

Valerius Flaccusnál a hajóra festett képek egyikén Thetis és Peleus lakodalmának jelenetei láthatók, míg a másikon a kentaurok és lapithák harca. Az első kép két kisebb jelenetre osztható, ezeket a 130. ill. 137. sorok elején álló *hic* és *contra* szavak is érzékeltetik. Az első jelenet Thetist ábrázolja, amint egy delfin hátán utazik Peleushoz:³⁸

*hic sperata <. . . . >³⁹ Tyrrheni tergore piscis
Peleos in thalamos vehitur Thetis; aequora delphin
corripit, <illa> sedet deiecta in lumina palla
nec Iove maiorem nasci suspirat Achillem.
hanc Panope Dotoque soror laetataque fluctu
prosequitur nudis pariter Galatea lacertis
antra petens; Siculo revocat de litore Cyclops.
contra ignis viridique torus de fronde dapesque
vinaque et aequoreos inter cum coniuge divos
Aeacides, pulsatque chelyn post pocula Chiron.*

Arg. 1. 130–139.

Az első jelenetben a delfinre vonatkozó *corripit* ige azt jelenti, hogy a delfin sietve szeli át a tengert, azonban az igenek ennél gyakoribb jelentése, hogy „megragad” ill. „hatalmába kerít”. Erről eszünkbe juthat, hogy az argonauták is hatalmukba kerítették a tengert, amit az is kifejez, hogy Thetis nem cselekvőként, hanem egy passzív ige alanyaként jelenik meg a mondatban. Valószínűleg szintén a tenger birtokba vételére kíván utalni Peleus és Thetis házasságának ábrázolása, mivel abban egy halandó szerezte meg a maga számára

³⁸ Ennek a jelenetnek megtalálhatjuk a mintáját a *Metamorphoses*ben (*Met.* 11. 235–237). HEERINK, 2014, 79.

³⁹ A hiányzó szót sokféleképpen próbálták kiegészíteni. Ezek közül a legjobbak és legvalószínűbbek a *deo* és *deis*. Az istenek közül ugyanis Zeus és Poseidón versengtek Thetis kezének elnyeréséért, de amikor egy jóslatból megtudták, hogy az istennő gyermeke apjánál nagyobbak születik, lemondtak róla. KLEYWEGT 2005, 90.

Thetis istennőt, aki a tengert szimbolizálja.⁴⁰ A delfin hátán utazó Thetis a bikaháton elrabolt Európé képének megfordítása: itt nem isten elragadta halandóról van szó, hanem egy halandó által meghódított istennőről.

A képeken Thetis kétszeresen látható, mivel a hajó egyik oldalán lévő kép mindkét jelenetében szerepel, viszont az egyes jelenetekben eltérő körülmények jellemzik. Az elsőben szomorúan sóhajtozik egy halandóval való házassága miatt, itt a delfinen utazva még uralja a tengert, míg a kép másik részén egy vidám esküvői jelenetben szerepel, de már Peleus feleségeként, tehát egy halandó által uralva.

Thetis a delfinen úgy látható, hogy köpenyét arcába húzza (*deiecta in lumina palla*).⁴¹ Ez az értelmezések többsége szerint szégyenét és szomorúságát jelképezi amiatt, hogy egy halandóhoz megy férjhez.⁴² Ezt az interpretációt erősíti meg, hogy Thetis a Iuppiternél nem nagyobbak születő Achilles miatt sóhajtozik (*suspirat*). A sóhajtozással kapcsolatban fel szokott merülni az a probléma, hogy hogyan volt lehetséges ezt ábrázolni, ha Thetis arcát köpenybe burkolta,⁴³ de Thetis valószínűleg nem takarta el teljesen az arcát, mivel akkor fel sem lehetett volna ismerni. Továbbá a *deiecta in lumine palla* kifejezést többnyire *capite velato* jelentésben értelmezik,⁴⁴ ami szintén nem az egész arc eltakarását jelenti. Az ókori műalkotások némelyikével kapcsolatban pedig már-már toposz azok élethű volta,⁴⁵ tehát ha halandó alkotók képesek voltak legendásan élethű művek alkotására, akkor talán nem is olyan lehetetlen elképzelni Thetis sóhajtásának ábrázolását egy olyan képen, amelyet egy istennő alkotott.

Thetishez hasonlóan szintén arcát köpenybe burkolva láthatjuk majd Medeat az eposz nyolcadik könyvében: *deiecta residens in lumina palla / flebat* (Arg. 8. 204–205),⁴⁶ méghozzá abban a jelenetben, amely Iasonnal való esküvőjét írja le. A szövegen belüli intertextuális utalás tehát jelzi – bár ez csak a nyolcadik könyv olvasásakor, illetve az első újraolvasásakor válik egyértelművé –, hogy Thetis és Medea személyét és házasságát párhuzamba lehet állítani. Mindkettejük házassága boldogan indult, de Thetis elhagyta Peleust, mikor az megakadályozta abban, hogy halhatatlanná tegye gyermeküket, Achillest. Medea is elhagyta Iasont, mikor az hűtlen lett hozzá és feleségül akarta venni a korinthusi Kreón lányát, sőt

⁴⁰ RÍO TORRES-MURCIANO, 2006, 147.

⁴¹ Thetis köpenyének arcába húzása sírásának elleplezését is jelképezheti, ahogy Homérosznál is hasonlóképpen takarja el arcát Télemakhos Menelaos elmondása szerint (Hom. *Od.* 4. 152–154).

⁴² KLEYWEGT, 2005, 91.

⁴³ BAIER, 2004, 18.

⁴⁴ KLEYWEGT, 1986, 337.

⁴⁵ A legismertebb természetesen Zeuxis és Parrhasios versengése (Plin. *Nat. Hist.* 35. 62).

⁴⁶ Apollónios Rhodiosnál is található hasonló jelenet, ott a Kolchisból szökni készülő Medeia takarja be az arcát fátylával és ruhájával: AR. 4.43–46.

bosszút is állt rajta, egy méregbe mártott menyegzői köntöst küldve ajándékba, mely megölte a királylányt és apját, a történet egyes változatai szerint pedig Iasontól született gyermekeit is. Thetis és Medea közötti párhuzamnak tekinthetjük még azt is, hogy egyikük sem egyszerű halandó, hanem hatással tudnak lenni az emberekre, mivel Thetis istennő, Medea pedig varázslónő.⁴⁷ Szintén a szerelmi bosszúállás előképe lehet a Thetist kísérő Néreidák egyike, Galatea, akibe Polyphémos kyklóps beleszeretett. Galatea azonban visszautasította őt, mivel Akist szerette, akit végül a kyklóps féltékenységében megölt (Ov. *Met.* 13. 749–897).

Thetis szomorúságát ellenpontozzák a Néreidák, pontosabban Galatea hullámok miatti vidámsága, és ez a vidámság már átvezet az első kép második jelenetéhez: Peleus és Thetis esküvőjének ábrázolásához. Az új részlet kezdetét a jelenetet bevezető *contra* határozószó is jelzi, amivel az elbeszélő a kép elhelyezkedésére kíván utalni. Ezek szerint a képen a szicíliai partokkal szembe került a Thessalia déli részén lévő Pélion, Thetis esküvőjének helyszíne. A leírás tanúsága szerint megvan minden, amire egy klasszikus esküvőhöz szükség van: a rituális célokat szolgáló tűz, zöld levelekből lévő kerevet, ételek, italok, zene (amelyet Chiron kentaur szolgáltat lanton játszva) és meghívott vendégekként a tengeri istenek. Velük kapcsolatban felmerül a kérdés, hogyan lehetnek mindannyian ábrázolva egy képen, arról nem is szólva, hogy a mitológia szerint az esküvőn Eris kivételével minden isten jelen volt. Egy képen természetesen nem lehet minden istent ábrázolni, de ez az értelmezés szempontjából azért nem probléma, mert nem egy valóban létező kép leírásáról, hanem egy *ekphrasis*ról van szó, másrészt a szöveg nem mondja, hogy az *aeqoreos divos* alatt az összes tengeri istent kellene értenünk.

Amennyiben az előbbieken Thetis és Medea házasságát párhuzamba tudtuk állítani, úgy esküvőjüket is érdemes összevetni. Medea esetében szintén megvan az előbb felsorolt esküvői kellékek legtöbbször, a tűz, az ételek, a zöld ág és résztvevőkként az argonauták (*Arg.* 8. 243–258), de ezek mellett ott van Mopsus is, aki megjövendöli Medea hűtlenségét, tehát a hajón lévő képeket leíró *ekphrasis*on kívül ez a jóslat is utal Iason és Medea házasságának szerencsétlen kimenetelére. A hajón látható képek a mű másik nagy *ekphrasis*ával, Aeetes palotájának leírásával (*Arg.* 5.409–454) is párhuzamba állíthatók, mivel ott is utalás történik Iason és Medea későbbi sorsára.⁴⁸ Thetis negatív előképként való értelmezésének viszont részben ellentmond az, hogy ő később segíti az argonautákat.⁴⁹

⁴⁷ BAIER, 2004, 19.

⁴⁸ ZISSOS, 2005, 153.

⁴⁹ SCHMITZER, 1999, 149.

Valerius Flaccus leírása szerint Thetis és Peleus esküvőjére egy barlangban kerül sor (*antra petens*), míg az esküvőről szintén beszámoló Catullus 64. carmenje szerint egy palotában, de ez a vers is előrevetíti a házasság végét az ágytakaró leírásával, amelyen Théseus és Ariadné története illetve Théseus hűtlensége látható. Peleus és Thetis házassága tehát Catullusnál egy *ekphrasis* kerete, Valerius Flaccus viszont ezt a keretet alakítja *ekphrasisszá*, ezzel utalva Catullusra.⁵⁰

Az eposz ugyan nem tesz róla említést, de Thetis és Peleus házassága volt a közvetett oka a trójai háború kirobbanásának is, mivel Eris azután gurította sértettségében vizályt hozó aranyalmáját az olymposi istenek közé, hogy nem hívták meg az esküvőre. Ez a mozzanat szintén utalhat a házasság szerencsétlen kimenetelére, valamint ennek a történetnek a felidézése összefüggést teremt az Argo hajón lévő másik képpel, azon ugyanis az *ekphrasis* szerint egy olyan harc látható, amelyet egy esküvő előzött meg: a kentaurok és a lapithák harca, amely Hippodameia esküvőjén tört ki. Mindkét esetben közös, hogy a harc oka a vendégek nem megfelelő kiválasztása volt: az utóbbi esetben a kentaurok meghívása, míg az előbbiben Eris meg nem hívása. Peleus szerepeltetése az első képet leíró rész utolsó (139.) sorában a második képhez való átvezetést szolgálja, mivel ő azon is jelen van, hiszen részt vett a kentaurok elleni harcban.⁵¹

Ezek szerint a képeken nemcsak Thetis, hanem Peleus is kétszer szerepel, azonban ő nem az egyik kép két jelenetében, hanem a hajó két különböző oldalán lévő képen látható, azaz bármilyen irányból is nézett valaki az Argóra, Peleust mindig látnia kellett. Ennek az lehetett az oka, hogy Peleus mindkét képen olyan szerepben látható, amellyel az Argo utasai azonosulni tudtak: egyrészt a tengert jelképező Thetis megszerzőjeként, másrészt a barbárokat jelképező kentaurok legyőzőjeként. Fontosságának hangsúlyozására szolgálhat nevének ismétlése is. Az első kép második jelenetében *Aeacides*ként van megnevezve, de már az első jelenetet leíró rész második sorában szerepel a *Peleos* szóalak, így az *ekphrasis*ban szövegileg háromszor jelenik meg, uralva ezzel az egész képleírást, ráadásul az *Aeacides* szóalak a sorok számát figyelembe véve a leírásnak éppen a közepén található. Peleuséval ellentétben Thetis neve csak egyszer fordul elő az *ekphrasis*ban, az első kép második jelenetében csak a *cum coniuge* szókapcsolat utal rá.

A 139. sorban a később a lapithákhoz csatlakozó Peleuson kívül Chiron is szerepel mint az esküvőn zenélő lantos, így tehát egy soron belül baráti viszonyban jelenik meg két olyan személy, akik két, később egymás ellenségévé váló csoportot (a lapithákat és a

⁵⁰ KOZÁK, 2012, 88.

⁵¹ RÍO TORRES-MURCIANO, 2006, 150.

kentaurokat) testesítenek meg, azaz ez is átvezet a második kép harci jeleneteihez; igaz, Peleus valójában nem volt lapitha, csak csatlakozott hozzájuk és civilizált kentaur lévén Chiron sem vett részt a Hippodameia esküvőjén kitört harcban. Peleus és Chiron egyébként is jóban voltak, mivel Peleus a kentaurra bízta gyermeke, Achilles nevelését. Ők az eposz egy későbbi részében valós szereplőként is megjelennek (Arg. 1. 255–273), és a fiatal Achilles feltűnése már előrevetíti a trójai háborút is.

A második, a kentaurok és lapithák harcát ábrázoló kép a hajó másik oldalán (*parte alia*) található:

*parte alia Pholoe multoque insanus Iaccho
Rhoecus et Atracia subitae de virgine pugnae.
crateres mensaeque volant araeque deorum
poculaque, insignis veterum labor. optimus hasta
hic Peleus, hic ense furens agnoscitur Aeson;
fert gravis invito victorem Nestora tergo
Monychus, ardenti peragit Clanis Actora quercu;
nigro Nessus equo fugit adclinisque tapetis
in mediis vacuo condit caput Hippasus auro.*

Arg. 1. 140–148.

Bár a *parte alia* kifejezés azt is jelenthetné, hogy a kép a hajó egy másik részén van, az *alius* szót Valerius Flaccus többnyire *másik* értelemben használja.⁵² A kép leírásának terjedelme egy további érv lehet amellett, hogy az a hajó másik oldalán helyezkedik el, mivel a *parte alia* szókapcsolattal kezdődő rész nagyjából azonos hosszúságú az *ekphrasis* korábbi részével. Igaz, hogy a leírás hosszából merész dolog egy kép nagyságára következtetni, de elképzelhető, hogy az *ekphrasis* éppen azért osztható két, közel egyenlő hosszúságú részre, mert ez is arra szeretne utalni, hogy a két kép a hajó két, azonos nagyságú oldalán volt látható. Amennyiben jelentőséget tulajdonítunk a leírások hosszának, akkor azt is figyelembe kell vennünk, hogy az első kép első jelenete hét, míg a második csak három soros, ezáltal az első képen, illetve annak leírásában, Thetis szomorúsága hangsúlyosabb lesz az esküvő vidámságánál.

A második képen egy olyan harci jelenet szerepel, amely egy esküvő következménye, így ezt a képet is tekinthetjük a házasság rossz kimenetelére való előreutalásnak, de a jelenet további értelmezési lehetőségeket is kínál. Amint az első kép utalás volt a tenger leigázására,

⁵² KLEYWEGT, 2005, 95.

azaz a tenger birtokba vételére az Argo által, úgy a második a kentaurok elleni harccal valószínűleg a barbár törzsek feletti győzelmet szimbolizálja.⁵³ Ráadásul ezek az értelmezések nemcsak Iasonék korában és az Argonautica cselekményén belül érvényesek, hanem az eposz megírásának idejében is, és Vespasianusnak a tengereket a hajózás előtt megnyitó hódításainak sikereit is jelképezhetik.

Ezt a képet tulajdonképpen nem is a kentaurok és lapithák harcaként, hanem a kentaurok feletti győzelem ábrázolásaként kellene értelmeznünk, mivel a jelenetben szereplő kentaurok (Rhoecus, Monychus, Clanis, Nessus és Hypassus) legyőzésében olyan személyek vesznek részt, akik nem valódi lapithák, csak csatlakoztak hozzájuk. Ilyenek Peleus és Nestor, akik nyilvánvalóan azért szerepelnek ezen a képen, mert egyben argonauták is. A festő (és az elbeszélő) szándéka tehát az, hogy magasztalja ezeket a személyeket az által, hogy egy híres szituációba helyezi őket.⁵⁴ Látható még Iason apja, Aeson is, aki csak Valerius Flaccus leírása szerint harcolt a kentaurok ellen, más, a harcot leíró mitológiai történet őt nem szerepelteti, így a jelenetben Actor az egyetlen valódi lapitha, aki a neve alapján akár argonauta is lehetne, mert szerepel Apollodóros felsorolásában (Apd. 1. 9. 16), azonban nem találjuk ott Valerius Flaccus katalógusában, és jóllehet az Actor gyakori név a mitológiában, más szerzőnél nincs ilyen nevű lapitha.

A harc leírásának elsődleges mintája Ovidius (Ov. *Met.* 12. 210–535). Nála is szerepel az a mozzanat, hogy a harcoló felek az esküvőn használt edényekkel dobálják egymást (Ov. *Met.* 236–243). Valerius Flaccus a „régiek kiváló munkája” (*insignis veterum labor*) kifejezéssel utal rá, hogy ezek a tárgyak – az *Argonauticában* kratérok, asztalok, istenek oltárai és poharak – esztétikailag is értékesek, azaz mai fogalmaink szerint műalkotásokról van szó.⁵⁵ Bár a szöveg nem teszi egyértelművé, de valószínűleg ezeket a tárgyakat is képek díszítik, így ez is hozzájárulhat esztétikai értékükhöz. A felsorolt tárgyak között poharak (*pocula*) is szerepelnek, és ugyanez a *pocula* szóalak megtalálható a Peleus és Thetis lakodalmát ábrázoló kép leírásának utolsó sorában, így ezt egy, az *ekphrasison* belüli intertextuális utalásként értelmezhetjük. Az első kép *pocula* szót tartalmazó sora azt írja le, hogy Chiron lanton játszik, azaz művészetével szórakoztat és gyönyörködtet. Amennyiben a visszautalás eszünkbe juttatja a művészetnek ezeket a funkcióit, akkor még könnyebben elképzelhető, hogy a második képen lévő tárgyakat hasonló funkciójú ábrázolások díszítették. A harc résztvevői azonban nem rendeltetészerűen használják ezeket a tárgyakat, és nem

⁵³ BARNES, 1981, 370.

⁵⁴ ADAMIETZ, 1976, 11.

⁵⁵ ZISSOS, 2005, 163.

gyönyörködnek bennük, hanem fegyverként dobálják őket, és mivel törékeny dolgokról van szó, a dobálás által meg is semmisítik azokat, illetve a rajtuk feltételezett képeket. Ha a *pocula* szó visszaül az első képre, akkor a kratérok összetörése az első képen látható idill lerombolását példázhatja.

Az előbbieken már említett *insignis veterum labor* kétségkívül a felsorolt tárgyak művészi kidolgozására utal, mivel a *labor* szó műalkotást is jelenthet, bár kevésbé valószínű, hogy így kell érteni, de a központozás megváltoztatásával értelmezhetjük a kifejezést úgy is, hogy az a következő jelenet bevezetője, és az *ősök kiváló munkája* Peleus és Aeson kentaurok elleni harcára vonatkozik.

A képleírást követő sorokból megtudjuk, hogy Iason megbámulta a hajót díszítő képeket:

*haec quamquam miranda viris stupet Aesone natus,
at secum: „heu miseros nostrum natosque patresque!
hacine nos animae faciles rate nubila contra
mittimur? in solum nunc saeviet Aesona pontus?
non iuvenem in casus eademque pericula Acastum
abripiam? invisae Pelias freta tuta carinae
optet et exoret nostris cum matribus undas.”*

Arg. 1. 149–155.

A képeken való csodálkozás legfontosabb mintája természetesen Vergilis *Aeneise*, amelyben Aeneas a karthágói Iuno-templom képeit szemléli meg (Verg. *A.* 1. 494–495), és amely jelenetre az *Argonautica* fent idézett sorai intertextuálisan is utalnak.⁵⁶ Aeneasszal az eposz egy másik helyén is előfordul, hogy elmerül egy templom képeinek nézegetésében, őt akkor a Sibylla figyelmezteti, hogy erre nincs ideje (Verg. *A.* 6. 32–39). Iason annak ellenére, hogy a csodálatos képeket bámulja, gondolkodik is közben, feltéve, hogy a 149–150. sorok esetében elfogadjuk a következő fordítást: „Jóllehet, ezeket a férfiak számára csodálandó dolgokat bámulja az Aesontól született, de magában (így gondolkodik):...”⁵⁷ Iason itt egy rövid belső monológ során úgy dönt, hogy a rá váró tengeri veszélyekbe magával viszi Pelias fiát, Acastust. A második képet látva tehát a veszélyek jutnak eszébe, és szembe is kíván nézni velük, ezért ellentétbe állítható az *ekphrasis* utolsó két sorában leírt eseményekkel,

⁵⁶ HEERINK, 2014, 76.

⁵⁷ A sorok interpretációja kérdéses a szöveghagyomány bizonytalansága miatt. A fenti értelmezés ellen szól, hogy az ellentétet indikáló *quamquam* szót tartalmazó első sor Iason másik reakciójával állítható szembe, és logikusabb lenne, ha Iason tudatossága az argonauták csodálkozásával állna ellentétben. Az egyéb szövegváltozatokat és javítási kísérleteket ld. KLEYWEGT, 2005, 102–103.

amelyek szerint Nessus menekül és Hippasus egy arany edénybe rejti a fejét, azaz Iason a veszélyekkel szembenező és azokat legyőző Peleusszal és Aesonnal állítható párhuzamba.

Más eposzok szereplőivel is előfordul, hogy az általuk megtekintett képeken olyan jeleneteket látnak, amely múltjuk meghatározó része, valamely ősök van rajta, vagy egy olyan hős, akivel azonosulni tudnak. Iason esetében is ez történik, mert látja apját, Aesont és Peleust, akik a képen győztesként jelennek meg. Apja győztes szerepébe való helyezkedésére utalhat, hogy az *ekphrasist* követő sorban *Aesone natusként* van említve, és Valerius Flaccus egyedül ezen a helyen nevezi meg Iasont ezzel a kifejezéssel.⁵⁸ Az azonosuláson túl a dicső tettek látványa Iasont elődeivel való versengésre is hívja.⁵⁹ Peleus jelentőségének további hangsúlyozása érdekében Valerius Flaccus többször szerepelteti még őt az eposz során, ugyanakkor szerepét gyengítenie is kell, hogy ne veszélyeztesse Iason vezető pozícióját.⁶⁰ Talán ez az oka annak, hogy a további, Peleust szerepeltető jelenetek többsége nem az argonauta vitézségét emeli ki, hanem érzelmeit mutatja be. Egyedül a tévedésből megtámadott doliónok elleni harcot leíró részben olvasható egy megjegyzés, miszerint megölte Ambrosiust (*Arg.* 3. 138). Ezen a jeleneten és a katalóguson kívül Peleus még két helyen szerepel a műben. Az első könyvben a nyakába boruló (...*caraque diu cervice pependit.* *Arg.* 1. 259) Achillest köszönti, majd utasításokat ad Chironnak, hogyan nevelje a gyermeket. A második könyvben pedig a szintén nyakába boruló lémnosi asszonyától búcsúzik:

*nec minus Orphea tristis cervice tuaque,
Aeacide, et gemino coniunx a Castore pendet.*

Arg. 2. 426–427.

Peleusnak tehát már nem kell vitézségét bizonyítani, mivel azt korábbi – az Argo oldalán is megfestett – cselekedeteivel már megtette. Iasonnak így az eposz cselekménye során nem kell versengenie vele, de azért a hőstetteket nem is egyedül kell végrehajtania: az eposz címe is jelzi, hogy a mű nem egy ember történetét írja le, ellentétben az *Odysseiával* és az *Aeneisszel*.⁶¹

Az argonautákat látva a később nagy hőssé váló, fiatal Achilles is elcsodálkozik (*stupet*) (*Arg.* 1. 262). Ezt értelmezhetjük úgy is, hogy Iasonból is nagy hős fog válni, de úgy is, hogy Iason jelentéktelen figura Achilleshez képest, mivel az fiatalon, valódi hősoket látva csodálkozik, míg a már felnőtt Iasont egy festett kép készíti bámulásra.

⁵⁸ KLEYWEGT, 2005, 103.

⁵⁹ RÍO TORRES-MURCIANO, 2006, 153.

⁶⁰ KLEYWEGT, 1991, 228.

⁶¹ KLEYWEGT, 1991, 225.

Kérdéses, hogy Iason belső monológja előtt látta-e már mindkét képet, mivel azokat, ha a hajó két oldalán voltak, nem lehetett egyszerre megnézni, és ha a veszélyek jutnak eszébe, akkor lehetséges, hogy még csak a második képet látta, amely a szövegben is közelebb esik monológjához. Bár ennek ellentmond a 149. sorban többes számban álló *haec* névmás, másrészt mivel Peleus mindkét oldalon szerepel, az egyik kép felidézi a másikat. Ha feltételezzük, hogy Iason mindkét előre utaló funkcióval rendelkező képet látta, és az első képet Thetis és Peleus boldogan induló házassága miatt pozitívnak, míg a másodikat az esküvőn kitörő harc miatt negatívnak értelmezte, és az első kép esetében figyelmen kívül hagyta a történet további eseményeit, akkor nincs esélye arra, hogy jövőjére következtessen, mert a két kép egy házasság két lehetséges kimeneteleként is értelmezhető.⁶² Az *ekphrasis* tehát egy békés és egy harcot ábrázoló képet ír le, azaz a két kép megfeleltethető a homérosi eposzok fő tematikájának is, a szerelemnek és tengeri utazásnak, illetve a háborúnak.⁶³

A képekkel kapcsolatban az is fontos, hogy ki nézi őket, mert míg Iasonnak a veszélyek jutnak eszébe, addig a többi argonauta csodálkozik rajtuk, azaz az eltérő nézőpontok más-más interpretációt eredményeznek, – ahogy a jóskok is ugyanazt látva eltérő következtetésre jutnak (*Arg.* 1. 206–254)⁶⁴ –, és ez a megállapítás nemcsak a leírásra, hanem az egész eposz szövegére is vonatkoztatható, azaz a szereplők értelmezése más lehet, mint az olvasóké.⁶⁵

2. Phalerus pajzsa (és Eribotes fegyverei)

Valerius Flaccus az *Argonautica* első könyvének katalógusában két szereplőnek, Phalerusnak és Canthusnak írja le a fegyvereit. Elsőként Phalerus pajzsára kerül sor:

*insequeris casusque tuos expressa, Phalere,
arma geris ἄvacua †;⁶⁶ nam lapsus ab arbore parvum
ter quater ardenti tergo circumvenit anguis,
stat procul intendens dubium pater anxius arcum.
tum caelata metus alios gerit arma Eribotes*

Arg. 1. 398–401.

Az argonauta Apollónios Rhodios eposzának katalógusában is szerepel:

⁶² SCHMITZER, 1999, 149.

⁶³ RÍO TORRES-MURCIANO, 2006, 153.

⁶⁴ FERENCZI, 2003, 50.

⁶⁵ BAIER, 2004, 21.

⁶⁶ A szöveghagyomány e szó olvasatában nem biztos, a filológusok által javasolt lehetséges változatok: *laeva*, *patula*, *nocua*, *sacra*, *vetula*, *vidua*. Részletesebben ld. GALLI, 2007, 224.

τοῖς δ' ἐπὶ Κεκροπίθεν ἀρήϊος ἤλυθε Βούτης,
παῖς ἀγαθοῦ Τελέοντος, ἑυμμελῆς τε Φάληρος.

AR. 1. 97–100

Az argonautát valószínűleg a görög költő találta ki az attikai Phaleron kikötő neve alapján.⁶⁷ A görög eposzban csak annyit tudunk meg róla, hogy Alkon az apja, aki jóllehet öreg volt és fia segítségére szorult volna, mégis elküldte őt az argonauták közé, hogy az dicsőséget szerezhessen magának. Phalerus Apollónios Rhodios eposzában máshol nem szerepel, tehát pajzsának leírása és a további vele kapcsolatos, *Argonautica*-beli jelenetek valószínűleg Valerius Flaccus saját ötletei, ha csak nem volt más, ránk nem maradt forrása. Phalerus történetét illetően az egyetlen közösnek tekinthető mozzanat a két eposz jelenete között, hogy Alkon törődött a fiával.⁶⁸ A Valerius Flaccusnál található *ekphrasis* szerint ugyanis a pajzsán az van ábrázolva, ahogy apja a kis Phalrust megmenti egy kígyótól, amely megtámadta őt.⁶⁹ Valerius Flaccus tulajdonképpen megfordítja a motívumot, mert míg Apollónios Rhodiosnál azt olvassuk, hogy az öreg Alkonnak szüksége lett volna fiára, addig Valerius Flaccus szerint Phalerus szorult gyermekként apja segítségére.

A kígyók ábrázolása egyébként nem ritka az ókori pajzsokon. CHASE a görög pajzsokról szóló tanulmánya katalógusában⁷⁰ hosszan sorolja a kígyót ábrázolókat. Mivel Phalerus pajzsán apja is látható volt, úgy vehetjük, hogy az részben viselője származására is utal, ami szintén az ókoriak pajzsának egyik jellemző funkciója volt.⁷¹

A 401. sor már nem a pajzsleíráshoz tartozik, mivel az azt mondja, hogy Eribotes más félelmetes dolgokat ábrázoló fegyvereket viselt. Ez utal az ókoriak pajzsának egy újabb funkciójára, az ellenség megrémítésre.⁷² A fennmaradt görög műalkotások és más pajzsleírások alapján valószínűsíthetjük, hogy Eribotes pajzsán egy Gorgó-fő volt látható, mivel ez volt a leggyakoribb félelemkeltőnek tartott ábrázolás. Bár CHASE a félelemkeltő ábrázolások közé sorolja az egyéb mitológiai szörnyeket, többek között kentaurokat, sziréneket, szfinxet, griffmadarat, szárnyas lovat vagy szárnyas oroszlánt ábrázoló pajzsokat is, hozzátevé, hogy ezeknek gyakran inkább az lehetett a funkciója, hogy egy isten kultuszára utaljanak.⁷³ Ez a sor természetesen nem tekinthető *ekphrasis*-nak, mivel nem írja le a fegyver

⁶⁷ ASQUITH, 2001, 127.

⁶⁸ ASQUITH, 2001, 127.

⁶⁹ A latin szöveg nem részletezi az apa tettét, csak utal rá, de a történetnek több más forrása is van: Ecl. 5. 11; Sidon. Carm. 5. 154; Man. 5. 304–10; Anth. Pal. 6. 331.

⁷⁰ CHASE, 1902, 92–127.

⁷¹ A pajzsok funkciójának felsorolásához ld. CHASE, 1902, 91–92.

⁷² CHASE, 1902, 67.

⁷³ CHASE, 1902, 84.

díszítését, csak utal rá. Több filológus (LANGEN, KRAMER, COURNEY) azt feltételezi, hogy Eribotes pajzsának díszítése azért nincs leírva, mert Valerius Flaccus nem fejezte be a művet, de még visszatért volna rá.⁷⁴

Eribotes Valerius Flaccusnál még egy helyen, egy evezőversenyt leíró epizódban jelenik meg, ahol mint bátor Eribotest (*fortem Eriboten*) említik, tehát ugyanazt a jelzőt kapja, mint Apollónios Rhodios eposzának katalógusában: Εἶπετο δ' Εὐρουτίων τε καὶ Ἀλκήεις Ἐριβώτης (AR. 1. 71). Nála egyébként több szerep jut neki: Oileost segíti, miután azt egy stymphalosi madár megsebesítette, Valerius Flaccus viszont csak félelmetes fegyverei miatt tartja fontosnak megemlíteni, amiből az is következik, hogy a Phalerus pajzsán lévő képet is félelmetesnek kell tekintenünk, mely valószínűleg nemcsak az ellenség, hanem bizonyos értelemben saját maga számára is félelmetes volt, mivel egy olyan esemény ábrázolását látta, ahol veszély esetén csak valaki más segítségével menekült meg.

Gyermekeket megtámadó kígyók a görög mitológia más történeteiben is előfordulnak. A legismertebb ezek közül minden bizonnyal az argonauták vállalkozásában szintén részt vevő Herculesé, aki megöli az őt megtámadó kígyókat. Talán érdemes Phalerus történetét az övéhez viszonyítva is értelmezni. Phalerus nem maga öli meg a kígyót, mint Hercules – aki isteni származása és ereje miatt volt erre képes –, hanem apja segítségére szorul. A szövegben a *dubium arcum* „habozó íj” kifejezést olvassuk, de a jelzőt, ha nyelvtanilag az íj szóhoz tartozik is, értelmileg nyilvánvalóan az apára kell vonatkoztatnunk. Phalerus tehát összefüggésbe hozható Herculesszel, de őt az isteni származású heroszéval ellentétes, emberi tulajdonságok jellemzik, a félelem és a másokra utaltság.

Ezek a jellemvonásai az eposz egy későbbi részében is hangsúlyosak. A mozgó és összecsukódó szikláknál, a Symplegadesnál az argonauták félelmükben eldobják evezőiket, Iason buzdító beszéde után azonban elszégyellik magukat és folytatják az evezést. Kivéve Phalerust, akinek helyét és evezőjét Iason veszi át:

... *haec ubi fatus*
corripit abiecti remumque locumque Phaleri
et trahit; insequitur flammata pudore iuventus.

Arg. 4. 653–655.

Tehát ugyanaz történik vele, mint ami pajzsán is látható: egy veszélyhelyzetben valaki más segítségére szorul. Ott apjáéra, itt pedig egy másik, rangban fölötte álló, de róla mégis gondoskodó férfiera.

⁷⁴ KLEYWEGT, 2005, 235.

Egy másik jelenetben (*Arg.* 6. 203–218) viszont ő az, aki segít. Mikor a Perses elleni háborúban Castor megöli Gelát, annak testvére, Medores Castorra akar támadni, de Phalerus lándzsájával megöli őt. Itt tehát már túl tud lépni negatív jellemvonásain, és a pajzsán látható szereplők közül apjával állítható párhuzamba, mivel most megmentő szerepben látjuk.

Valerius Flaccus a pajzsról, mint Phalerus történetét kifejező (*expressa*) fegyverről beszél, és ez az igenév állhat *megalkotott* jelentésben is (pl. Tac. Hist. 3. 74), de a szóbeli kifejezés megnevezésére is gyakori. A költő tehát a szöveg által leírt kép szöveg voltát emeli ki, és nem a leírt tárgy megalkotottságára utal, ahogy az az *ekphrasis*oknál néha lenni szokott. A jelen idejű igék használata viszont megfelel a képleírás szokásainak, és ezek adják meg a jelenet realizmusát is.⁷⁵

3. Castor és Pollux köpenye⁷⁶

A Dioskurosok, Castor és Pollux is ott voltak az argonauták között, így Valerius Flaccus őket is felsorolja a mű katalógusában. A szokásostól eltérően azonban nem fegyvereik és az azokon lévő ábrázolások leírásával, hanem a ruhájukon lévő díszítések bemutatásával jellemzi őket:⁷⁷

*illis Taenario pariter tremet ignea fuco
purpura, quod gemina mater spectabile tela
duxit opus; bis Taygeton silvasque comantes
struxerat, Eurotan molli bis fuderat auro.
quemque suus sonipes niveo de stamine portat
et volat amborum patrius de pectore cynus.*

Arg. 1. 427–432.

A köpenyleírást megelőző sorokban (*Arg.* 1. 420–426) már elkezdődik Castor és Pollux bemutatása. A költő itt utal rá, hogy a testvérek közül melyik miben jeleskedett: Castor

⁷⁵ GALLI, 2007, 225.

⁷⁶ Köszönettel tartozom Pataki Elvirának a 2013/2014. tanév tavaszi félévében tartott *ekphrasis*-szemináriumáért, amely a Valerius Flaccus-*ekphrasis*ok, de ezek közül is legfőképp a köpenyleírások interpretációjához sok impulzust adott.

⁷⁷ Bár rajtuk lévő képek leírása nélkül, de Apollónios Rhodios is alkalmazza a köpenyekkel való jellemzést eposza katalógusában (AR. 1. 324–326), ahol egy férfias és egy nőies hóstípust állít egymással szembe.

Valerius Flaccusnál is van egy, a rajta lévő képek leírása nélküli, de jellemzésre szolgáló köpeny. Ez Aetes egy harcosának, Aronnak a köpenye, amely többször is meg lesz említve a mű során (*Arg.* 5. 587–592. és 6. 524–527). Ez abból a szempontból szolgál a szereplő jellemzésére, hogy Iason a képektől szörnyű köpeny (*horrida signis chlamys*) alapján azonosítja őt, és kérdezi meg Aetestől, hogy ki ez a harcos. A köpenyre való utalás tehát korábban történik, mint ahogy megtudnánk a szereplő nevét. A hatodik könyv jelentében, ahol Aron megöli Armest, a narrátor szintén megemlíti Aron köpenyét (*barbara chlamys*).

híres lovas, míg Pollux jó ökölvívó volt. Neki fontos szerep jut az eposz egy későbbi részében, mikor ökölharcban legyőzi a bebryxek királyát, Amycust (*Arg.* 4. 133–314).⁷⁸ A Dioskurosok ezen kívül sok más jelenetben is szerepelnek, Pollux például Iason és Medeia esküvőjén is asszisztál (*Arg.* 8. 243–6).

A szöveg többszörösen kihangsúlyozza a köpeny színét: Valerius a ruhára eleve a „bíbor színű köntös” jelentésű *purpura* szót használja, ennek a „lángszínű” jelentésű *igne*a lesz a jelzője, és arra is utalás történik, hogy a ruhát taenarusi pirosító festékekkel festették. Az *igne*a jelző egyszerre utal a ruha és a tűz színére, míg a *tremi*t ige a köpeny hullámlásának és a láng lobogásának a képét idézi fel. A bíbor szín a szereplők fontosságának kiemelésére szolgál, mivel a rómaiaknál a magasabb rangban lévők hordtak ilyen színű köpenyt.⁷⁹ Az ikrek szerepének fontosságát jelzi az is, hogy az eposzban akkor van szó róluk először, mikor Iason felsorolja Acastesnek, hogy kik azok, akik ugyanolyan méltók az aranygyapjú keresésére, mint ő (*Arg.* 1. 164–167). Jóllehet ott a *Tyndareus puer* kifejezés egyes számban áll, és nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a Dioskurosok melyikére vonatkozik, de ez a megnevezés Castort és Polluxot egyaránt eszünkbe juttatja.

A *gemina tela* ablativus többféleképpen is értelmezhető. Egyrészt jelentheti azt, hogy Léda az ikreknek két egyforma köpenyt készített, másrészt pedig azt, hogy egy dupla vastagságú szövetről van szó.⁸⁰ Továbbá a *tela* szónak némileg más jelentést tulajdonítva azt is, hogy a Dioskurosok anyja kettős szövőszékkel dolgozott. Bármelyik értelmezési lehetőséget fogadjuk is el, a szöveg kettősségre, az ikrek összetartozására utal.

A köpenyeken lévő ábrázolások Castor és Pollux születésével illetve származásával állnak kapcsolatban. A Taugetos hegység azért szerepel, mert Léda itt szülte meg a hattyútojásokat, amelyekből gyermekei kikeltek. Az Eurotas megjelenítése szintén az ikrek származására utal, mivel ez az a folyó, ahol Zeus elcsábította Lédát.⁸¹ A *fuderat* igealak egyaránt vonatkozik a köpeny készítésére és a háromdimenziós világra, mivel ez egyszerre jeleníti meg a folyó folyását és azt, ahogy Léda aranyzállal behímézte azt a köpenybe.⁸²

A leírás szerint Castor és Pollux köpenyén még egy kép látható: az ikrek, amint fehér lovon ülnek és mellkasukról felszáll egy hattyú. Ez szintén isteni származásukat jeleníti meg, mivel apjuk, Zeus, hattyú képében csábította el Lédát. Az *ekphrasis*oknál szokásos módon a képek pontos elrendezése nincs megadva, de a leírás alapján arra gondolhatunk, hogy a képen

⁷⁸ Ez a jelent Apollónios Rhodiosnál is szerepel, és a görög eposz megemlíti Pollux szépen szőtt köpenyét, amit a Tyndarida egy lémnosi nőtől kapott (*AR.* 1. 31–35).

⁷⁹ GALLI, 2007, 236.

⁸⁰ GALLI, 2007, 237.

⁸¹ GALLI, 2007, 237–238.

⁸² ZISSOS, 2005, 227.

az ikrek mellkasáról felszálló hattyú a valóságban is a köpeny viselőjének mellkasához került. SPALTENSTEIN szerint ez a kép egy optikai csalódás ábrázolása, és a leírást úgy kell értelmezni, mintha a hattyú valóban elrepülni látszott volna.⁸³ Ha a köpenyen az ikrek maguk is láthatók voltak, akkor elképzelhető, hogy a képen is az a köpeny volt rajtuk, amelyet éppen viseltek és amelyen ők is szerepeltek. Ehhez hasonló ismétlődő tükröződéses, *mise en abyme* jellegű technika az eposz egy későbbi részében is előfordul velük kapcsolatban. A harmadik könyvben a véletlenül egymásra támadó argonauták és doliók harcát jeleníti meg Castor Pollux elleni véletlen támadása, és ezeket a jeleneteket tükrözi vissza kicsiben Itys – később részletesen elemzett – kardszíjának díszítése (Arg. 3. 186–192).

4. Canthus pajzsa

Valerius Flaccus az eposz első könyvében szereplő katalógusban Phalerusén kívül Canthus pajzsát is leírja:

*insurgit transtris et remo Nerea versat
Canthus, in Aeaeo volvet quem barbara cuspis
pulvere; at interea clari decus adiacet orbis
quem genitor gestabat Abas (secat aurea fluctu
tegmina Chalcidicas fugiens Euripus harenas
celsaque semiferum contorquens frena luporum
surgis ab ostrifero medius, Neptune, Geraesto).*

Arg. 1. 450–456.

Jóllehet az *ekphrasis*oknak gyakran az a funkciójuk, hogy későbbi eseményeket vetítsenek előre, itt Valerius Flaccus még a pajzs díszítéseinek leírása előtt utal Canthus későbbi sorsára, azaz arra, hogy Aeaban (vagyis Kolchisban) fog meghalni a Perses elleni háborúban. Valerius Flaccus tehát átalakította a fő forrásánál, Apollónios Rhodiosnál olvasható történetet, Canthus ugyanis az ő művében is szerepel, de nála Lybiában hal meg, miután elhajtja Kaphaurus juhait, aki ezért megöli őt (AR. 4. 1485–1501). Párhuzam viszont a két eposz között, hogy Canthus halálát Apollónios is előre bejelenti (AR. 1. 79–85).

Bár Valerius Flaccus azt írja, hogy Canthus a pajzsot apjától örökölte, a mitológia nem tud róla, hogy annak az Abasnak, aki Canthus apja (Apollónios Rhodios elbeszélése szerint

⁸³ ZISSOS, 2005, 432.

nagyapja) volt, lett volna bármiféle pajzsa. Ő egyébként Poseidón és Arethusa nimfa fia és Euboia királya volt, és valószínűleg róla kapta nevét az abások euboiai törzse is:

οἱ δ' Εὐβοίαν ἔχον μένεα πνεύοντες Ἄβαντες,
Χαλκίδα τ' Εἰρέτριάν τε πολυστάφυλόν θ' Ἰστίαίαν...

Hom. *Il.* 2. 537.

A görög mitológia és a római irodalom több másik Abast is ismer, akiknek viszont volt pajzsuk, és azt valaki megörökölte vagy megszerezte tőlük. A legismertebb ezek közül az az Abas, aki annak a Hypermnéstranak volt a fia, aki a Danaidák közül egyedülként megkímélte férje életét a nászéjszakán. Később, mikor Abas hírül vitte apjának, Lynkeusnak (a megkímélt férjnek), hogy Danaos meghalt, Lynkeus örömeiben megajándékozta őt Danaos pajzsával, amit korábban Hérának szenteltek (Hyg. Fab. 170; 273).

Vergilius *Aeneis*ében is van egy jelenet, ahol Aeneas egy olyan pajzsot ajánl fel Apollónnak Actiumnál, amelyet egy Abas nevű harcostól vett el:

*aere cavo clipeum, magni gestamen Abantis,
postibus adversis figo et rem carmine signo:
Aeneas haec de Danais victoribus arma;
linquere tum portus iubeo et considerare transtris.*

Verg. *A.* 3. 286–289.

Vergilius kommentátorai többféleképpen magyarázzák, hogy ki lehetett ez az Abas. Servius szerint azoknak a görögöknek az egyike, akiket Aeneasék Androgeossal együtt megöltek, majd magukra öltötték fegyvereiket (Verg. *A.* 2. 370–401). A Servius Danielis kommentár szerint Lynkeus fia, de ez anakronizmus lenne, mivel a Danaidák története jó néhány generációval megelőzi a trójai háborút. Az a lehetőség is szóba jön, hogy Lynkeus (és fia, Abas) egy leszármazottjáról van szó, akit szintén Abasnak hívtak és megörökölte a pajzsot.⁸⁴ Lynkeus fiának volt is egy dédunokája, akit szintén Abasnak hívtak,⁸⁵ de ő az argonauta Idmónnak volt az apja (AR. 2. 817–818),⁸⁶ tehát két generációval a trójai háború előtt élt, azaz ha Aeneas tőle vette volna el a pajzsot, az szintén anakronizmus lenne.⁸⁷ A Vergiliusnál található részletben valószínűleg nem is Abas pontos kiléte a fontos – bár a

⁸⁴ MILLER, 1993, 446.

⁸⁵ Abasnak ugyanis volt egy lánya, Eidoméné, az ő fia volt Melampus és az ő fia az az Abas, aki az argonauta Idmón apja volt (Apd 2. 2. 2) Bár más helyen azt olvassuk, hogy Eidoménének Pherés volt az apja és nem Abas (Apd. 1.9.11).

⁸⁶ A történet egy másik változata szerint Idmónnak Apollón volt az apja.

⁸⁷ Lynceus egy másik dédunokája Perseus, és a Phineus és Perseus közti harcban Ovidiusnál szintén található egy Abas nevű szereplő (Ov. Met. 5. 126).

magni Abantis szókapcsolat arra utal, hogy egy ismert személyről van szó⁸⁸ –, hanem az, hogy Aeneas az ellenségtől elvett fegyvereket ajánl fel, mert Vergilius ezzel a mozzanattal Augustusnak az actiumi győzelme után tett felajánlására akart utalni.

Ovidius imitálja a vergiliusi jelenetet:

*Panthoides Euphorbus eram, cui pectore quondam
haesit in adverso gravis hasta minoris Atridae;
cognovi clipeum, laevae gestamina nostrae,
nuper Abanteis templo Iunonis in Argis!*

Ov. Met. 15. 161–164.

Ebben a jelenetben Pythagoras, aki a mitológia szerint előző életében Euphorbos volt, látja Iuno argosi templomában (tehát abban a templomban, ahol az argosi Abas pajzsát is ajánlották) a tőle Menelaos által elvett pajzsot. Ovidius a 163. sorban a *clipeum* és a *gestamina* szavakat a verssorban ugyanoda helyezi, ahol azok az *Aeneis* 286. sorában találhatóak. A *gestamen* szót egyébként Vergilius használja először fegyverzet jelentésben, még hozzá pontosan itt, az Abastól elvett pajzs említésekor (OLD ad. loc). Ovidius ugyanakkor meg is fordítja a vergiliusi jelenetet: ott a trójai származású Aeneas egy görögtől elvett pajzsot ajánl fel, míg itt egy görög által trójaitól elvett pajzsról van szó.⁸⁹

Valerius Flaccus pajzsleírása a Lynkeusról szóló mitológiai történetet és mindkét költőelődjének idézett részletét eszünkbe kell, hogy jutassa. Elsősorban természetesen azért, mert nála is egy Abastól örökölt pajzsáról van szó, de itt is szerepelnek a Vergiliustól és Ovidiustól vett idézetekben lévő szavakhoz hasonló kifejezések. Bár Valerius Flaccus a pajzsot nem a *clipeum* szóval, hanem a *clari decus orbis* szókapcsolattal nevezi meg és a *gestamen* szót sem használja,⁹⁰ de megtalálható nála az ugyanabból a tőből eredő *gestabat* ige, továbbá a vergiliusi részletben is szereplő *transtris* szóalak.

A valeriusi pajzsleírás Aeneas pajzsára is utal: mindkettőben megtalálható a tenger átszelésére vonatkoztatható *seco* ige, valamint az arany (*auroque*) és a hullámozás (*fluctus*) képe (Verg. A. 8, 671; 8, 677). Lehetséges tehát, hogy a szárazföldet átszelő tengerszoros képét a tengert átszelő delfinek vergiliusi leírása ihlette.⁹¹ A vergiliusi pajzsleírás szerepe az uralkodó dicsőítése, és a Canthus pajzsán lévő, a tengert idéző képek is eszünkbe juttathatják az *Argonautica* politikai célját, Vespasianus dicsőítését az óceánt a hajózás előtt megnyitó

⁸⁸ MILLER, 1993, 445.

⁸⁹ MILLER, 1994, 480.

⁹⁰ Az *Argonautica* egy másik helyén Valerius Flaccus is használja fegyverzet értelemben a *gestamen* szót, ld.: Arg. 3. 344.

⁹¹ KLEYWEGT, 1988, 363.

hódításai miatt. A pajzson lévő képeknek viszont nincs irodalmi mintájuk, mivel sem a Vergiliusnál, sem az Ovidiusnál leírt pajzs díszítéséről nem tudunk, és az argosi Abas pajzsának díszítéséről sem esik szó a róla szóló történetekben.

A névazonosság, hogy Canthus apját is Abasnak hívták, mint más, a pajzsuk miatt híres férfiakat, jó alkalmat szolgáltatott tehát a költőnek arra, hogy leírja Canthus pajzsát és ezzel a részlettel a latin irodalom korábbi műveire is utaljon. Valerius Flaccus Canthus Apollónios Rhodiosnál olvasható történetét is megváltoztatta, és Homéros *Ilias*át idézve Canthust egy Patroklosszal párhuzamba állítható szereplővé tette, akinek halálakor szintén harcolnak testéért és fegyvereiért.⁹²

A Perses elleni csatában meghaló Canthus testét Telamon úgy védi, mint egy oroszlán a kölykeit, és az odarohanó ellenség elől hétrétegű pajzsával (*septeno tegmine*) takarja el:

*at vero ingentem Telamon procul extulit orbem
exanimem te, Canthe, tegens. ceu saeptus in arto
dat catulos post terga leo, sic comminus astat
Aeacides gressumque tenet contraque ruentem
septeno validam circumfert tegmine molem.*

Arg. 6. 345–349.

A trójai háborúban majd Telamon fia, Aias fogja védeni pajzsával – ami szintén hétrétegű – az Achilleus fegyvereit viselő, elesett Patroklos testét, és az ezeket az eseményeket leíró jelentben Homérosnál is hasonló oroszlános hasonlatot találunk, mint Valerius Flaccusnál:

Αἴας δ' ἀμφὶ Μενοτιάδῃ σάκος εὐρὸν καλύψας
ἐστήκει ὡς τίς τε λέων περὶ οἴσι τέκεσσιν,
ᾧ ῥά τε νῆπι' ἄγοντι συναντήσονται ἐν ὕλῃ
ἄνδρες ἐπακτῆρες· ὃ δέ τε σθένει βλεμεαίνει,
πᾶν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὅσσε καλύπτων·
ὡς Αἴας περὶ Πατρόκλω ἥρωϊ βεβήκει.

Hom. *Il.* 17. 132–137.

A Canthus hottestéért való harcot az elbeszélő egy bikabőr kifeszítéséhez hasonlítja:

*ut bovis exuvias multo qui frangit olivo
dat famulis, tendunt illi tractuque vicissim
taurea terga domant, pingui fluit unguine tellus.*

⁹² WIJSMAN, 2000[a], 64.

*talis utrimque labos raptataque limite in arto
membra viri miseranda meant. hi tendere contra,
hi contra alternaeque virum non cedere dextrae.*

Arg. 6. 358–363.

Ennek a hasonlatnak szintén Homéros a mintája:⁹³

ὥς δ' ὅτ' ἀνήρ ταύροιο βοὸς μέγαλοιο βοείην
λαοῖσιν δῶη τανύειν μεθύουσαν ἀλοιφῆ·
δεξάμενοι δ' ἄρα τοί γε διαστάντες τανύουσι
κυκλός' ἄφαρ δέ τε ἰκμάς ἔβη, δύνει δέ τ' ἀλοιφῆ
πολλῶν ἐλκόντων, τάνυται δέ τε πᾶσα διὰ πρό·
ῶσ οἱ γ' ἔνθα καὶ ἔνθα νέκυν ὀλίγη ἐνὶ χώρῃ
εἴλκεον ἀμφότεροι·

Hom. *Il.* 17. 389–95.

A harcosokat tomboló szelekként bemutató hasonlatnak ezzel szemben nincs konkrét, az *Ilias*ban megtalálható előképe.⁹⁴

Ha Canthus testéért ugyanúgy harcolnak halála után, mint Patrokloséért, akkor Canthusnak fontos szereplőnek kell lennie, és Valerius Flaccus több helyen hangsúlyozza is Canthus fontosságát. Rögtön első említésekor (Arg. 1. 166) az aranygyapjú keresésére méltó hősök között sorolja fel őt Iason Acastusnak Telamonnal és Idasszal együtt, aki egyébként szintén védeni fogja őt halálakor (Arg. 6. 342). A pajzisleírást megelőző sorokban Canthus neve hangsúlyos helyre kerül: a 450. sorban kezdődő tagmondat alanyaként, egy enjambement után a 451. sor elejére.⁹⁵ Ezen kívül Valerius Flaccus egy, a halála utáni jelenetben is utal rá: Iason említi őt Medeanak, felidézve, hogy Canthus a Kolchisért vívott csatában halt meg (Arg. 7. 422). Az ebben a sorban használt *externa cuspide* szókapcsolat visszaül az *ekphrasis* előtti sorokban található *barbara cuspis* kifejezésre. A két kifejezés tehát keretet ad Canthus történetének, ami szintén az argonauta fontosságának kiemelésére szolgál.⁹⁶

Iason Medeanak megemlíti Iphist is, aki ugyancsak Kolchisért halt meg, és akinek halálát a költő szintén előre jelezte az első könyvben (Arg. 1. 441). A két argonauta esetében további párhuzam még, hogy Iphist meggyászolta az Argo (Arg. 1. 443), és Canthust is

⁹³ BARNES, 1981, 368; BAIER, 2001, 146.

⁹⁴ BAIER, 2001, 94.

⁹⁵ GALLI, 2007, ad. Arg. 1. 450.

⁹⁶ ZISSOS, 2005, 289.

megsiratta (*Arg.* 6. 317). Iphis az Argonautika különböző szerzőknél található történetváltozatai közül egyedül Valerius Flaccuséban szerepel. Az eposzban mindössze a két idézett helyen találkozunk vele – a katalógusban, halálának megjósolásakor és amikor Iason megemlíti őt Medeának. Tehát a harc, amelyben meghal, nincs leírva, így szerepeltetése és Canthusszal való párhuzamba állíthatósága, de a halálát leíró jelenet hiánya feltehetőleg arra szolgál, hogy kiemelje Canthus halálának jelentőségét. Ezzel szemben Canthus gyilkosának, Gesandernek a méltatlan szerepére utalhat, hogy róla nem esik szó előzetesen, ő csak a Canthus halálát leíró jelenetben szerepel, még a Perses embereit felvonultató katalógusban sincs felsorolva.

Canthus az eddig említetteken kívül még egy helyen szerepel az eposzban: a harmadik könyvben harcol Cyzicus emberei ellen, mikor azok az éjszaka sötétjében az ellenségeiknek vélik a véletlenül visszatérő argonautákat, de senki sem esik el közvetlenül az ő kezétől, mert az általa megsebzett Cydrust Pollux öli meg (*Arg.* 3. 189–192). Így némi harci dicsőséget is tud szerezni anélkül, hogy bárkit is megölne a vendégbarát doliónok közül.⁹⁷

Valószínűleg Canthus fontosságát kívánja hangsúlyozni nevének gyakori ismétlése is a halálát leíró részben. Ráadásul a 6. könyv 317. és 346. sorában a név vocativusban szerepel, azaz az elbeszélő megszólítja a szereplőt. A testéért és fegyvereiért vívott harc során még háromszor elhangzik Canthus neve, egyszer a 364. sorban, a 368.-ban pedig kétszer is. Ez az ismétlés valószínűleg a testért folytatott harcot, annak ide-oda való rángatását fejezi ki.⁹⁸

Mivel Canthus halála után nemcsak testéért, hanem fegyvereiért is harcolnak (ahogy az *Ilias*ban Achilleuséért, amelyeket Patroklos viselt), ezeknek fontos fegyvereknek kell lenniük. Az eposz első könyvében Valerius Flaccus is híres pajzsról (*clari decus orbis*) beszél, amelyet Canthus apjától, Abastól örökölt. A pajzs jelzőjeként a *clari* nemcsak a pajzs hírességére, hanem annak értékességére is utalhat, ami szintén magyarázza, hogy miért harcoltak érte Canthus halála után. Jóllehet a fegyvereket a hatodik könyvben lévő harci jeleneteknél Valerius Flaccus nem említi meg újra, ennek valószínűleg csak a költő által alkalmazott „gazdaságos megfogalmazás” az oka.⁹⁹ Ami mégis visszautalhat Canthus fegyvereire az az, hogy Valerius Flaccus a 6. könyv 349. sorában Telamon pajzsát a *tegimen* szóval nevezi meg, és ugyanezt a szót az első könyvben szereplő *ekphrasis*ban is használta

⁹⁷ DINTER, 2009, 550.

⁹⁸ MILLER, 1994, 464. BAIER kommentárjában egy *Aeneis*-párhuzamot is feltár: Vergiliusnál Lausus neve szerepel hasonló elrendezésben kétszer egy soron belül (Verg. A. 10. 810) – BAIER, 2001, 149.

⁹⁹ WIJSMAN, 2000[a], 68.

pajzs jelentésben.¹⁰⁰ További visszautalásnak tekinthetjük, hogy Valerius Flaccus megemlíti Canthus hazáját, Euboiát (*Arg.* 6. 321), amely pajzsán látható volt.

A pajzs viselője, Canthus, tehát fontossága révén is párhuzamba állítható Patroklosszal, aki halálakor Achilleus fegyvereit viselte, ezért Canthus fegyverei is párhuzamba állíthatók Achilleuséival, így az ő pajzsának is irodalmi jelentősége van, és a rajtuk lévő képeknek megvan a maguk funkciója – még ha halálakor Patroklosnál nem is Achilleus híres pajzsa volt, hanem a hős első fegyverei. A Valerius Flaccus-i leírás fontosságát mutatja az is, hogy rövidege ellenére a maga három és fél sorával ez az egész eposz leghosszabb pajzsleírása. Az *Ilias* pajzsleírásának elsődleges szerepe az adott kor világának bemutatása, Canthus pajzsa pedig a rajta lévő képekkel – az Euripus tengersizorossal és Neptunusszal – az argonauták világára, a tengerre reflektál. Az, hogy a pajzson lévő képek a világot ábrázolják, a szövegben a pajzstra használt *orbis* szóról is eszünkbe juthat, amely világot – az *orbis terrarum* kifejezésben földkerekséget – jelent.

A leírás szerint a pajzson az Euripus látható, amely az Euboiát a görög szárazföldtől, Boiótiától elválasztó tengersizoros Chalkis városánál. Ez minden bizonnyal azért került a pajzstra, hogy Canthus eredetére utaljon, hiszen apja, Abas révén, aki Euboiá királya volt, ő is onnan származik. Az ókoriak pajzsainak pedig gyakran az volt a funkciója, hogy viselőjük származását jelölje.¹⁰¹ Az Euripus úgy jelenik meg a pajzson, ahogy gyors áramlásával Boiótia felé folyik és elhagyja (*fugiens*) Chalkist, Canthus pedig szintén elhagyja hazáját. A *fugio* és a szövegben szintén az Euripusra vonatkozó *secat* („átszel”) igék a sebesen vitorlázó és a tengert átszelő hajóra is alkalmazhatók, így a pajzson lévő kép leírásáról eszünkbe juthat az Euripust átszelő hajó képe is. Az argonauták viszont csak hazafelé, gyakorlatilag útjuk utolsó szakaszaként haladnak át ezen a tengersizoroson, tehát a pajzsleírás, ha csak áttételesen is, de utal a történet végére, az Argo hazaérkezésére. Canthus viszont ekkor már nincs velük, mivel ő Kolchisban meghal, a pajzsleírásnak tehát ebben az esetben nincs meg az a funkciója, hogy viselője sorsát előre jelezze, de erre nincs is szükség, mert Valerius Flaccus már az *ekphrasis* előtt utalt Canthus jövőjére.

A leírás szerint az Euripus aranyból készült pajzson (*aurea tegmina*) látható. Az arany egyrészt a pajzs értékességét jelzi (így még inkább érthető, hogy miért harcolnak érte Canthus halála után), másrészt utal a chalkisi főveny homokjának aranyló színére is, amely ellentétbe állítható Kolchis porával.¹⁰² Azaz a Canthus pajzsán ábrázolt kellemes táj, amely

¹⁰⁰ GALLI, 2007, ad. *Arg.* 1. 453–456.

¹⁰¹ CHASE, 1902, 92.

¹⁰² ASQUITH, 2001, 127.

származásának helye, ellentétben áll a barbár tájjal, ahol meg fog halni,¹⁰³ így az ábrázolt táj szépsége Canthus halálának pátoszát is előrevetíti.¹⁰⁴ Aea pora nemcsak Chalkis homokjával, hanem mint szárazföld, a tengerrel is szembeállítható, mert Canthus az Argón evezve uralja a tengert, a szárazföldön viszont veszélyek várnak rá, és életét veszti. A pajzsléírás képein Neptunus az, aki uralja a tengert, az Euripus pedig menekül (*fugiens*) Chalkis homokjától, a szárazföldtől, és az euboiai város nevéből sem nehéz Kolchiséra asszociálni, mivel a kettő csak egy magánhangzóban és a K hangok hehezetességében tér el egymástól. Ezért a pajzs képei akár arra is utalhatnak, hogy a szárazföld, illetve Kolchis veszélyeket rejt Canthus számára.

Az Euripuson kívül a pajzson még Neptunus látható, amint geraistosi szentélyénél, félig farkas, félig hal alakú lények húzta fogatán kiemelkedik a vízből. Neptunus nyilvánvalóan azért szerepel a pajzson, mert Canthus tőle származott: apjának, Abasnak a tengeristen volt az apja, az anyja pedig Arethusa nimfa, aki egy Chalkis melletti forrás istennője volt. Így a pajzs nemcsak az argonauta földrajzi származását jelöli, hanem a pajzsokon lévő ábrázolások egy másik funkcióját, a családi eredet jelölését is betölti.¹⁰⁵ Hézychios szótára szerint egyébként az *Eurip(e)ios* szó Poseidón (Neptunus) mellékneveként is használható, mivel ő volt ennek a tengerszorosnak is az istene (Hsch. ad. loc). Valerius Flaccus a tengert a 450. sorban a *Nerea* szóval nevezi meg, és a részlet e szavát is tekinthetjük Canthus származására való utalásnak, mivel Nereus Abas anyjának, Arethusa nimfának volt az apja.

Neptunus a leírás szerint félig vad farkasok (*semiferum luporum*) gyepelőjét tartja. KLEYWEGT tanulmányában (NEISS egy korábbi tanulmánya nyomán¹⁰⁶) sorra veszi, hogy mi mindent jelenthet a *semifer* szó. Ez lehet a *ferus* melléknévből képzett összetétel, és ebben az esetben félig vad, félig háziasított jelentéssel bír; de lehet a *fera* főnévből származó összetétel is, és ekkor félig állat, félig ember a jelentése. Ennek több típusa van attól függően, hogy az élőlény emberi részéhez milyen állat kapcsolódik: ez lehet négylábú, hal vagy madár.¹⁰⁷ Olyan mitológiai lényekről viszont, amelyeknek egyik felük farkas, a másik hal, az ittenin kívül csak még egy helyen olvashatunk az ókori irodalomban. Claudius Aelianus a *De natura animalium* című, görögül írt munkájában említ olyan állatokat, amelyek az Indiai-óceánban, Taprobané (a mai Srí Lanka) szigete környékén éltek és haltestükhöz valamilyen szárazföldi

¹⁰³ DINTER, 2009, 548.

¹⁰⁴ ASQUITH, 2001, 129.

¹⁰⁵ CHASE, 1902, 92.

¹⁰⁶ NEISS, 1961, 498–502.

¹⁰⁷ KLEYWEGT, 1988, 365–366.

állat (oroszlán, párduc, kos vagy farkas) feje kapcsolódott (Ael. 16. 18), ezek azonban nem lehetnek azonosak a Neptunus fogatát húzó mitológiai lényekkel. Ezért KLEYWEGT a *semifer* szót a *spumiger* szövegromlásának tekinti, a *frena luporum* szókapcsolatot pedig *frena lupata*ként, fogakkal megrakott zablaként értelmezi.¹⁰⁸ Amenyiben mégsem szövegromlásról van szó, akkor a farkasok szerepeltetésének esetleg az lehet az oka, hogy a pajzs a csúf lények ábrázolásával az ellenségben való félelemkeltés funkcióját is betöltse. A Vergilius *Aeneis*éhez írt kommentárban az argosi Abas pajzsáról is olvasható egy olyan történet, amely szerint Abas halála után egy másik argosi használta a pajzsot, és azt meglátva az ellenség elmenekült.

Neptunus a pajzson közepén (*medius*) helyezkedik el. Az *ekphrasis*on belül gyakorlatilag a *medius* az egyetlen szó, amely a pajzson lévő képek elrendezésére utalva jelzi, hogy a szöveg itt képekről beszél. Neptunus középre helyezése az isten fontosságát hangsúlyozza, aki a tenger istene, tehát befolyással van a tengert meghódítani készülő argonauták sorsára. Más értelmezés szerint a *medius* szó Neptunusnak nem a pajzson való elhelyezkedésére vonatkozik, hanem arra utal, hogy Neptunus a vízből csak félig (a teste közepéig) emelkedik ki. Ezt az értelmezést az indokolhatja, hogy Geraistos Euboia szélén van, és nehéz elképzelni, hogy ez a pajzson középre került volna.¹⁰⁹

A pajzsléírást bevezető *secat* szó a Canthusról szóló hétsoros résznek majdnem pontosan a közepén található. Nyelvtanilag az Euboiát és Boiótiát egymástól elválasztó Euripusra vonatkozik, de ezt a hét sort is két részre osztja, és e részek között nyelvi és képi párhuzamok és ellentétek figyelhetők meg. A pajzsléírást megelőző rész mozgalmasságával – az evezőket forgató Canthussal és előre jelzett halálával – ellentétben áll az, hogy a pajzsot nyugalomban látjuk, és a rajta lévő képek is kevésbé dinamikus cselekményeket ábrázolnak. A képek nyugalomát az is erősíti, hogy a költő az alanyok által végzett cselekvéseket nem igékkal, hanem igenevek segítségével írja le. Párhuzam a két rész között, hogy Valerius Flaccus a 450. és 456. sorban Canthus illetve Neptunus mozgását gyakorlatilag ugyanazzal, az egymástól csak egy prefixumban eltérő igével fejezi ki: *insurgit, surgit* („felemelkedik”). További párhuzamnak tekinthetjük Neptunus és Canthus között, hogy mindketten egy vízi járművön vannak: Neptunus félig farkas alakú lények húzta kocsiján, Canthus az Argón. Neptunust úgy látjuk, amint a gyeplőt forgatva (*contorquens*) irányítja a fogatot, Canthus pedig evezőlapátjával forgatja (*versat*) a tengert. A halandó ember áll tehát itt párhuzamban a halhatatlan istennel, de ellentétben is, mert Canthus el is szenvedti ugyanezt a mozdulatsort: őt egy barbár lándzsa fogja majd – megint egy másik igével kifejezve – forgatni (*volvet*) Aea

¹⁰⁸ KLEYWEGT, 1988, 367.

¹⁰⁹ DAMSTÉ, 1921, 96.

porában, és talán az sem véletlen, hogy a fegyver, amely majd halálát okozza, egy lándzsa (*cuspis*), ugyanis a *cuspis* szó Neptunus szigonyát is jelölhette – Valerius Flaccus is használja ebben az értelemben a szót (*Arg.* 2. 618). Érdeemes talán még azt is megjegyezni, hogy Neptunus a pajzsléírás szerint egy kocsin látható, halála után pedig Canthus teste is egy kocsira kerül (*Arg.* 6. 370).

A Phalerus és Canthus pajzsát leíró *ekphrasis*okat illetve a két szereplőt érdemes egymással is összehasonlítani, mivel az *Argonautica* katalógusában csak kettejük esetében található pajzsléírás. A két pajzsban közös, hogy mindkettő utal tulajdonosának származásra valamelyik előd – Phalerus esetén apja, Canthus esetén nagyapja, Neptunus – ábrázolásával. Ezen a közös ponton kívül Phalerus és Canthus minden más szempontból egymás ellentétei. Canthus a tengeren van biztonságban, a katalógusban is evezés közben látjuk, pajzsa pedig mellette fekszik (*adiacet*). Phalerus ugyanakkor kezében tartja a pajzsát (*gerit*), de az evezésben kevésbé sikeres: a negyedik könyv említett jelenetében félelmében eldobja evezőjét és Iasonnak kell eveznie helyette. További ellentét, hogy Phalerus a Perses seregei elleni csatában megöli a Castort megtámadó Medorest, Canthus viszont ugyanebben a csatában meghal.

5. Iason köpenye

Az argonauták útjának ismert állomása Lémnos szigete, ahol a nők korábban minden férfit megöltek. Egyedül a király lánya, Hypsipyle mentette meg titokban apját, Thoast. Az *Argonautica* lémnosi epizódot elbeszélő részének végén található egy *ekphrasis*, ez azt a köpenyt írja le, melyet Hypsipyle ad Iasonnak búcsúajándékkul:

... *dixit lacrimans haesuraque caro*
dona duci promit chlamydem textosque labores.
illic servati genitoris conscia sacra
pressit acu currusque pios: stant saeva paventum
agmina dantque locum; viridi circum horrida tela
silva tremit; mediis refugit pater anxius umbris.
pars et frondosae raptus expresserat Idae
inlustremque fugam pueri; mox aethere laetus
adstabat mensis; quin et Iovis armiger ipse
accipit a Phrygio iam pocula blanda ministro.

Arg. 2. 408–417.

Valerius Flaccus legfontosabb forrása Apollónios Rhodios műve. Az ő eposzában is van Iasónnak egy köpenye, amelyet mitológiai eseményeket ábrázoló képek díszítenek (AR. 1. 730–767), de azt Pallas Athéné készítette neki, és a rajta lévő képek nem függenek össze szorosán az eposz cselekményével.¹¹⁰ Az Apollóniosnál található *ekphrasis* egyik legmértvadbóbb elemzését megíró H. A. SHAPIRO szerint a jelenetek egyrészt magukba sűrítik az eposz világképét, másrészt az a céljuk, hogy előrevetítsék, Iasón mit fog tanulni az eposz során, de ő is úgy gondolja, hogy Apollónios Rhodios elsősorban azért ír le az adott helyen egy köpenyt, ahol inkább fegyverleírást várnánk, hogy beleilleszkedjen az irodalmi tradícióba.¹¹¹ A görög eposzban Iasónnak van két olyan köpenye is, amelyeket Hypsipylétől kapott. Az egyiket Iasón vendégajándéknak szánja Apsyrtos számára, mikor csapdába akarja őt csalni (AR. 4. 421–434), a másikat, egy sötét köpenyt, szerelmük emlékeként adja neki a lémnosi királynő (AR. 3. 1204–1206), viszont ezeknek a köpenyeknek az esetében nincs szó a rajtuk lévő képekről, tehát a Valerius Flaccusnál szereplő, Hypsipylétől kapott és képekkel díszített köpenyeknek nincs konkrét irodalmi előképe.

A latin eposzban lévő köpenyen a leírás szerint két kép van, az egyik Hypsipyle apjának, Thoasnak a megmentését, a másik Ganymédés elrablását ábrázolja. A köpenyt Hypsipyle szerelme jeleként adja Iasonnak, hogy így fejezze ki, érte is megtenné, amit apjáért.¹¹² Hypsipyle másik ajándéka apja kardja, amelyet Vulcanus készített (Arg. 1. 418–421). Ennek odaajándékozása jelezheti a gyilkosságtól való elállást is,¹¹³ vagyis azt, hogy a lémnosi nők már nem akarják többé megölni a férfiakat, de Hypsipyle szavai szerint a kard is arra szolgál, hogy Iasont az ő hűségére emlékeztesse. Ezek az ajándékok tehát Hypsipyle jellemét fejezik ki, és ő Iason iránti őszinte és feltétlen szeretetével Medea ellentéte. Ez az ellentét többek között abban is megnyilvánul, hogy Hypsipyle szerelme őszinte, míg Medea a Venus segítségét felhasználó Iuno közbelépésére szeret bele Iasonba. További ellentét kettejük között, hogy a lémnosi királynő megmenti apját, Medea viszont elárulja. Az ellentétet az eposz elbeszélője a két női szereplőnek szóló megszólítással is érzékelteti, mert az egyikben (Arg. 2. 242–6) Hypsipyle dicső tetteit, a másikban (Arg. 8. 312–15) Medea gonoszságát említi.¹¹⁴

¹¹⁰ VENINI, 1971, 600.

¹¹¹ SHAPIRO, 1980, 264–270.

¹¹² CARDERI, 2008, 220.

¹¹³ ADAMIETZ, 1976, 36.

¹¹⁴ ADAMIETZ, 1976, 35–36.

A köpeny első képének leírása néhány szavával az eposz korábbi részét idézi, amely azt beszéli el, hogy mi történt Lémnoson az argonauták érkezése előtt. Az *ekphrasis*ban olvasható *conscia sacra* szókapcsolat a Bacchus szentélyére vonatkozó *ad conscia Bacchi templa* (Arg. 2. 254–255) kifejezésre utal vissza, mivel Hypsipyle ide rejtette apját (aki Dionysos, azaz Bacchus és Ariadné fia) a férfiakat megölő lémnosi nők elől:

... *tunc excipit artus*
obnubitque caput tacitumque ad conscia Bacchi
templa rapit primoque manus a limine tendens
”exime nos sceleri, pater, et miserere piorum
rursus!” ait. tacita pavidum tunc sede locavit
sub pedibus dextraque dei. latet ille receptus
veste sacra. voces chorus et trieterica reddunt
aera sonum fixaeque fremunt in limine tigris.

Arg. 2. 253–260.

Az *ekphrasis*ban található *currusque pios* jelzős szerkezet *pius* jelzője egyrészt a szintén atyját menekítő Aeneas-t idézi, másrészt arra a jelenetre emlékeztet, amely szerint Hypsipyle apját egy kocsin Bacchus istennek öltöztetve juttatta ki a városból:

... *regina ut roseis Auroram surgere bigis*
vidit et insomni lassatas turbine tandem
conticuisse domos, stabilem quando optima facta
dant animum maiorque piis audacia coeptis,
serta patri iuvenisque comam vestesque Lyaei
induit et medium curru locat aeraque circum
tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus
pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
respiciens teneat virides velatus habenas
ut pater, <e> nivea tumeant ut cornua mitra
et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Arg. 2. 259–272

Még az első kép leírásához kapcsolódik a köpeny szélét körbevevő erdő említése, amely tüskés vagy tövises (*horrida*) és remeg (*tremet*). Ez az ige utalhat arra, hogy az ábrázoláson egy szelek fújta erdő volt látható, de az is elképzelhető, hogy az erdő remegésének képzetét a köpeny mozgása okozta. Ennél fontosabb azonban, hogy mindkét szó

a félelemhez kapcsolódik, mivel a *horridus* melléknév jelenti azt is, hogy „rettenetes”, a *tremo* ige pedig azt, hogy „félelemtől reszket”. Bár a magánhangzók hosszúsága nyelvtanilag nem engedi meg ezt a jelentést, de az egymás mellett szereplő *horrida tela* szavakról az olvasó a menekülő királyt fenyegető, felmeredő dárdák erdejére is asszociálhat. Az első képet tehát a félelem uralja, mivel Thoas is félve menekül (*pater anxius*), és azok is remegnek, akik utat adnak az öt vivő kocsinak (*saeva paventum agmina*). Ugyanezek, vagy ezekhez hasonló jelzők, a szintén a *paveo* igéből származó *pavidus* (Arg. 2. 254) és az *anxius* (Arg. 2. 300) egyébként a király menekítését leíró jelenetben is szerepelnek Thoasra vonatkoztatva. Ez a kép ugyanakkor, a félelem megjelenítésén túl Hypsipyle érdemeit is mutatja, mivel ő kiragadta apját ebből a helyzetből.

A köpeny másik részén Ganymédés elrablása látható. Ennek előképe lehetne Vergilius *Aeneis*ének egy részlete: az evezőverseny győztesének, Cloanthusnak adott köpeny leírása (Verg. A. 5. 250–257),¹¹⁵ de a két *ekphrasis*ban csak néhány, a Ganymédés-történethez konvencionálisan hozzátartozó szó vagy szókapcsolat a közös, úgy mint *puer, frondosa Ida* és a sasra utaló *Iovis armiger*, ez pedig túl kevés ahhoz, hogy az *Argonautica* köpenyleírását intertextuális utalásnak tekintsük.

A képleírásnak nem az intertextualitás az elsődleges szerepe, hanem az eposzon belül van funkciója.¹¹⁶ A Ganymédést ábrázoló köpeny utalhatna a hős megistenülésére is,¹¹⁷ de ennek kicsi a valószínűsége, az ilyen köpenyek ugyanis az eposzok többségében kevésbé jelentős személyekre kerülnek.¹¹⁸ Cloanthus is csak mellékszereplő az *Aeneis*ben és sem Iason, sem a Silius Italicusnál Ganymédést ábrázoló köpennyel megajándékozott Hasdrubal istenné válásáról nincs tudomásunk. Ez a kép inkább az első ellenpontozására szolgál, mivel több tekintetben szembeállítható vele. Ezt az ellentétet a versritmus változása is jelzi, mert míg az első képet leíró rész utolsó sorában, a 413.-ban öt dactylus van, addig a következő képet leíró első sorában, a 414.-ben öt spondeus. Az első kép alkotója egyértelműen Hypsipyle, mivel ő a *pressit* ige alanya, a második képet viszont a személytelenebb *pars ... expresserat* szókapcsolat vezeti be, bár az alany az első kép esetében sem a képleírásból derül ki, mivel Hypsipyle neve korábban, még Iasonhoz szóló búcsúszavai előtt, már a 400. sorban megjelenik a korábbi igék alanyaként.

¹¹⁵ CARDERI, 2008, 220.

¹¹⁶ HARRISON, 2013, 220. szerint Ganymédés elrablása Hylas későbbi elragadását és Medea szüleitől való elrablását vetíti előre.

¹¹⁷ RIPOLL, 2000, 498.

¹¹⁸ CARDERI, 2008, 220. n. 3.

Ehhez hasonlóan a többi főszereplő neve sincs kimondva az *ekphrasis*ban, Thoasra – akinek neve története elmesélése során sem szerepel – a *genitor*, Ganymédésre az ezzel szembeállítható *puer* szó utal. Közös bennük, hogy mindketten menekülnek valami elől. Ezt megint két hasonló szó fejezi ki. Ganymédés esetében a *fuga* főnév, míg Thoasra vonatkozóan a *refugit* ige. Ellentétes viszont, hogy Thoas menekülése sikeres, Ganymédést viszont elrabolják.

Ganymédés abból a szempontból is összefüggésbe hozható Thoasszal, hogy ő elrablása után az istenek pohárnoka lett, némely történetváltozat szerint Hébé helyébe lépve, valamint Zeus szeretőjévé vált, azaz egy nő szerepébe lépett. Lémnos pedig szintén a nemi identitás megváltozásának színtere: a nők megölik férjüket és férfiként viselkednek, Hypsipyle viszont apját úgy menekíti, hogy Bacchusnak öltözteti, amely istenre jellemzők a nőies attribútumok. Iason tehát egy olyan köpenyt kap, amelynek képein női jelleget felvevő szereplők láthatók, miközben ő maga sem nevezhető a férfias hős megtestesítőjének, sőt a köpenyen látható Thoashoz hasonlóan ő is női segítségre fog szorulni a későbbiekben. Valamint maga a köpeny sem kifejezetten férfias ajándék a más eposzok főhősei által kapott fegyverekhez képest.

Az eposzban Hypsipyle egyértelműen utal rá, hogy gyermeke fog születni Iasontól:

*i, memor i terrae, quae vos amplexa quieto
prima sinu, refer et domitis a Colchidos oris
vela per hunc utero quem linqvis Iasona nostro.*

Arg. 2. 422–424.

Így a férfi és női szerepek cseréjeként értelmezhetjük azt is, hogy nem Iason hagy ajándékot visszajövedele zálogául harcba induló jó apa módjára, hanem a lémnosi királynő ajándékozta meg őt egy olyan köpennyel, amelyen egy apa és egy gyermek képe látható, emlékeztetve ezzel a hőst apaságára és gyermekére. Mindezek alapján Iason párhuzamba és egyben ellentétbe állítható az *ekphrasis*ban leírt képek főszereplőivel: Thoas egy apa, akit a gyermeke elküld hazájából és ezzel megmenti, Ganymédés pedig egy gyermek, akit elragadnak apjától, míg Iason egy olyan apa, aki otthagyja gyermekét.

Az *ekphrasis* képeinek két főszereplője a rájuk vonatkozó jelzők alapján is szembeállítható: Thoas aggódva menekül (*anxius*), Ganymédés viszont végül belenyugszik sorsába és jókedvűen (*laetus*) szolgál az istenek asztalainál. Az ő jókedve utalhat arra, hogy egy ilyen eseménynek is lehet pozitív végkifejlete. Hypsipyle az először csak az erdőben elrejtett apját végül egy rozoga bárkára teszi (Arg. 2. 279–289), így nem tudhatja további sorsát, de talán azért választotta Ganymédés jól végződő történetét a köpeny másik képének,

hogy jelezze, bízik benne, apja Lémnosról elmenekülve máshol is boldog tud lenni, és Thoas története pozitívan végződik abból a szempontból, hogy életben marad.

Az eposz további részében is vannak olyan jelenetek, amelyekben Iason egy-egy köpenyről van szó. A következő ilyen epizód az, amely az argonautákat vendégül látó Cyzicustól való búcsúzást írja le. Itt Iason egy olyan köpenyt kap ajándékba a doliónok királyától, amelyet annak felesége, Clite hímzett:

*ipse agit Aesonidae iunctos ad litora gressus
Cyzicus abscessu lacrimans ~coniunx persocia vestes~
muneribus, primas coniunx Percosia vestes
quas dabat et picto Clite variaverat auro,
tum galeam et patriae telum insuperabile dextrae
addidit.*

Arg. 3. 8–12.

Iason később ezt a köpenyt Idmonra, a jósrá teríti, mikor az meghal:

*Argolicus morbis fatisque rapacibus Idmon
labitur extremi sibi tum non inscius aevi.
at memor Aesonides nimium iam vera locuti
Phineos hinc alios rapto pavet Idmone luctus.
tum comiti pia iusta tulit caelataque multa
arte Dolionii donat velamina regis,
hospes humum sedemque Lycus.*

Arg. 5. 2–8.

A történet szerint az argonautákat egy vihar viaszodorja a doliónokhoz és tévedésből lemészárolják őket, köztük Cyzicus királyt is. Az ő temetésekor kiderül, hogy Iason egy arannyal és bíborral díszített köpenyt is kapott Hypsipylétől, ezt ugyanis a király máglyájára teszi:

*... medio rex aggere longe
eminet, hunc crebris quatiens singultibus ora
adlevat Aesonides celsoque reponit in ostro.
dat pictas auro atque ardentis murice vestes
quas rapuit telis festina vocantibus Austris
Hypsipyle. galeam dilectaque cingula regi
inicit.*

Arg. 3. 337–343.

Elsőre talán logikusnak tűnne ezt a köpenyt azzal azonosítani, amelyen Thoas megmentése és Ganymédés elrablása szerepelnek, tehát azzal, amelyet a lémnosi királynő a búcsújelenetben ad Iasonnak, de annak színére egyedül a *viridis* jelző utal, azaz azt a zöld szín jellemzi, a Cyzicus máglyájára kerülőt viszont az arany és a bíbor, így valószínűsíthetjük, hogy két különböző ruhadarabról van szó, és a most említett Hypsipyle egyébként is sietve (*festina*) készítette, míg a másik, *ekphrasis*ban leírt köpeny nem készülhetett gyorsan, ha kidolgozott ábrázolások voltak rajta. A Cyzicusra terített, díszítések nélküli köpenynek talán az az előképe, amelyet Apollóniosnál Hypsipyle szerelme jeleként ad Iasonnak, de megtalálhatjuk a köpeny ajándékozásának és máglyára terítésének vergiliusi előzményét is: amikor Iuppiter parancsára Mercurius felkeresi Aeneast, hogy figyelmeztesse, tovább kellene mennie, ő éppen Carthago falait építi, és egy Dido által készített, aranyfonállal átszőtt, bíborral festett köpeny van rajta:

*Aenean fundantem arces ac tecta novantem
conspicit. atque illi stellatus iaspide fulva
ensis erat Tyrioque ardebat murice laena
demissa ex umeris, dives quae munera Dido
fecerat, et tenui telas discreverat auro.*

Verg. A. 4. 260–264.

Ez a köpeny később Pallas holttestére fog kerülni:

*tum geminas vestis auroque ostroque rigentis
extulit Aeneas, quas illi laeta laborum
ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido
fecerat, et tenui telas discreverat auro.
harum unam iuveni supremum maestus honorem
induit arsurasque comas obnubit amictu.*

Verg. A. 11. 72–77.

Vergiliusnál a két ruhadarab azonosságát egyértelműen jelzi a 4. 264. és 11. 75. sorok azonossága, viszont a 11. könyvben már Vergilius is két köpenyt említ. Az *Aeneis* értelmezőinek (és fordítóinak) többsége szerint az egyik köpeny Pallas holttestére, a másik a hajára került. Így értelmezi a szöveget Vergilius ókori kommentátora, Servius is,¹¹⁹ de lehet

¹¹⁹ Nicholas HORSFALL az *Aeneis* 11. könyvéhez írt kommentárja szerint (HORSFALL, 2003) a többes számnak nem kell jelentőséget tulajdonítani, mert például a hatodik könyvben, Misenus temetésénél (Verg. A. 6. 221) is kettős köpenyről van szó. Ha nem szerepelne a köpenyek említése után a *harum unam* (ezek közül egyet) kifejezés, akkor a többes számot valóban figyelmen kívül lehetne hagyni, ahogy Valerius Flaccus művében, a Cyzicusra kerülő köpeny említésénél én sem látom jelentőségét a *vestes* (és a rá vonatkozó szavak: *pictas*,

olyan, általam is a legelfogadhatóbbnak tűnő interpretációval is találkozni, amely szerint a 77. sorban szereplő *que* magyarázó értelmű, és Aeneas csak egy köpenyt terített Pallasra, a másikat – mely Ascaniusnak készült volna – megtartotta.¹²⁰ Ezek alapján Iason és Aeneas párhuzamba állíthatók abból a szempontból, hogy valójában mindketten két köpenyt kaptak korábban szeretőjüktől, de ez csak egy temetési jelenetnél derül ki, és ott csak az egyik köpenyt használják fel. Ez a párhuzam is azt a feltételezést erősíti, mely szerint a Cyzicusra kerülő köpeny nem azonos a Thoast és Ganymédést ábrázolóval.

Iason Apollónios Rhodiosnál is két köpenyt kap Hypsipylétől, valószínűleg ez ösztönözte Valerius Flaccust arra, hogy eposzában több köpenyt említsen. A görög eposzban szerelmi emlékként kapott köpeny lehetett a Cyzicusra kerülő mintája, míg az Apsyrtosnak szánt köpenyről szóló hosszabb – bár *ekphrasist* nem tartalmazó – részlet indíthatta Valerius Flaccust arra, hogy egy másik, Hypsipylétől kapott köpenyről is írjon, és azt az *ekphrasis* által egyedivé tette. Ugyanakkor az Apollóniosnál szerelmi emlékként adott köpeny párhuzamba állítható a képeket tartalmazó valeriusival is, mivel a latin eposzban ez utóbbit adja Hypsipyle szerelme jeleként, míg az Apsyrtosnak szánt és a Cyzicus máglyájára tett között közös, hogy Iason azoktól valamilyen célból megválnak.¹²¹

Egy későbbi jelenetből megtudjuk, hogy Iasonnak volt egy bíborköpenye is, melyet anyja készített. Ezt a kolchisi uralkodónak, Aeetesnek ajándékozta egy karddal és egy zablával együtt, azt remélve, hogy cserébe megkapja az aranygyapjút:

*munera tu contra victum mihi vecta per aequor
accipe, Taenarii chlamydem de sanguine aeni
frenaque et accinctum gemmis fulgentibus ensem:
hoc patrium decus, haec materni texta laboris,
his Lapithes adsuerat eques.*

Arg. 5. 511–515.

A harci felszerelés és egy díszes tárgy együttes ajándékozása gyakran előfordul az eposzokban,¹²² így Valerius Flaccusnál is: Cyzicus is egy sisak és apjának egy fegyvere kíséretében adja oda a Clite által készített köpenyt Iasonnak, cserébe pedig egy zablát és egy

ardentes, quas) többes számú formában való használatának, már csak azért sem, mert Valerius Flaccus elég sok esetben használ *pluralist* olyan helyeken is, ahol nem várnánk.

¹²⁰ FRATANUONO, 2004, 862.

¹²¹ Andrew ZISSOS 2013. szeptember 23-án, az ELTE BTK-n tartott, *Generic Attire: Hypsipyle's Cloaks in Valerius Flaccus and Apollonius Rhodius* című előadása alapján.

¹²² WIJSMAN, 2000[b], 239. POORTVLIET kommentárjára hivatkozva.

csészét kap (*Arg.* 3. 8–13). Vergiliusnál is több köpenyajándékozási jelenet található,¹²³ de már az ókori irodalom első ilyen motívuma esetében is a hazaérkező, de kilétét még fel nem fedő Odysseus is egy kard, egy kettős bíborköpeny és egy *khitón* ajándékozásáról beszél (*Hom. Od.* 19. 241–242). A köpenyajándékozás motívumának hagyományozódása az irodalmi tradíció átadását is jelképezheti, a köpenyek leírásai pedig gyakran az azokat tartalmazó eposzok szövegére, mint alkotásra reflektálnak: a görög irodalmi hagyomány első köpenykészítési jelenetében Helené is csatajelenetet sző (*Hom. Il.* 3. 121–131), majd utána látja a csatát, vagyis a „szöveget szövi”. Valerius Flaccus is szőtt munkának (*textosque labores*) nevezi a Hypsipylétől Iasonnak ajándékozott köpenyt, amely kifejezésben ugyanaz a *szőni* jelentésű *texo* ige szerepel, amelyből a „szöveg”-et jelentő *textus* szó is származik.

A cselekmény egy későbbi részében egy másik ruhadarabnak, Medea köpenyének is fontos szerepe lesz: A kolchisból való elhajózást nem sokkal követő, Iason és Medea házasságkötését leíró jelenet elején az elbeszélő utalást tesz Iason és Medea rossz véget érő kapcsolatára azzal, hogy a kolchisi varázslónő ugyanúgy húzza szemébe köpenyét: *deiecta residens in lumine palla* (*Arg.* 8. 204), ahogy az eposz első *ekphrasis*ában, az Argo hajó oldalára festett kép leírásában a Peleusszal való házassága miatt szomorkodó, és ezzel Medea rosszul végződő házasságát (a későbbi, jól ismert intertextuális utalás által is) előrevetítő Thetis: *sedet deiecta in lumine palla* (*Arg.* 1. 132).

A házasságkötési jelenet kezdősoraiban az elbeszélő még egyszer utal Thoasra és ezzel Hypsipylére is, e szerint a rész szerint ugyanis a taurisi Diana is megszirtta a Kolchisból távozó Medeát: *illa Thoanteae transit defleta Dianae* (*Arg.* 8. 208), és itt a taurisi Dianára a *Diana Thoantea* kifejezés utal, vagyis a terület az uralkodó, Thoas alapján van megnevezve, ő ugyanis, miután lánya titokban hajóra tette, a Chersonésosra (a mai Krim-félsziget) került a Tauri néptörzshöz. Bár vannak olyan mitológiai történetek, amelyek szerint a taurisi Thoas egy másik személy, és nem Hypsipyle apja,¹²⁴ és van olyan nézet is, amely szerint Thoas egy másik Taurisba, egy hasonló nevű adriai-tengeri szigetre menekült, azért a két személy azonosítására is találunk példát az ókori irodalomban: *Orestem furiae cum exagitant, Delphos sciscitatum est profectus, quis tandem modus esset aerumnarum. Responsum est, ut in terram Taurinam*¹²⁵ *ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret* (*Hyg. Fab.* 120).

¹²³ 1. 643–650: Aeneas Didónak, 3. 482–485: Andromache Ascaniusnak, 4. 261–264: Dido Aeneasnak, 7. 249–254: Ilioneus Latinusnak, 8. 163–167: Anchises Euandernek.

¹²⁴ Antonius Liberalis *Metamorphoses*a szerint a taurisi Thoasnak Borysthenes volt az apja (*Lib. Met.* 27).

¹²⁵ A Hyginus által használt melléknév ebben a formában a liguriai Taurini néptörzsről utal, a Tauri népcsoport esetében inkább a Tauricus forma lenne megfelelő, de elképzelhetőnek tartom, hogy Hyginus egyszerűen csak egy másik melléknévképzőt használt, illetve szöveggromlásról is lehet szó; és a melléknév formája egyébként sem

Valerius Flaccus eposzából az derül ki, hogy ő is azonosnak tartja a két Thoast:

*ille procul trunca fugit anxius alno
Taurorumque locos delubraque saeva Dianae
advenit. hic illum tristi, dea, praeficis arae
ense dato: mora nec terris tibi longa cruentis;
iam nemus Egeriae, iam te ciet altus ab Alba
Iuppiter et soli non mitis Aricia regi.*

Arg. 2. 300–305.

Iason és Medea házasságkötése előtt tehát a szöveg a Diana jelzőjeként használt szóval Thoas királyra utal. Ezt az utalást nyomatékosá teszi, hogy a király neve – ha most csak melléknévi formában is – itt hangzik el másodszer (és egyben utoljára) az eposz során.¹²⁶ Thoas nevének szerepeltetése eszünkbe juttatja Hypsipylét és így a tőle kapott köpenyt is, amely az ő – Medea hűtlenségével szembeállítható – hűségére és az argonauták vezérétől születendő gyermekére utal, és elvileg még mindig Iasonnál van. Ez utóbbi megállapítást támasztja alá a köpeny díszítéseit leíró *ekphrasis* előtt használt „megmaradó ajándékok” (*haesuraque ... dona*) szókapcsolat is. Itt (az eposzban egyébként mindössze kétszer előforduló) *haesura* szóalakot esetleg lehetne Hypsipylére vonatkoztatni, és a szöveget úgy fordítani, hogy a „kedves vezért megölelni készülő vett elő ajándékokat”, de sokkal valószínűbb, hogy a *haesura* szóalak – annak ellenére, hogy Hypsipyle a köpeny átadása után a nyakába borul Iasonnak: *sic ait Haemonii labens in colla mariti* (Arg. 2. 425) – a *dona* jelzője, mivel Valerius Flaccus a szóalak másik előfordulási helyén, az argonauták első könyvbéli búcsújeleneténél is ebben az értelemben használja. Itt Alcimede, Iason anyja kéri fiát, hogy mondjon neki „fülében maradó” szavakat:

*da, precor, amplexus haesuraque verba relinque
auribus et dulci iam nunc preme lumina dextra!*

Arg. 1. 333–334.

Az eddigiek alapján tehát Iason csak a Thoast és Ganymédést ábrázoló, Hypsipylétől kapott köpenyt tartja meg. Az eposz végére a többi – a Clite által hímzett, a Cyzicus máglyájára kerülő és az Aeetesnek ajándékozott – már nincs nála. Ezekről a köpenyekről alig tudunk meg annál többet, mint hogy díszítettek voltak, viszont – a megtartott köpennyel

befolyásolja az itteni Thoas király és Hypsipyle apjának azonosítását. Hyginus e meséje pedig Iphigeneiáról szól, a történetnek így mindenképpen Taurisban kell játszódnia.

¹²⁶ Thoas nevének első előfordulása az *Argonautica* második könyvében található, közvetlenül a Iasonnak ajándékozott köpeny leírása után, mikor Hypsipyle apja kardját is Iasonnak adja (Arg. 2. 418).

ellentétben – a rajtuk lévő képekről már nem esik szó.¹²⁷ Lehetséges, hogy az *ekphrasisok* elmaradásának az eposz befejezetlensége az oka, de sokkal valószínűbb, hogy Valerius Flaccus nem is akart a köpenyeken lévő ábrázolásokról írni, hanem ezzel is ki szeretne volna emelni a Hypsipylétől kapott köpeny fontosságát, amely minden bizonnyal Iason számára is a legbecsesebb, hiszen ő köpenyei közül ettől az egytől nem válik meg, tehát ha nem is tér vissza Hypsipyléhez, a tőle kapott ajándék megőrzése fontos számára, mert az a lémnosi királynő iránta való hűségére emlékezteti őt – és az eposz olvasóját is.

6. Cyzicus serlege

Az eposz második könyvének végén olvasható az a rész, mikor Iason Cyzicusnál vendégeskedik, és a doliónok királya elmondja neki, hogy mi látható egy, a vendégség során az argonautának nyújtott serlegen:

*stant gemmis auroque tori mensaeque paratu
regifico centumque pares primaeva ministri
corpora; pars epulas manibus, pars aurea gestant
pocula bellorum casus expressa recentum.
atque ea prima duci porgens carchesia Graio
Cyzicus „hic portus” inquit „mihi territat hostis,
has acies sub nocte refert, haec versa Pelasgum
terga vides, meus hic ratibus qui pascitur ignis.”
subicit Aesonides „utinam nunc ira Pelasgos
adferat et solitis temptet concurrere furtis
cunctaque se ratibus fundat manus; arma videbis
hospita nec post hanc ultra tibi proelia noctem.”*

¹²⁷ Fábrián Gábor 1873-as fordításában (FÁBRIÁN G. [ford.]: *Argonauticon. Cajus Valerius Flaccus hőskölteménye nyolc énekben*. Pest 1873) az Aeetesnek ajándékozott köpenyről szóló részt a következőképpen fordítja (félre):

*Vedd kölcsönbe, miket hoztam nagy tengereken át
Néked ajándokul: itten im ezt a taenari mentét,
E zablákat, ime gyémántos hűvelyű szablyát;
Ez nemzóm disze volt: az meg kézműve anyámnak;
Hímze lovas lapithákat rá.*

Argonauticon 5. 512–516.

A fordító tehát ott is *ekphrasist* sejt, ahol valójában nincs. A latin szöveg szerint csak annyiról van szó, hogy a zablát Lapithes – a lovakat elsőként megülő lapithák (Verg. *G.* 3. 115–117) ösatya – használta.

Lapithes neve máshol is előfordul a szövegben: az elbeszélő Iasont Lapitheshez hasonlítja abban a jelenetben, mikor a hős befogja a tűzokádó kolchisi bikákat (*Arg.* 7. 598–606). Ez felidézi az Argo hajó oldalára festett képeket leíró *ekphrasist* is, ami Iason győzelmét vetítette előre, így Lapithes említése hősiességét nyomatékosítja (RIPOLL, 1998, 33).

Arg. 2. 651–662.

A fent idézett részlet 656–658. sora nem szokványos képleírás, mivel nem az elbeszélő mondja el, hogy milyen képek díszítették a serleget, hanem Cyzicus. Ettől persze ugyanúgy *ekphrasis*tól van szó, mivel itt is ábrázolás leírását olvashatjuk, csak most a leírást nem az elbeszélőtől kapjuk meg, hanem az egy szereplő szájába van adva. A képet tehát Cyzicus nézőpontjából ismerjük meg, mivel szavai nemcsak annak leírását, hanem értelmezését is magukban foglalják. Elbeszélése nem is annyira képeket, hanem inkább cselekedeteket juttat eszünkbe, amelyeknek saját magát teszi meg főszereplőjévé. Ezeknek a tetteknek valamilyen képhordozón való ábrázoltságára a mutató névmások gyakori használata és a *vides* igealak utal.¹²⁸

Az elbeszélő szerint az aranyból készült poharak nemrég történt háborúk (*bellorum recentum*) eseményeit jelenítik meg, és Cyzicus ezt meséli el Iasonnak. Bár a szövegben az ivóedényekre vonatkozó szavak többes számban állnak (*pocula, carchesia*), valószínű, hogy az utóbbi esetben egy konkrét serlegre kell gondolnunk, amelyet Cyzicus átnyújt Iasonnak, és a *carchesia* szóalakot *pluralia tantum*nak kell értelmeznünk.¹²⁹ A szó még egy helyen szerepel az eposzban, abban a jelenetben, mikor az argonauták az indulásuk előtti napon áldozatot mutatnak be. Valerius Flaccus itt is a *carchesia* alakot használja: *ipse ter aequoreo libans carchesia patri* (Arg. 1. 193). Itt a megfogalmazásból nem egészen egyértelmű, de azért elég valószínű, hogy Iason egy serlegből öntött háromszor és nem három különböző kiöntésével áldozott. A többes számú *carchesia* alak tehát itt is egyes számú értelemben áll. Így használja egyébként Vergilius is (Verg. A. 5. 77).

Cyzicus úgy mutatja be a serleg képeit mint egy már lezajlott háború jeleneit, de az eposz olvasója és a történet ismerője tudhatja, hogy ez a leírás előre is utal, és a doliókat tévedésből megtámadó argonauták harcát vetíti előre, a képek tehát egyszerre mutatják a múltat és a jövőt is. Az *ekphrasis*nak így fontos szerepe van az elbeszélésben, így funkciója retorikus is, nem csak irodalmi.¹³⁰ A harc harmadik könyvben szereplő elbeszélése intertextuálisnak tekinthető utalásokkal is megerősíti a kapcsolatot a serleg leírásával, mivel néhány mondata a serlegen látható jeleneteket idézi vissza olyan szavak használatának segítségével, amelyek a leírásban is szerepeltek. A legerőteljesebb ezek közül az a sor, amely bejelenti az éjszakai támadókat: *hostis habet portus, soliti rediere Pelasgi* (Arg. 3. 45), mivel ennek szinte minden szava szerepel az *ekphrasis*ban is. Az egymás felismerésekor elhangzó

¹²⁸ RAVENNA, 1981, 346.

¹²⁹ RAVENNA, 1981, 346.

¹³⁰ RAVENNA, 1981, 342.

sumus hospita turba (Arg. 3. 272) pedig az *arma ... hospita* szókapcsolatra való utalásként értelmezhető. Ezen kívül a *has acies* szintagma Iason későbbi panaszával hozható összefüggésbe: *talesne acies, talesne triumphos / sorte dabant?* (Arg. 3. 300).¹³¹

Cyzicus úgy mutatja be a serlegen lévő képeket, hogy egyben értelmezi is azokat, és jóllehet a képek egy korábbi, pelasgokkal vívott csatát ábrázolnak, mégis megkérdőjelezhető, hogy ki az ellenség, mivel a pelasgok hátulról látszanak és ha valakit hátulról látunk az nem biztos, hogy felismerhető. A felismerés egyébként is fontos szerepet játszik a történetben: az argonauták és a doliónok azért támadnak egymásra, mert nem ismerik fel egymást, és Cyzicusnak ebben a harcban azért kell meghalnia, mert korábban nem ismerte fel Cybele oroszlánját (Arg. 3. 19–31).

Az *ekphrasis*ok esetében már korábban is láttuk, hogy más nézőpontból más megvilágításba kerülnek. Most sincs ez másképp, itt ugyanis Iason reakcióját és értelmezését olvashatjuk: ő a képeket látva segíteni akar Cyzicusnak a pelasgok legyőzésében, de ezzel inkább saját magának szeretne harci dicsőséget szerezni, mivel azt kívánja, bárcsak akkor érkeznének a pelasgok, és próbálnának meg támadni. A 661. sorban az *arma videbis hospita* tagmondat azonban már nem kívánságként jelenik meg, mivel állítmánya, a *videbis* nem az *utinamtól* függ, hanem jövő időben áll. Iason tehát ugyanazt az ígét használja ígérete kimondásakor, amelyet Cyzicus a serlegen látható képek bemutatásakor. Iason ezzel tulajdonképpen, ha öntudatlanul is, de helyesbíti a doliónok királyának értelmezését, viszont ő maga sem értelmezi helyesen a saját maga által mondottakat. Azaz a képeket látva Iason nem érti meg, hogy azok rá vonatkoznak, és nem tudja kikövetkeztetni, hogy ígérete majd beteljesedik, és vendégbaráti fegyvereit Cyzicus támadó fegyverekként fogja viszontlátni. Az előbbihez hasonlóan a tragikus irónia tárgykörébe tartozik Iason másik ígérete is, amely szerint Cyzicusnak nem lesz több harca, Iason ugyanis ezt az ígétét is beteljesíti az által, hogy megöli őt. Az már a harc elején kiderül, hogy az Cyzicus számára az utolsó lesz (Arg. 2. 64). A tragikusságot az is fokozza, hogy ez Iason első harca az eposz során (Arg. 3. 81).¹³² A képeket tehát tulajdonképpen mindkét néző félreértelmezi, mert mindketten győztesnek képzelik magukat, végül mégis mindketten vesztesek lesznek, Cyzicus valóságosan, a csatában életét veszítve, Iason pedig vendégbarátai megölése miatt.¹³³ Ráadásul más fontos argonauták, Hercules és Idmon is megölik vendégbarátaikat (Arg. 3. 171–7). Ennek az lehet

¹³¹ RIÓ-TORRES, 2007, 87. További összefüggésnek tekinthetjük esetleg a Cliohoz intézett költői invokációban (Arg. 3. 14–19) szereplő *proelia*, *arma* és *concurrere* szavakat, de ezek háborúhoz kapcsolódó alapvető szavak, ezért szerintem túlzás lenne intertextuális utalásként tekinteni rájuk.

¹³² ADAMIETZ, 1976, 44.

¹³³ FERENCZI, 2003, 82.

az oka, hogy a tragikus tévedés Valerius Flaccusnál gyakran része a hősi létnek. Iason elől viszont rejtve marad a történetek oka, míg Cyzicus halála pillanatában megismeri az igazságot.¹³⁴ A hősök nemcsak azért buknak el, mert nem képesek megsejteni a jövőt, hanem azért is, mert nem megfelelő szerepet jelölnek ki maguk számára. Iason is így jár, mikor epikus hőstettként értékelt tette gyászt eredményez Cyzicus halála által.¹³⁵ A szintén győzelemre áhító Cyzicus pedig nem epikus, hanem tragikus hős lesz.¹³⁶

7. Itys kardszija

Az eposz harmadik könyvében található az ismert és Cyzicus serlegének leírásával előrevetített epizód, mikor az argonautákat egy éjszakai vihar viaszodorja az őket előzőleg vendégül látó doliónokhoz, akik azt hiszik, ellenségeik, a pelasgok támadtak rájuk, ezért megtámadják az argonautákat és véres harc kezdődik. Ebben a csatában Castor és Pollux is részt vesz:

*accessere, nefas, tenebris fallacibus acti
Tyndaridae in sese; Castor prius ibat in ictus
nescius, ast illos nova lux subitusque diremit
frontis apex. tum Castor Ityn, qua caerulus ambit
balteus et gemini committunt ora dracones,
frater Hagen Thapsumque securigerumque Nealcen
transigit et Canthi pallentem vulnere Cydrum.*

Arg. 3. 186–192.

A 189–190. sorok Itys kardszóját mutatják be, és ezt a rövid, alig másfél sornyi részt is *ekphrasis*nak tekinthetjük, mivel ez is ábrázolás leírása.

A pajzsléírásokkal együtt a kardszójak díszítésének leírása sem előzmények nélküli a római irodalomban, Vergilius *Aeneis*ében például Pallas kardszójának leírását olvashatjuk (Verg. A. 10. 495–506). De már Homérosnál is találunk hasonló részletet: mikor Odysseus beszámol alvilágjárásáról, megemlíti, hogy Héraklést is látta, és ekkor leírja annak díszes kardtartó szíját (Hom. *Od.* 11. 609–614).

Az *Argonautica* fent idézett jelenete szerint Castor és Pollux először majdnem egymásra támad, de aztán a homlokukról áradó fény hatására felismerik egymást. Ezután

¹³⁴ ADAMIETZ, 1976, 45.

¹³⁵ RIÓ-TORRES, 2007, 89.

¹³⁶ RIÓ-TORRES, 2007, 85.

sebesíti meg Castor Ityst ott, ahol annak kardszíja két egymás fejébe harapó kígyót ábrázol. Valószínűleg az egész kardszíz kígyókat formázott, ezt igazolja annak kék színe is, a *caeruleus* melléknév ugyanis gyakran volt a kígyók jelzője (OLD ad. loc. 4). Azt a mozzanatot, hogy Castor Ityst ott üti át lándzsájával, ahol kardszójának csatja összeér, Valerius Flaccus valószínűleg az *Ilias*ból merítette: ott Achilles sebesíti meg ezen a ponton Hektor öccsét, Polydórost:

τὸν βάλε μέσσον ἄκοντι ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς
 νῶτα παραῖσσοντος, ὄθι ζωστήρος ὀχῆες
 χρύσειοι σύνεχον καὶ διπλόος ἦντετο θώρηξ·
 ἀντικρὺ δὲ διέσχε παρ' ὀμφαλὸν ἔγχελος αἰχμῆ...

Hom. *Il.* 20. 413–416.

A részlet alapján Achilles hátulról sebesíti meg Polydórost, mivel a kardtartó szíj csatjai hátul értek össze. Ha Castor is ezen a helyen sebesíti meg Ityst, akkor abból arra következtethetünk, hogy nemcsak a sötét miatt nem ismerte fel őt, hanem azért sem, mert csak hátulról látta. Az epizódban tehát továbbra is fontos szerep jut a felismerés motívumának.

A homérosi részletben nincs utalás a kardtartó szíj díszítettségére, csak annyit tudunk meg róla, hogy aranyból volt. A kígyók szerepeltetése tehát Valerius Flaccus kiegészítése, és ennek a képnek meg is van a maga funkciója. A leírás szerint a kardszíz ikerkígyókat (*gemini dracones*) jelenít meg, és ez a kifejezés eszünkbe juttatja, hogy Castor és Pollux is ikrek. A jelenet elején ők is majdnem egymásra támadnak, ahogy az ábrázolt kígyók, de végül nem teszik, sőt Castor az egymásra támadó kígyók képét gyakorlatilag megszünteti az által, hogy Ityst ott döfi át, ahol kardszóján ez az ábrázolás látható. Az egymásra támadó kígyók tehát utalhatnak Castor és Pollux szembenállására, de ez a kép és ugyanígy Tyndareus fiainak szembenállása is *mise en abyme* módjára magába foglalja az egymást megtámadó argonauták és doliónok epizódját, mivel ott is két olyan fél áll egymással szemben, akiknek nem kéne egymás ellen harcolniuk. További párhuzam, hogy Castort és Polluxot is a fény segíti abban, hogy egymásra ismerjenek és az argonauták is a kelő nap fényénél ismernek rá a doliónokra.

8. A kolchisi templom

Miután az argonauták megérkeznek Kolchisba, Iason találkozik Medeával, aki ad mellé egy szolgálólányt. Iason az ő vezetésével elér Sol templomához és megcsodálja annak díszítéseit, elsőként Atlas ábrázolását:

*ille autem inceptum famula duce protinus urget
aere saeptus iter, patitur nec regia cerni
Iuno virum, prior Aeetae ne nuntius adsit.
iamque inerat populo mediaeque incognitus urbi
cum comes orsa loqui „Phoebi genitoris ad aras
ventum” ait „huc adytis iam se de more paternis
rex feret; hic proceres audit populosque precantes
adloquiis facilis: praesens pater admonet aequi.” [406]
dixerat, ast illi propere monstrata capessunt [426]
limina, non aliter quam si radiantis adirent [407]
ora dei verasque aeterni luminis arces;
tale iubar <per> tecta micat. stat ferreus Atlans
Oceano, genibusque tumens infringitur unda;
at medii per terga senis rapit ipse nitentes
altus equos curvoque diem subtexit Olympo;
pone rota brevior soror densaeque sequuntur
Pliades et madidis rorantes crinibus ignes.*

Arg. 5. 399–414.

Iason a képeken a következőket fogja még látni Atlason és lányain, a Pleiasokon és Hyasokon kívül: a napot, a holdat, Kolchis történeti és mitológiai múltját: Sesostris fáraó háborúját a geták ellen és népének letelepítését Kolchisban, valamint Phasis folyóisten és Aea nimfa történetét. Ezen kívül Phaethon halálát, továbbá saját történetét: az Argót, kapcsolatát Medeával, házasságát Glaukéval és Medea bosszúját. A részlet elemzői sem a jelenetek számában,¹³⁷ sem azok elhelyezkedésében nem értenek egyet. Míg MANUWALD a jelenetek tartalmának fontosságát hangsúlyozza és nehezen elkülöníthető képekről beszél,¹³⁸ addig CROISILLE úgy gondolja, Valerius Flaccus egy pontos képet látott maga előtt és a jelenetek kétszer ötös felosztását adja, amelyek szerinte az egymással szemben lévő ajtószárnyakon helyezkedtek el.¹³⁹ Azt a megállapítást a kutatók többsége elfogadja, hogy a mitológiai események ábrázolása az egyik, míg a Iasonhoz kapcsolódóké a másik ajtószárnyon volt látható. Ezt az értelmezést az is alátámaszthatja, hogy ez a két rész nagyjából egyforma hosszú. Az *ekphrasis* szerint az ajtókon lévő képek leírása csak a 417. sorban kezdődik, ezért

¹³⁷ A kutatók 5, 6, 8, 9, 10 vagy 12 képpel számolnak – részletesebben lásd WIJSMAN, 1996, 203.

¹³⁸ MANUWALD, 1998, 308.

¹³⁹ CROISILLE, 1982, 319.

nem egyértelmű, hogy a 411–414. sorokban szereplő Atlas és Sol milyen módon volt ábrázolva, de mivel az ajtók megnézéséhez közelebb kell menni, ezért itt valamilyen távolabbi pontból is látható dologról, vagy a templom előcsarnokában lévő szoborcsoportról,¹⁴⁰ vagy a templom oromzatának díszítéséről van szó, amely az épület kiemelt helyén azt jelöli, hogy kié a templom.¹⁴¹ Sol ezen kívül értelemszerűen azért is szerepel, mert Aeetes is az ő fia, és ez így az ő hatalmát is hangsúlyozza. A templomleírásban a valóságosan jelenlévő nap (*praesens*) és a nap módjára mindent halló (*audit*) kolchisi király szinte azonosulnak egymással. Ebbe a korabeli császárkultuszban jellemző napszimbolika megjelenését is belelálthatjuk, ami az *Argonautica* prologusában is hangsúlyos, mivel ott Valerius Flaccus Vespasianust és Phoebust teszi egyenlővé (*Arg.* 1. 15–20), és míg Phoebushoz szóló invokációja csupán néhány sorból áll (*Arg.* 1. 5–7), addig Vespasianust hosszan magasztalja (*Arg.* 1. 7–21). A császár lesz továbbá az is, aki napistenként elragadja a költőt a földi szférából és elterjeszti hangját a világban (*Arg.* 1. 10; 20).¹⁴²

A leírás ihletője Apollónios Rhodios (*AR.* 3. 210–246), aki Aiétés palotáját írja le, de azon kívül, hogy van ott négy forrás, melyeket Héphaistos ásott ki, valamint a Pleiasok és Phaethon említésén kívül nincs más összefüggés a két jelenet között. Abban is különbség van, hogy Valerius Flaccusnál Iason egyedül nézi a képeket, így azokat az ő nézőpontjából ismerhetjük meg, ezért azoknak a jelentőségük is más.¹⁴³

Az első jelenet a Földet a hátán tartó Atlas képe. Az Atlasra vonatkozó *ferreus* jelző meglepő és egyedülálló.¹⁴⁴ Elképzelhető, hogy a szó nem az alkotás anyagára vonatkozik, hanem Atlas monumentalitását akarja kifejezni, de nem valószínű, hogy egy leírás egy metaforikusan értelmezendő melléknévvel kezdődik, ezért inkább szövegromlásról lehet szó, ahol eredetileg a *caelifer* jelző állhatott.¹⁴⁵ Az alkotás Atlas kozmikus funkcióját jeleníti meg, ahogy az Atlas Farnese szobor is.¹⁴⁶ Az Atlas leírása előtti sorok szerint az argonauták egy olyan épületbe lépnek be, amely úgy ragyog, mintha maga a napisten lenne ott jelen. Ez a hasonlat Atlas leírását is élethűvé teszi, amihez az is hozzájárul, hogy csak a 417. sorban lévő *tuens* igealakból derül ki egyértelműen, hogy itt egy Iason által látott képről van szó.

Ezek után Iason már az ajtókat szemléli (415–416). A rajtuk lévő jelenetek először Kolchis múltját mutatják be (417–428). Az egyik jelenet Kolchis történeti múltját meséli el:

¹⁴⁰ SCHMITZER, 1999, 152.

¹⁴¹ MANUWALD, 1998, 309.

¹⁴² Köszönettel tartozom Adorjáni Zsoltnak, amiért erre az interpretációs lehetőségre (és több másik összefüggésre is) felhívta a figyelmemet.

¹⁴³ MANUWALD, 1998, 307.

¹⁴⁴ SCHMITZER, 1999, 152.

¹⁴⁵ WIJSMAN, 1996, 199.

¹⁴⁶ SCHMITZER, 1999, 152.

*nec minus hinc varia dux laetus imagine templi
ad geminas fert ora fores, cunabula gentis
Colchidos hic ortusque tuens, ut prima Sesostris
intulerit rex bella Getis, ut clade suorum
territus hos Thebas patriumque reducat ad amnem,
Phasidis hos imponat agris Colchosque vocari
imperet. Arsinoen illi tepidaeque requirunt
otia laeta Phari pinguemque sine imbribus annum
et iam Sarmaticis permutant carbasa braxis.*

Arg. 5. 415–423.

A bemutatott múltbeli esemény Sesostris geták elleni háborúja, aki visszavonulva népének egy részét a Phasis folyó környékén telepítette le és elnevezte a területet Kolchisnak. Ennek a történetnek a forrása Hérodotos (Hdt. 2. 102–110). Az *ekphrasis*ban Sesostris ijedtsége (*territus*) van kihangsúlyozva, ami talán arra szolgál, hogy rossz fényben tüntesse fel a kolchisiakat ősök negatív tulajdonságának kiemelésével. A 423. sorban olvasható megjegyzés szerint Sesostris emberei szarmata nadrágra cserélték ruhájukat – vagy egyenesen hajóik vitorlavásznából szabtak maguknak nadrágot, hiszen a *carbasa* szó elsősorban vitorlavásznat jelent: Valerius Flaccus is e jelentésében használja a szót eposza invokációjában (Arg. 1. 8). A szarmata nadrág mindenesetre a Kolchisban letelepedő egyiptomiak barbárságát jelképezi, és a következő jelenetben, amely Kolchis mitológiai múltját teremti meg, Phasis meg is kapja a *barbarus* jelzöt:

*barbarus in patriis sectatur montibus Aean
Phasis amore furens: pavidas iacit illa pharetras [425]
virgineo turbata metu, discursibus et iam [427]
deficit, ac volucris victam deus alligat unda.*

Arg. 5. 424–428.

Míndez tehát a kolchisiak barbárságára kíván utalni.¹⁴⁷ Igaz ugyan, hogy maga Sol is a *barbarus* jelzöt használja a folyóra Iuppiterhez intézett panaszában (Arg. 1. 505–527). A mitológiai múltat megteremtő képen az látható, amint Phasis szerelmesen üldözi Aea nimfát, akit Valerius Flaccus talált ki ennek a jelenetnek a kedvéért. A folyóisten és a nimfa harcának ábrázolása Iason és Medea kapcsolatát jelképezi,¹⁴⁸ mivel a tengerről érkező és így a vízhez kapcsolódó Iason megfeleltethető Phasis folyóistennek, míg az adott területen lakó Medea

¹⁴⁷ MANUWALD, 1998, 312.

¹⁴⁸ MANUWALD, 1998, 312.

Aeának. Ez a kép tehát azt vetíti előre, hogy Iason megszerzi magának Medeat, apjától, Aeetestől elrabolva.¹⁴⁹

A következő jelenet Phaethon halálát írja le:

*flebant populeae iuvenem Phaethonta sorores
ater et Eridani trepidum globus ibat in amnem;
at iuga vix Tethys sparsumque recolligit axem
et formidantem patrios Pyroenta dolores.*

Arg. 5. 429–432.

Mivel az egész *ekphrasis* felfogható úgy, mint Aeetes családjának tagjaival kapcsolatos jelenetek sora, ez a jelenet többféleképpen is értelmezhető. Egyrészt mivel a leírás során korábban szerepelt Aeetes apja, Sol, később pedig szerepelni fog a lánya, Medea, a generációs lánc kimaradt helyét elfoglaló Phaethon párhuzamba állítható Aeetesszel. Így Phaethon bukása Aeetes bukását, Iasonnal szembeni alulmaradását fejezheti ki. Erre akár az argonauták képeket néző vezetője is következtethetne, mivel a Nap fia (amely jelző Phaethonra és Aeetesre egyaránt vonatkozhat) bukásának ábrázolását látja. Ebben az esetben azonban nem tudjuk meg Iason reakcióját, így az *ekphrasis* inkább a narrátor kommentárja az eseményekhez.¹⁵⁰

Phaethon halála egy másik, a kép szemléléséhez képest jövőbeli eseményre is utalhat. Ha Aeetes mint a hatalom birtokosa Sollal állítja párhuzamba magát, akkor a nap fiával, Phaethonnal Aeetes fiát, Absyrtust lehet párhuzamba állítani, akit Medea megölt.¹⁵¹ A párhuzam jogosságát támasztja alá Apollónios Rhodios megjegyzése, amely szerint a Kolchisiak Absyrtost Phaethónnak nevezték. (AR. 3. 245). Kettejük halálával kapcsolatban valamelyest közös vonásnak tekinthetjük, hogy az *ekphrasis*ban Phaethon szétszóródott kocsijáról olvasunk, míg Medea Absyrtus holttestének darabjait szórta szét. Medea érzelmeit pedig az apai reakciótól féltő, de Phaethon halálában szerepet játszó Pyroeisével lehet összevetni.¹⁵² A jelenet fontosságát az is kiemeli, hogy a hetedik könyv sorainak számát figyelembe véve ez a rész aranymetszésnél áll.¹⁵³

Az itteni templomleírás megelőzi Iason és Aeetes találkozását, és a leírások más eposzokban is találkozásokat készítenek elő: Apollónios Rhodiosnál Iason és Medea találkozását előzi meg Aeetes palotájának leírása, míg az *Aeneis*ben a Latinusszal való

¹⁴⁹ HARRISON, 2013, 223.

¹⁵⁰ SCHMITZER, 1999, 156.

¹⁵¹ MANUWLAD, 1998, 313.

¹⁵² MANUWLAD, 1998, 313.

¹⁵³ WIJSMAN, 1999, 208.

találkozás előtt olvasható egy templomleírás (Verg. A. 7. 170–86).¹⁵⁴ Azaz Phaethon halálának és más negatív kimenetelű eseményeknek az ábrázolása rossz omen lehet Iason és Aetes találkozásával kapcsolatban.¹⁵⁵

Az utóbbi két mitológiai jelenet, a Phasisról és Aeáról, valamint a Phaethonról szóló, a Sesostrishoz kapcsolódó után szerepel, ezért a történeti eseményeket leíró részt is a mitikus ősidőbe helyezi. A következő képeken (433–454. sorok) azonban Iason már saját múltját, jelenét és jövőjét látja, és ezek az események a templom építéséhez viszonyítva mind jövőbeliek. Mivel az eposz befejezetlenül maradt ránk, nem tudjuk, hogy a Iason jövőjét ábrázoló képek történetének mindegyike szerepelt volna-e később a cselekményben, vagy Valerius Flaccus az eposz lezárásán túli eseményekre is utalni kívánt-e, de az *ekphrasis* a jövőre utalással felidézi az eposz másik proleptikus műleírását, az Argo oldalán lévő képek bemutatását, hasonlóan ahhoz, ahogy az *Aeneis*ben a cselekményen túli eseményeket ábrázoló pajzsleírás is összefüggésbe hozható az eposz első könyvének templomleírásával.¹⁵⁶ A kolchisi templomot díszítő ábrázolások leírása a múlt- és jelenbeli események felsorolása által „mini-Argonauticaként” tükrözi az egész eposz cselekményét; a 435. sor *textitur Argea pinus* kifejezése pedig a *texo* ige többértelműsége miatt egyszerre utalhat az Argo és a cselekmény felépülésére.¹⁵⁷ Az is elmondható továbbá, hogy ez az eposz egyetlen, valóban jövőbeli eseményeket leíró *ekphrasisa*, mivel a többi nagyrészt szereplők jellemzésére szolgál, és az ábrázolt mitológiai jelenetek vagy korábbi események leírása alapján csak következtetni lehet belőlük a jövőre. A jövőbeli események ábrázolása miatt a templomot egy isten kellett, hogy alkossa, és a 433. sor szerint ez az isten Vulcanus (*Mulciber*) volt. A jövő ismeretére utal a *praesaga arte* ablativus, míg a *caelarat* ige az első utalás az *ekphrasis* során, amelyből kiderül, hogy itt egy mesterségesen alkotott mű leírását olvassuk.

A Iason történetéhez kapcsolódó képek közül az elsőt¹⁵⁸ az Argo építése látható:

*aurea quin etiam praesaga Mulciber arte
vellera venturosque olim caelarat Achivos.
textitur Argea pinus Pagasaea securi;
ipse¹⁵⁹ subit nudaque vocat dux agmina dextra,
iamque eadem remos, eadem dea flectit habenas.*

¹⁵⁴ HEERINK, 2014, 89.

¹⁵⁵ CARDERI, 2008, 218; SCHMITZER, 1999, 153.

¹⁵⁶ HEERINK, 2014, 93.

¹⁵⁷ HEERINK, 2014, 87–88.

¹⁵⁸ A 436. és 437. sor megcseréléséről és az *ipsa/ipse* olvasatokról lásd WIJSMAN, 1996, 211–213.

¹⁵⁹ Az *ipse* alak indoklását *ipsa* helyett lásd WIJSMAN, 1996, 211–212.

*exoritur Notus et toto ratis una profundo
cernitur; Odrysio gaudebant carmine phocae.*

Arg. 5. 433–439.

Ezt a képet nézve Iason saját múltjával szembeül, ahogyan Aeneas a carthagói Iuno-templom megnézésekor. A két jelenet között az is közös, hogy a szereplők ellenséges isten templomában járnak.¹⁶⁰ Aeneas reflektál a látottakra, amiből egyértelműen kiderül, hogy tudja, a képek az ő történetéhez kapcsolódnak (és egyben az *Aeneis* második felében lévő harci cselekményekre is utalnak). Az *Argonautica* nem írja le Iason reakcióját, de mivel az adott időben az Argo volt az egyetlen hajó a tengeren (*ratis una*) és az indulás ábrázolásakor az argonautákat segítő Pallasra is történik utalás (*eadem dea*), Iasonnak föl kellene ismernie saját magát.¹⁶¹ Ennek ellenére a szerencsétlen kimenetelű jövőbeli eseményeket mégsem vonatkoztatja magára, vagy legalábbis nem tanul belőlük, pedig itt a valós jövő jelenik meg, nem csak lehetséges alternatívák, ahogy például az Argo hajót díszítő képek vagy Cyzicus kupája esetében.¹⁶²

A következő jelenetek már a templom megtekintéséhez viszonyítva is jövőbeli eseményeket ábrázolnak, és ezeket az elbeszélő Medea szempontjából írja le, mivel őt nevezi *coniunx*nak és Glaukét *paelex*nek, pedig barbár származású lévén Medea nem lehetett Iason törvényes felesége. Ezek a jelenetek azt ábrázolják, hogy Medea elhagyja apját (440–441), és hogy Iason elhagyja Medeát új felesége, Glauké (Kreón lánya, másik nevén Kreusa) miatt:

*apparent trepidi <per> Phasidis ostia Colchi
clamantemque procul linqvens regina parentem.
urbs erat hinc contra gemino circumflua ponto,
ludus ubi et cantus taedaeque in nocte iugales
regalique toro laetus gener; ille priorem
deserit: ultrices spectant a culmine Dirae.
deficit in thalamis turbataque paelice coniunx*

¹⁶⁰ Sajátságosnak tűnhet, hogy az Apollón szolgálatában álló *quindecemvir sacris faciundis* papi testület tagjaként Valerius Flaccus a napot ellenséges istennek teszi meg, miközben a mű prooemiumában Phoebushoz intéz invokációt, de egyrészt kötötte őt az apollónios rhodiosi minta, másrészt Sol (Helios) eredetileg Hyperion títán és Thea fia, és csak később azonosították Apollónnal.

¹⁶¹ A trák Orpheus énekének (*Odrysio carmine*) örülő fókák szintén az Argóhoz kapcsolódnak – Apollónios Rhodiosnál a halak örülnek hasonló módon Orpheus énekének (AR. 1. 559–580). WIJSMAN szerint Valerius Flaccusnál delfineknek kéne szerepelniük, mert azokra jellemzőbb a muzikáltság és Valerius Flaccust megzavarta, hogy a két állatot együtt szokták említeni (WIJSMAN, 1999, 213), azt azonban nem vette figyelembe, hogy a mára súlyosan veszélyeztetett fajként számon tartott mediterrán barátfóka (*Monachus monachus*) az antikvitásban még jóval elterjedtebb volt.

¹⁶² SCZMIZTER, 1999, 154–155.

*pallam et gemmiferae donum exitiale coronae
 apparat ante omnes secum dequesta labores;*

Arg. 5. 440–448.

Az utóbbi jelenet elején álló *contra* gyakori adverbium az *ekphrasis*okban egy új jelenet bevezetésére, és a kép elhelyezkedésére is utalhat, de itt esetleg kifejezheti a Iasonnal kapcsolatos eddigi pozitív események negatívra fordulását is. Az *ekphrasis* hátralévő része Medea bosszúját írja le:

*munere quo patrias paelex ornatur ad aras
 infelix et iam rutilis correpta venenis
 implicat igne domos. haec tum miracula Colchis
 struxerat Ignipotens nondum noscentibus, ille
 quis labor, aligeris aut quae secet anguibus auras
 caede madens; odere tamen visusque reflectunt.*

Arg. 5. 449–454.

Ennek a jelenetnek az utolsó soraiban azt olvassuk, hogy Medea egy sárkányok húzta fogaton távozik. Ez a részlet intertextuálisan utal Mopsus jóslatának utolsó mondataira (Arg. 1. 223–226). Jóllehet az elbeszélő szerint Vulcanus úgy alkotta meg a képeket, hogy a kolchisiak nem tudták, azok kit ábrázolnak, Iasonnak viszont, ha emlékezett Mopsus jóslatára, fel kellett volna ismernie, hogy a jóslat egy szereplőjét látja, vagy ha fel is ismerte, nem tudta a képet értelmezni és abból a jövőre következtetni.¹⁶³ Ez némileg ironikussá teszi, hogy az argonauták vezére örömmel (*laetus*) nézi az ajtószárnyakon lévő képeket, míg a kolchisiak gyűlölik (*odere*) azokat.¹⁶⁴

9. A bisalta legio pajzsa és Colaxes nyakéke

Az *Argonautica* hatodik könyvében található katalógus Perses Aeetes ellen vonuló seregét mutatja be. Ebben a katalógusban is található *ekphrasis*ok. Ezek közül az első a Colaxes által vezetett bisalta néptörzs légiójának pajzsát írja le:

*cuncta phalanx insigne Iovis caelataque gestat
 tegmina dispersos trifidis ardoribus ignes;*

¹⁶³ MANUWALD, 1998, 314.

¹⁶⁴ Az itt található reakciókat is az *Aeneis* ihlette: csak míg az Argón lévő képek leírása után említett csodálkozásnak Aeneas tempombámulása a mintája, addig itt a pajzsléírás utáni örvendezése (*Aen.* 8. 729–731). HEERINK, 2014, 94.

*nec primus radios, miles Romane, corusci
fulminis et rutilas scutis diffuderis alas.*

Arg. 6. 53–56

Colaxesról a pajzsleírás előtt megtudjuk, hogy isteni származású: az apja Iuppiter, az anyja pedig a félig ember, félig kígyó testű Hora nimfa (Arg. 6. 48–51). A katonák tehát nyilvánvalóan azért viseltek olyan pajzsot, amelyen Iuppiter jelvénye, egy hármass villám volt látható, mert ez vezérük isteni származására utalt. Az ókori pajzsokon található ábrázolások csoportosítása alapján egyébként is gyakoriak voltak azok a pajzsok, amelyek valamely isten attribútumát ábrázolták és így az isten kultuszára utaltak.¹⁶⁵ Az 55–56. sorban olvasható, római katonához címzett „kiszólás” valószínűleg a XII. légióra, a legio fulminatára kíván utalni, amelynek jelvénye feltételezhetően szintén villám volt.¹⁶⁶ Mivel a villámmal díszített pajzsot leíró *ekphrasis* nem történetet beszél el, hanem csak szimbólumot jelenít meg, ezért a fent említetteken kívül nem kell neki más funkciót tulajdonítanunk.

A hatodik könyv egy későbbi jelenetében Iuppiter hatalmas bátorsággal tölti el Colaxest, amikor már tudja, hogy az nem kerülheti el végzetét. Colaxes ezután többeket megöl, majd megtámadja Iasont, akit Iuno megvéd. Iuppiter viszont nem védi meg fiát Iason támadásától, így az meghal (Arg. 6. 621–656). Colaxes tehát hiába viseli az apjára és a főisten kultuszára utaló pajzsot, a végzetet Iuppiter sem változtathatja meg. Ennek a jelenetnek további funkciója is van, mivel a Iason harci erejét bemutató rész (Arg. 6. 602–656) az isteni származású Colaxes megölésében csúcspontot ér el.

A Iuppiter villámaival megjelenítő pajzs leírása után közvetlenül egy újabb *ekphrasis* találunk, amely Colaxes nyakdíszét írja le:

*insuper auratos collo gerit ipse dracones,
matris Horae specimen, linguisque adversus utrimque
congruit et tereti serpens dat vulnera¹⁶⁷ gemmae.*

Arg. 6. 57–59.

Ez Itys kardszíjához hasonlóan szintén kígyókat ábrázol, ami ebben az esetben Colaxes anyjának, a félig kígyó testű Hora nimfának az ismertetőjele, ahogyan azt a szöveg is mondja. Lehetséges, hogy azért van szó két kígyóról, mert a nimfa teste nem egy, hanem két kígyóban végződött, legalábbis a Colaxes származását leíró sorokban található *geminos angues* kifejezés ezt teszi valószínűvé (Arg. 6. 52). A két irányból egy drágakőbe harapó kígyóknak

¹⁶⁵ CHASE, 1902, 91.

¹⁶⁶ BAIER, 2001, 137.

¹⁶⁷ A több kiadásban is megtalálható *lectio difficilior*nak tűnő *vulnera* szóalak újkori nyomdahiába, amely Ehlers 1980-as kiadása nyomán kezdett el terjedni (WIJSMAN, 2000[b], 41).

ennél fontosabb jelentése is van: a szembenállást, a harcot testesítik meg. De míg az Itys kardszíján látható kígyók gyakorlatilag értelmetlenül haraptak egymásba (ahogy az argonauták és a doliók is értelmetlenül és ok nélkül támadták meg egymást), addig itt a drágakő ábrázolása jelzi, hogy a harcnak célja is van. A drágakő tehát valószínűleg a hatalmat szimbolizálja, amelyért Aeetes és az őt megtámadó testvére, Perses harcolnak a kolchisi polgárháborúban.

10. Phrixus seregének jelvénye

A Perses szövetségeseit felsoroló katalógus következő leírása Phrixus seregének jelvényét mutatja be:

... *Acesinaque laevo*
omine fatidicae †Phrixus †momet agmina cervae.
ipsa comes, saetis fulgens et cornibus aureis,
ante aciem celsi vehitur gestamine conti
maesta nec in saevae lucos reditura Dianae.

Arg. 6. 69–73.

A sereg vezetője nyilvánvalóan nem Athamas és Nephelé fia, aki az aranygyapjas koson utazva érkezett Kolchisba, hanem névazonosságról van szó, és ő a taurikai (a mai Krím-félsziget) Akésinos-folyó mellett élő nép vezetője.¹⁶⁸ A névazonosságon kívül talán érdemes néhány további párhuzamot is megfigyelni. Phrixus egy aranyszőrű koson érkezett Kolchisba, a hadvezér Phrixus jelvénye pedig egy aranyszőrű szarvast ábrázol. Phrixus Kolchisba érkezve feláldozta a kost és az aranygyapjat egy tölgyfára függesztette, míg a jelvényen látható szarvas szintén a magasba van emelve.

A szöveg szerint a szarvas jövendőmondó (*fatidicae*) és baljóslatú (*laevo omine*) – bár nehéz eldönteni, hogy a *laevus* szót római vagy görög szemlélet szerint kell-e értelmezni. Ezek a jelzők más szarvasokhoz kapcsolódó történeteket juttathatnak eszünkbe, például Sertorius szarvasáét, aki úgy tett, mintha a neki ajándékba adott szarvasborjú jóstehetséggel rendelkezne (Plut. Sart. 11). Egy további történet a keryneiai szarvasé, amelyet Herculesnek kellett harmadik munkájaként Mykénébe, Eurystheus elé vinnie. Ezt az kapcsolja össze a jelvényen látható szarvassal, hogy a vázákön gyakran azt is díszes agancsokkal ábrázolták, és

¹⁶⁸ Silius 4. 148. és 4. 151. alapján Heinsius a Chrixus nevet javasolja, míg WIISMAN a gyakori -i/-y változások alapján Phryxus alakot feltételez.

az itteni szarvasnak is aranyból vannak az agancsai. Jóllehet a nőstényszarvasnak – és az *ipsa* névmás jelzi, hogy itt arról van szó – valójában nincsenek is szarvai.¹⁶⁹ A keryneiai szarvas megmenekült, mert Hercules nem ölte meg őt. Egy másik szarvashoz kapcsolódó történetben Iphigeneia menekült meg a haláltól. Apjának, Agamemnónnak fel kellett volna őt áldoznia, hogy kiengesztelje Dianát, amiért megölt egy szarvast, az istennő szent állatát, de Diana végül megmentette a lányt. Aeneas is szarvasokat lő, s hússal lakatja jól a tengeri vihar után életben maradt társait (Verg. A. 1. 180 – 222).

A leírás szerint a jelvényen látható szarvas szomorú (*maesta*), mert nem tér már vissza Diana ligetébe, és ennek talán az az oka, hogy fel fogják áldozni. Phrixus minden bizonnyal szerencsés megmenekülése öröme áldozta fel Kolchisban a kost. Lehetséges, hogy az Akésinos-folyó mentén élő nép a háború szerencsés kimeneteléért áldozott szarvast és ezért volt az a jelvényükön. Egy ennél valószínűbb ok a szarvas ábrázolására az, hogy ezen a területen jelentős volt Diana kultusza, amit az istennő *dea Taurica* mellékneve is bizonyít. A jelvény díszítése tehát a harcosok származására, illetve az általuk tisztelt isten kultuszára utal. A taurikai Phrixusról és seregéről nem esik több szó az *Argonautica* hátralévő részében, így nem tudjuk, megmenekültek-e, csak azt, hogy a háborúban Aeetes győzedelmeskedett Perse és szövetségesei felett. A *nec reditura* jelző viszont arra enged következtetni, hogy a harci jelvény nem jutott haza, és így Phrixusék sem. Talán Diana is részben¹⁷⁰ azért kapja itt a *saeva* jelzőt, mert tisztelőit nem segítette meg a csatában. Ez az értelmezés azt is megmagyarázná, hogy a leírás miért beszél a jövőt megmutató szarvasról mint rossz előjéről.

11. A Coralli néptörzs jelvénye

A hatodik könyv katalógusának következő leírása a Fekete-tenger mellett, Moisiaban élő (Strab. 7. 5. 12) Coralli nevű nép harci jelvényeit írja le:

... *densique levant vexilla Coralli,*
barbaricae quis signa rotae ferrataque dorso
forma suum truncaequae, Iovis simulacra, columnae.

Arg. 6. 89–91.

A kerekek (*rotae*) esetében díszítésről is lehet szó, de azokról nehéz eldönteni, hogy a zászlón voltak-e láthatók – ahogy azt egy illusztrátor is gondolta –, vagy pedig a korábban

¹⁶⁹ WIJSMAN, 2000[b], 46.

¹⁷⁰ A *saeva* jelző Dianára vonatkoztatva Ovidiusnál is előfordul: *Met.* 13. 185.

említett (Arg. 6. 83) harci kocsik kerekeire vonatkoznak.¹⁷¹ Kérdéses, hogy érdemes-e a keréknek szimbolikus jelentőséget tulajdonítani, mivel az igen sok dolgot jelképezhet: alakja miatt az élet körforgását, a sors változását, a szerencse (és így akár a hadiszerencse) változandóságát; az antikvitásban azonban lehetett akár Iuppiter jele is, és többen az ő villámának megfelelőjét látták benne.

A *ferrata dorso forma suum* szavak értelmezése szintén nem egyértelmű. MOZLEY a Loeb 1928-as szövegkiadásának jegyzetében valamint Aegidius Maserius a Valerius Flaccus eposzához írt kommentárjában a *suum* szót tarajos sülként értelmezi; utóbbi szerző abból kiindulva teszi ezt, hogy Hérodotos szerint a szkíták nem áldoztak és nem is tartottak sertéseket: Θυσίαι μὲν νυν αὐταί σφι κατεστᾶσι. ὕσιν δὲ οὗτοι οὐδὲν νομίζουσι, οὐδὲ τρέφειν ἐν τῇ χώρῃ τὸ παράπαν θέλουσι (Hdt 4. 63). A *ferrata dorso forma* kifejezés is könnyen értelmezhető a tarajos sül (*Hystrix cristata*) tüskéiként, és ez az állat a barbárságnak is jó megtestesítője lehet.¹⁷² A csonka oszlopokkal (*truncae columnae*) kapcsolatban ugyancsak több értelmezési lehetőség merül fel. Ezek vagy kis oszlopok, a tetejükön Iuppitert ábrázoló szobrocskákkal (ahogy MOZLEY gondolja), vagy – WIJSMAN szerint – Iupipter jelképe, azaz villám által megcsonkított faoszlopok.¹⁷³

Bármelyik értelmezést fogadjuk is el a fentiek közül, kétségtelen, hogy ezeknek a soroknak a célja a Coralli népcsoport jellemzése. Egyrészt barbárságuk, másrészt Iuppiter iránti tiszteletük hangsúlyozása.

12. Pallas aegise

A Perses szövetségeseit felsoroló katalógus után Valerius Flaccus annál jóval rövidebben bemutatja Aeetes seregét is, amelyben isteni résztvevők is vannak. Ezek közül a költő Pallas Athénét említi elsőként és pajzsát is leírja:

*at circa Aesoniden Danaum manus ipsaque Pallas
aegide terrifica, quam nec dea lassat habendo
nec pater horrentem colubris vultuque tremendam
Gorgoneo; nec semineces ostendere crines
tempus adhuc primasque sinit concurrere pugnas.*

Arg. 6. 173–177.

¹⁷¹ WIJSMAN, 2000[b], 53.

¹⁷² WIJSMAN, 2000[b], 53.

¹⁷³ WIJSMAN, 2000[b], 53.

A leírásban használt *aegis* szó elsősorban Pallas Athéné bőrpajzsát (esetleg mellvértjét) jelöli, amit az *Ilias* és az *Aeneis* szerint rajta kívül Zeus és Apollón is használt. Ennek a pajzsak a közepét díszíti a Gorgó, azaz Medusa feje, amelyet Perseus vágott le Pallas Athéné segítségével. Ebből kifolyólag a pajzs leírását nem biztos, hogy képleírásnak kell tekintenünk, mivel annak díszítése nem a Gorgó-fő ábrázolása, hanem maga a levágott fej. Az idézett részlet viszont abból a szempontból mégis beleillik az *ekphrasis* fogalmába, hogy képet idéz fel bennünk. A mitológiai elbeszélések szerint, ha valaki ránézett Medusára – akinek haját kígyók alkották –, az nyomban kővé változott. Az ijesztő (*horrendam*) és a rémisztő (*tremendam*) szavak ezért az *aegis* leírásának is szokásos jelzői (ld. pl. Verg. A. 435–438).¹⁷⁴ Medusa haját, azaz a kígyókat Valerius Flaccus félholtnak (*semineces*) nevezi, aminek valószínűleg az az oka, hogy a Gorgó feje el van választva a testétől. A *semineces* jelzőt (amelynek alanyesete nem fordul elő) egyébként a legtöbb esetben emberekre értik, de Vergilius is használja kígyókra vonatkoztatva (Verg. A. 5. 273–275).¹⁷⁵

A gorgó-fős pajzs Pallas Athéné szokásos attribútuma, ezért leírásának nem feltétlenül kell irodalmi funkciót tulajdonítanunk. Ábrázolásáról elsősorban az istennő Perseusnak nyújtott segítsége jut eszünkbe, és Valerius Flaccus is valószínűleg azért Pallas Athénét említi elsőnek a csatában résztvevő istenek közül, mert ő Iasonék legfőbb segítője a harcban. A legkonkrétabb segítséget akkor nyújtja, mikor Ariasmenus serege rátámad az argonautákra, ekkor ugyanis közbeavatkozik, és *aegis*ével – amit akkor használ először a csatában – megrémíti a hadvezér harci szekereinek kocsisait, akik így a nagy felfordulásban egymást ölik meg (*Arg.* 6. 386–426).

¹⁷⁴ WUISMAN, 2000[b], 85.

¹⁷⁵ WUISMAN, 2000[b], 86.

D) Statius *Thebaisa* és *Achilleise*

Publius Papinius Statius Kr. u. 40 vagy 50 körül született Nápolyban (vö. Stat. *Silv.* 1. 2. 260; 3. 5. 12). Apja révén – aki a görög irodalom tanára volt, tanította a későbbi császárt, Domitianust is, és a Flavius-dinasztia tiszteletére eposzt írt a 69. év polgárháborújáról – hamar megismerkedhetett a görög kultúrával, és korán eljutott a császári udvarba, ahol a költői versenyeken jelentős sikereket ért el.¹⁷⁶

Bár a költői felolvasások hírnevet szereztek neki, nem gazdagodott meg belőlük. Művészetének pártfogói részben ugyanazok voltak, mint Martialisnak: a költő, Arruncius Stella, Atedius Melior, Lucanus özvegye, Polla Argentaria és maga Domitianus. Statius a *Ludi Capitolini*-n sikertelenül szerepelt (90-ben vagy 94-ben), utána egészségügyi okokra hivatkozva visszavonult Nápolyba, Domitianus 96-ban bekövetkező halálát már valószínűleg nem érte meg.¹⁷⁷

Az Eteocles és Polynices harcát megéneklő, *Thebais* című eposzán tizenkét éven át dolgozott Rómában (kb. 80–92-ig). Az öt könyvbe foglalt, főként hexameteres formájú alkalmi költemények gyűjteménye, a *Silvae* darabjai 89 és 95 között készülhettek. Az Achilles teljes élettörténetét elmesélni készülő *Achilleis*be élete utolsó éveiben kezdett bele, a mű befejezetlen maradt.¹⁷⁸

A *Thebais* forrásai többnyire olyan művek, amelyek nem maradtak ránk, vagy csak néhány töredéket ismerünk belőlük. Ezek Antimachos *Thebaisa*, a küklikus *Thebais* és Ponticus *Thebais* című munkája.¹⁷⁹ Ezeken kívül forrásnak kell tekintenünk a görög tragédiaköltészetet is. A költői minták értelemszerűen Vergilius és Homéros, de hatott Statiusra Ovidius és Valerius Flaccus is, valamint a hellenisztikus költészet, például Kallimachos.¹⁸⁰

A *Thebais*ban is megjelennek Vergilius és Homéros eposzainak fontos elemei, de nem a struktúrák mechanikus átvételéről van szó. A mű első és második felének könyvei közötti párhuzamok, a jelenetek közötti fokozás és a más-más helyen található, de valamilyen szempontból egymással összefüggő epizódok szilárd szerkezete bizonyítja, hogy a műnek

¹⁷⁶ VON ALBRECHT, 2004, 736.

¹⁷⁷ VON ALBRECHT, 2004, 736.

¹⁷⁸ VON ALBRECHT, 2004, 737.

¹⁷⁹ VON ALBRECHT, 2004, 738–739.

¹⁸⁰ VON ALBRECHT, 2004, 739.

saját belső struktúrája van,¹⁸¹ azaz az egyes jelenetek beiktatásának nem az előképek utánzása az oka.¹⁸²

Habár a *Thebais* mitológiai eposz, utolsó könyvében Iuppiter és az istenek háttérbe szorulnak. Helyüket a Pietas és a Clementia veszik át. Ezek érvényesülését fogja majd segíteni a csak a tizenkettedik könyvben megjelenő Theseus. A *Thebais* tehát a csak az ember által véghezvihető erkölcsös tett által megtörhető végzetnek és a humanitás helyreállításának az eposza.¹⁸³

A *Thebais* cselekményének összefoglalása

1. könyv: Oedipus Tisiphone fúriát segítségül hívva megátkozta fiait, Eteoclest és Polynicest, akik megegyeznek, hogy felváltva fognak uralkodni, de mindketten vágnak a hatalomra. Iuppiter úgy dönt, hogy háborúval fogja megtisztítani Thébát és Argost korábbi bűneitől. Polynices éjjel Argosba utazik, ahol találkozik Tydeusszal, akivel összezsapnak. Adrastus, Argos királya meghallja őket, felismeri bennük jövődő vejeit, kibékíti és megvendégeli őket. A lakomán Adrastus elmeséli a Phoebus-ünnep okát, Linus és Coroebus történetét.

2. könyv: Mercurius felhossa az alvilágból Oedipus apjának, Laiusnak a szellemét, aki arra szólítja fel Eteoclest, hogy szegje meg a testvérével kötött megállapodást. Adrastus Tydeushoz és Polyniceshez adja lányait, Deipylét és Argiát. Tydeus elvállalja, hogy követségbe megy Eteocleshez, hogy megkérje, adja át a hatalmat. Eteocles erre nem hajlandó. Hazafelé Tydeus megöli az ellene küldött gyilkosokat, kivéve Maeont, akivel háborút üzen Eteoclesnek.

3. könyv: Maeon megviszi a hírt Thébába, ahol meggyászolják a halottakat. Iuppiter háborúba küldi Marsot, Venus megpróbál közbelépni. Tydeus visszatérve beszámol a történekről. A jós, Amphiarus figyelmezteti Adrastust, hogy kedvezőtlenek az előjelek a háborúhoz, Argia és az isteneket megvető Capaneus mégis rábeszéli őt a harcra.

4. könyv: A Théba ellen indulók katalógusa: a Théba ellen induló hét hadvezér (Adrastus, Polynices, Tydeus, Hippomedon, Capaneus, Amphiarus és Parthenopaeus) bemutatása. Tiresias megidézi Laius szellemét, aki Thébának jósol győzelmet. Az argosiak elérik Nemeát, Bacchus a nimfákkal kiszáríttatja a folyókat. Hypsipyle segít rajtuk: elvezeti őket Langia forrásához.

5. könyv: Adrastus kérésére Hypsipyle elmeséli történetét a lémnosi férjgyilkosságtól kezdve Lycurgusnál való fogságáig. Míg Hypsiyle beszél, Lycurgus rábizott gyermekét, Opheltest megöli egy kígyó. Az argosiak megakadályozzák, hogy Lycurgus bosszút álljon Hypsipylén.

6. könyv: A halottként már Archemorusnak nevezett fiú tiszteletére rendezik meg először a nemeai játékokat, ahol mind a hét Théba ellen vonuló hadvezér jeleskedik valamelyik versenyszámban.

¹⁸¹ A kétszer hat, négyszer három vagy háromszor négy könyvre való felosztás melletti és elleni érveket lásd SCHETTER, 1960; FRANK, 1965; VENINI, 1968.

¹⁸² VON ALBRECHT, 2004, 739, 741.

¹⁸³ VON ALBRECHT, 2004, 745.

7. könyv: Iuppiter a háború késlekedése miatti haragjában elküldi Mercuriust Mars thrákiai otthonába. Mars háborúra indítja a thébaiakat. Bacchus hiába kér kegyelmet a város számára Iuppitertől. Thébában készülnek a harcra, Phorbas a városfalról bemutatja Antigónának a harcosokat. Az argosiak letáboroznak éjszakára. Hajnalban Iocasta, Eteocles és Polynices anyja átmegy a táborba békét kérni, de Tydeus újra felingerli a harcosokat. Megkezdődik a harc, Phoebus is segíti Amphiaraut, akit végül elnyel a föld.

8. könyv: Amphiarus élve jut az alvilágba, a thébaiak meggyászolják, majd új jóst választanak helyette: Thiodamast. Folytatódik a harc, Melanippus megsebesíti Tydeust, aki dühében eszik Melanippus fejéből. Ez annyira elborzasztja Pallast, hogy visszaveszi Tydeus halhatatlanságát.

9. könyv: A thébaiak megszerzik Tydeus testét. A harc során Hippomedon megöli Crenaeust, az Isménos folyó istenének unokáját. A folyóisten harcol Hippomedonnal és megöli őt. Hypseus és Capaneus harcolnak Hippomedon testéért. Parthenopeus is elesik.

10. könyv: A harcosok éjszakára visszavonulnak. Az Álom lakhelyének leírása. Adrastusnak megjelenik Amphiarus, és kéri, hogy bosszulják meg a holtakat. Az argosiak sok alvó thébait megölnék. Hopleus és Dymas vissza akarják szerezni Parthenopeus és Tydeus testét, de hajnalban megölik őket. Capaneus biztatására nappal is folytatódik a harc. Tiresias jóslata miatt Creon fia, Menoeceus feláldozza magát Théba győzelme érdekében. Capaneus felmászik Théba falára, ahol Iuppiter villáma halálra sújtja.

11. könyv: Eteocles és Polynices testvérpárbajra indulnak, hiába próbálják őket többen is visszatartani. A párbajban mindketten meghalnak. Anyjuk, Iocasta megöli magát. Creon lép trónra, megtiltja a temetést, és elűzi Oedipust. Az argosiak elvonulnak.

12. könyv: Argia és Antigone találkoznak Polynices holttesténél, az Isménos partján, és Polynicest is Eteocles máglyájára fektetik. Az argosi nők elérnek Athénba, Clementia oltárához. A Thébába érkező Theseus megöli Creont, helyreállítja a rendet és elrendeli a holtak eltemetését.

1. Adrastus serlege

Miután az Eteoclesszel való egyezés értelmében Polynices elhagyja Thébát (*Theb.* 1. 312–314), és Argosba megy, éjjel összetalálkozik a hazájából testvérgyilkosság miatt száműzött Tydeusszal, akivel egymásra támadnak (*Theb.* 1. 401–446). Adrastus, Argos királya meghallja lármájukat, és egy korábbi jóslatnak köszönhetően (*Theb.* 1. 391–400), a rajtuk lévő medve- és oroszlánbőr miatt (*Theb.* 1. 482–490) felismeri bennük leendő vejeit,¹⁸⁴ kibékíti majd megvendégeli őket. Adrastus a lakoma végén bort áldoz Apollónnak.¹⁸⁵ Az áldozati edény statikus leírása két dinamikus részt választ el egymástól, a lakoma leírását és az italáldozat

¹⁸⁴ Más források szerint (vö. pl. *Apd.* 3. 6. 1) az oroszlán és a medve Tydeus és Polynices pajzsán látható ábrázolások voltak.

¹⁸⁵ Az áldozati ital kratérból való kiöntésének esetleges homérosi előképe lehet az *Ilias* egy jelenete: *Hom. Il.* 16. 220–230.

bemutatásának elbeszélését.¹⁸⁶ Az áldozati edény díszítése a leírás szerint két képet ábrázol, egyrészt Perseust a megölt Gorgóval, másrészt Ganymédés elrablását:

... *tenet haec operum caelata figuras:*
aureus anguicomam praesepto Gorgona collo
ales habet, iam iamque vagas (ita visus) in auras
exilit; illa graves oculos languentiaque ora
paene movet vivoque etiam pallescit in auro.
hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis,
Gargara desidunt surgenti et Troia recedit,
stant maesti comites frustra que sonantia lassant
ora canes umbramque petunt et nubila latrant.

Theb. 1. 543–551.

A leírásnak több előképe is lehet: Euripidés *Élektájának* egy jelenete szerint Perseus és a Gorgó levágott feje Achilleus pajzsán látható (Eur. *El.* 459–462).¹⁸⁷ A Ganymédés elrablását ábrázoló képek leírása esetében intertextuális előképnek szokás tekinteni az *Aeneis*nek azt a részletét, amely a hajóverseny győztesének, Cloanthusnak a köpenyét írja le (Verg. *A.* 5. 250–257),¹⁸⁸ holott a két részletnek csak néhány, a történet elmesélése során elkerülhetetlen szava egyezik – ahogy a Valerius Flaccusnál és Silius Italicusnál szereplő, Ganymédés elrablását leíró *ekphrasis*ok esetében is –, így nincs szó intertextualitásról.

A Statius eposzában lévő *ekphrasis*nak tehát nem a korábbi művekre való utalás a célja, sokkal inkább magán az eposzon belül van meg a funkciója. Az *ekphrasis*ban mindkét kép négy-négy sorban van leírva, de a második kép két jelenetből áll. Ez a megkettőzöttség az eposzra is jellemző, mivel ebben a klasszikus eposzoktól eltérően nem egyetlen hős szerepel, hanem egy testvérpár a főszereplő.¹⁸⁹ Az áldozati edényen ábrázolt két mitológiai szereplő is egy pár két egymást kiegészítő fele: Perseus győztesként viszi a Gorgó fejét, míg Ganymédést legyőzöttként viszi a sas; Perseus aktív cselekvő, Ganymédés viszont elszenvedője a vele történeteknek – amit a rájuk vonatkozó aktív és passzív igealakok is kifejeznek; a leírás szerint Perseus épp kezd a levegőbe emelkedni, míg Ganymédés már a levegőből látja a tájat.¹⁹⁰ Ganymédés szerepeltetésének további oka is lehet: őt Iuppiter ragadta el, és Argos

¹⁸⁶ PFAU, 2002, 278.

¹⁸⁷ TAISNE, 1994, 276.

¹⁸⁸ RIPOLL, 2000, 498.

¹⁸⁹ PFAU, 2002, 277.

¹⁹⁰ PFAU, 2002, 280.

megtisztítását is a főisten tervezi, azaz abból, hogy szomorúságot okozott Ganymédés atyjának, arra lehet következtetni, hogy szomorúságot fog okozni Argos számára is.¹⁹¹

Az első kép leírása többször is utal a vizualitásra, illetve a képek élethűségére: Perseus majdnem a levegőbe emelkedik (*iam iamque vagas ... in auras exsilit*),¹⁹² a Gorgó csaknem mozgatja (*paene movet*) szemeit és száját, és bár az arany élénk színű, mégis elsápad (*pallescit*). Az első kép élénk színével, az arannyal szembeállítható a második kép homályossága: a felemelkedő Ganymédés számára az Ida-hegy és Trója egyre távolabbra kerül, és így egyre kevésbé lesz látható. A kutyák Ganymédésnek csak az árnyékát tudják üldözni, és a szintén árnyékot adó felhőket ugatják.

Az *ekphrasis* során nincs kimondva a képek főszereplőinek a neve, csak a rájuk vonatkozó kifejezések alapján lehet őket azonosítani. Perseus esetében ez a szárnyas sarujára utaló *aureus ales* szókapcsolat; míg Ganymédésre a *Phrygius venator* jelzős szerkezet utal. Az őt elragadó sasra vonatkozik a *fulvis alis* kifejezés, és mivel a *fulvus* szó az arany tipikus jelzője, ez visszaüt az arany színnel jellemzett Perseusra.¹⁹³ Azaz mindkét kép esetében arany színű szárnyai vannak annak a szereplőnek, aki a legyőzöttet elragadja.¹⁹⁴

A két kép főszereplőjén kívül a Gorgó, valamint Ganymédés elrablásának tanúi is szembeállíthatók egymással: a Gorgó az első kép második felének egyedüli szereplője, míg Ganymédés társai a második – eleve két jelentből álló – kép második felének szereplői, akik többen vannak. Ez tehát megint a megkettőződésre utal.¹⁹⁵ További ellentét köztük, hogy a Gorgó szinte mozgatja (*movet*) szemeit, míg a társak állnak (*stant*). Mindkét részben megjelenik hangadásra utalva az *ora* szó, de míg a Gorgó halottként csak próbál kiabálni, addig a kutyák elevenen ugatják a Ganymédést elragadó sast.¹⁹⁶

Hasonlóan ahhoz, ahogy a mitológiai szereplők neve nincs kimondva az *ekphrasis*ban, a jóslat alapján Adrastus is név nélkül ismeri fel jövődöbéli vejeit, Tydeust és Polynicest. Ők pedig összehasonlíthatók Perseusszal és Ganymédésszel – még neveik is felcserélhetők hasonlóságuk, illetve azonos szótagszámuk miatt (Perseus – Tydeus, Ganymédés – Polynices).¹⁹⁷ Polynices és Ganymédés között az a hasonlóság, hogy Ganymédést a sas felülről támadja meg, és Polynices is így fogja majd megtámadni testvérét (*Theb.* 11. 539–

¹⁹¹ VESSEY, 1973, 100.

¹⁹² Ez a mondat nem feltétlenül a kép élethűségére utal: jelölheti Perseusnak a képen elfoglalt helyzetét is.

¹⁹³ PFAU, 2002, 280.

¹⁹⁴ PFAU, 2002, 281.

¹⁹⁵ PFAU, 2002, 284.

¹⁹⁶ PFAU, 2002, 282–283.

¹⁹⁷ PFAU, 2002, 285. A Ganymédés és Polynices neve közötti hasonlóság jobban tetten érhető, ha az utóbbi nevének szintén görögös formában, Polyneikésnek írjuk.

543).¹⁹⁸ Perseus és Tydeus között pedig az az összefüggés, hogy Perseus számára a Gorgó levágott feje dicsőséget, míg Tydeus számára Melannipus levágott feje halált hoz, mivel eszik belőle, és ez annyira elborzasztja Pallast, hogy visszaveszi halhatatlanságát (vö. *Theb.* 8. 734–766). Tydeus nemcsak Perseushoz hasonlítható, hanem Eteocles megkettőzése is, mivel Polynices harcol vele, ahogy majd testvérével is.¹⁹⁹

Ganymédés és Polynices között további párhuzam, hogy Ganymédést nem Perseus rabolta el, hanem egy másik, szintén szárnyakkal rendelkező lény, aki Perseushoz hasonlítható (tehát nem az aranyszárnyú Perseus, hanem a hozzá hasonlítható aranyszárnyú sas) – Polynices pedig nem a Tydeus elleni harcban esik el, hanem valaki más ellen harcolva, aki Tydeushoz hasonlítható (vagyis nem Tydeus ellen, hanem a Tydeushoz hasonlítható Eteocles ellen harcolva).²⁰⁰ A Ganymédés elrablását végignéző szomorú társak (*maesti comites*) szerepeltetése szintén előretal Polynices halálára, mivel a testvérpárbajt megelőző sorokban is ez a kifejezés fog majd szerepelni (*Theb.* 11. 246).²⁰¹

Az *ekphrasis*nak tehát az az elsődleges funkciója, hogy előretaljon a hősök későbbi sorsára, azaz halálukra. Ezt azonban ironikussá teszi, hogy ez egy lakoma elbeszélése közben történik, egy olyan kép leírása által, amely Perseus dicső tettét ábrázolja.²⁰²

2. Az argosi királyszobrok

Adrastus a lakoma után, amelyen megvendégelte Polynicest és Tydeust, bejelenti, hogy hozzájuk adja lányait, Argiát és Deipylét (*Theb.* 2. 152–172). A menyegzőt Adrastus palotájában tartják, amelyet az argosi ősök ércszobrai díszítenek:

... *diffuderat Argos*
expectata dies: laeto regalia coetu
atria complentur, species est cernere avorum
comminus et vivis certantia vultibus aera.
tantum ausae perferre manus! pater ipse bicornis
in laevum prona nixus sedet Inachus urna;

¹⁹⁸ PFAU, 2002, 286.

¹⁹⁹ PFAU, 2002, 286. Ehhez hasonlóan az após szerepébe lépő Adrastus Oedipus megkettőzése, mivel ő is egy apafigura, illetve egyben egy anti-Oedipus is.

²⁰⁰ PFAU, 2002, 286.

²⁰¹ VESSEY, 1973, 100.

²⁰² PFAU, 2002, 287.

*hunc tegit Iasiusque senex placidusque Phoroneus
et bellator Abas indignatusque Tonantem
Acrisius nudoque ferens caput ense Coroebus
torvaque iam Danai facinus meditantis imago;
exin mille duces.*

Theb. 2. 213–223.

A leírás több *ekphrasishoz* hasonlóan hangsúlyozza az alkotások élethűségét: az ércszobrok kidolgozottsága az élő arcokéival vetekszik.

A jelenet előképe Vergilius *Aeneis*ének egy részlete, Latinus király palotájának leírása (Verg. *A. 7. 170–191*), mivel ott is ősök szobrai láthatók, és mivel ott szintén egy jövődöbéli após palotájáról van szó, Latinus ugyanis lányát, Laviniát Aeneashoz fogja adni. Statius hét argosi őst sorol fel, előreutalva ezzel a Théba ellen induló hét hadvezérre. A megjelenített argosi királyok és a Théba ellen induló vezérek között több párhuzamot is lehet találni, még ha nem is feleltethető meg mindegyik király egy konkrét vezérnek.²⁰³

Az ősök közül az első Inachus, Io atyja, aki a folyóistenekre jellemzően két szarvval ábrázoltak, és egy vízmerítő edényre támaszkodik. Talán az argosiaiak számára szerencsétlen kimenetelű háborúra történő utalás, hogy Inachus a bal oldalon látható, mivel a jósláskor észak felé néző görögök számára a nyugatról, azaz bal oldalról jövő madarak szerencsétlenséget jelentettek. A szerelemben szerencsétlen sorsú lánya, Io miatt Inachus párhuzamba állítható Adrastusszal, mivel ez utóbbi lányai is szerencsétlenül járnak, hiszen házasságkötésük után hamar megözvegyülnek.²⁰⁴

Az öreg Iasius²⁰⁵ szintén Adrastushoz hasonlítható abból a szempontból, hogy Adrastus is öreg (vö. *Theb. 4. 39; 11. 296*).²⁰⁶ Mivel egyes mitográfusok szerint Io apja nem Inachus, hanem Iasus volt (vö. pl. *Apd. 2. 1. 3*), így Iasusszal kapcsolatban is elmondható az Inachus esetében felvetett párhuzam.

A felsorolt ősök közül Phoroneus a következő, aki Inachus fia volt, és néhányan az első embernek tartották. Ő volt Argos alapítója. Uralkodásbeli utódjáról, lányának, Niobének fiáról, Argosról kapta a nevét a terület, amit azelőtt csak Phoroneus városának hívtak.

²⁰³ HARRISON, 2013, 224.

²⁰⁴ HARRISON, 2013, 224.

²⁰⁵ Iasius nevének van Iasus alakváltozata is. A Théba ellen induló hét hadvezér egyikének, Parthenopaeusnak Atalanta az anyja, aki Iasus lánya, de az ősök között valószínűleg egy korábban élt Iasus nevű személyről van szó, és kicsi az esélye, hogy a hangsúlyozottan fiatal Parthenopaeus nagyapja szerepelne az ősök között, már csak azért is, mert a legtöbb mitológiai történet szerint ez az Iasus nem Argos királya volt, hanem Arkadiából származott, így a két Iasus azonosításának kevés alapja van. Az Iasius–Iasus probléma részletesebb kifejtését lásd GERVAIS, 2013, ad. loc.

²⁰⁶ HARRISON, 2013, 224.

Az eddig csak egy-egy, többnyire nyugalmat árasztó jelzővel (*bicornis, senex, placidus*) jellemzett ősokeket harciasabbak követik, és jellemzésük is hosszabb egy kicsivel. Közülük az első Abas, és a rá vonatkozó értelmező, a *bellator* szó máris harcra utal. Abas gyermekeiről, Acrisiusról és Proitosról úgy tartják, már anyjuk méhében is veszekedtek egymással, később pedig harcban döntötték el, hogy kié legyen az Argos fölötti uralom. Ezt Acrisius nyerte el, majd mikor Proitos visszatért egy hadsereggel, és elfoglalta Tirynst, a testvérek Argost felosztva uralkodtak (Apd. 2. 2. 1). Ez a testvérharc Eteocles és Polynices harcával állítható párhuzamba.

Acrisius egyszer azt a jóslatot kapta, hogy lányának, Danaénak fia fogja megölni őt, ezért Acrisius megpróbálta megakadályozni, hogy lányának gyermeke szülessen. Iuppiter azonban arany eső képében meglátogatta Danaét, így született meg Perseus, aki később, bár csak véletlenségből, de valóban megölte Acrisiust. Acrisiusnak a sors, illetve az istenek akarata elleni küzdelme Capaneus isteneket megvető magatartásával vethető össze,²⁰⁷ ő ugyanis Théba ostromakor a városfalra felmászva számon kéri az isteneket, hogy miért nem védik Thébát, mire Iuppiter villáma halálra sújtja (*Theb.* 10. 837–939).

Az ősök felsorolásában Coroebus a következő, aki nem volt ugyan Argos királya, de fontos szerepe volt a város történetében: amikor Apollo, fiának, Linusnak halála miatt bosszúból Argosba küldte Poenét, aki elragadta a gyermekeket anyjuktól, Coroebus volt az, aki Poenét megölte. Ennek történetét Adrastus már korábban elmesélte az eposzban, még hozzá azon a lakomán, amelyen vendégül látta Polynicest és Tydeust (*Theb.* 1. 557–672). A szobrok között Coroebus kardján egy fejjel látható, ami feltehetőleg az általa megölt Poene feje. A mondatot úgy is lehetne értelmezni, hogy a fej a kardot díszítette, de itt valószínűleg nem a kardon lévő ábrázolásról, hanem a szobor részeként megfaragott fejről van szó.

A név szerint megemlített ősök közül Danaus az utolsó, akinek már képe is borzasztó (*torva*), és gaztettén, azaz leendő vejeinek a nászéjszakán történő meggyilkolásán gondolkozik. Ez a mitológiai történet ismét férjeiket elvesztő lányokról szól, így Adrastus – férjeiket hamarosan elvesztő lányai miatt – Danausszal is párhuzamba állítható. Hasonló párhuzamot lehetett felfedezni Adrastus és az elsőként megnevezett ős, Inachus között, így ezek a párhuzamok keretet adnak az *ekphrasis*nak. Az ősök felsorolása nem Argosban való uralkodásuk sorrendjében történik, ennek talán éppen az az oka, hogy ez a keret létrejöhesse.

Danaust Polynicessel is össze lehet hasonlítani, mivel az argosi király lányait buzdítja férjük megölésére, míg Polynices szintén rokonvér kiontására készül, és a háborút a

²⁰⁷ HARRISON, 2013, 224.

testvérével vívott küzdelemben akarja eldönteni. Ezt az összefüggést az is alátámasztja, hogy az itt használt *facinus* szó a háborút lezáró testvérpárbajra vonatkoztatva is előfordul később az eposzban (*Theb.* 11. 332; 11. 535).²⁰⁸

A leírás szerint a palotában még további ősök szobrai is láthatók voltak (*exin mille duces*), de csak hét van név szerint megemlítve, az eddigiek alapján azonban ennek a hét ősnek mindegyike összefüggésbe hozható valamilyen módon a *Thebais* cselekményének valamelyik szereplőjével.

3. Harmonia nyaklánc

A házassági szertartás részeként Adrastus lányai elmennek Pallas templomához. Itt rossz ómenként eljűk esik egy Euhippus nevű harcostól zsákmányolt pajzs, valamint rejtélyes hangok hallatszanak a szentély belsejéből (*Theb.* 2. 251–261). Az elbeszélő megjegyzi, hogy mindez nem csoda, mivel Argia a férjétől ajándékba kapott ékszert, Harmonia nyakláncát viseli, ami szerencsétlenségét hoz:

*nec mirum: nam tu infaustos donante marito
ornatus, Argia, geris dirumque monile
Harmoniae.*

Theb. 2. 265–267.

A leírás alapján a nyakláncot Vulcanus készítette, miután felesége, Venus megcsalta őt a hadistennel. Vulcanus a rontást hozó ékszert Venus Marstól született lányának, Harmoniának, a Thébát alapító Cadmus feleségének adta nászajándékkul,²⁰⁹ hogy így álljon bosszút Venuson, amiért az megcsalta őt:

*Lemnius haec, ut prisca fides, Mavortia longum
furta dolens, capto postquam nil obstat amori
poena nec ultrices castigavere catenae,
Harmoniae dotale decus sub luce iugali
struxerat.*

Theb. 2. 269–273

²⁰⁸ HARRISON, 2013, 225.

²⁰⁹ A nyaklánc történetének ez az eleme egyedül Statiusnál szerepel. Eredete és továbbajándékozása történetének egyéb változatairól ld. Apd. 2. 4. 3.

A nyaklánc készítésének elsődleges oka tehát Vulcanus bosszúvágya.²¹⁰ A nyaklánc konkrét leírását megelőző rész annak eredetét tárgyalja, míg a leírás utáni sorok a nyakláncot valaha hordó nőket veszik sorra. Maga a leírás bemutatja a nyaklánc kinézetét, és megemlíti, hogy ábrázolások is voltak rajta:

... *ibi arcano florentes igne zmaragdos*
cingit et infaustas percussum adamanta figuras
Gorgoneosque orbis Siculaque incude relictos
fulminis extremi cineres viridumque draconum
lucentes a fronte iubas; hic flebile germen
Hesperidum et dirum Phrixei velleris aurum;
tum varias pestes raptumque interplicat atro
Tisiphones de crine ducem, et quae pessima ceston
vis probat; haec circum spumis lunaribus unguis
callidus atque hilari perfundit cuncta veneno.

Theb. 2. 276–285.

Ezzel a résszel kapcsolatban kérdéses, hogy a *figuras* szó után felsorolt dolgokra mint a *figuras* értelmezőire kell-e tekintenünk, vagyis azokat ábrázolásoknak kell-e elképzelnünk, vagy úgy kell értenünk, hogy mindazok valóságosan is a nyaklánc részei voltak. Vulcanus isteni erejéből és lehetőségeiből adódóan az utóbbi a valószínűbb.

A leírás elsőként titkos tűzzel ragyogó smaragdokat nevez meg a nyaklánc alkotórészeiként.²¹¹ A smaragd a latinban szokatlan mássalhangzó-torlódással kezdődő neve miatt is a nyaklánc különlegességét fejezi ki.²¹² A smaragdok után gyémántba vésett baljóslatú figurák említése következik. Ez a rész Vulcanus természetfeletti képességeire utalhat, mivel csak egy isten lehet képes arra, hogy a minden más anyagnál keményebb gyémántot megmunkálja és figurákat vésson bele.²¹³ A gyémánt a latin irodalomban a legtöbb esetben a háborúval, a kiengesztelhetetlenséggel, a halállal és az örökkévalósággal áll kapcsolatban.²¹⁴ Vagyis a negatív asszociációk is növelik a nyaklánc baljóslatúságát.

A gyémántba vésett figurák után felsorolt dolgok esetében továbbra is kérdéses, hogy azok ábrázolások-e, vagy valóságos dolgok. Ezek közül az első a „*Gorgoneos orbis*”, ami az értelmezők és fordítók többsége szerint Gorgó-szemeket jelent, amelyekre ránézve mindenki

²¹⁰ MCNELIS, 2008, 275.

²¹¹ Az istenek gyűlésekor a gyülekezésük helyéül választott csarnok ajtajai ragyognak titkos fényvel, és ez ott a smaragdok ragyogását leíró mondatéhoz nagyon hasonló módon van megfogalmazva (vö. *Theb. 1. 210*).

²¹² GERVAIS, 2013, ad 276–88.

²¹³ GERVAIS, 2013, ad 276–88.

²¹⁴ GERVAIS, 2013, ad loc.

kővé változik. Vulcanus isteni erejét figyelembe véve akár az is elképzelhető, hogy a nyakláncon valódi Gorgó-szemek voltak. Az *orbis* szó sokrétegű jelentése miatt pedig az is lehetséges, hogy a kifejezés Gorgó-fős pajzsokat jelent, amelyek mint ábrázolások voltak a gyémántokon. A kővé dermedt Gorgó-szemek azonban ebben az esetben is megjelennek a nyakláncon. A Gorgókról tudjuk, hogy kígyóhajúak, és a kígyókról szintén a gonoszságra és a halálra lehet asszociálni (nem csak a később Opheltest megölő kígyó miatt), ráadásul a leírás többi részének legtöbbször szintén kapcsolatba hozható kígyókkal.

A nyaklánc következő része némi hamu, amely rajta maradt Vulcanus üllőjén, miután végzett Iuppiter egyik villámának elkészítésével (talán éppen azéval, amellyel a főisten később Capaneust fogja halálra sújtani). A hamuról nehéz elképzelni, hogy ábrázolásként és nem valóságosan lenne jelen a nyakláncban. A villám mindenesetre Iuppiter kezében a bosszúállás eszköze, ahogy Vulcanus számára a nyaklánc – tehát valószínűleg azért kell rá ez a hamu, hogy az valóban bosszúálló eszközként működjön.

Iuppiter villámának hamuja után kígyók taréjai következnek. A minden bizonnyal valóságosan jelenlévő hamu után nem lenne logikus, ha az elbeszélő ábrázolások felsorolásához térne vissza, így a kígyótaréjoknak is mindenképpen valódiaknak kell lenniük. Itt tehát a kígyók már nemcsak asszociatív szinten részei a nyakláncnak, hanem egy darabjuk valóságosan is jelen van. A tarajos kígyók egyébként gyakori mitikus szörnyek voltak, bár Plinius tagadta valós létezésüket (Plin. *Nat.* 11. 122),²¹⁵ de ez természetesen nem lehetett akadály a mitológiában létező Vulcanus számára, hogy kígyótaréjokat tegyen a nyakláncra.

A kígyók jelzőjeként a *viridum* szó több mindent is kifejezhet. Lehet színnévként értelmezni, amely esetben azt jelenti, hogy a kígyók színe, és így részben a nyakláncé is zöld volt. „Friss” és „fiatal” jelentése miatt ugyanakkor a nyaklánc elkészülte után nem sokkal új kígyókká váló Cadmust és Harmoniát is eszünkbe juttathatja.²¹⁶

A nyaklánc következő alkotóeleme a Hesperidák siratásra méltó (*flebilis*) gyümölcse, azaz egy aranyalma. A *flebilis* jelző használatát több dolog is magyarázhatja: egyrészt a Hesperidák, mikor az Argonauták náluk jártak, panaszkodtak a tőlük Hercules által ellopott aranyalmák miatt (vö. AR. 1. 1396–1435), másrészt valószínűleg Hippomenes is a Hesperidák almáit használta az Atalanta kezéért zajló futóversenyen, hogy elterelje a lány figyelmét, akinek gyermeke, Parthenopaeus később életét veszti, ami miatt Atalanta vigasztalhatatlan. Mindezek mellett a testvérek viszálykodásáról szóló *Thebais* és a Théba elleni háború

²¹⁵ GERVAIS, 2013, ad loc.

²¹⁶ GERVAIS, 2013, ad loc.

kirobbanásához hozzásegítő nyaklánc kapcsán eszünkbe juthat Eris vizzályt keltő aranyalmája is.²¹⁷

Az aranyalmákon kívül a nyakláncnak az aranygyapjú, vagy legalábbis annak egy darabja²¹⁸ is a része volt. Az aranyalmák és az aranygyapjú között anyagukon kívül az is közös, hogy azokat s ezt is egy-egy sárkány őrizte. Az aranygyapjúról Iasónra, róla Hypsipylére, majd a rábízott gyermekre, Opheltesre és emiatt megint a fiút megölő kígyóra lehet asszociálni.

Az aranygyapjú természetesen a thébai mondakörhöz is kapcsolódik, mivel Phrixos és Hellé menekültek azon az aranygyapjas koson Kolchisba, amelynek bundájából az aranygyapjú lett, miután Phrixos feláldozta. Phrixos és Hellé, Athamas és Nephelé gyermekei mostohaanyjuk, Ino, Cadmus lánya elől menekültek – kétségkívül csak jóval az után, hogy Cadmus és Harmonia összeházasodtak. Azaz a Harmoniának szánt nászajándék készítésekor az aranygyapjúnak még nem szabadna léteznie. Kérdéses, hogy ezt Statius következtetésének kell-e tekintenünk, vagy az aranygyapjú említése szándékos a részéről, és ezzel akar utalni Vulcanus isteni létének időn kívüliségére. De az is lehetséges, hogy egyszerűen csak nem kell logikát keresni a mitológiai kronológiában.

Vulcanus az eddig felsorolt dolgokat egy Tisiphone hajából szakított kígyóval vonja körül. Itt tehát ismét konkrétan, és most már teljes egészében válik egy kígyó a nyaklánc részévé. A kígyó körülfontását leíró sorokban a szavak elrendezése is utal a nyaklánc alakjára, a körkörösségre.²¹⁹ Tisiphone megemlékezésének pedig azért van jelentősége, mert neki fontos szerep jut a *Thebais*ban: a cselekmény megindulásának legelején Oedipus őt hívja segítségül, mikor megátkozza fiait.

A kígyó után Venus vágykeltő öve következik – ismét egy olyan tárgy, amelyet valami köré lehet fűzni. Ezzel kapcsolatban kérdéses, hogy ha nem ábrázolások leírásáról van szó, akkor hogyan lehetett a nyaklánc része, Vulcanusnak hogyan sikerült azt megszereznie Venustól. Mindenesetre költői leleményességről árulkodik, hogy Vulcanus Venus saját fegyverét használja fel ellene.²²⁰

Vulcanus az eddig felsorolt dolgokat bekeni holdhabbal és méreggel. Ezek nyilvánvalóan a lánc mágikus hatását erősítik. Ahogy valószínűleg a gonoszsgot szimbolizáló kígyók is, amelyek a kígyóhajú Gorgók, a kígyótarajak, a sárkánykígyók által

²¹⁷ GERVAIS, 2013, ad loc.

²¹⁸ GERVAIS, 2013, ad loc.

²¹⁹ GERVAIS, 2013, ad loc.

²²⁰ GERVAIS, 2013, ad loc.

örzött aranyalmák és az aranygyapjú, valamint a Tisiphone hajából kitépett kígyó megemlézése miatt szinte folyamatosan jelen vannak a nyaklánc leírásában.

A kígyókra jellemző a tekeredés, a csavarodás, ahogy a nyakláncra is, és a körkörösség a nyakláncot leíró rész szerkezetében is kimutatható, az ugyanis a következő részekre felosztható keretes szerkezet: Argia megszólítása (265–267), a nyaklánc leírásának bevezetése (267–268), a nyaklánc eredetének leírása (269–275), a nyaklánc leírása (275–288), a nők listája, akik valaha hordták a nyakláncot (289–293), Iocasta megszólítása (294–296).²²¹

A nyakláncról szóló sorok utáni részből kiderül, hogy Amphiarus felesége, Eriphyle nagyon szerette volna, ha övé lehet az ékszer (vö. *Theb.* 2. 299–305). Később, amikor a jövőt ismerő Amphiarus a Théba elleni harcban nem akar részt venni, Argia – aki azt mondja, nem tartja illőnek, hogy kicicomázza magát, míg férje a háborúban van – úgy dönt, odaadja a nyakláncot Eriphylének, hogy az meggyőzze férjét a harcban való részvételről, és örülhessen az ékszernek, míg a jós távol van (*Theb.* 4. 187–210). Az elbeszélő ezután megjegyzi, hogy mindez Tisiphonét örömmel töltötte el: *et grave Tisiphone risit gavisia futuris* (*Theb.* 4. 213). Tisiphone említése itt eszünkbe juttatja a nyaklánc leírását, hiszen az egyik hajszála, egy kígyó, annak is része. A gonoszságot megtestesítő kígyó miatt tehát a nyakláncnak szimbolikus jelentősége van: a thébai dinasztia örökletes gonoszságát jeleníti meg, ami most a nyaklánc továbbajándékozása által Argosba is elér.²²²

Mindezek alapján a nyaklánc szerepeltetésének és leírásának megvan ugyan a maga poétikai funkciója, viszont – bár műalkotás leírásáról van szó – mivel a nyakláncon lévő ábrázolások csak említés szintjén jelennek meg, nem beszélhetünk képleírásról, és mivel a nyakláncot alkotó dolgok önmaguként vannak jelen, és nem valaminek a megisméltlései, tehát nem reprezentációk, a nyaklánc leírása a disszertáció bevezetőjében megfogalmazott definíció alapján nem *ekphrasis*. Elemzését mégis fontosnak tartottam, egyrészt mert sokan *ekphrasis*ként tekintenek erre a szövegrészletre is, másrészt mert ez a leírás is *ekphrasis*okéhoz nagyon hasonló szerepet tölt be.

4. Polynices kardja

Az eposz negyedik könyvének elején található a Théba ellen induló hősök katalógusa. Ebben Adrastus bemutatása után Polynicesre kerül sor, aki ugyanazt a ruhát viseli, mint mikor Tydeusszal találkozott, kardján pedig a Sphinx látható:

²²¹ GEORGACOPOULOU, 1996, 346. alapján

²²² VESSEY, 1973, 139.

*idem habitus, eadem arma viro, quae debitus hospes
hiberna sub nocte tulit: Teumesius implet
terga leo et gemino lucent hastilia ferro,
aspera vulnifico subter latus ense riget Sphinx.*

Theb. 4. 84–87.

A Sphinx képe a kardon a pajzsok díszítéséhez hasonló funkcióval bír: egyrészt Polynices származását jelöli, másrészt a szörny ábrázolása miatt az ellenség megrémítésének szerepét is betölti.²²³ Ezen kívül a Sphinx Théba bűneire is emlékeztet, mivel Héra azután küldte őt a városba, hogy Oedipus megölje apját, Laiust és Creoné lett az uralom (Apd. 3. 5. 8; Hyg. *Fab.* 67). Aischylos tragédiájában a Théba ellen vonuló vezéreket bemutató hírnök is a város gyalázatának nevezi a Sphinxet, amely ott Parthenopaios pajzsát díszíti (vö. Ais. *Sep.* 540–544). A Sphinx említése Eteocles hitszegését is eszünkbe juttathatja, mivel a thébai követségből hazafelé tartó Tydeusra ott lesnek Eteocles emberei, ahol korábban a Sphinx volt (*Theb. 2. 496–526*).

5. A Tydeus által vezetett népek sisakja

A katalógusban Polynices után Tydeus következik. Az általa vezetett népek aranyozott mellvértet viselnek, kezükben dárda van, és sisakjukon Mars látható:

*omnibus aeratae propugnant pectora crates,
pilaque saeva manu; patrius stat casside Mavors.*

Theb. 4. 110–111.

A Mavorsra, azaz Marsa vonatkozó *patrius* jelző a sisakon lévő kép eredetmegjelölő funkciójára utal. Mars ősként való megnevezésének talán az az oka, hogy Meleagernek, Tydeus féltestvérének²²⁴ fogantatása éjszakáján Tydeus apján, Oeneuson kívül Mars is együtt hált a gyermek későbbi anyjával, Althaeával (vö. Hyg. *Fab.* 171).

²²³ A fegyverek ilyen funkcióját Statius is tudatosan alkalmazza és kihasználja leírásaiban, amit többek között az is bizonyít, hogy még Mars is szörnyábrázolásokkal díszített fegyvereket visel, amikor Iuppiter felkeresi őt, hogy harcra buzdítsa:

*...ille furentes
Bistonas et Geticas populatus caedibus urbes
turbidus aetherias currus urgebat ad arces,
fulmine cristatum galeae iubar armaque in auro
tristia, terrificis monstrorum animata figuris,
incutiens.*

Theb. 3.220–225.

²²⁴ A források ellentmondásosak azzal kapcsolatban, hogy ki volt Tydeus anyja, és ebben a kérdésben Statius nem foglal állást.

6. Hippomedon pajzsa

A katalógusban Tydeus után Hippomedon következik. Az elbeszélő felsorolja az általa vezetett népeket, majd leírja fegyvereit. E leírás szerint a hős pajzsán a Danaidák történetének ábrázolása volt látható:

*hos agitat pulchraeque docet virtutis amorem
arduus Hippomedon; capiti tremitt aerea cassis
ter niveum scandente iuba, latus omne sub armis
ferrea suta terunt, umeros ac pectora late
flammeus orbis habet, perfectaue vivit in auro
nox Danai: sontes Furiarum lampade nigra
quinquaginta ardent thalami; pater ipse cruentis
in foribus laudatque nefas atque inspicit enses.*

Theb. 4. 128–135.

Az *ekphrasis* több szava is utal a kép élénkségére. A pajzs fényes (*flammeus*), a rajta lévő képet az arany szín jellemzi (*in auro*), és a Danaidák nászágai is ragyognak (*ardent*). Az *ardent* és a *flammeus* szavak – a Furiák fáklyájával együtt – a tűz képét is megidézik, a *flammeus* szó ugyanakkor a *flammeumot*, a menyasszony lángszínű lakodalmi fátylát is eszünkbe juttathatja. Szintén az esküvőre utal, hogy a Furiáknál fáklyák vannak, amelyek a lakodalmi menetnek is kellékei. A kép élénkségével és az esküvő vidámságára való utalással ellentétben áll azonban, hogy a Furiák viszik a fáklyákat, amelyek ráadásul sötétek (*nigra*). Ez kétségtelenül az ábrázolt esküvő árnyoldalát, a Danaidák gaztettét hivatott kifejezni.²²⁵ Az *ardent* szó így átvitt értelemben is érthető: a Danaidák a Furiák hatására dühödnek fel, és ölik meg férjüket.

A leírás nemcsak a kép élénkségére, hanem annak élethűségére is utal a *vivit* és a *perfecta* szavakkal. Az utóbbi egyszerre fejezheti ki a kép tökéletességét, illetve a Danaidák tettének befejezettségét, amit az is jelez, hogy az ajtók már véresek (*cruentis in foribus*).

A képen maga Danaus is látható, amint egyetértőleg nézi lányai tettét. Az ő ábrázolása esetleg tekinthető származásjelölő funkciójúnak, mivel Hippomedon Talausnak, egy argosi királynak a fia, és Danaus is Argos királya volt, bár a két király között nincs rokoni kapcsolat. Némely értelmezés szerint az *ekphrasis* Hippomedon, illetve a Théba ellen indulók sorsát vetíti előre, és az argosi lányok által elkövetett gyilkosság az argosi hősök végső bukására

²²⁵ Propertius egyik (a csatában távollévő férjéhez levelet író, bánkódó feleség szerepébe belehelyezkedő) elégiájában (Prop. 4. 3) is rossz ómenként jelenik meg a feketefényű fáklya (*fax ... lumina nigra*).

utal.²²⁶ Ezek alapján jó néhány másik *ekphrasishoz* hasonlóan itt is fordított öntükröző jelentről lehet beszélni, mivel a kép nézőinek nem a gyilkosokkal, hanem a meggyilkoltakkal kellene azonosítaniuk magukat.²²⁷

Hippomedon és a Danaidák között további összefüggést is lehet találni. Hippomedon a Théba elleni harc során megöli az Isménos folyó istenének unokáját, Crenaeust, mire a folyóisten, unokáját megbosszulandó, megöli Hippomedont (*Theb.* 9. 315–539), a Danaidák pedig azzal bünhődnek az alvilágban férjük megöléséért, hogy vizet kell hordaniuk egy lyukas hordóba (*Hyg. Fab.* 168), vagyis a víz valamilyen formában Hippomedon és a Danaidák számára is büntetést jelent.

7. Molorchus házának ajtaja

A katalógusban Hippomedon bemutatása után a Tirynsből és Nemeából érkező harcosok felsorolása következik. Ezek a városok Herculeshez köthetők, ahogy a Nemeához közeli Kleónai is, ahol Molorchus²²⁸ szállást adott a hősnek, mikor az a nemeai oroszlán megölésére készült. Az eposzból megtudjuk, hogy Molorchus házának ajtaját a félisten fegyvereink ábrázolása díszítette:

*dat Nemea comites, et quas in proelia vires
sacra Cleonaei cogunt vineta Molorchi.
gloria nota casae, foribus simulata salignis
hospitis arma dei*

Theb. 4. 159–162.

Statiusi újítás, hogy míg Kallimachos Molorchust szegényként mutatja be (*Aitió*n 3. 1), addig itt házának domborművektől ékes kapuja van, vagyis Statius azt sugallja, hogy az utókor a kleónai paraszt házát felékesítette és Héraklésre emlékeztető kegyhellyé tette.

Ábrázolás leírásáról lévén szó, ez a szövegrészlet is *ekphrasisként* értelmezendő, ami elsősorban nyilván azért szerepel itt, hogy a Tirynsből és Nemeából érkezők Herculeshez való hasonlóságát nyomatékosítsa – ők ugyanis oroszlánbőrt viselnek, és kard helyett fa buzogány a fegyverük (vö. *Theb.* 4. 152–156) –, de a katalógusban következő Capaneus fegyvereinek leírásával is összefüggésbe lehet hozni.

²²⁶ FABER, 2006, 113.

²²⁷ Az *ekphrasisk* hasonló jellegű funkcióját mutatja be Alessandro PERUTELLI *L'inversione speculare* című tanulmányában (PERUTELLI, 1978). Az általa használt kifejezést „tükörképszerű megfordítás”-nak lehetne magyarázni, de mivel a tükör az előtte lévő dolgoknak egyébként is a fordítottját mutatja, az ilyen *ekphrasisk* esetében pedig többnyire egy további megfordításról is szó van, én a „fordított öntükrözés” kifejezést használom.

²²⁸ A név helyes írásmódja valószínűleg inkább Molorcus (vö. MORGEN, 1992).

8. Capaneus fegyverei

E hadvezér fegyvereinek leírásából az derül ki, hogy pajzsán a haldokló lernai Hydra volt látható, sisakját pedig egy gigász díszítette:

*at pedes et toto despectans vertice bellum
quattuor indomitis Capaneus erepta iuvenicis
terga superque rigens iniectu molis aenae
versat onus; squalet triplici ramosa corona
Hydra recens obitu: pars anguibus aspera vivis
argento caelata micat, pars arte reperta
conditur et fulvo moriens nigrescit in auro;
circum amnis torpens et ferro caerula Lerna.
at laterum tractus spatiosaque pectora servat
nexilis innumero Chalybum subtemine thorax,
horrendum, non matris, opus; galeaeque corusca
prominet arce Gigans; atque uni missilis illi
cuspidē praefixa stat frondibus orba cupressus.*

Theb. 4. 165–177.

A pajzson lévő ábrázolás leírása előtti sorokból megtudjuk, hogy Capaneus gyalogos, a többiekénél egy fejjel magasabb, pajzsa négy ökör bőréből készült, és erős, fém burkolattal van megerősítve. Mivel Euripidés *Phoinikiai nők* című tragédiájában Hippomedon a gyalogos (Eur. *Phoe.* 1113–1118), és Adrastos pajzsát díszíti a Hydra (Eur. *Phoe.* 1135–1138), kettejük alakja valószínűleg mintaként szolgált Statius számára Capaneus leírásakor,²²⁹ de minta kellett, hogy legyen Capaneus pajzsának euripidési leírása is, mivel aszerint a pajzs egy vállain várost tartó gigaszt ábrázolt (Eur. *Phoe.* 1142–1148).

Az *Aeneis*ben Turnus az, aki egy fejjel a többi harcos fölé magaslik:

*Ipsē inter primos praestanti corpore Turnus
vertitur arma tenens et toto vertice supra est.*

Verg. A. 7. 783–784.

Ebből adódóan Turnus alakjára, illetve fegyvereinek leírására szintén mintaként kell tekintetnünk.²³⁰ Mindkét leírás közös forrása lehet továbbá Agamemnón fegyverzetének *Ilias*ban szereplő leírása (Hom. *Il.* 11. 15–46). Néhány szóegyezés miatt egyesek Turnus és

²²⁹ FERNANDELLI, 2000, 89.

²³⁰ HARRISON, 1992, 248.

Capaneus fegyvereinek leírása között intertextuális kapcsolatot is felfedezni vélnek: Turnusnak háromszoros taréj (*triplici ... iuba*) van a sisakján, míg Capaneus pajzsán a Hydra háromszorosan összetekeredve (*triplici corona*) látható. Mindkét hős pajzsán szerepel víz ábrázolása is, amire az *amnis* szó utal. Turnus pajzsán Inachus az, aki vizet önt ki egy edényből (*amnem fundens pater Inachus urna* – Verg. A. 7. 792), Capaneus pajzsán pedig körben a Lerna vize látható. A pajzson lévő képet körbe fogó víz Achilleus pajzsának homérosi leírását is eszünkbe juttathatja. A víz értelemszerűen kék színű az ábrázoláson, de Statius más *ekphrasis*aihoz hasonlóan a leírásban szereplő többi színnek is megvan a maga jelentősége. A statiusi pajzsoleírás szerint a haldoklás közben ábrázolt Hydra némelyik feje még él (ami itt is értelmezhető a kép megalkotottságának tökéletességére való utalásként),²³¹ míg többi feje már élettelen. Ez az Euripidésnél Hippomedon pajzsán megjelenített Argushoz teszi őt hasonlónak, akiről halála után kiderül, hogy száz szeme közül némelyek nyitva, mások csukva vannak (Eur. *Phoe.* 1130–1133).²³² A Hydra még élő fejei ezüstösek, míg a halottak, bár aranyba vannak vésve, feketéllenek. A *nigrescit* szó egyrészt gyakori költői terminus a napnyugtára vonatkozóan,²³³ ami összefüggésbe hozható az elmúlással, másrészt mint sötét szín utalhat a gyászra és az alvilágra.²³⁴

A Hydra azért is szerepel a pajzson, mert később Capaneus lesz az, aki megöli azt a kígyót, amely Lycurgus Hypsipylére bízott gyermekének, Opheltesnek a halálát okozza (*Theb.* 5. 534–587). A Hydra és az Opheltest megölő kígyó kapcsolatát Statius is hangsúlyozza, mivel a kígyó megölését leíró jelenetben megjegyzi, hogy azt Lerna is meggyászolta (*Theb.* 5. 579–582). Capaneus így párhuzamba állítható Herculesszel, de ez a párhuzam ironikus az isteneket megvető Capaneusra nézve, és még ironikusabbá teszi, hogy a katalógusban Capaneus említése előtt a Herculeshez köthető városokból érkező harcosok felsorolása található.²³⁵

A kígyó megöléséről szóló jelenet végén utalás történik Capaneus későbbi büntetésére, illetve halálára, a villámcsapásra is. Most azonban még csak a megmozgatott villám szele érinti meg Capaneus sisakjának tetejét:

*ni minor ira deo gravioraque tela mereri
servatus Capaneus; moti tamen aura cucurrit
fulminis et summas libavit vertice cristas.*

²³¹ HARRISON, 1992, 249.

²³² FERNANDELLI, 2000, 97; HARRISON, 1992, 249.

²³³ FERNANDELLI, 2000, 96.

²³⁴ HARRISON, 1992, 250.

²³⁵ HARRISON, 1992, 248.

Theb. 5. 585–587.

A fegyverleírásból tudjuk, hogy a sisak tetején egy gigász látható, és maga Capaneus is hatalmas: a leírás elején azt olvashatjuk, hogy egy fejjel magasabb a többi harcosnál, sisakjának dísz pedig kétségtelenül még magasabbá teszi. A leírás végén kiderül, hogy fegyvere egy lombjaitól megfosztott (az antik irodalomban a gyász szimbólumaként is használt) ciprusfából készült dárda, amit csak ő tud elhajítani, és ez a megállapítás szintén nyomatékositja, hogy Capaneus magasabb és erősebb a többi harcosnál. Capaneust az is hasonlóná teszi a gigászokhoz, hogy azok közül egyet (Porphyriont) Iuppiter villáma ütött agyon (Apd. 1. 6. 2).

További összefüggés, hogy egyes költők a gigászokat kígyólábú lényeknek tartották, és az Opheltes halálát okozó kígyó elpusztítása előtt Capaneus kijelenti, akkor is megöli az állatot, ha az tagjain egy gigászt hoz oda (*Theb. 5. 565–570*). Azaz a sisakján gigászt, pajzsán kígyókat („gigászok lábait”) ábrázoló fegyverekkel felszerelt, gigászszerű hadvezér gigászt szeretne ölni. Ez más *ekphrasis*okhoz hasonlóan fordított öntükrözésként értelmezhető, mivel végül nem ő fog gigászt ölni, hanem ő lesz az, akit megölnék, még ha gigászi is. Az ábrázoláshoz képest szintén megfordítás, hogy a sisakján, azaz feje tetején gigászábrázolást hordó Capaneus lesz az, aki halálakor gigászként a várfal tetejére kerül. Ezt az összefüggést erősíti, hogy a sisak tetejét a várat is jelentő *arce* szóalak jelöli. A megfordítás még egyértelműbb, ha szem előtt tartjuk a valószínűleg forrásként használt euripidési pajzsléírást, ahol egy vállán várost tartó gigász ábrázolásáról van szó.

A fordított öntükrözés a pajzson lévő Hydrával kapcsolatban is érvényes, mivel a kígyó megölése miatt Capaneus nyilván a Hydra megölőjével, Herculesszel állítja magát párhuzamba, pedig továbbra is ő az, akit végül megölnék.²³⁶ Az *ekphrasis* tehát – amely több szavával egyébként is utal a gyászra és a halálra – előrevetíti Capaneus sorsát, azaz későbbi halálát.

9. Amphiarus pajzsa

A katalógusban Capaneus bemutatása után Amphiarusé következik. Ő a jósokra jellemző ruházatot visel, pajzsán pedig a legyőzött Pythón látható:

*Taenariis hic celsus equis, quam dispare coetu
Cyllarus ignaro generarat Castore prolem,*

²³⁶ HARRISON, 1992, 249.

*quassat humum; vatem cultu Parnasia monstrant
velleræ: frondenti crinitur cassis oliva,
albaque puniceas interplicat infula cristas.
arma simul pressasque iugo moderatur habenas.
hinc atque inde morae iaculis, et ferrea curru
silva tremit; procul ipse gravi metuendus in hasta
eminet et clipeo victum Pythona coruscat.*

Theb. 4. 214–222.

Statius itt a pajzs díszítésének leírását tekintve eltér feltételezett forrásaitól, mivel Aischylos és Euripidés tragédiájában hangsúlyos, hogy Amphiaraus pajzsán semmilyen ábrázolás sem volt. Így Python megjelenítése a pajzson Statius egyéni leleménye is lehet, de Pindaros nyolcadik pythói ódájának esetleges hatásával is számolnunk kell, mivel ott Amphiaros fia, Alkmaion, az epigonok hadjáratának vezetője visel sárkánydíszes pajzsot, ami ott Amphiaraos jóslatából derül ki (Pind. *P.* 8. 46).

A görögöknél mindig kígyóként ábrázolt Python Gaia, azaz a föld gyermeke. A féltékeny Héra parancsára sokáig üldözte a Zeustól várandós Létót, akinek végül sikerült megmenekülni és megszülni gyermekeit, Apollónt és Artemist. Apollón később Delphoi mellett megölte Pythont, és átvette a jósdát (Apd. 1. 4. 1).

A jós Amphiaraus pajzsán tehát következetesen a jósiszten egyik cselekedete látható, a szörnyábrázolás ugyanakkor az elrettentő funkciót is betölti. Python megjelenítése a pajzson a fordított öntükröző jelenetek sorába is beleillik. A földből születő kígyónak Apollón okozza a halálát, míg Amphiaraust megvédi, és hogy a csatában ne kelljen meghalnia, eléri, hogy elnyelje őt a föld, és élve jusson az alvilágba (*Theb.* 7. 723–823). A jós tehát nem a jósisstennel, hanem áldozatával állítható párhuzamba, de azzal is fordítottan, mivel ő nem áldozat lesz, hanem pártfogolt, és míg Python a földből született, ő földi élete végén kerül a földbe.

A fordított öntükröző jeleneteket ábrázoló pajzsok esetében gyakori, hogy tulajdonosuk félreérti a rajtuk lévő képeket, ez azonban csak részben igaz Amphiarausra, mivel ő jósként ismeri a jövőt, és a rossz előjelek miatt ellenzi a háborút (*Theb.* 3. 471–497, 618–646). Amphiaraus talán azért választja a megölt Python képét, hogy ezzel saját, közelgő halálát jelezze előre, de annyiban valóban téved, hogy ő végül nem hal meg valójában, hiszen a föld élve nyeli őt el.

10. Parthenopaeus pajzsa

A *Thebais* katalógusa Amphiaraus után Parthenopaeust mutatja be. Az ő pajzsán anyja, Atalanta látható a calydoniai vadászat közben:

*igneus ante omnes auro micat, igneus ostro,
undantemque sinum nodis inrugat Hiberis,
imbelli parma pictus Calydonia matris
proelia; trux laeva sonat arcus, et aspera plumis
terga Cydonea gorytos harundine pulsat
electro pallens et iaspide clarus Eoa.*

Theb. 4. 265–270.

Az említett vadászat célja egy hatalmas vadkan megölése volt, amelyet Diana küldött büntetésül a város környékére, amiért Oineos, a város királya egy áldozatbemutató alkalmával megfélemlített róla. A hajtóvadászat során Atalanta volt az első a vadászok közül, aki a vadállatot nyilával eltalálta, ezért később jutalmul megkapta az állat bőrét (*Apd.* 1. 8. 2).

Atalanta megjelenítése által a pajzs Parthenopaeus származására utal. Ha feltételezzük, hogy a vadászatot bemutató jelenet részeként a vadkan is rajta volt a pajzson, akkor – félelmetes állatról lévén szó – a pajzs az ellenség megrettentésének funkcióját is betölti. Ezen kívül a képet fordított öntükröző jelenetként is értelmezhetjük. A pajzs leírása előtti sorok alapján Parthenopaeus szégyelli, hogy nyilai még nem ismerik az emberi vért (*Theb.* 4. 263–264), azaz arra vágyik, hogy anyjához hasonlóan dicsőséget szerezzen magának nyilaival. Ő azonban férfias anyjával ellentétben egy gyenge, szinte lányos ifjú, akit anyja el sem akar engedni a háborúba (*Theb.* 4. 309–344), és a leírás szerint pajzsa is alkalmatlan a harcra (*imbelli parma*), így anyjával nem párhuzamba, hanem csak ellentétbe állítható. A halálát elbeszélő rész elején a narrátor ismét megemlíti a pajzsát (*Theb.* 9. 693), eszünkbe juttatva ezzel a rajta lévő képet, a vadászatot (amelyre a leírás során a *proelia*, azaz csata szó vonatkozott, előreutalva így a harcra). Parthenopaeus számára azonban a nyilak nem dicsőséget hoznak, mint anyjának, hanem ő lesz az, akit Dryas nyilai leterítenek (*Theb.* 9. 841–876) – ahogy anyja a vadkant.

11. Hypsipyle gyermekeinek kardja és köpenye

Míg az argosiakat segítő Hypsipyle Adrastus kérésére elmeséli életének történetét, Lycurgus rábízott gyermekét, Opheltest megöli egy kígyó. Közben Hypsipyle siratja őt, megérkeznek Lémnosról az anyjukat kereső ikrek, Thoas és Euneus. Hypsipyle először nem mer hinni a szemének, de végül örömkönnyekben tör ki, mikor felismeri gyermekei arcát, valamint az Argo jelét kardjukon és Iasón ábrázolását köpenyükön:

*illa velut rupes inmoto saxea visu
haeret et expertis non audet credere divis.
ut vero et vultus et signa Argoa relictis
ensibus atque umeris amborum intextus Iason,
cesserunt luctus, turbataque munere tanto
corruit, atque alio maduerunt lumina fletu.*

Theb. 5. 723–728.

A képek tehát származásjelölő funkciójúak, valamint az ikrek azonosítását is segítik, mivel hozzájárulnak, hogy Hypsipyle fölismerje gyermekeit, akiknek arca a királynő Lémnosról való száműzetése óta valószínűleg megváltozott. A kardok esetében a rajtuk lévő jelvények miatt nyilvánvalóan az argonauták által Lémnoson hagyott fegyverekről van szó. A leírás szerint Iasón ábrázolása az ikrek vállára volt szöve, amit valószínűleg úgy kell érteni, hogy a kép köpenyük vállrészén helyezkedett el. A mondatot esetleg úgy is értelmezhetjük, hogy a köpenyekbe nem Iasón képe, hanem neve volt beleszöve, de ennek kicsi a valószínűsége, mert nem lenne logikus, ha az ikrek köpenyén apjuk neve szerepelne, és nem a sajátjuk. Iasón képének megjelenítése viszont a pajzsok esetében szokásos származásjelölő funkcióhoz hasonlítható, még ha itt nem pajzsokról, hanem köpenyekről van is szó. Ennek talán az az oka, hogy a más epikus hősökhez képest kevésbé férfias Iasónt is köpenyeinek, és nem fegyvereinek leírása szokta jellemezni a róla szóló eposzokban. Mindezek mellett a képre és szövegre egyaránt vonatkoztatható *intextus* szó használata arra is utalhat, ahogy Statius a *Thebais* cselekményébe beleszötte Iasón történetét.

12. Opheltes szemfedője

A *Thebais* hatodik könyve a Hypsipylére bízott fiú, Opheltes temetésének leírásával kezdődik. A szertartás elején a gyermeket ráhelyezik a gallyakból és ciprusfából készült máglyára,

amelyre különféle növényeket, virágokat és fűszereket tesznek. Ezek fölé kerül egy bíborszínű, ékkövekkel díszített szemfedő, melyen Linus és az őt széttépő kutyák láthatók:

*summa crepant auro, Tyrioque attollitur ostro
molle supercilium, teretes hoc undique gemmae
inradiant, medio Linus intertextus acantho
letiferique canes: opus admirabile semper
oderat atque oculos flectebat ab omine mater.*

Theb. 6. 62–66.

Linust Psamathé, Krotópos argosi király lánya szülte Apollónnak. A lány apjától való félelmében kitette a gyermeket, akire pásztorkutyák találtak rá, és széttépték. A gyermek halálát megbosszulandó küldte Apollón Argosba Poinét, aki elragadta a gyermekeket anyjuktól. Ez a történet szerepelt már az eposzban: Adrastus mesélte el a lakomán, amelyen vendégül látta Polynicest és Tydeust (*Theb.* 1. 557–672).

A leírás szerint Linus képe akantuszlevelek közé volt szöve (*intertextus*) a szemfedőn. A szövegre is vonatkoztatható *intertextus* szó használata miatt itt is elmondható, ami Hypsipyle ikreinek köpenye esetében, vagyis, hogy a mondat utalás lehet arra, ahogy Linus története bele van szöve a *Thebais* szövegébe.

A leírást követő megjegyzés alapján, amely szerint Opheltés anyja, Eurydice²³⁷ mindig is gyűlölte nézni az alkotást, arra lehet következtetni, hogy a szemfedő nem a temetésre készült, hanem egy olyan takaróról van szó, amelyet már korábban is többször a gyermekekre terítettek. A mondat másik fele szerint az anya mindig elfordította tekintetét az előjelről (*ab omine*). A *Thebais* elbeszélője ezzel tehát arra utal, hogy egy gyermek halálát ábrázoló kép egy gyermek halálának megtörténtét vetítheti előre, azaz elismeri, hogy a képeknek lehet proleptikus funkciójuk.

13. Opheltés síremléke

Az elbeszélés szerint Opheltés halála után kilenc nappal már készen van a gyermek emlékére épített templom. A leírás *templum* szava alatt itt azonban valószínűleg inkább síremléket, mint templomot kell értenünk. Habár az is lehetséges, hogy tényleg templomról van szó, és így valóban csodálatos, hogy az mindössze kilenc nap alatt elkészült.

²³⁷ Opheltés anyja nem azonos Orpheus szerelmével, csak nevük egyezik meg.

A síremléken vagy templomon az argosiaknak segítő Hypsipyle, maga Opheltés és az őt megölő kígyó láthatók díszítésként:

*mirum opus accelerasse manus! stat saxea moles,
templum ingens cineri, rerumque effictus in illa
ordo docet casus: fessis hic flumina monstrat
Hypsipyle Danais, hic reptat flebilis infans,
hic iacet, extremum tumuli circum asperat orbem
squameus; expectes morientis ab ore cruenta
sibila, marmorea sic volvitur anguis in hasta.*

Theb. 6. 242–248.

Ekphrasisra jellemző módon a *hic* szavak ismétlése jelzi, hogy a síremléken több különálló kép van. A kígyó ábrázolásával kapcsolatban utalás történik annak élethűségére is, mivel a leírás szerint a néző azt várná, hogy hallja a sziszegését.

Az egyik képen a gyermek mászik (*reptat*), ami inkább a kígyóra jellemző mozgás. Az itt használt ige szerepelt már az eposzban a kígyóra vonatkoztatva (*Theb.* 5. 581). A leírásnak a kígyót bemutató részében több más szó is van, amely előfordult már korábban a kígyóval kapcsolatban, ezek a *squameus* (*Theb.* 5. 556), a *sibila* (*Theb.* 5. 528) és a *volvitur* (*Theb.* 5. 523). Az *ekphrasis* szerint a kígyó körben, az ábrázolás szélén látható. Ennek leírása csaknem három sort, míg a Hypsipylét és a gyermeket ábrázoló három képé alig két sort vesz igénybe, azaz, ha magát a síremléket nem is, de annak leírását a kígyó képe uralja.

A kígyó azért is szerepelhet körben a síremlék szélén, mert körbe tud tekeredni, de ahogy más ábrázolások, elsősorban pajzsokon látható képek szélén a víz (ami itt az argosiaknak vízforrást mutató Hypsipyle által szintén jelen van) a világ határát jelöli, úgy itt a kígyó Opheltés világának, illetve életének határát jelöli, azaz a kígyó többszörösen is utal a halálra.

A gyermek halála, illetve a halál ábrázolása felfogható úgy, mint egy előreutalás az argosiak későbbi halálára. Hasonlóan ahhoz, ahogy a háború kirobbanása előtt szintén egy gyermek, Linus halálának története található. A gyermekek halálát leíró jelenetek tehát a végzet előhírnökei.²³⁸

²³⁸ VESSEY, 1973, 105.

14. A nemei játékok megkezdésekor felvonultatott összobrok

Opheltes temetése után az argosi vezérek játékokat rendeznek a gyermek tiszteletére. A versenyszámok megkezdése előtt felvonulást tartanak, amelyben viszik őseik szobrait is:

*exin magnanimum series antiqua parentum
invehitur, miris in vultum animata figuris.
primus anhelantem duro Tirynthius angens
pectoris attritu sua frangit in ossa leonem.
haud illum impavidi quamvis et in aere suumque
Inachidae videre decus. pater ordine iuncto
laevus harundineae recubans super aggere ripae
cernitur emissaetaeque indulgens Inachus urnae.
Io post tergum, iam prona dolorque parentis,
spectat innociduis stellatum visibus Argum.
ast illam melior Phariis erexerat arvis
Iuppiter atque hospes iam tunc Aurora colebat.
Tantalus inde parens, non qui fallentibus undis
inminet aut refugae sterilem rapit aera silvae,
sed pius et magni vehitur conviva Tonantis.*

Theb. 6. 268–282.

A konkrét ősök felsorolása előtt az elbeszélő most is utal a szobrok élethű voltára (*miris in vultum animata figuris*), hasonló módon ahhoz, mint ahogy ezt az Adrastus palotájában található argosi királyszobrok leírásánál tette (*vivis certantia vultibus aera – Theb. 2. 216*).

A felvonulásban vitt szobrok közül az első Herculest ábrázolja. Ő az argosiak hősi származásának igazolásául szerepel a menetben. Igaz, később, a Théba elleni harc során Haemon oldalán fog megjelenni. A *Thebais* szereplői közül sokan szeretnének Herculeshez hasonlóvá válni hősiesség szempontjából. Ehhez Tydeus jut a legközelebb, és majdnem elnyeri az *apothéoszt*, de kannibalizmusa miatt végül elveszíti. Annyiban azonban ez is Herculeshez kapcsolja, hogy a szörnyeket ölő hérosznak is van bestiális oldala (még szobra is annyira félelmetes, hogy a felvonulók félnek tőle), és Tydeus is kegyetlensége miatt veszíti el végül a megistenülés lehetőségét.²³⁹

²³⁹ LOVATT, 2002, 79.

Hercules után Inachus következik, aki most is, mint az Adrastus palotájában lévő összobrok leírásánál (vö. *Theb.* 2. 218), a görög jóskok szemlélete szerint kedvezőtlen „bal” (*laevus*) jelzöt kapja. A korábbi *ekphrasis*ban Inachust a szerelemben szerencsétlen lánya, Io miatt Adrastusszal lehetett párhuzamba állítani, így most is őt kell, hogy eszünkbe jutassa. Adrastus palotájában csak a királyok voltak láthatók, Io viszont nem, most azonban az ő szobrát is ott viszik a menetben. Egyes értelmezések szerint kettőt is: egyet, amely üszöként ábrázolja, s egy másikat, amely már ismét emberi formában – bár kérdéses, hogy a 278–279. sorok alatt egy külön ábrázolás leírását kell-e értenünk, vagy ez a mondat csak az elbeszélő megjegyzése Io későbbi sorsával kapcsolatban. A kettősség mindenesetre utalhat arra, hogy Adrastus mindkét lányának házassága szerencsétlenül végződik.

A szobrok menetében Iót Tantalus követi. Az elbeszélő hangsúlyozza, hogy nem a gaztetteiért bűnhődő, hanem a még kegyes Tantalus, aki Iuppiter asztalvendége volt. A vendégség említése Polynices és Tydeus Adrastus általi megvendéglését idézi föl. Ráadásul Tantalushoz hasonlóan később Adrastus vendégei is gaztettek elkövetőivé válnak: Polynices a testvérét öli meg, Tydeus pedig kannibalizmushoz folyamodik; majd meg is bűnhődnek tettükért, az előbbi saját halálával, míg az utóbbi a megistenülés lehetőségének elvesztésével.

Az összobrok bemutatásának következő részét az *ekphrasis*okban gyakori *parte alia* fordulat vezeti be, ami azért érdekes mert ez általában egy kép más részén elhelyezkedő ábrázolást szokott jelölni, most viszont azt jelzi, hogy a következőkben leírt szobrok a menet egy másik részében voltak láthatók:

*parte alia victor curru Neptunia tendit
lora Pelops, prensatque rotas auriga natantes
Myrtilos et volucris iam iamque relinquitur axe.
et gravis Acrisius speciesque horrenda Coroebi
et Danae culpata sinus et in amne reperto
tristis Amyclone, parvoque Alcmena superbit
Hercule tergemina crinem circumdata luna.
iungunt discordes inimica in foedera dextras
Belidae fratres, sed vultu mitior astat
Aegyptus; Danai manifestum agnoscere ficto
ore notas pacisque malae noctisque futurae.
mille dehinc species. tandem satiata voluptas
praestantesque viros vocat ad sua praemia virtus.*

Theb. 6. 283–295.

A menet e részének leírásakor az elbeszélő Pelopsot említi elsőként, aki bár Tantalus fia, a *parte alia* kifejezés alapján mégsem az apjái mögött, hanem a menet egy más részében viszik a szobrát. Pelops mellett ott van Myrtilos is, aki segítette őt az Oinomaos lányáért, Hippodameiaért folyt kocsiversenyben. Nyilván ennek a történetnek a felidézése sem véletlen a kocsiversennyel induló nemeai játékok előtt. Az a verseny egy lány kezéért folyik, míg a nemeai játékokon győztes kocsihajtó, Amphiarus egy kratért kap majd jutalmul. A kocsijáról leeső és így célba nem érő Polynices viszont már magáénak tudhatja Adrastus lányának kezét, de még egy akháj szolgálólányt is kap tőle vigaszdíjul (vö. *Theb.* 6. 549).

A továbbiakban Acrisius és Coroebus következnek, azaz néhány olyan ős, akiknek szobra Adrastus palotájában is megtekinthető volt, így az ottani leíráshoz hasonló asszociációkat keltenek. Az újdonság mindössze annyi, hogy – mivel most nem csak Argos királyai vannak megjelenítve – Danae szobra is ott van a menetben.

Danae után Amymone következik. Ő a Danaidák egyike, és arról híres, hogy mikor Argosban nem volt víz, Poseidon megmentette egy szatírtól, majd ő tette magáévá, és ezért cserébe felfedte számára Lerna maga fakasztotta forrásait (Apd. 2. 1. 4). A szövegben Amymone a *tristis*, azaz „szomorú” jelzöt kapja. Ez talán megbecstelenítésének elkerülhetetlenségét fejezi ki. Neve viszont a „feddhetetlen” jelentésű görög szóból származik, ezért némelyek Hypermnéstrával, a férjét egyedülként meg nem ölő Danaidával azonosítják. A férjét megkímélő és forrást találó Danaida az apját megmentő és az argosiaknak forrást mutató Hypsipylével állítható párhuzamba, aki kétségtelenül szintén szomorú a rábízott gyermek, Opheltés halála miatt.

Amymonét a kis Herculezzel büszkélkedő anyja, Alcmena követi. Ezek alapján tehát a kis Hercules is része volt az ábrázolásnak. A hősnek ettől a képmásától nyilvánvalóan nem félték az argosiak. Kétszeres jelenléte hangsúlyozhatja a hőssé válás fontosságát, utalhat a már többször említett megkettőződésre, és mivel most anyjával együtt van jelen, eszünkbe juttathatja a *Thebais*ban egyébként háttérbe szoruló nők szerepét az eposz cselekményének alakításában.

A szobrok menetében az utolsó, név szerint említett ős Danaus, ugyanúgy, mint az Adrastus palotájában látható összobrok leírásakor. Ahogy az ott is említett és most is leírt szereplők némelyikének esetében, az ő ábrázolása is kiegészül a hozzá kapcsolódó történet egy további szereplőjével: testvérével, Aegyptusszal. Ő szelídebb arccal látható, míg Danaus arcáról leolvasható a következő éjszakára előkészített gáztett, azaz a Danaida lányok férjgyilkossága. Danaust, mint az argosi királyszobrok leírásánál, most is párhuzamba lehet állítani Adrastussal, de az egyet nem értő testvérek ellenséges szövetségkötésének képe most

inkább Eteocles és Polynices viszálykodását idézi. Ezt az összefüggést nyomatékosítja valamelyest, hogy mikor Tisiphone arra buzdítja testvérét, Megaerát, hogy ébressze fel Polynicesben a testvérpárbaj vágyát, az ő beszédében is előfordulnak a mostani *ekphrasis*ban a Danaus és Aegyptus szövetségkötésre vonatkozó *discors* és *inimicus* melléknevek (*Theb.* 11, 100; 11, 112).

A leírás az argosi királyszobrokéhoz nagyon hasonlóan fejeződik be: az elbeszélő megjegyzi, hogy a felsoroltakon kívül még „ezer” (*mille*) másik képmást is vittek a menetben. Azaz az egész *ekphrasis* olyan egy kicsit, mintha az Adrastus palotájában lévő összobrok leírásának kibővített változata lenne, ezért többnyire az ottanihoz hasonló asszociációkat ébreszt az olvasóban.

A leírás után az elbeszélő megjegyzi, hogy a férfiak kigyönyörködték magukat (halványan utalva ezzel ismét a szobrok szépségére, hiszen gyönyörködni csak szép szobrokban lehet), majd a *virtus* mindegyiküket saját feladatára, pontosabban jutalmához (*praemia*) szólította, ami alatt nyilván a most következő nemei játékokon szerzett jutalmakat kell érteni. Ezzel a mondattal tehát egymás mellé, illetve egymással szembe kerül a két egymással ellentétes fogalom a *virtus* és a *voluptas*.

15. A kocsiverseny győzteseinek adott díjak

A halottként már Archemorusnak nevezett Opheltes tiszteletére rendezett nemei játékokat a kocsiverseny nyitja. A versenyen Polynices Adrastus lovával, a Neptunustól származó Arionnal vesz részt, aki elsőként ér a célba, de üres fogatot húzva, mivel Polynices a verseny közben leesik. A győzelem így Amphiarausé, a második hely pedig Admetusé lesz (*Theb.* 6. 410–530). A játékokon a futás a következő versenyszám (*Theb.* 6. 550–645), de azt megelőzően a kocsiverseny győzteseinek adott díjak leírását olvashatjuk. Amphiaraus egy kratért kap, amelynek díszítése a kentaurok és lapithák harcát ábrázolja, míg Admetus jutalma egy köpeny, amelyen Hero és Leander láthatók:

*huic pretium palmae gemini cratera ferebant
Herculeum iuvenes: illum Tirynthius olim
ferre manu sola spumantemque ore supino
vertere, seu monstri victor seu Marte, solebat.
Centaurus habet arte truces aurumque figuris
terribile: hic mixta Lapitharum caede rotantur*

*saxa, faces (aliique iterum crateres); ubique
ingentes morientum irae; tenet ipse furentem
Hylaeum et torta molitur robora barba.
at tibi Maeonio fertur circumflua limbo
pro meritis, Admete, chlamys repetitaque multo
murice: Phrixei natat hic contemptor ephebus
aequoris et picta tralucet caerulus unda;
in latus ire manu mutaturusque videtur
brachia, nec siccum speres in stamine crinem;
contra autem frustra sedet anxia turre suprema
Sestias in speculis, moritur prope conscius ignis.*

Theb. 6. 531–547.

Homéros *Ilias*ában a Patroklos halálakor rendezett játékokon a futóverseny győztese kap kratért (Hom. *Il.* 23. 740–747); Vergilius *Aeneis*ében pedig egy mellvértet, a hajóverseny második helyezettjének díját hozza úgy két ifjú (Verg. *A.* 5. 257–262), mint itt a keverődényt. Az *Aeneis*ben a hajóverseny győztese kap köpenyt (Verg. *A.* 5. 250–257), ami itt a második díj. Azaz Statiust, ha szövegileg nem is mindenhol, a motívumok szintjén a homérosi és vergilius minták befolyásolták. A versenyek díjaiként Homérosra és Vergiliusra utaló tárgyak választása az irodalmi hagyománnyal való versengést is kifejezheti, a Homérosnál jutalmul adott kratér szerepeltetése első díjként pedig arra is utalhat, hogy Statius úgy gondolja, ő megelőzte Vergiliust Homéros imitálásában.²⁴⁰

A kratér Statiusnál olvasható leírása szerint a kentuarok és a lapithák a harc során köveken és fáklyákon kívül kratérokat is dobálnak.²⁴¹ Az *iterum* szó használata megerősíti a kép *mise en abyime* jellegét. Ez kifejezheti a versenydíjak leírásának folyamatos ismétlődését az irodalmi hagyományban.²⁴² A leírást megelőző sorok szerint a kratért ikerfiúk (*gemini iuvenes*) hozzák, ami szintén ismétlődés, megkettőződés. Ez az Adrastus kupáján lévő ábrázolásokhoz hasonlóan szintén utalhat arra, hogy a *Thebais* nem egyetlen hősről, hanem egy testvérpárról szól. Ezen kívül a kocsiversenynek is két győztese van valójában: a hajtó nélkül elsőként célba érő ló, Arion és Amphiarus, így a győzelem egyikük számára sem teljes értékű. Ehhez hasonlóan a Théba elleni küzdelem is valódi győzelem nélkülinek tekinthető, mert Eteocles és Polynices is meghal. Azaz Polynices, hasonlóan az itteni

²⁴⁰ LOVATT, 2002, 75.

²⁴¹ Ez a mozzanat Valerius Flaccusnál is szerepel az Argo hajó oldalára festett, kentaurok és lapithák harcát ábrázoló kép esetében (*Arg.* 1. 142–143).

²⁴² LOVATT, 2002, 76.

versenyhez, testvére megölése által csak értelmetlen győzelmet ér el saját bukása árán. Eteocles és Polynices harca nemcsak a kocsiversennyel, hanem a kentaurok és lapithák harcával is párhuzamba állítható, mivel az ábrázolás leírása szerint a „meghalók hatalmas haragja” (*igentes morientium irae*) is látható, és Oedipus gyermekei esetében is egymásra haragvó testvérek haláláról van szó.

A leírásból kiderül, hogy a kratért, amelyet Amphiarus kap, korábban Hercules használta, ha legyőzött egy szörnyet, vagy ha egy harcban győzedelmeskedett.²⁴³ Hercules és Amphiarus között több párhuzamot is lehet vonni. Hercules egyik munkája során élve ment le az alvilágba, és Amphiarus sem hal meg a Théba elleni csatában, hanem miután elnyeli a föld, élve jut az alvilágba.²⁴⁴ A hősi Herculesnek negatív tulajdonságai is vannak: mint szörnyek megölője maga is bestiális – a nemeai játékok elején tartott felvonulásban az argosiak még szobrától is félnek (*Theb.* 6. 270–273). Vadsága kialakulásához az ivás is hozzájárulhat, amire a kentaurok lerészegedése miatt bekövetkező harc ábrázolásával a kratér is figyelmeztet.²⁴⁵ Mindez utalhat Amphiarus későbbi harci dühére, illetve az eltűnése után helyette választott Thiodamas által vezetett éjszakai vérengzésre, amit az is összekapcsol a részegségükben harcoló kentaurokkal és lapithákkal, hogy az argosiak is lerészegedett thébaiakat gyilkolnak.²⁴⁶ Mivel a kentaurok és lapithák az egész *Thebais*ban az örületet és a vadságot testesítik meg, és korábban Hippomedont is Hylaeus kentaurhoz hasonlította az elbeszélő (*Theb.* 4. 139–144), a jelenet utalhat Hippomedon későbbi merészségére is, hogy harcolni mer egy folyóisten leszármazottjával, illetve majd magával a folyóistennel is.²⁴⁷

A nemeai játékok elején tartott felvonuláson Hercules szobra az argosiak hősi származását hivatott bizonyítani, akik közül többen megpróbálnak Herculeshez hasonlítani hősiességben, de elbuknak. Tydeus akár még az *apothéoszt* is elérhetné, de végül kannibalizmusa miatt elveszíti. A kratéron lévő kép így a meg nem istenülésre utalhat, amely utalást az is nyomatékosítja, hogy a díjak közül a köpeny csak a második helyre kerül, pedig az Vergiliusnál a hajóverseny első helyezettjének jutalma volt, és ott Ganymédést ábrázolta, akinek képe, illetve története utalhat az istenné válásra.²⁴⁸ A Tydeusszal kapcsolatos értelmezés lehetőségét az is alátámasztja, hogy őt összefüggésbe lehet hozni a kratéron is

²⁴³ Hogy ez mikor történt, azt az *olim* határozószó a meghatározatlan múltba helyezi. (RIPOLL, 1998, 145).

²⁴⁴ HARRISON, 2013, 226.

²⁴⁵ LOVATT, 2002, 79.

²⁴⁶ LOVATT, 2002, 80.

²⁴⁷ VESSEY, 1973, 216.

²⁴⁸ LOVATT, 2002, 79; 89 n. 53.

ábrázolt kentaurokkal, az eposz egy korábbi pontján ugyanis, amikor egy hatalmas követ emelt fel, egy kratért felemelő kentaurohoz hasonlította őt az elbeszélő (*Theb.* 2. 561–563).²⁴⁹

A második díjat kapó Admetusszal kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy ő azonos-e a Hypsipyle által is említett (*Theb.* 5. 435), és Valerius Flaccusnál is szereplő (*Arg.* 1. 445) argonautával, a thessaliali Pherai királyával, aki helyett felesége, Alkéstis önként vállalta a halált, hogy Admetos továbbélhessen (*Apd.* 1. 9. 15). A kocsiverseny során Apollo megjegyzi egy belső monológban, hogy Amphiaraus ismeri saját sorsát, Admetusnak viszont hosszú öregség és késői halál jut osztályrészül (*Theb.* 6. 380–381). A mitológia nem beszél arról, hogy Admetosnak Alkéstis önfeláldozása után egy későbbi időpontban meg kellett-e halnia, de Statius valószínűleg erre gondolt a késői halál említésével. A két Admetus azonosítását az is alátámasztja, hogy az argonautához hasonlóan a versenyben résztvevő Admetus is Thessaliából érkezett (*Theb.* 6. 332; 6. 432; 6. 475),²⁵⁰ és még lovairól is az a hír járta, hogy a Thessalia hegyeiben élő kentaurok leszármazottai (*Theb.* 6. 333–334).

Az Admetusnak adott köpenyen lévő kép Hero és Leander történetét, pontosabban annak egy jelenetét ábrázolja. A monda szerint Hero Venus papnője volt Sétosban (innen a szövegben rá vonatkozó, „sétosi lány” jelentésű *Sestias* szó), akihez szerelme, Leander éjszakánként átúszott a Hellésponton Abydosból. Egy viharos éjszakán, mikor a Hero ablakában lévő, Leander tájékozódását segítő fáklyát elfújta a szél, az ifjú a tengerbe veszett. Holttestét reggelre a víz Heróhoz sodorta, mire ő is a tengerbe ölte magát (*Ov. Her.* 18; 19).

Az *ekphrasis*oknál megszokott módon az ábrázolás leírásának több kifejezése is hangsúlyozza a kép élethűségét: a szemlélő számára úgy tűnhet, mintha Leander úszna, illetve úzás közben kezet akarna váltani, valamint hajáról sem lehet azt gondolni, hogy száraz. Ez az utóbbi megjegyzés az ábrázolásnak nemcsak képi, hanem más érzékszervekkel felfogható élethűségére utal, mivel a haj nedvességéről csak érintés által lehet meggyőződni. A haj nedvességének említése a történet ovidiusi forrását is felidéri, mivel a *Heroides* szerint Leander akkor szeretett bele Heróba, amikor látta őt haját szárítani (*Ov. Her.* 18. 104). Leander azért úszik Heróhoz, hogy megérinthesse, de ahogy ez a vágya halála miatt nem teljesülhet, ugyanúgy az olvasó sem érintheti meg a Statius által leírt alkotást. Az elbeszélő

²⁴⁹ LOVATT, 2002, 88. n. 35.

²⁵⁰ Egy esetben Admetus a Haemonius jelzöt kapja, ami természetesen nem a thébai Haemonnal való kapcsolatára utal, hanem a Haemonia szóból, Thessalia másik elnevezéséből képzett melléknév. A két tulajdonnév közötti különbség azért is egyértelmű, mert a Haemonia szóban rövid o szerepel, míg Haemon nevének görögös formájában ómega.

tehát ugyanolyan reménytelenségben hagyja az olvasót, amilyen reménytelenségben van maga Leander is.²⁵¹

Hero és Leander ábrázolását a *Thebais* gyakorlatilag egyetlen férfi-nő párjával, Polyniceszel és feleségével, Argiával szokták összefüggésbe hozni. Hero és Argia között kapcsolatot teremt, hogy az utóbbi is egy magas toronyból (*turre suprema*) nézi harcba induló kedvesét (*Theb.* 4. 88–92), és az *ekphrasis*ban is ugyanez a kifejezés szerepel a Hero lakta toronyra vonatkoztatva. Egy másik intertextuális jellegű összefüggés, hogy Hero *in speculis* nézi Leandert, míg Dido *e speculis* látja Aeneas távozását Vergiliusnál (*Verg. A.* 4. 586). A részlet tehát Herón keresztül összekapcsolja Didót Argiával. Hero és Dido szerelmükben öngyilkosságot követnek el, a *Thebais*ban viszont a férfiak sorsa a tragikus. Az *ekphrasis* előreutal arra a részre is, amikor Argia Thébába indul Polynices holttestének keresésére, és kísérője figyelmezteti, hogy már közel vannak a városhoz. A kísérő ugyanis ugyanazokat a szavakat használja, amelyek – Hero kialvó fáklyájára vonatkozva – a köpenyleírásban is szerepeltek:

*cernis ut ingentes murorum porrigat umbras
campus et e speculis moriens intermicet ignis?*

Theb. 12. 251–252.

A kettős halállal végződő történet így Polynices halálát is sejtetheti, de a két halott miatt akár a két egymás ellen harcoló fiútestvér bukására is utalhat.²⁵² A kettős halál ábrázolását még tragikusabbá teszi, hogy ez egy olyan köpenyen látható, amelynek elnyerőjéért, Admetusért felesége, Alkéstis életét adta, de végül ő is visszajöhetett az alvilágból (*Apd.* 1. 9. 15), és talán magának a tulajdonosnak, Admétosnak sem kellett meghalnia.

A köpenyen látható kép és az eposz szereplői közül nem csak Hero és Argia állítható párhuzamba: Leander és Polynices között is lehet összefüggéseket felfedezni. Leander Ovidiusnál gyakran hajóhoz hasonlítja magát, (*Ov. Her.* 18. 148; 18. 207; 18. 215; 19. 185), Polynicesre pedig használható a *naufragus* (hajótörött) szó, mivel ezt a kifejezést a kocsival balesetet szenvedőkre is alkalmazták.²⁵³ A *Thebais* elbeszélője az argosiakat is sok helyen hajósokhoz hasonlítja.²⁵⁴ Amikor harcba indulnak, egy hasonlat szerint úgy búcsúznak, mint akik tengerre szállnak (*Theb.* 4. 24–30). A verseny során a kocsija feletti uralmat elvesztő Polynices egy, a hajója irányítása feletti uralmat elvesztő kormányosra emlékeztet (*Theb.* 6.

²⁵¹ LOVATT, 2002, 77.

²⁵² LOVATT, 2002, 80–81.

²⁵³ LOVATT, 2002, 82.

²⁵⁴ LOVATT, 2002, 83.

451–453). Sőt, az elbeszélő szerint Eteocles és Polynices párharca is két egyszerre elsüllyedő hajóhoz hasonlít:

... *ut nocte rates, quas nubilus Auster
implicuit, frangunt tonsas mutantque rudentes,
luctataeque diu tenebris hiemique sibi que,
sicut erant, imo pariter sedere profundo:
haec pugnae facies.*

Theb. 11. 520–524.

Polynices tehát, minthogy meghal, párhuzamba állítható a süllyedő hajóval, de kocsihajtóként egy hajóval is, és a hajó pusztulását okozó viharral is, mivel a Théba elleni hadjáratában minden barátja és segítőtje meghal.²⁵⁵

Bár már nem az ábrázolások leírásának része, érdemes figyelmet fordítani az *ekphrasist* követő két sorra is:

*has Adrastus opes dono victoribus ire
imperat; at generum famula solatur Achaea.*

Theb. 6. 548–549.

A szöveg alapján tehát a versenyben célba nem érő Polynices egy akháj szolgálólányt kap vigaszdíjúl Adrastustól. Amphiaraus egy olyan kratért kapott, amelyen kentaurok is láthatók, és Admetus lovai feltehetőleg a kentauroktól származnak. Az ő jutalma egy köpeny, amelyen Hero, tehát egy nő is látható, Polynices pedig egy nőt kap. Azaz a versenydíjakon lévő ábrázolások valamilyen módon mindig a következőleg említett díjazotthoz kapcsolódnak. Polynices vigaszdíja azonban nem ábrázolás, hanem egy valós szolgálólány. Egy nő ismételt szerepeltetésére talán azért van szükség, hogy nyomatékosítsa, a köpenyen lévő ábrázolást valóban Polynicesre és Argiara vonatkoztatva kell értelmezni, és kiemelje a nők, pontosabban Argia szerepét és felelősségét a háború és Polynices halála miatt, hiszen a harc részben az ő kezdeményezése miatt indult meg (*Theb.* 3. 678–721).²⁵⁶

16. Mars háza

A 7. könyv elején a Théba elleni harc megindulásának késlekedése miatt bosszankodó Iuppiter Mercuriust küldi el Marshoz, hogy megsürgesse a háborút. Mercurius az utasítást

²⁵⁵ LOVATT, 2002, 84.

²⁵⁶ Igaz, a motívumnak megvan a vergiliusi mintája is: az *Aeneisben* elbeszélte hajóversenyben a célhoz utolsóként érő Sergestus is kap egy rabnőt (Verg. A. 5. 281–285).

követve elmegy Thraciába, Mars házához, amelyet az istenek hírnökének látászögéből ismerünk meg.²⁵⁷ A leírás első része a ház külsejét és elhelyezkedésének körülményeit mutatja be:

*hic steriles delubra notat Mavortia silvas
(horrescitque tuens), ubi mille furoribus illi
cingitur averso domus inmansueta sub Haemo.
ferrea compago laterum, ferro arta teruntur
limina, ferratis incumbunt tecta columnis.
laeditur adversum Phoebi iubar, ipsaque sedem
lux timet, et durus contristat sidera fulgor.*

Theb. 7. 40–46.

A leírtak alapján a ház környezete Mars, illetve a háború embertelenségére, félelmetességére utal: még az erdők is terméketlenek. A házra ugyanakkor a *delubra* szó utal elsőként, azaz ha a hely félelmetes is, az isten jelenléte szent helyé teszi. A házat ezer düh veszi körül (*mille furoribus illi cingitur*), és a *Furor* a leírásban később említett, a házat őrző, megszemélyesített alakok között is szerepelni fog majd.

A ház fontos jellemzője, hogy bizonyos részei (az oldalakat összefogó eresztékek, a küszöbök és a tetőt tartó oszlopok) vasból vannak, amit a leírás a *ferr-* szótó háromszori ismétlésével érzékeltet, hasonlóan ahhoz, ahogy Vergilius az ércből készült carthagoi Dido-templom leírásában, ahol az *aereus* szó ismétlődik (vö. Verg. A. 1. 448–449).²⁵⁸ A nagyrészt vasból készült ház jól illik a háború istenéhez, elsősorban a vas ridegsége miatt (egyébként gyakran az alvilág kapui is vasból vannak),²⁵⁹ de azért is, mert a vasra használt latin szó, a *ferrum* átvitt értelemben kardot is jelent.

A ház félelmetességéhez járul hozzá a természetes fény hiánya. A fényt ugyanis a fémből készült ház „durva ragyogása” (*durus fulgor*) adja, amely még a csillagok fényét is elhomályosítja.²⁶⁰ Az is a háború ártalmasságát szimbolizálja, hogy Phoebus Apollo fénye nem juthat el sértetlenül a házhoz.²⁶¹

A leírás következő része a házat őrző, megszemélyesített alakokat mutatja be:

*digna loco statio: primis salit Impetus amens
e foribus caecumque Nefas Iraeque rubentes*

²⁵⁷ SMOLENAARS, 1983, 24.

²⁵⁸ SMOLENAARS, 1994, 26.

²⁵⁹ SMOLENAARS, 1994, 26.

²⁶⁰ A *contristat* szó ilyen értelemben vett használatához ld. Hor. *Sat.* 1. 1. 36; Verg. *G.* 3. 78; Verg. *A.* 10. 273. stb. (SMOLENAARS, 1994, 29).

²⁶¹ SMOLENAARS, 1994, 28.

*exanguesque Metus, occultisque ensibus astant
 Insidiae geminumque tenens Discordia ferrum.
 innumeris strepit aula Minis, tristissima Virtus
 stat medio, laetusque Furor vultuque cruento
 Mors armata sedet; bellorum solus in aris
 sanguis et incensis qui raptus ab urbibus ignis.*

Theb. 7. 47–54.

A megszemélyesített alakok szerepeltetésének talán Ovidius a mintája. Nála a nap palotájában veszik körül allegorikus alakok Phoebust (Ov. *Met. 2. 23–30*). A *Metamorphoses* ezen kívül abból a szempontból is minta lehet, hogy ott is és itt is egy vendég (ott Phaethon, míg itt Mercurius) megérkezése után következik az épület leírása.²⁶²

Statiusnál a megszemélyesített alakok majdnem mindegyike egy hozzáillő jelzöt kap, míg némelyek tulajdonságát egy rá jellemző cselekvés fejezi ki. Így például *Discordia* kétélű kardot tart, szimbolizálva ezzel, hogy akik nem értenek egyet egymással, azok két ellentétes oldalon állnak.

A megszemélyesített alakok közül szinte mindegyik (az Indulat, az Igazságtalanság, a Harag, a Félelem, a Csalárdság, a Viszály, a Fenyegetés, a Düh és a Halál) a háború negatív aspektusához kapcsolódik. Az egyetlen kivétel a középen álló *Virtus*, amely azonban igen szomorú (*tristissima*). Szomorúságát talán a háborúk borzalmi okozzák, de középen való elhelyezése mutatja, hogy a harcban is a bátorságnak és az erénynek van a legnagyobb jelentősége.

A leírás e részének utolsó soraiból kiderül, hogy a házban oltárok is vannak, amelyeken háborúkból származó vér folyik, és olyan tűz ég rajtuk, amely felgyújtott városokból származik. Az oltárok jelenléte miatt tehát a ház szentélyként is funkcionál, vagyis megvan az oka a leírás elején található *delubra* megnevezésnek.

A leírás többi része a ház díszítéseit mutatja be:

*terrarum exuviae circum et fastigia templi
 captae insignibant gentes: caelataque ferro
 fragmina portarum bellatricesque carinae
 et vacui currus protritaque curribus ora,
 paene etiam gemitus: adeo vis omnis et omne
 vulnus. ubique ipsum, sed non usquam ore remisso*

²⁶² KEITH, 2007, 21–22.

*cernere erat: talem divina Mulciber arte
ediderat; nondum radiis monstratus adulter
foeda catenato luerat conubia lecto.*

Theb. 7. 55–63.

A díszítmények elsősorban hadizsákmányok,²⁶³ valamint a most már templomnak nevezett ház oromzatát díszítő, leigázott népeket ábrázoló domborművek. A leírás alapján tehát úgy tűnik, az elbeszélő néha valós dolgokat, néha ábrázolásokat ír le, így a zsákmánytárgyakról nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy azok némelyike nem csak ábrázolásként van-e jelen Mars házában. Az ábrázolásként való értelmezés mellett szól az 59. sorban található megjegyzés, amely szerint szinte hallható a háborúban meghalók jajgatása, azaz a leírás az *ekphrasisokra* időnként jellemző módon az élethűségre utal, habár az is igaz, hogy a jajgatás képzetét a valósan jelenlévő tárgyak is felidézhetik. További érv az ábrázolás mellett, hogy Marsot a harci zsákmányok között mindenhol látni lehetett, mivel Vulcanus így készítette el a házát, és ha a hadisten ábrázolásokon jelenik meg, akkor talán az ő ábrázolását körülvevő hadizsákmányok is csak ábrázolások. Ennek következtében kérdésként merül fel az is, hogy a házat őrző allegorikus alakok vajon nem szobrokként értelmezendők-e.

A leírás szerint az ábrázolásokon Mars – a háború istenéhez illő módon – sohasem jelenik meg szelíd arccal, és ez Vulcanus isteni művészetének érdeme, aki azért készíthetett ennyire tökéletes, Marshoz ennyire illő épületet, mert felesége, Venus még nem csalta meg őt a hadistennel. Mars háza tehát korábban készült, mint a második könyvben leírt, Harmoniának készített nyaklánc, amely Théba szerencsétlenségének mitologikus oka, így bizonyos mértékig az eposz cselekményének mozgatója is. A nyakláncnál korábban készült, de az eposzban csak később említett épület leírása ezért a korábbi *ekphrasis* párjának tekinthető, mert míg a nyaklánc az egész thébai mondakör eseményeinek mitologikus oka, addig az épületleírás a *Thebais* második felének elején áll, és ha maga az épület nem is oka a hamarosan megkezdődő harcnak, a benne zajló események annak tekinthetők.

17. Haemon sisakja

Amikor a thébaiak megtudják, hogy Polynices és az argosiak meg fogják őket támadni, ők is felkészülnek a harcra, azaz a város védelmére. Antigone és Phorbos a fal tetejéről nézik a

²⁶³ Ezek leírásának mintája Latinus király palotájának bemutatása Vergilius *Aeneis*ében (Verg. A. 7. 183–186), de tulajdonképpen az egész épületleírás struktúrájának a vergiliusi leírás a mintája, ugyanakkor sok szempontból Alkinoos palotájának leírása (Hom. *Od.* 7. 86–132) is előképnek tekinthető (SMOLENAARS, 1994, 22).

város kapuit védeni készülő harcosokat, és az ő párbeszédük alkotja a thébai sereg katalógusát. Antigone az elsők között (Menoceus és Creon után) említi Haemont, akinek sisakját a Sphinx díszíti:

... *quam celsus aena*

Sphinge per ingentes Homoloidas exeat Haemon.

Theb. 7. 251–252.

A leírás nem teszi egyértelművé, hogy a jelvényként használt Sphinx valóban a sisakon volt-e, de a „Sphinx által kimagasló Haemon” (*celsus Sphinge Haemon*) fordulat alapján erre lehet következtetni, és az ókorban egyébként is konvencionális volt a Sphinx ábrázolása a harcosok sisakján (vö. Paus. 1. 24. 5). Megjelenítésének itt is hasonló funkciója van, mint Polynices kardján: jelzi Haemon thébai származását, betölti az ellenség megrémítésének feladatát, de ugyanúgy utal Théba bűneire is.

18. Dryas fegyverei

Az Antigone után megszólaló Phorbas elsőként Dryast mutatja be, aki a Tanagrából érkező íjászokat vezeti, és hófehér fegyvereit egy háromágú szigony és egy aranszínű villám díszíti:

mille sagittiferos gelidae de colle Tanagrae

promovet ecce Dryas; hic, cui nivea arma tridentem

atque auro rude fulmen habent, Orionis alti

non falsus virtute nepos: procul, oro, paternum

omen et innuptae vetus excidat ira Dianae.

Theb. 7. 254–258.

Phorbastól megtudjuk, hogy Dryas, aki később majd megöli Parthenopaeust, Orion leszármazottja. A mitológiai történetek többféleképpen mesélik Orion halálát, de annak mindegyik változatában Diana az oka. Ezért kéri Phorbas, hogy Dryast kerülje el az atyai rossz omen, Diana haragja. A fegyverein lévő, Neptunusra utaló háromágú szigony és a Iuppiterre utaló villám származásjelölő funkciójúak, mivel Orion istenek gyermeke. A mitológiai történeteket elmesélő források szerint apja Iuppiter vagy Neptunus vagy Mercurius, esetleg mindhárman egyszerre (Hyg. *Fab.* 195; Ov. *Fast.* 493–536).²⁶⁴

A Parthenopaeus halálát leíró rész elején az elbeszélő ismét megjegyzi majd, hogy Dryasnak Orion az őse, és tőle örökölte a Diana követői elleni gyűlöletét (*Theb.* 9. 841–844).

²⁶⁴ SMOLENAARS, 1994, 128.

Ez az oka annak is, hogy meg akarja ölni Parthenopaeust, hiszen annak anyja, Atalanta Diana tisztelője (*Theb.* 9. 602–637).

A Parthenopaeus halálát leíró részben, mikor Dryas felemeli pajzsát, az elbeszélő Atalanta fiának halálfélelmét egy hattyúéhoz hasonlítja, amely meglátja maga felett a Iuppiter villámát vivő sast:

*cum torva clipei metuendus obarsit
luce Dryas: tremor ora repens ac viscera torsit
Arcados; utque feri vectorem fulminis albus
cum supra respexit olor, cupit hiscere ripam
Strymonos et trepidas in pectora contrahit alas:
sic iuvenem saevi conspecta mole Dryantis
iam non ira subit, sed leti nuntius horror.*

Theb. 9. 856–862.

A sas szó nem szerepel az idézett részben, de a „vad villám hordozója” (*feri vectorem fulminis*) kifejezés egyértelművé teszi, hogy Iuppiter madaráról van szó. Az idézett részben azonban nem a sas, hanem a villám említése a fontos, mivel a hetedik könyvben szereplő *ekphrasis*ből tudjuk, hogy az díszítette Dryas fegyverzetét. A hasonlat alapján tehát Dryas megfeleltethető a sasnak, míg a Parthenopaeus halálát okozó fegyvere, a nyíl, Iuppiter villámának, azaz a hasonlat, és így valamelyest az *ekphrasis* is utalhat arra, hogy Dryas Iuppiter eszköze.

A hasonlatban fehér hattyúról (*albus olor*) van szó, és a haldokló Parthenopaeusnak is a hófehér mellkasából folyik a vér: *ibat purpureus niveo de pectore sanguis* (*Theb.* 9. 883). Ezzel szemben az *ekphrasis*ban Dryas fegyvereit jellemzi a hófehér szín, így ebből az egy szempontból őt is összefüggésbe lehet hozni a haláltól félő hattyúval. Dryasra ugyan nem jellemző a halálfélelem, de Parthenopaeus megölése után ő is meghal, méghozzá úgy, hogy nem lehet tudni, ki sebesítette meg:

*tum cadit ipse Dryas (mirum!) nec vulneris umquam
consciis: olim auctor teli causaeque patebant.*

Theb. 9. 875–576.

Az elbeszélő azt ígéri, egyszer ki fog derülni, ki okozta Dryas halálát, ez az ígélet azonban nem teljesül: Dryas neve a továbbiakban már csak egyszer fordul elő az eposzban, Oedipus említi őt meg, mikor megelégetve a harcot, jobbnak látja, ha fiai párbaja dönt Théba sorsáról, és felsorolja Eteoclesnek, hogy kik haltak meg eddig a városért. (*Theb.* 11. 281). Az

olvasó számára ugyanakkor egyértelmű, hogy Dryas halálát, ha közvetve is, de Diana okozza, bosszúból Parthenopaeus megöléséért.²⁶⁵

19. A phókisi városokból érkező harcosok fegyverei

A phókisi városokból érkező harcosokat az argonauták között is számon tartott (*Arg.* 1. 362–363; *Hyg., Fab.* 14, 97) Iphitus vezeti. Fegyvereiken Tityos vagy Délos vagy az Apollón által Thébánál használt tegezék láthatók:

*omnibus inmixtas cono super aspice laurus
armaque vel Tityon vel Delon habentia, vel quas
hic deus innumera laxavit caede pharetras.
Iphitus asper agit, genitor cui nuper ademptus
Naubolus Hippasides.*

Theb. 7. 351–355.

A fegyvereken lévő ábrázolások mindegyike Apollónhoz kapcsolódik: Tityos meg akarta erőszakolni Létót, Apollón és Artemis anyját, akik ezért megölték őt (*Apd.* 1. 4. 1); Délos Apollón születésének helye; a nyilakat pedig Apollón a várost építő Amphion és neje, Niobé gyermekeinek megölésére használta Thébánál, amiért Niobé sok gyermeke²⁶⁶ miatti büszkeségében kijelentette, hogy őt nagyobb áldás érte, mint Létót (*Apd.* 3. 5. 6). Mivel Apollón legfőbb jóshelye, Delphi is Phókisban van, ezért a Phókisból érkezők fegyverein az istenhez kapcsolódó képek megjelenítése a harcosok származásának jelölésére szolgál. Minthogy Iphitus és emberei az eposz további részében nem szerepelnek, az *ekphrasis*ban leírt képeknek nincs más funkciójuk.

20. Crenaeus pajzsa

Tydeus kannibalizmusa és halála után harc alakul ki a testéért. A harc legfőbb résztvevője Hippomedon, aki Tisiphone közbelépése miatt eltávolodik a testtől, és az Isménos folyó partján fog harcolni, ahol megöli a folyóisten unokáját, a thébai Crenaeust. Crenaeus bemutatásának részeként le van írva pajzsa is, amelyen Európé elrablása látható:

²⁶⁵ SMOLENAARS, 1994, 127.

²⁶⁶ A források ellentmondásosak Niobe gyermekeinek számával kapcsolatban, de Statius egyértelműen tizenkét gyermekről tud (vö. *Theb.* 6. 124).

*arma decent umeros, clipeusque insignis et auro
lucidus Aoniae caelatur origine gentis.
Sidonis hic blandi per candida terga iuveni,
iam segura maris, teneris iam cornua palmis
non tenet, extremis adludunt aequora plantis;
ire putes clipeo fluctusque secare iuencum.
adiuvat unda fidem pelago nec discolor amnis.*

Theb. 9. 332–338.

A leírás egyértelműen jelzi, hogy az aranyból készült pajzs képei a thébai nemzet eredetét ábrázolták, azaz a pajzs elsősorban származásjelölő funkciójú.

Az Európé elrablását ábrázoló kép bemutatásának elején ott található a *hic* határozószó, amely az *ekphrasis*okban a képek elrendezésére szokott utalni. Ez alapján az olvasó azt várhatja, hogy további határozószók újabb képek leírását fogják majd bevezetni, ezzel szemben az *ekphrasis* az Európé elrablását ábrázoló kép leírásával véget ér. Azaz, ha voltak is további ábrázolások a pajzson, az elbeszélő csak az *ekphrasis*ban leírtat tartotta fontosnak megemlíteni Crenaeusszal kapcsolatban.

A képleírás tanúsága szerint Európé az öt elrabló bika hátán ülve már nem fél a tengertől, és olyannyira bízik a bika-istenben, hogy már a szarvát sem fogja. Európénak a főisten és a tenger iránti bizalma így párhuzamba állítható Crenaeusnak a víz és nagyapja iránti bizalmával.²⁶⁷ A szarvakkal rendelkező bika és Ismenos között kapcsolódási pont lehet az is, hogy a folyóisteneket gyakran szarvakkal ábrázolták, aminek az is oka lehetett, hogy a „szarv” jelentésű *cornu* szó a folyamok ágait is jelentette.

Európé bizalmának további jele, hogy hagyja a lábainál játszózni a tenger hullámain. Ennek a képnek az egyik mintája az Arachne által készített szöttes leírása Ovidius *Metamorphoses*ében, ahol Europa még félve húzza el lábait a hozzáérő víztől (*Ov. Met.* 6. 103–107). A másik előkép Catullus 64. carmenje, amelynek egyik jelenetében Ariadne a tenger partjáról nézi az öt Naxos szigetén hagyó Theseus hajóját, és közben a víz nyaldossa a lábait (*Cat. Carm.* 64. 60–67). Európé történetének további forrása lehet még Moschos Európé elrablásáról szóló epyllionja, mivel abban is szerepel egy *ekphrasis*: Libyé és Posiedon nászajándéka, Európé kosara, amely Ió történetét ábrázolja. Ez hathatott Vergiliusra is, mivel ő Aeneisében Turnus pajzsára helyezi Ió elrablásának történetét (*Verg. A.* 7. 789–792), Statiusnál azonban a kerettörténetből lesz *ekphrasis*, így a vergiliusi és a statiusi

²⁶⁷ FABER, 2006, 110.

*ekphrasis*ban is egy, a főhőssel ellentétes oldalon álló szereplő pajzsán ábrázolt, Iuppiter által történt nőablásról van szó.²⁶⁸

Az *ekphrasis* utolsó két sora a leírás élethűségét hangsúlyozza, mivel a 337. sor szerint a kép nézője úgy érzékeli, mintha a bika haladna a pajzson és szelné a hullámokat. A pajzson lévő jelenet mozgása tehát ugyanolyan élénk, mint a cselekményé.²⁶⁹ A 338. sor értelmezése eltérő lehet attól függően, hogy a *pelago* szó elé vagy mögé teszünk-e vesszőt. A legelfogadhatóbb értelmezés a következő: „a hullám segíti a bizalmat, és a folyó színe nem tér el²⁷⁰ a tengerétől”, illetve ha a sor második felét nem tekintjük újabb tagmondatnak, hanem felsorolásnak vesszük, akkor a mondatot így is fordíthatjuk: „segíti a bizalmat a hullám és a tengertől nem eltérő színű folyó”. Ezzel a fordítással kapcsolatban felmerülhet kritikaként, hogy az aranyból készült pajzson hogyan lehet a kép háttérét adó tenger az Isménos folyóéval azonos színű anélkül, hogy a pajzsot ne a folyó színe, hanem továbbra is az arany jellemezze.²⁷¹ A leírás elején található *hic* határozószó azonban azt valószínűsíti, hogy a pajzson nemcsak ez a kép volt látható, hanem továbbiak is, amelyek lehettek aranyból, valamint – ahogy már több leírás elemzésekor is láttuk – egy *ekphrasis* esetében soha nem várható el, hogy az alapján a leírt dolog tökéletesen rekonstruálható legyen.

A 338. sorban található *fidem* szó értelmezésével kapcsolatban kérdéses, hogy kinek mi iránti bizalmáról van szó. Az egyik értelmezési lehetőség az, hogy a *fidem* szó a befogadónak a képek élethűségébe vetett bizalmára vonatkozik, és a hullám ábrázolása még élethűbbé teszi a képet a szemlélő számára.²⁷² A másik lehetőség szerint Európé korábban már említett tenger iránti bizalmáról van szó, és így az *unda* szó az Európé lábainál lévő hullámokat jelenti. A 338. sor jelentése ebben az esetben: „a hullám segíti a tenger iránti bizalmat, a tenger (*amnis*) nem ijesztő (*non discolor*) (tudniillik Európé számára)”.²⁷³

Mivel az eposzon belül a pajzson lévő képnek Hippomedon, illetve maga a pajzs tulajdonosa Crenaeus is szemlélői lehetnek, ezért a mondat az ő víz iránti bizalmukra is utalhat.²⁷⁴ Kettőjük pajzsának összehasonlítása ellentétes szerepüket is kifejezheti, mert míg

²⁶⁸ CHINN, 2011, 151–152.

²⁶⁹ FABER, 2006, 112.

²⁷⁰ Az eredetileg „tarka” jelentéssel is bíró *discolor* szó alatt itt egyértelműen „eltérő színű”-t kell értenünk. CHINN, 2011, 159.

²⁷¹ CHINN, 2011, 155.

²⁷² CHINN, 2011, 153.

²⁷³ CHINN, 2011, 154. Az *amnis* és a *nec discolor* szavak fordításban megadott értelmezési lehetőségeinek kifejtését ld. CHINN, 2011, 154. n. 22.

²⁷⁴ CHINN, 2011, 153.

Hippomedonén a Danaidák ábrázolása utalhat arra, hogy ő vétkes, addig Crenaeusén a víztől nem félt Európé ábrázolása jelezheti Crenaeus ártatlanságát.²⁷⁵

A pajzsléírást megelőző sorokban Crenaeus bemutatásának része nagyapjával, azaz az Isménos folyóval való jó viszonyának megemlézése, ráadásul ebben a részben az *ekphrasis*ban is megtalálható *unda* és *amnis* szavak jelölik a vizet:

*ergo ratus nihil Elysias ibi posse Sorores,
laetus adulantem nunc hoc, nunc margine ab illo
transit avum, levat unda gradus, seu defluus ille,
sive obliquus eat; nec cum subit obvius ulla
stagna dedere moras pariterque revertitur amnis.*

Theb. 9. 323–327.

Ebből a részből az is kiderül, Crenaeus úgy gondolta, a párkáknak nincs rajta hatalmuk, azaz halhatatlannak hitte magát. Crenaeus bizalmáról hamar kiderül azonban, hogy valójában túlzott elbizakodottság, mivel Hippomedon megöli őt (*Theb. 9. 340–350*).

Jóllehet az eposz szövegéből nem derül ki, de ha megpróbáljuk elképzelni, valószínűsíthetjük, hogy Crenaeus a pajzsán lévő szereplők közül szívesebben állítja magát párhuzamba az Európét elrabló bika-istennel, mint az elrabolt Európével. Az olvasó azonban a motivikus és intertextuális utalások alapján tudja, hogy Crenaeust Európéhez lehet és kell hasonlítani, vagyis a pajzsléírás beilleszthető a fordított öntükrözés kategóriájába. Ha tekintetbe vesszük, hogy a cselekményből nem derül ki, hogy Crenaeus bárkihez is hasonlítaná magát, és nem fogadjuk el a fordított öntükrözésként való értelmezést, azt akkor is el kell ismernünk, hogy Európé és Crenaeus a víz és a vízben lévő isten iránti bizalmuk miatt párhuzamba állíthatók, és ezért a pajzsléírás Crenaeus sorsára utal, mivel Európé elrablása esetében az isten beavatkozása erőszakos, és Crenaeus is erőszak áldozatává válik.²⁷⁶

21. A Iunónak ajándékba adott peplosz

Miközben az argosi harcosok Parthenopaeus halála után visszavonulnak éjszakára, asszonyaik otthon Iunóhoz imádkoznak segítségéért és a férfiak szerencsés hazatéréseért (*sceptriferae Iunonis opem reditumque suorum / exposcunt* – *Theb. 10. 51–52*). Még ajándékot is visznek az istennőnek: egy peploszt, amely Iuppitert és magát Iunót ábrázolja:

²⁷⁵ DEWAR, 1991, ad. 9. 332.

²⁷⁶ FABER, 2006, 110.

*peplum etiam dono, cuius mirabile textum
 nulla manu sterilis nec dissociata marito
 versarat, calathis castae velamina divae
 haud spernenda ferunt, variis ubi plurima floret
 purpura picta modis mixtoque incenditur auro.
 ipsa illic magni thalamo desponsa Tonantis,
 expers conubii et timide positura sororem,
 lumine demisso pueri Iovis oscula libat
 simplex et nondum furtis offensa mariti.*

Theb. 6. 56–64.

A leírás szerint sem gyermektelen, sem férjét elhagyó nő nem vett részt a peplosz készítésében, ahogy ez illendő is egy házasság istennőjének szánt ajándék esetében. Az elbeszélő a peplosz szövetére a *textum* szót használja, amely, több másik *ekphrasishoz* hasonlóan, most is értelmezhető a szöveg megalkotottságára való utalásként.

A peplosz sok, arannyal átszőtt, bíbor színben ábrázolt képe közül az egyikben a még hajadon, Iuppiternek menyasszonyként odaigért Iuno látható, amint nővéri szerepéből kilépve, lesütött szemmel csókolja a fiatal főistent, aki még nem csalta meg őt. A nők kétségtelenül azért választottak olyan képet a peplosz díszítéséül, amelyen Iuno és Iuppiter boldognak látszanak, mert ők maguk is boldogok szeretnének lenni férjükkel. A képbe azonban, ha tudatlanul is, de beleszőtték saját sorsukat, hiszen többnyire, Iunóhoz hasonlóan, boldogtalanság vár rájuk, mivel a férfiak közül sokan nem térnek vissza a Théba elleni háborúból. Talán erre a sors-, illetve történetfordulatra is utal az itt a szövet varrására vonatkozó, de elsősorban „fordít”, „forogat”, „megváltoztat” jelentésű *verso* ige használata.

Meggondolatlan kérésük miatt részben maguk a nők is okai boldogtalanságuknak. Azt kérik ugyanis Iunótól, miután a peploszt szobrára terítették, hogy mint egykor Semele miatt, csapjon le most is Thébában Iuppiter villáma:

*aspice sacrilegas Cadmeae paelicis arces,
 siderei regina poli, tumulumque rebellem
 disice et in Thebas aliud (potes) excute fulmen.*

Theb. 10. 67–69.

Kérésük hamarosan be is teljesül, csak hogy Iuppiter villáma egy argosira, az istenkáromló Capaneusra sújt le (*Theb. 10. 907–939*).

Érdekes megfigyelni, hogy a *Thebaisban* a nők fellépése sok esetben szerencsétlenséget von maga után. Argia szorgalmazza a háborút Théba ellen, és ezzel

gyakorlatilag a halálba küldi Polynicest. A Hypsipylére bízott Opheltest megöli egy kígyó, ironikus módon épp azalatt, míg a lemnosi királynő apja iránti *pietas*áról mesél. A testvérpár halálával végződő végső párharc előtti jelenetekben szintén nők szerepelnek: Iocasta Eteoclest, míg Antigone Polynicest próbálják lebeszélni a testvérpárbajról. Ebbe a sorba illik be a nők mostani, villámot kérő imája is, azzal a különbséggel, hogy most Iuno kegyéből a szerencsétlenséget argosi sikerek is megelőzik.

22. Az Álom lakhelye

A peplosszal megajándékozott Iuno segíteni akar az argosiakon, ezért a megszemélyesített Álomhoz, Somnushoz küldi Irist, hogy az adja át kérését: Somnus bocsásson álmot a thébiaiakra. Az Iris megérkezését elbeszélő jelenet előtti leírásból megismerjük Somnus lakóhelyét. A leírás első része a lakhely elhelyezkedését és körülményeit írja le:

*stat super occiduae nebulosa cubilia Noctis
Aethiopasque alios, nulli penetrabilis astro,
lucus iners, subterque cavis grave rupibus antrum
it vacuum in montem, qua desidis atria Somni
securumque larem segnis Natura locavit.
limen opaca Quies et pigra Oblivio servant
et numquam vigili torpens Ignavia vultu.
Otia vestibulo pressisque Silentia pennis
muta sedent abiguntque truces a culmine ventos
et ramos errare vetant et murmura demunt
alitibus. non hic pelagi, licet omnia clament
litora, non ullus caeli fragor; ipse profundis
vallibus effugiens speluncae proximus amnis
saxa inter scopulosque tacet: nigrantia circum
armenta omne solo recubat pecus, et nova marcent
germina, terrarumque inclinat spiritus herbas.*

Theb. 10. 84–99.

A leírásból nem teljesen egyértelmű, hogy barlangban elhelyezett épületről, vagy lakásként használt barlangról van-e szó. Az épületként való értelmezés mellett szól az építészeti elemeknek és épületrészeknek, a küszöbnek (*limen*), az előcsarnoknak (*vestibulum*) és a fedél tetejének (*culmen*) a megemlítése, valamint az, hogy a leírás során Somnus

lakhelyét az *atria* szó jelöli legelsőként. Mindezek ellenére mégis az a valószínűbb, hogy itt egy lakásként használt barlangról van szó, mivel a felsorolt szavak mindegyike a barlang egy-egy részét is jelölheti. Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy a lakhelyet a lomha természet (*segnis Natura*) készítette, és a természet valószínűleg nem épületrészekből, hanem természeti elemekből építkezik. További érv a lakásként használt barlang mellett, hogy Ovidius is leírja az Álom lakhelyét (*Ov. Met.* 11. 592–615) – amely leírás egyébként az egész *statiusi* jelenetnek a mintája²⁷⁷ –, és *Somnus* lakhelye nála is barlang (vö. *Ov. Met.* 11. 592).

*Statius*nál az Álom lakhelyét Mars házához hasonlóan megszemélyesített alakok őrzik, de itt természetesen nem a harchoz, hanem az álomhoz kapcsolódók, így a Nyugalom (*Quies*), a Felejtés (*Oblivio*), a Tunyaság (*Ignavia*), a Dologtalanság (*Otium*)²⁷⁸ és a Csend (*Silentium*). A megszemélyesített alakok szerepeltetése újdonság az ovidiusi leíráshoz képest, ez inkább a Mars házát leíró *ekphrasishoz* kapcsolja az elemzett részletet. A két rész párhuzamba állítható egymással: mindkettőben egy isten (ott *Iuppiter*, itt *Iuno*) küldi az istenek valamely követét (ott *Mercuriust*, itt *Irist*) a leírt helyen lakó istenhez, hogy adjanak át neki egy kérést, és mindkét kérésnek harc, illetve halál lesz a következménye, korábban főként argosiak, most elsősorban thébaiak halála.

Ahogy Mars házát a fény, úgy az Álom lakhelyét a hang hiánya jellemzi, de míg ennek a körülménynek is Ovidius a mintája, addig az ovidiusi negatív felsorolás helyett (vö. *Ov. Met.* 11. 597–607) *Statius*nál a csend leírása dinamikus.²⁷⁹

Ha a leírásnak a barlangot mint lakóhelyet bemutató részét nem is tartjuk *ekphrasis*nak, a lakóhely belsejében, *Mulciber* által készített ábrázolások leírását mindenképp annak kell tekintenünk:

mille intus simulacra dei caelaverat ardens
Mulciber: hic haeret lateri redimita Voluptas,
hic comes in requiem vergens Labor, est ubi Baccho,
est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
obtinet. interius tecti in penetralibus altis
et cum Morte iacet, nullique ea tristis imago
cernitur. hae species.

Theb. 10. 100–106.

²⁷⁷ DELARUE, 1989, 405. DELARUE tanulmánya részletesen elemzi az Ovidius és *Statius* leírása közötti összefüggéseket, én itt elsősorban a *Thebais* egy másik részletével, a Mars házának leírásával való hasonlóságokra helyezem a hangsúlyt.

²⁷⁸ Az *otium* természetesen annál sokkal összetettebb fogalom, hogy egy szóval le lehetne fordítani, de az álomhoz való kapcsolódása esetén talán a dologtalanság rá a legmegfelelőbb szó.

²⁷⁹ DELARUE, 1989, 408–409.

Sem az ábrázolások leírásának elején használt *simulacra*, sem a leírás végén szereplő *species* szóból nem derül ki egyértelműen, hogy itt képekről vagy szobrokról van-e szó, habár ennek nincs is igazán jelentősége. Az összes ábrázolás Somnust mutatja egy hozzá kapcsolódó megszemélyesített alakkal, vagy egy istennel: a megszemélyesített alakok közül a Gyönyör (*Voluptas*) és a Munka (*Labor*), míg az istenek közül Bacchus és Amor vannak megjelenítve. Ezek mindegyike olyan figura, akik valamilyen módon álmot hoznak.

Nyilván nem véletlen, hogy a sok genealógiaváltozat közül Statius azt támogatja, amely szerint Amornak Mars az apja (erre utal a *Martigenae* jelző),²⁸⁰ mert a leírás így ismét kapcsolódik Marshoz. Az *ekphrasis* abból a szempontból is párhuzamba állítható Mars házának leírásával, hogy a ház tulajdonosa ott is és itt is többszörösen láthatók. A mostani leírás utolsóként említi az Álomnak a Halállal együtt történt ábrázolását, és a Halál a Mars házát őrző megszemélyesített alakok között is utolsóként van felsorolva. A leírás szerint az Álom és a Halál együttes ábrázolása Somnus házának belső részében volt, ahol nem látta senki, ami talán arra utal, hogy az álomban érkező halál kevésbé feltűnő. A leírás a cselekmény következő részével is összefügg, mivel a továbbiakban Somnus elaltatja a thébaiakat, akiket az argosiai álmukban mészárolnak le, tehát az *ekphrasis* már a következő epizódot készíti elő.

23. Menoeceus sisakja

Miután az argosiaiak megtámadják Théba kapuit, a város védői jóslatot kérnek Tiresiasztól. Az ő próféciája szerint csak akkor érhető el a győzelem, ha meghal a legfiatalabb thébai harcos (*Theb.* 10. 580–627). Ő Menoeceus, Creon fia, Haemon öccse, akit Antigone a szájába adott katalógusban elsőként említett meg, mikor a városfalról szemlélte a harcba indulókat (*Theb.* 7. 250). Menoeceust most mint Théba egyik kapujának védőjét látjuk viszont:

*sed neque te indecorem sacris dignumque iuberi
talia Dircaea stantem pro turre, Menoeceu,
invenit; immensae reserato limine portae
sternebas Danaos, pariter Mavortius Haemon.
sed consanguinei quamvis atque omnia fratres,*

²⁸⁰ Az újkori mitológiai kézikönyvek Amor (vagy más néven Cupido, görög néven Erós) szüleiént a legtöbbször Marsot (Arés) és Venust (Aphrodité) nevezik meg, pedig azt, hogy Erósnak Arés volt az apja, csupán néhány görög írásos forrás mondja, így Simonides, (vö. Simon, *frag.* 575, in: *Graec Lyric III, LCL*, 1991) és a Statiusnál későbbi Nonnos (vö. Nonn. *D.* 5. 88). Ezekon kívül a Cupido genealógiáját kissé megbonyolító Cicerónál olvashatjuk még, hogy a „harmadik Cupido”-nak (*Cupido tertius*), aki Anteroszal azonos, Mars volt az apja (vö. Cic. *ND.* 3. 60).

*tu prior: exanimis circum cumulantur acervi;
omne sedet telum, nulli sine caedibus ictus
(necdum aderat Virtus); non mens, non dextra quiescit,
non avida arma vacant, ipsa insanire videtur
Sphinx galeae custos, visoque animata cruore
emicat effigies et sparsa orichalca reident.*

Theb. 10. 650–660.

Az idézett rész utolsó három sora szerint Menoeceus sisakján a Sphinx látható, ami ismét felidézi a hetedik könyv katalógusát, mivel az ottani leírás szerint Haemon sisakját is a Sphinx díszítette. Érdeemes megfigyelni, hogy Statius még ebben a rövid *ekphrasis*-ban is hangsúlyozza az ábrázolás élethű voltát: a szemlélő számára úgy tűnik, mintha a harc során maga a Sphinx is dühöngene, és megélné a vér láttán, hasonlóan, mint Menoeceus.

A Sphinx-ábrázolásról ugyanaz mondható el itt is, mint ami Polynices kardjánál és Haemon sisakjánál, azaz elsősorban származásjelölő és apotropaikus funkciója van, de Menoeceus esetében egy további összefüggést is lehet találni. Az ifjú, miután a Virtus Tiresias lánya, Manto képében buzdítja (*Theb.* 10. 628–685), engedelmeskedve a jóslatnak feláldozza magát, és leveti magát a városfalról (*Theb.* 10. 756–782). A Sphinx pedig, mint ismeretes, miután Oedipus megfejtette a találós kérdését, a mélybe vetette magát (Apd. 3. 5. 8). Azaz Menoeceus a Sphinx ellentéte, mert míg a szörny Théba ellenségeként, legyőzötten veti magát a mélybe, addig Menoeceus Théba érdekében, erkölcsi győzelmet szerezve veti le magát a falról. Mivel a Virtus figyelmezteti az ifjút, hogy az ő feladata nem a vérengzés (*Theb.* 10. 662–665), ami a Sphinxre jellemző, és Menoeceus végül valóban nem vérengző harcos, hanem egy Thébáért életét adó áldozattá válik, ezért ez az *ekphrasis* is felfogható fordított öntükrözésként.

24. Clementia oltára

Miután az argosi sereg elvonul Théba falai alól, Argia és Antigone, Creon parancsát megszegve, máglyára helyezik Eteoclest és Polynicest. Eközben az argosi nők Iuno közbenjárására elérnek Athénba, Clementia oltárához (*Theb.* 12. 464–480). Az oltárt leíró részt (*Theb.* 12. 481–518) néhányan *ekphrasisként* elemzik,²⁸¹ holott – bár műalkotásnak

²⁸¹ BURGESS, 1972; BAIER, 2007; BERNSTEIN, 2013.

tekinthető építményről, azaz reprezentációról van szó – a leírás nem az oltár kinézetét, hanem elsősorban Clementia kultuszának jellemzőit mutatja be.

A leírás néhány szempontot tekintve rokonságban áll az *ekphrasis*okkal, egyrészt a Vergiliusnál található Iuno-templom leírásához hasonlóan az *urbe fuit media* fordulattal kezdődik, másrészt egy felsorolásból megtudhatjuk, hogy mik nem jellemezték Clementia kultuszát, és ez a negatív felsorolás némileg Lucanus templomleírására emlékeztet:

*urbe fuit media nulli concessa potentum
ara deum, mitis posuit Clementia sedem,
et miseri fecere sacram; sine supplice numquam
illa novo, nulla damnavit vota repulsa.
auditi quicumque rogant, noctesque diesque
ire datum et solis numen placare querelis.
parca superstitio: non turea flamma nec altus
accipitur sanguis: lacrimis altaria sudant,
maestarumque super libamina secta comarum
pendent et vestes mutata sorte relictæ.*

Theb. 12. 481–490.

Az oltárt Pausanias (Paus 1. 17. 1) és Tacitus (Tac. *Ann.* 4. 74) is említik,²⁸² de a leírás nem ezekre a lehetséges irodalmi mintákra támaszkodik, tartalma és elrendezése inkább olyan, mintha retorikai kézikönyvek tanácsait követné.²⁸³

Ha a leírás nem is *ekphrasis*, az mindenképp elmondható róla, hogy a mű sarokpontja,²⁸⁴ mivel az eposz utolsó könyvében Iuppiter háttérbe szorul, és új hatalmak lépnek a helyébe, a Pietas és a Clementia. Ezeknek az eszményeknek a megvalósítása az emberek feladata. Ezért van szükség Theseus megjelenésére, mivel ő az, aki ezeket az értékeket érvényre juttatja.²⁸⁵ Az asszonyok jajgatását félbeszakító, nyugvópontot jelentő oltárleírás tehát a bűnök sorozatának elbeszélését és Theseus megjelenését választja el egymástól.²⁸⁶

²⁸² BURGESS, 1972, 342.

²⁸³ BERNSTEIN, 2013, 147.

²⁸⁴ BURGESS, 1972, 339.

²⁸⁵ VON ALBRECHT, 2004, 745.

²⁸⁶ BAIER, 2007, 163.

25. Theseus pajzsa

Eteocles és Polynices halála után az argosi nők Athénba mennek, ahol összetalálkoznak Theseusszal. Capanaus felesége, Euadne elpanaszolja neki a Thébában történeteket, mire Theseus sereget gyűjt maga mellé Creon ellen. E sereg katalógusában található Theseus pajzsának leírása:

*at procul ingenti Neptunius agmina Theseus
angustat clipeo, propriaeque exordia laudis
centum urbes umbone gerit centenaque Cretae
moenia, seque ipsum monstrosi ambagibus antri
hispida torquentem luctantis colla iuveni
alternasque manus circum et nodosa ligantem
bracchia et abducto vitantem cornua vultu.*

Theb. 12. 665–671.

Az első másfél sort többféleképpen is lehet értelmezni, mivel jelentheti azt is, hogy Theseus hatalmas pajzsa mellett eltörpül a sereg, és azt is, hogy a sereg a pajzson lévő ábrázolás része. Azaz nem egyértelmű, hogy ez a másfél sor része-e már az *ekphrasis*nak.²⁸⁷

A pajzson Theseus krétai hőstette, a Minotaurus legyőzése látható. Ez a történet a római irodalom más műveiben is megjelenik mint ábrázolás. Egyrészt az *Aeneis*ben a Daedalus által készített kyméi templom ajtóinak (Verg. *A.* 6. 25–26), másrészt Catullus 64. carmenjében a Peleus és Thetis esküvőjére készült ágytakarónak a leírásában (Cat. *Carm.* 64. 112–113). A történet elbeszélésének sémájában Statius ez utóbbit követi, mivel Catullusnál a Minotaurus hiába dőf szarvával a levegőbe (Cat. *Carm.* 64. 112), a *Thebais*ban pedig eltartja a fejét az ütés elől (*Theb.* 12. 671).²⁸⁸ Az *Aeneis*szel is lehet azonban kapcsolódási pontot találni: ott Daedalus kétszer is megpróbálta ábrázolni Icarust, de nem sikerült neki (Verg. *A.* 6. 32–33), a *Thebais*ban viszont kétszeresen látják a nézők Theseust.²⁸⁹

*terror habet populos, cum saeptus imagine torva
ingreditur pugnans, bis Thesea bisque cruentas
caede videre manus: veteres reminiscitur actus*

²⁸⁷ KOZÁK, 2012[b], 65.

²⁸⁸ KOZÁK, 2012[b], 67.

²⁸⁹ KOZÁK, 2012[b], 68.

*ipse tuens sociumque gregem metuendaque quondam
limina et absumpto pallentem Cnosida filo.*

Theb. 12. 672–676.

A *Thebais* néhány *ekphrasis*ában a kettősség ez epikus hős megkettőződésére, illetve két hősrre osztódására utalt. A korábbiakkal ellentétben most ugyanazt a hőst látjuk kétszeresen. Ez valószínűleg azt fejezi ki a mű utolsó *ekphrasis*ában, hogy Theseus egymaga veszi át a korábbi két hős helyét és szerepét.

Konkrét utalás ugyan most nincs rá, de ha Theseus kétszeresen jelenlévőként látható, akkor az ábrázolásnak tökéletesnek kell lennie. Emellett, a nézők reakciója alapján (*terror habet populos*), a pajzs félelemkeltő funkciója is működik, nemcsak a szörny megjelenítése, hanem legyőzőjének ábrázolása, illetve jelenléte miatt is.²⁹⁰

A nép reakcióján kívül Theseusét is megismerjük: a sereget nézve felidézi magában régi tetteit és Ariadné megmentését. Ez a mondat megint ugyanazt a problémát veti fel, mint az *ekphrasis* elején lévő másfél sor, mivel most sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a Theseust kísérő vagy egy pajzson ábrázolt seregről van-e szó. Problémás továbbá, hogy az utolsó két sor a *tuens* tárgya-e, vagy pedig a *veteres actus* értelmezője.²⁹¹ Mivel a pajzs önreprezentációs eszköz, így Theseus feltehetőleg csak azt hirdeti rajta, ami hírneve szempontjából kedvező a számára.²⁹² Ezért kérdéses, hogy Theseus emlékszik-e Ariadné iránti hűtlenségére, és ez része-e hírnevének, valamint, hogy az argosi nők – még ha a pajzson ez nincs is rajta – tudnak-e erről a hűtlenségről, és bízhatnak-e így Theseusban, aki *Clementia* oltáránál tett ugyan ígéretet (*Theb.* 12. 482), de Ariadne pontosan a *clementia* hiányával vádolta (*Cat. Carm.* 64. 137–138).²⁹³

26. Az *Achilleis* pajzsléírása

Statius befejezetlenül maradt eposzának, az *Achilleis*nek az volt a célkitűzése, hogy Achilles teljes élettörténetét elmesélje (vö. *Ach.* 1. 1–14), a műből azonban csak az első könyv és a második könyv első 167 sora készült el. Ezek cselekménye a következő:

Thetis egy látomás miatt elrabolja gyermekét nevelőjétől, Chirontól, és nőnek öltöztetve elrejtí őt Skyros szigetén, Lycomedes király lányai között, hogy így Achillesnek ne

²⁹⁰ KOZÁK, 2012[b], 69.

²⁹¹ KOZÁK, 2012[b], 66.

²⁹² KOZÁK, 2012[b], 73.

²⁹³ KOZÁK, 2012[b], 72–73.

kelljen részt vennie a Trója elleni háborúban. Eközben a görögök fegyverkeznek, majd Calchas jóslatából megtudják, hol van Achilles, akire szükségük van a háború megnyeréséhez. Ezután Ulixes és Diomedes elindulnak, hogy megkeressék és magukkal vigyék Achillest. Ő ezalatt Skyroszon elnyeri Lycomedes lányának, Deidamianak szerelmét, aki gyermeket is fogan tőle. Végül Ulixes és Diomedes megérkeznek Skyrosra, leleplezik Achillest, és magukkal viszik őt a háborúba.

Ulixes, még mielőtt útra kelnének, megjegyzi Diomedesnek, hogy Achilles leleplezéséhez egy pajzsra és egy harci kültre lesz szükség.²⁹⁴

*haec tibi, virginea modo si Lycomedis in aula est
fraude latens, ultro confessum in proelia ducent
Peliden; tu cuncta citus de puppe memento
ferre, ubi tempus erit, clipeumque his iungere donis,
qui pulcher signis auroque asperrimus astat;
nec sat erit: tecum lituo bonus adsit Agyrtes
occultamque tubam tacitos adportet in usus.*

Ach. 1. 719–725.

Később, amikor Ulixesék megérkeznek Skyrosra, ajándékokat visznek Lycomedes lányainak, köztük egy pajzsot és egy lándzsát is, és Achilles valóban elárulja magát azzal, hogy a lányokkal ellentétben nem a nőknek való ajándékokat, hanem a fegyvereket nézi. Sőt, a harci kürt hangjának hallatára meg is ragadja azokat (*Ach. 1. 841–885*).

Az ajándékok között lévő pajzsot az elbeszélő röviden le is írja, illetve megismerjük Achilles reakcióit is, amelyet a pajzs látványa vált ki belőle:

*at ferus Aeacides, radiantem ut comminus orbem
caelatum pugnas – saevis et forte rubebat
bellorem maculis – adclinem conspicit hastae,
infremuit torsitque genas, et fronte relictas
surrexere comae; nusquam mandata parentis,
nusquam occultus amor, totoque in pectore Troia est.*

Ach. 1. 852–857.

A leírás tulajdonképpen csak annyit mond, hogy a pajzsra csaták képei voltak vésvé, de mivel már így is ábrázolásról van szó, ezt a rövid szakaszt is *ekphrasis*-nak kell tekintenünk.

²⁹⁴ Ovidius *Metamorphoses*-ének van egy részlete, amelyben Ulixes röviden elmeséli Achilles leleplezésének történetét, de ott a pajzsra nem a *clipeus*, hanem a *parma* szót használja (*Ov. Met. 13. 162–169*).

A pajzs nemcsak mint fegyver szimbolizálja, és a rávésett csatajelenetekkel ábrázolja a háborút, hanem a rajta lévő vérfoltok által annak materiális nyoma is.²⁹⁵ Ez alapján tehát egy már használt pajzsról van szó, ami – a pajzson lévő ábrázolás részletes leírásának elmaradásával együtt – arra is utalhat, hogy az ezüstkorra az *ekphrasis* eszköze, a leírt pajzshoz hasonlóan, már elhasználódott, elcsépelte vált;²⁹⁶ és a korszak pajzisleírásai (néhány kivételtől eltekintve) valóban rövidek.

A harcok ábrázolása kétségkívül azért kerül a pajzsra, mert ez az, ami leginkább Achilleshez köthető. Akár előreutalásnak is tekinthetjük, hiszen tudjuk, hogy Skyrosról elmenve Achilles részt fog venni a Trója elleni harcban – még ha erről az *Achilleis* elkészült részében nincs is szó. Ez a mozzanat az *ekphrasist* az *Aeneis* pajzisleíráshoz kapcsolja, mivel az Aeneas jövőjét vetíti előre, míg ez Achillesére utal.²⁹⁷

Ha az *Achilleist* mint egész egységet szemléljük, ami befejezetlensége ellenére nem előzmények nélküli megközelítés,²⁹⁸ akkor a pajzs leírása összevethető az *Ilias* pajzisleírásával. Méghozzá abból a szempontból, hogy az ottani *ekphrasis* a harcon túli, azaz a műben máshol meg nem jelenített világot mutatja be, míg az *Achilleis* pajzisleírása a harcra utal, amiről a műben egyébként nincs szó.

A pajzs leírásán túl az Achillesben kiváltott reakció bemutatása is fontos. Őbenne ugyanis harci düh ébred, amikor meglátja a pajzsot. Az elbeszélő szelídített oroszlánhoz hasonlítja őt, amelyik egy fegyver csillogásától ismét vaddá válik, és már megszelídítőjét is ellenségének tekinti:

*ut leo, materno cum raptus ab ubere mores
accepit pectique iubas hominemque vereri
edidicit nullasque rapi nisi iussus in iras,
si semel adverso radiavit lumine ferrum,
eiurata fides domitorque inimicus, in illum
prima fames, timidoque pudet servisse magistro.*

Ach. 1. 858–863.

Ez a hasonlat elkezdi Achillest bevezetni a harc világába, hiszen az epikus hősöket szokták oroszlánokhoz hasonlítani,²⁹⁹ ráadásul már a pajzs bemutatása után leírt reakciók is az oroszlános hasonlatot készítik elő, mivel az *infremo* ige állati hangadásra is érthető, és mert az

²⁹⁵ KOZÁK, 2012[a], 158–159.

²⁹⁶ KOZÁK, 2012[a], 142, 145.

²⁹⁷ KOZÁK, 2012[a], 149.

²⁹⁸ KOZÁK, 2012[a], 27–52.

²⁹⁹ KOZÁK, 2012[a], 161.

et fronte relicta / surrexere coma tagmondatról egy sörényét felborzoló oroszlán juthat eszünkbe.

Achilles reakciójának leírása a hasonlat után még folytatódik. A pajzshoz közelebb lépve meglátja benne magát visszatükröződni, ekkor elszörnyed és elpirul:

*ut vero accessit propius luxque aemula vultum
reddidit et simili talem se vidit in auro,
horruit erubuitque simul.*

Ach. 1. 864–866.

Kérdéses, hogy itt mire vonatkozik a *talem se vidit* kifejezés. Milyennek látja magát Achilles? Olyannak, amilyennek az előző hasonlat leírja, vagyis szelídített oroszlánnak, vagy pedig olyannak, amilyen valójában: nőnek öltöztetett férfinak?³⁰⁰ Bármelyik esetről legyen is szó, közös bennük, hogy Achilles olyan képet lát magáról, ami nem az ő valódi énjét mutatja, vagyis részben egy hamis tükörkép segíti hozzá, hogy végül önmaga legyen. Más epikus hősökkel ellentétben tehát – akik közül néhányan szintén látják magukat *ekphrasis*okban leírt képekben³⁰¹ (ha nem is tükörképben) –, Achilles esetében nincs róla szó, hogy ne értené meg a képet, hanem épp ellenkezőleg, a torz, téves kép segíti hozzá, hogy megértse önmagát.

Ha arra gondolunk, hogy a pajzson csaták képei vannak, Achilles pedig visszatükröződve látja magát a pajzson, akkor tulajdonképpen Achilles a pajzs segítségével mint a csata része látja önmagát, és ez is magyarázhatja, hogy miért csaták képeinek kellett a pajzsra kerülniük. Továbbá a látvány is hozzásegítheti Achillest, hogy végül valóban önmaga legyen, hiszen a harcban nem vehet részt jelenlegi formájában, nőként, hanem csak leleplezetten, férfiként.

³⁰⁰ KOZÁK, 2012[a], 169.

³⁰¹ KOZÁK, 2012[a], 166.

E) Silius Italicus *Punicája*

Silius Italicus (teljes nevén Tiberius Cadius Asconius Silius Italicus) életéről a legfőbb forrásunk Plinius egyik levele (Plin. *Ep.* 3. 7. 5), melyet barátjának, Caniniusnak írt, mikor tudomására jutott, hogy a költő gyógyíthatatlan betegsége miatt koplalással vetett véget életének. A levélből megtudjuk, hogy Silius Nero alatt, 68-ban elnyerte a consuli címet, s hogy ebben az időszakban sokat ártott jó hírnevének a róla elterjedt pletyka, amely szerint embereket önként feljelentett. Később Vitellius császár bizalmasa lett (vö. Tac. *Hist.* 3. 65). Proconsuli címet is viselt: Ásiában, 77-ben. Idős korában főként az irodalomnak élt. Költői rátermettségét Plinius így értékeli: *scribebat carmina maiore cura quam ingenio*, azaz verseket is írt nagyobb műgonddal, mint tehetséggel. Végül, otthagya Rómát, Campaniában telepedett le. Hatalmas könyvtára volt, és rajongott a műkincsekért, leginkább annak a Vergiliusnak a szobráért, akit a flavius-kori eposzköltőkhöz hasonlóan ő is irodalmi példaképének tartott, s akinek születésnapját is megünnepelte. Erről a szokásáról Martialistól tudunk:

*Silius haec magni celebrat monumenta Maronis,
iugera facundi qui Ciceronis habet.
Heredem dominumque sui tumulive larisve
non alium mallet nec Maro nec Cicero.¹*

Mart. 11. 48.

Silius Italicus születési évét Kr. u. 23 és 35 közé szokták helyezni. Plinius leveléből tudjuk róla, hogy felolvasásokon is részt vett (*non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur*), és valószínűleg Nero irodalmi köréhez tartozott. Ismeretes még az a tény is, hogy a sztoikus Cornutus neki ajánlotta Vergiliusról szóló munkáját. Ezekből az adatokból kiindulva bebizonyítható, hogy Silius Italicus a harmincas évek első felében született.² Halálának időpontja pedig Kr. u. 101-re tehető.

Punica című történeti eposzának jelentős részét minden bizonnyal idős korában, a politikai életből való visszavonulása után írta meg. A tizenhét könyvből álló mű a második pun háború eseményeit dolgozza fel Hannibal esküjétől egészen Scipio³ Zamanál aratott győzelme utáni diadalmenetéig. Silius Italicus történeti forrása elsősorban Livius volt, ezért

¹ Martialis több másik epigrammájában is ír Silius Italicusról: 63. 8; 66. 9; 9. 86; 11. 48.

² TAKÁCS, 2003, 71.

³ Disszertációm Silius Italicus *ekphrasisa*iról szóló részében Scipio alatt mindig Publius Cornelius Scipio Africanust értem, apjára mindig teljes néven, Publius Cornelius Scipióként hivatkozom.

gyakran nem tartották őt igazi költőnek, csak „erőtlen és szellemtelen *versificator Livii*”-nek – ahogy Scaliger fogalmazott,⁴ pedig a költői szabadságot kihasználva sokszor el is tér Liviustól, költői találékonyságát is bebizonyítva ezzel. Igaz ugyanakkor, hogy a Liviustól való eltérései gyakran megfelelnek a történetíró által a fő események elbeszélése után megemlített történetváltozatoknak, így nem zárhatjuk ki, hogy ezeknek az eltéréseknek is Livius az alapja. A Liviustól vett történetek azonban messze nem teszik ki az eposz egészét.⁵ Kutatások kimutatták, hogy Silius valószínűleg forrásként használt további szerzőket is, úgy mint Valerius Antias,⁶ Diodoros Siculust és Plutarchost.⁷

Silius Italicus legfőbb költői mintája Vergilius volt, abból a szempontból is, hogy a háború oka Vergiliusnál és Siliusnál is Iuno Róma elleni haragja.⁸ A költői minták közé tartozott továbbá Homéros *Iliasa* – például az istenek viszályát és összezsapását tekintve⁹ –, valamint Ennius *Annalese* is. Ez utóbbi miatt sok kutató úgy gondolta, hogy a *Punica* befejezetlen, és valójában tizennyolc könyvből kellett volna állnia az enniusi mű mintájára, de ennek a megállapításnak a téves voltát azóta már többen bebizonyították. A szerző eposzát az *Aeneis* történeti folytatásának tekinti: ott Dido kijelenti, hogy örökös lesz a viszály a rómaiak és a carthagoiak között, és hogy valaki majd bosszút fog állni az ő haláláért (vö. Verg. A. 4. 622–629). Innen indul a *Punica* cselekménye, amely szerint Hannibal lesz Dido megbosszulója. Mivel az eposz könyveinek kétharmadában Hannibalhoz kapcsolódnak az események, így ő uralja az eposzt, elkerülhetetlenül főszereplővé válik és szinte főhőssé is; bár igaz, hogy a végső és erkölcsi győzelem a rómaiaké és Scipioé lesz. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Hannibal és Scipio között megoszlik a hősszerep.¹⁰

Vergilius eposzának eseményei az egész mű szerkezetére is hatással voltak, de felfedezhetők az *Aeneis*ben mellőzött homérosi jelenetek is,¹¹ valamint Lucanus is jelentős minta volt Silius Italicus számára, egyrészt eposzának morálfilozófiai értelmezési lehetősége miatt, másrészt mint földrajzi exkurzusok szerzője.¹² Földrajzi témák tekintetében valószínűleg sok más forrást is használt.¹³ Irodalmi modell lehetett még Apollonius Rhodius *Argonauticája*, és az eposzban kimutathatók Statius *Thebais*ának reminiszenciái is.¹⁴

⁴ BURCK, 1979, 258.

⁵ BURCK, 1979, 259.

⁶ BURCK, 1979, 259.

⁷ WALLACE, 1957, 160.

⁸ BURCK, 1979, 284.

⁹ VON ALBRECHT, 1964, 152.

¹⁰ JUHNKE, 1972, 22.

¹¹ lásd JUHNKE, 1972.

¹² VON ALBRECHT, 2004, 752–753.

¹³ WALLACE, 1957, 160. szerint ezek a következők: Iustinus, Philistos, Cato, Gellius, Varro.

¹⁴ MALCOVATTI, 1969, 780.

A *Punica* cselekményének összefoglalása

1. könyv: A második pun háború oka Iuno Róma elleni haragja. Iuno tervei véghezvitelének eszközéül választja Hannibalt. A még gyermek Hannibalt, apja, Hamilcar elviszi Dido templomába, ahol megesketi, hogy le fogja rombolni Rómát. Hasdrubal halála után Hannibal lesz a hispaniai csapatok vezére, és megtámadja Saguntumot. A saguntumiak követeket küldenek Rómába, hogy segítséget kérjenek. A Rómaiak Fabius vezetésével követségbe indulnak, hogy fegyverszünetet kérjenek Hannibaltól.
2. könyv: Hannibal nem hallgatja meg a követeket, akik ezért továbbmennek Carthagóba. Itt Hanno Hannibal visszahívását, Gestar a harc folytatását javasolja. Mivel a senatus Gestart támogatja, Fabius kinyilvánítja a hadüzenetet. Eközben Hannibal tovább folytatja Saguntum ostromát. A hispaniaiaktól egy fegyverzetet kap ajándékba, amelynek része egy képekkel díszített pajzs is. Mikor a saguntumiak látják, hogy vereség fenyegeti őket, tömeges öngyilkosságot követnek el, így Hannibal egy üres városba vonul be.
3. könyv: Hannibal Africaba küldi Bostart, hogy jóslatot kérjen, ő maga pedig Gadesbe megy, ahol megcsodálja Hercules templomát. Álmában meglátogatja őt Mercurius. Ez után következik Hannibal csapatainak katalógusa. Hannibal átkel a Pireneusokon és az Alpokon, majd miután letáborozik, megérkezik Bostar, aki Hannibal győzelmét jósló próféciákkal tér vissza.
4. könyv: A római consul, Publius Cornelius Scipio Ticinusnál és a Trebia-folyónál elveszti a csatákat, és megsebesül. Megérkezik egy új sereggel az új consul, C. Flaminius. Hannibal letáborozik a Trasimennus-tónál. Eközben Carthagóban Hannibal fiát fel akarják áldozni, de Hannibal nem ad rá engedélyt.
5. könyv: A rossz előjelek és a jós, Corvinus figyelmeztetése ellenére C. Flaminius belekezd a harcba. A Trasimennus-tavi csata leírása.
6. könyv: A sebesült Serranusnak Marus elmeséli az első pun háború egyik hőséne, Regulusnak történetét. Q. Fabiust dictatorrá választják. Hannibal közben Campaniába megy, és Liternumban megnéz egy templomot, amelynek falán az első pun háború eseményeit ábrázoló képek láthatók.
7. könyv: Fabius halogató hadvezetésének elbeszélése. Minucius a dictatoréhoz hasonló hatalmat kap.
8. könyv: Hannibal Apuliába megy. Rómában consullá választják Q. Terentius Varrót és L. Aemilius Paulust. A két consul Cannaeba vezetési csapatait. A római sereg katalógusa következik. A csatát rossz omének előzik meg.
9. könyv: Varro harcolni szeretne, Paulus hiába próbálja visszatartani. Hannibal és Varro harcra buzdítják embereiket, majd megkezdődik a csata.
10. könyv: A csatában Paulus meghal. Hannibal szeretne bevonulni Rómába, amire Iuno is buzdítja álmában, de Hannibal végül lemond erről. A rómaiak megtalálják és eltemetik Paulus testét. Varro visszatér Rómába.
11. könyv: Hannibal bevonul Capuába, ahol lakomán vesz részt, és itt szállásolja el csapatait télre. Mago hírül viszi Hannibal sikerét Carthagóba, ahol Hanno békét szeretne, de a szenátus nem ért vele egyet és erősítést küldenek Hispaniába és Italiába is.
12. könyv: Marcellus legyőzi Nolánál Hannibalt, aki ezután Róma felé indul, de az istenek megakadályozzák abban, hogy megtámadja a várost.
13. könyv: Hannibal elveszti Capuát. Scipio apja és nagybátyja elesnek Hispaniában. Scipio leszáll az alvilágba, hogy találkozzon apjával, aki elmeséli halálának körülményeit. A Sibylla elmondja Scipiónak Hannibal jövőjét.

14. könyv: Marcellus meghódítja Syrakusait. Az ütközet elbeszélését Syrakusai és Róma szövetségeseinek katalógusa előzi meg.

15. könyv: Scipio sikereket ér el Hispaniában, és megfutamítja Hasdrubalt. Ezután Claudius Nero csatlakozik a másik consulhoz, Livius Salinatorhoz, és a metaurusi csatában megölik Hasdrubalt.

16. könyv: Legyőzik Magót, Hanno fogságba kerül, Hasdrubal fiának, Gisgónak hadseregét megsemmisítik. A numidiai Masinissa csatlakozik Scipióhoz. Scipio Hispaniában halotti játékokat rendez apja és nagybátyja tiszteletére. Rómába hazatérve consullá választják. A senatus engedélyt ad rá, hogy kiterjessze a háborút Africára.

17. könyv: Scipio átkel Africába, ezért Hannibalt visszahívják Italiából. Iuppiter és Iuno vitatkoznak Hannibal sorsáról. Iuno beleegyezik Hannibal vereségébe, de azt kéri, hogy maradjon életben. Scipio győzedelmeskedik a zamai csatában és diadalmenetben tér vissza Rómába.

1. Dido temploma

Az eposz első könyvében, a háború okainak és Hannibal jellemének leírását követő jelenet Hannibal gyermekkori, a carthagói Dido-templomban tett esküjét beszéli el. A templom leírása a mű első *ekphrasisa*. Az *ekphrasis* előtti néhány sor a templom elhelyezkedését és körülményeit mutatja be:

*urbe fuit media sacrum genetricis Elissae
manibus et patria Tyriis formidine cultum,
quod taxi circum et piceae squalentibus umbris
abdiderant caelique arcebant lumine, templum.*

Sil. 1. 81–84.

A részlet kezdősora Vergilius *Aeneis*ének első *ekphrasisát*, a carthagói Iuno-templom leírását idézi fel, mivel azt is az *urbe fuit media* szavak vezetik be (vö. Verg. A. 1. 441). Ezek alapján akár azt is feltételezhetjük, hogy ez ugyanaz a templom. Ezt az elképzelést az is megerősíti, hogy a Vergiliusnál leírt templom is árnyas helyen van, és a Silius Italicus által bemutatott is el van zárva a fénytől. Ugyanakkor a leírások alapján a két templomban található ábrázolások teljesen eltérőek: az *Aeneis*ben leírt templom falain a trójai háború eseményei láthatók, míg a *Punica*-beli templomban Dido ősei, így az a valószínűbb, hogy két különböző építményről van szó, valamint az *Aeneis* szerint a városban található Sychaeus-szentéllyel (Verg. A. 4. 457–465) való azonosításnak sincs meg az alapja.¹⁵ Az azonosság eldöntésétől függetlenül biztosak lehetünk abban, hogy ez nem egy valós templom leírása,

¹⁵ AHL–DAVIS–POMEROY, 1986, 2495.

mivel Carthagóban nem volt Dido-kultusz.¹⁶ A *Punica* története szerint azért vált volna a hely Dido templomává, mert ő itt ölte meg magát:

*hoc sese, ut perhibent, curis mortalibus olim
exuerat regina loco ...*

Sil. 1. 85–86.

Az *Aeneis* szerint azonban Dido saját palotájában készítettett máglyát Annával, és ott lett öngyilkos (Verg. A. 4. 494–497).

A templom körülményeinek bemutatása után az ősök szobrainak leírása következik:

*... stant marmore maesto
effigies, Belusque parens omnisque nepotum
a Belo series, stat gloria gentis Agenor
et qui longa dedit terris cognomina Phoenix.*

Sil. 1. 86–89.

Ezek a sorok – más eposzokban található összobrok leírásához hasonlóan – szintén összefüggésbe hozhatók az *Aeneis* egyik részletével: Latinus király palotájának bemutatásával, mivel ott is összobrok leírása található (Verg. A. 7. 170–191). A carthagói templomban az ősök között volt látható Belus, aki Poseidon és Libya fia volt; Belus testvére (vagy más mítoszváltozat szerint fia), Agenor, aki Kadmos és Európé atyja; Phoenix, akiről Fönícia kapta a nevét, valamint maga Dido is:

*ipsa sedet tandem aeternum coniuncta Sychaeo.
ante pedes ensis Phrygius iacet ...*

Sil. 1. 90–91.

A leírás itt emlékeztet Dido férjéhez, Sychaeushoz való örökös hűségére – amelyet Dido még az alvilágban sem szeg meg (vö. Verg. A. 6. 472–474) –, és ez egyben Aeneas hűtlenségére, Dido halálának, egyben a pun háborúnak a mitológiai okára is utal.¹⁷ További vergiliusi párhuzam, hogy Aeneas a Iuno-templom falán a trójai háború eseményeit, tehát saját, illetve népe múltját látja, míg a Dido-templomban Hannibal szintén ősei ábrázolásával szembesül.¹⁸ Dido lábánál ott van a kard is, amelyet Aeneastól kapott, és amellyel megölte magát (vö. Verg. A. 646–647; 663–665). A kard tehát egyszerre emlékeztet Dido halálára és a harcra is, amely által Hannibalnak föl kell vennie a bosszúálló szerepét.¹⁹

¹⁶ HARRISON, 2009, 279, n. 9, FEENEY, 1991-re hivatkozva.

¹⁷ MANUWALD, 2009, 50.

¹⁸ AHL–DAVIS–POMEROY, 1986, 2495.

¹⁹ HARRISON, 2009, 281.

A következőkből kiderül, hogy a templom alvilági isteneknek szentelt, félelmetes hely volt:

... *ordine centum*
stant arae caelique deis Ereboque potenti.
hic, crine effuso, atque Hennaee numina divae
atque Acheronta vocat Stygia cum veste sacerdos.
immugit tellus rumpitque horrenda per umbras
sibila; inaccensi flagrant altaribus ignes.
tum magico volitant cantu per inania manes
exciti, vultusque in marmore sudat Elissae.

Sil. 1. 91–98.

Oltára volt tehát Erebusnak, azaz Hádésnek, a papnő Proserpinát és az alvilági folyót, az Acheront idézte, az oltáron magától gyulladt meg a tűz, és ott voltak a levegőben a holtak lelkei is. Ez a körülmény még nyomatékosabbá teszi Hannibal esküjét, mivel az ősök így nemcsak képmásuk által, hanem gyakorlatilag személyesen is jelen vannak.²⁰ A mágikus események leírása azzal fejeződik be, hogy Dido márványszobra izzad. Bár a szöveget úgy is lehetne értelmezni, hogy a szobor Didót izzadva ábrázolja, de itt kétségtelenül nem erről, hanem valóban a márványszobor izzadásáról van szó. A *marmore* szóalak szerepelt már korábban, az *ekphrasis* elején a *marmore maesto* (szomorú márvány) szókapcsolatban, ezért újbóli használata – amely így keretbe foglalja az ábrázolás leírását – felidéri a szó korábbi jelzőjét is, ami talán arra akar utalni, hogy Dido szomorú megbosszulatlansága miatt.

A gyermek Hannibalt apja, Hamilcar ebbe a templomba hozza, hogy a rómaiak ellen esküdjön örök gyűlöletet, amit meg is tesz (Sil 1. 112–119). Az *ekphrasis*ok után gyakori az ábrázolást néző reakciójának leírása, és ez itt is sorra kerül. Jóllehet, itt elsősorban Hannibalnak nem a képekre, hanem a templom félelmetességére adott reakciójáról van szó.

Hannibal haec patrio iussu ad penetralia fertur,
ingressique habitus atque ora explorat Hamilcar.
non ille euhantis Massylae palluit iras,
non diros templi ritus aspersaque tabo
limina et audito surgentis carmine flammis.

Sil. 1. 99–103.

²⁰ MANUWALD, 2009, 51.

A jelenet tulajdonképpen egy beavatási szertartás Hannibal számára,²¹ akinek a templomban tanúsított viselkedése, azaz hogy nem ijed meg semmitől, egybevág a jellemzéseiben szereplő tulajdonságokkal, bátorságával és vérszomjasságával, főképp abban az esetben, ha a *diros ritus* kifejezést ember- illetve gyermekáldozatként értjük, amely szokás volt Carthagóban (vö. Sil 4. 765–767), és amelyet később Hannibal, mikor saját gyermekének feláldozásáról lenne szó, mégis elutasít (Sil. 4. 808–829).

Hannibal magatartása szembeállítható Aeneasnak a Iuno-templomban mutatott reakciójával, mivel ott Aeneas néhány képet látva elérzékenyül és sír, míg Hannibal a rémisztő templomban is higgadt és érzéktelen marad. Ez a jelenet tehát Hannibal rómaiakhoz viszonyított vadságát példázza, Dido megjelenítése miatt és az ő halálának megbosszulására utalva pedig előreutal az eposzon belül, és előkészíti a háborús eseményeket.²²

2. Bagrada pajzsa

A második pun háború kezdetén Hannibal ostrom alá vette Saguntumot. A *Punica* első könyvének egy része a város elleni harcot írja le. Az elbeszélő itt felsorolja a várost védő Murrus áldozatait, akiket egy-egy mondattal be is mutat. Az első áldozatok egyike Bagrada, akit pajzsának leírása jellemez a könyv 407. sorában:

*tum frontem Chreme<te>s intonsam umbrante capillo
saeptus et horrentis effingens crine galeros,
tum Masulis crudaque virens ad bella senecta
Kartalo, non pavidus fetas mulcere leaenas,
flumineaque urna caelatus Bagrada parmam
et vastae Nasamon Syrtis populator Hiempsal,
audax in fluctu laceras captare carinas,
una omnes dextraque cadunt iraque perempti.*

Sil. 1. 403–410.

Bagrada eredetileg egy folyó Carthago környékén (ma Medjerda), a harcos tehát származási helyéről kapta a nevét és pajzsának díszítése is erre utal, egy folyó megjelenítése pedig viszonylag gyakori motívum az *ekphrasis*ok esetében.²³ A szöveg alapján a pajzsra a folyó forrása volt rávésve, bár a pajzsra használt *parma* szó alapján ez inkább faragás lehetett,

²¹ MANUWALD, 2009, 50.

²² HARRISON, 2009, 281.

²³ MANUWALD, 2009, 52 n. 52.

de Silius Italicus idejében már bizonyára volt faragásra vonatkozó jelentése is az eredetileg csak fémmegmunkálásra vonatkozó *caelo* igének. A *caelatus* szóalak nyelvtanilag *participium perfectum passivi*, de az itteni szövegösszefüggésben értelemszerűen aktív jelentésben áll, mivel Bagrada volt az, aki korábban a pajzsára faragta a folyó forrását.

A *fluminea urna* szókapcsolat *urna* szava alatt elsődlegesen a folyó forrása értendő, de a szó, egyéb jelentései miatt, több más dolgot is felidézhet az olvasóban. Az *urna* vízmerítő edényen kívül sorshúzó edényt is jelent, ebből következően a sorsra vagy végzetre is utalhat, hamvveder jelentése miatt pedig a halál fogalmát juttatja eszünkbe. A szó sok jelentése, a leírás rövidegsége és az *urna* szó átvitt értelemben való használata miatt nehezen tudjuk elképzelni a pajzson lévő képet, de mivel a leírás alapján való rekonstruálhatóság egy *ekphrasis* esetében nem követelmény, és mivel ábrázolás leírásáról van szó, ezt az egy sornyi szövegrészt is *ekphrasis*nak kell tekintenünk.

A Bagrada nevű folyóról a *Punicában* később is szó esik, még hozzá abban a részben, amely azt meséli el, ahogyan Regulus legyőzte a folyóban lakó sárkányt (Sil. 6. 140–293). Valószínűleg az eposz e részének is Livius volt a mintája, de az *Ab urbe condita* e történetet leíró fejezeteit csak Valerius Maximus kivonatából ismerjük (vö. V. Max. 1. 8. ext. 19). A folyóhoz kapcsolódó történet tehát már ismert volt a *Punica* ókori olvasója számára is, így a pajzsán a folyó képét viselő Bagrada szerepeltetése egy erre a történetre való előreutalásként is értelmezhető.

Az eposzban még egy Bagrada nevű szereplő van, aki egy afrikai nép vezetője. Róla csak annyit tudunk meg, hogy egy Carmelus nevű harcos megöli egy csatában, Campaniában:

at non tam tristi sortitus proelia Marte
Phoebei Soractis honor Carmelus agebat.
sanguine quippe suo iam Bagrada tinxerat ensem,
dux rectorque Nubae populi...

Sil. 7. 661–664.

A Bagrada név újbóli szerepeltetése itt is felidézheti az olvasóban a folyóban lakó sárkányról szóló történetet, amely alapján a sárkány veszélyes a rómaiak számára, ahogy a folyó mellől jövő, hasonló nevű harcos is, de megölése jelzi, hogy a veszély legyőzhető, azaz az *ekphrasis* ebben az esetben értelmezhető úgy, hogy az a pozitív végkifejletre, a háború megnyerésére utal.

3. A templom, ahol a senatus fogadja a Saguntumból érkező követeket

Miután Hannibal ostromolni kezdte Saguntumot, a város lakói követséget küldtek Rómába, hogy segítséget kérjenek. Silius Italicus röviden bemutatja a templomot (amelyet a Curiával lehet azonosítani),²⁴ ahol a senatus fogadta a követeket:

*in foribus sacris primoque in limine templi
captivi currus, belli decus, armaque rapta
pugnantum ducibus saevaeque in Marte secures,
perfossi clipei et servantia tela cruorem
claustraque portarum pendent: hic Punica bella,
Aegatis cernas fusaque per aequora classe
exactam ponto Libyen testantia rostra.
hic galeae Senonum pensatique improbus auri
arbiter ensis inest, Gallisque ex arce fugatis
arma revertentis pompa gestata Camilli,
hic spolia Aeacidae, hic Epirotica signa
et Ligurum horrentes coni parmaeque relatae
Hispana de gente rudes Alpinaque gaesa.*

Sil. 1. 618–929.

A szövegrészlet szerint a templomban a korábbi háborúkból zsákmányolt fegyverek voltak láthatók. Ezek leírásának Vergilius *Aeneis*-ének néhány sora, a Latinus király templomát bemutató részlet a mintája:

*multaque praeterea sacris in postibus arma,
captivi pendent currus curvaeque secures
et cristae capitum et portarum ingentia claustra
spiculaque clipeique ereptaque rostra carinis.*

Verg. A. 7. 183–186.

A Silius Italicusnál szereplő leírás tartalmaz ugyan az *ekphrasis*ok esetében megszokott elemeket és fordulatokat,²⁵ de a disszertáció bevezetésében található meghatározás alapján nem tekinthető annak, mivel a fegyverek nem reprezentációk, műalkotások vagy képek, azaz nem tudnak megfelelni annak, az *ekphrasis*ok esetében szükséges kritériumnak, hogy a felsorolt kategóriák közül legalább kettőbe beletartozzanak.

²⁴ MANUWALD, 2009, 51. n. 50.

²⁵ Gesine MANUWALD is elemzi Silius Italicus *ekphrasis*airól írt tanulmányában (MANUWALD, 2009, 51–52).

Itt pusztán tárgyak leírásáról van szó, azaz ha ezt a leírást *ekphrasis*nak tekintenénk, akkor minden tárgyleírást annak kellene tekintetünk. A templomleírást épületet leíró *ekphrasis*nak sem fogadhatjuk el, mivel nem maga az épület, hanem az azt díszítő zsákmányok vannak leírva.

Az *ekphrasis*ok jellemzőinek megjelenése miatt mégis érdemes röviden foglalkozni a szövegrészlettel. Az egyik ilyen jellemző az idézett rész elején szereplő *in foribus* szókapcsolat, amely Vergiliusnál is többször *ekphrasis*t vezet be (Verg. A. 6. 20; Verg. G. 3. 26), és Silius Italicus is e szavakkal kezdi a Hercules gadesi templomának ajtaján lévő képek bemutatását (Sil. 3. 33). További jellemző a *hic* (itt) határozószó ismételtetése, amely egy *ekphrasis* esetén a képek elrendezésére való utalásként szokott szerepelni, míg itt arra utal, hogy a fegyverek a templom falának különböző részein voltak láthatók.

Az első pun háború végét, a rómaiak tengeri győzelmét leíró mondatban a *cernas* ige használata szintén azt a benyomást kelti, mintha képről lenne szó, de a *coniunctivus*i igealak miatt a mondatnak inkább az a helyes értelmezése, hogy a falon lógó fegyverek idézik fel a háborút a szemlélőben. A továbbiakban Róma más, győztes háborúira történik utalás. Elsőként a Rómát megtámadó, de Camillus által leverte gall törzsre, a senonokra, akiknek története az eposz egy másik helyén, a Boius népcsoportot vezető Crixus pajzsát leíró *ekphrasis*ban is szerepel (Sil. 4. 148–156). A következőkben az epirusi király, Pyrrhus kerül megemlítésre, végül pedig az első pun háborúban szintén részt vevő, illetve a rómaiak által leigázott népek, a ligúrok, a hispániaiak és az Alpok lakói.

Silius Italicus tehát felidézi Róma néhány korábbi, győztes háborúját, illetve az előző pun háborúban részt vett népcsoportok neveit (ellentétben a vergiliusi mintával, ahol csak tipikus zsákmányok vannak leírva anélkül, hogy konkrét háborúhoz vagy népekhez lennének kapcsolva). A népcsoportok felsorolása miatt a szövegrészlet úgy is értelmezhető, hogy a rómaiak megszerzik a Hannibal által uralt területeket, és megvédik városukat, bármilyen közel jöjjön is az ellenség.²⁶

Az azonos vergiliusi minta miatt a *senatus* tanácskozási helyének leírása a Dido templomát leíró *ekphrasis* párjának tekinthető, és így a két szövegrészlet keretbe foglalja az első könyvet. További közös pont a két részletben, hogy mindkettő az adott nép múltját mutatja be, illetve annak az adott nép általi interpretálását. A templomleírások ugyanakkor a népeket is jellemzik, a carthagóiakat (a félelmetes templom miatt) negatívan, a rómaiakat (a

²⁶ MANUWALD, 2009, 51.

győztes háborúk miatt) pozitívan, ami – az *ekphrasis*ok gyakori szerepéhez hasonlóan – a rómaiak végső győzelmére való előreutalásként is értelmezhető.²⁷

4. Theron pajzsa

A *Punica* második könyvében a Saguntum ostromát leíró jelenet fontos szereplője Theron, Hercules papja, akit az elbeszélő első megjelenésekor így mutat be:

*dum cadit externo Gortynius advena bello,
iam nova molitus stimulado milite Theron,
Alcidae templi custos araeque sacerdos,
non expectatum Tyriis effuderat agmen
et fera miscebat reserata proelia porta.
atque illi non hasta manu, non vertice cassis,
sed fesus latis umeris et mole iuventae
agmina vastabat clava, nihil indigus ensis.
exuviae capiti impositae tegimenque leonis
terribilem attollunt excelso vertice rictum.
centum angues idem Lernaeaque monstra gerebat
in clipeo et sectis geminam serpentibus Hydram.*

Sil. 2. 148–159.

A leírás alapján Theront Hercules attribútumai, a furkósbot (*clava*) és az oroszlánbőr jellemzik,²⁸ valamint a pajzsát leíró rövid *ekphrasis* szerint azon is Hercules egyik munkája, a lernai Hydra megölése látható.

A leírásnak Vergilius a mintája,²⁹ ő az *Aeneis*ben hasonlóan jellemzi Turnus egyik szövetségését, Aventinust, aki Hercules fia.³⁰ Ő is oroszlánbőrt visel:

*ipse pedes, tegimen torquens immane leonis,
terribili impexum saeta cum dentibus albis
indutus capiti, sic regia tecta subibat,
horridus Herculeoque umeros innexus amictu.*

Verg. A. 7. 666–669.

²⁷ MANUWALD, 2009, 52.

²⁸ TIPPING, 2011, 19.

²⁹ MARKS, 2014, 137. alapján néhány sor (Sil. 2. 155-156) a *Thebais* egy részletével is összefüggésbe hozható (Stat. *Theb.* 153–155); de ezek feltehetőleg visszavezethetők a közös vergiliusi előképre.

³⁰ A hasonlóságokat UCCELLINI, 2006 alapján ismertetem.

Valamint az ő pajzsán is a Hydra képe jelenik meg:

*post hos insignem palma per gramina currum
victoresque ostentat equos satus Hercule pulchro
pulcher Aventinus, clipeoque insigne paternum
centum anguis cinctamque gerit serpentibus Hydram.*

Verg. A. 7. 655–658.

Mindezekén az összefüggéseken túl a vergiliusi részletek néhány szava, illetve kifejezése Siliusnál is megtalálható, több esetben a sornak ugyanarra a részére helyezve, mint ahol Vergiliusnál szerepelt. Az *Aeneis*ben a 7. könyv 666. sorának végén a *leonis* szóalak áll, a 667. pedig a *terribili* szóval kezdődik. Ehhez hasonlóan a *Punica* 2. könyvének 156. sora végén, illetve a 157. sor elején a *leonis* és *terribilem* szavak találhatók. Továbbá az *Aeneis*ben lévő pajzsleírás egyik sorának, a 7. könyv 658. sorának elején és végén lévő szavak is megismétlődnek a Siliusnál található *ekphrasis*ban: a vergiliusi – szintén tárgyasetben álló – *centum anguis* szókapcsolatnak a *Punica* 2. könyvének 158. sora elején található *centum angues* kifejezés felel meg, a 159. sor sorzárlata pedig ugyanúgy *serpentibus Hydram*, mint az *Aeneis* 7. könyvének 658. sorában.

A *Punica ekphrasis*ában – de tulajdonképpen az *Aeneis*ében is – a száz kígyót (*centum angues*), a lernai szörnyet (*Lernaea monstra*) és a megkettőződő Hydrát (*geminam Hydram*) jelentő kifejezéseket kapcsolatos kötőszók, *que* és *et* választják el egymástól, de mivel a Hydra megegyezik a lernai szörnyel, amelynek száz kígyófeje volt – legalábbis a mitológiai történetek egyes változatai szerint (vö. pl. Eur. *HF*, 1190)³¹ –, ezeket explicativusi funkcióban álló, azaz kifejtő-magyarázó kötőszavakként kell értelmezni. Az *Aeneis*ben az Aventinus pajzsán lévő ábrázolásnak elsősorban az a funkciója, hogy jelezze viselője származását, Silius Italicusnál viszont egyben Theron sorsát is reprezentálni fogja.

Az *Aeneis*-párhuzamokon túl a Theronról szóló epizódnak statiusi mintája is van: hasonlóan ahhoz, ahogy Hannibal megöli Saguntum védistenének papját, Theront, a *Thebais*ban Capaneus Euanaeust öli meg (*Stat. Theb.* 7. 649–987). Az elbeszélő mindkét eposzban bemutatja a városvédő fegyverzetét is, és míg a *Punicá*ban Theron halála után nem sokkal Hannibal pajzsának leírása következik, addig a *Thebais*ban is fontos szerep jut Capaneus pajzsa *ekphrasis*ának.³²

³¹ Más változat szerint a Hydrának kilenc feje volt, amelyből csak egy volt halhatatlan (*Apd.* 2. 5. 2, *Hyg. Fab.* 30). Megint más elképzelés szerint számtalan feje volt a Hydrának (*Paus* 2. 37. 4), a késői szerzők szerint pedig csak egy.

³² MARKS, 2014, 134–135.

A Saguntum ostromát leíró részben, még Theron feltűnése előtt, megjelenik egy Asbyte nevű amazon Hannibal seregében, akinek genealógiáját Silius részletesen leírja (Sil. 2. 56–89).³³ A cselekmény ezután azzal folytatódik, hogy Saguntum egyik védője, Mopsus rálő a várfalról Asbytére,³⁴ de annak egy társa, egy másik amazon, Harpe³⁵ elé áll, így ő hal meg. Asbyte Harpét megbosszulandó lelövi Dorylast, Mopsus fiát. Ekkor Dorylas testvére, Icarus próbál Asbytére támadni, de Hannibal megöli őt (Sil. 2. 90–137). Ezután Mopsus, két fia halála miatti elkeseredettségében, leveti magát a várfalról (Sil. 2. 138–147). Az Icarus névnek köszönhetően ez felidézi a fia halála miatt bánkódó Daidalost, de Mopsus Daidalos ellenpéldája is lesz, mivel ő nem repül, hanem csak zuhan.³⁶

A jelenetben a többi szereplő nevének is megvan a maga jelentősége. Harpe neve a görög, „elragad” jelentésű ἀρπάζω igére emlékeztet, mivel ő késlelteti, azaz elragadja Asbytétől a halált, mikor elé áll és meghal helyette. A latin szövegben is a „halált elragadta” (*praeripuit laetum*) kifejezés szerepel (Sil. 2. 118).³⁷

Theron neve a θηρεύω („vadászik”) igéből származik. A mitológiai történetekben és irodalmi művekben több másik szereplő is viselte ezt a nevet, és közülük néhányan szintén összefüggésbe hozhatók a vadászattal: így hívták a Dianát meztelenül meglátó, és emiatt szarvassá változtatott, majd saját kutyái által széttépett Actaeon egyik vadászkutyáját (Ov. *Met.* 3. 206; Hyg. *Fab.* 181), valamint a *Thebais*ban Theba egyik védőjét, akiről Statius megemlíti, hogy ő Diana társa (Stat. *Theb.* 9. 304). A *Thebais* egy másik szereplőjének is Theron a neve: ő azok egyike, akik lesben állnak, hogy megöljék a követségből hazatérő Tydeust, de végül ő öli meg azokat (Stat. *Theb.* 2. 572).³⁸ Az *Aeneis*ben is van egy Theron nevű szereplő, ő Turnus szövetségese, akit *Aeneas* öl meg (Verg. *A.* 10. 312).³⁹

³³ Asbytét Silius Italicus, a Vergiliusnál szereplő amazon, Camilla mintájára alkotta meg (Verg. *A.* 7. 803–17; 11. 498–900), Theron és Asbyte Liviusnál nem szerepelnek.

³⁴ Ez nemi szerepcseréként értelmezhető abból a szempontból, hogy többnyire a nők szoktak a várfalon állni, és a férfiak kint harcolni (LOVATT, 2013, 305).

³⁵ Egy Harpe nevű amazon Valerius Flaccusnál is szerepel (vö. *Arg.* 6. 375).

³⁶ LOVATT, 2013, n. 123.

³⁷ AUGOUSTAKIS, 2005, 223.

³⁸ Saguntum védői tehát ugyanazokat a neveket kapják, mint Théba védői; és a nevek között további összecsengések fedezhetők fel: A Tydeusra lesből rátámadók között Statius egy Dorylas nevű harcost is megemlít, egy sorral korábban, mint ahogy Theront (Stat. *Theb.* 2. 571), a *Thebais* 9. könyvében pedig található egy Mopsus nevű szereplő (Stat. *Theb.* 9. 126). Ezek alapján feltételezhető, hogy Silius Italicus a Saguntum ostromát leíró jelenet szereplőinek neveit Statiustól vette, még ha a befolyásolás valószínűleg kétirányú is a két költő között (MARKS, 2014, 137. n. 37). A nevek közötti összefüggést MARKS, 2014. is feltárja, azonban – tévesen – azt állítja, hogy Dorylas és Theron nevű szereplő csak egyszer jelenik meg az adott eposzokban, vagyis figyelmen kívül hagyja a *Punica* 16. könyvében szereplő Theront.

³⁹ A Theron név az említetteken kívül más ókori irodalmi művekben is szerepel: Apuleiusnál így hívják egy trák rablóvezér, Haemus apját (Ap. *Met.* 7. 5), Pausanias szerint a boeotiai Theron készítette el Gorgusnak, egy futóverseny győztesének a szobrát (Paus. 6. 14. 11), Diodorus Siculus szerint pedig így hívták Acragas egyik tyrannosát (D. S. 4. 79. 4).

Theron Mopsus öngyilkosságát követően lép színre, és több ellenséges harcos megölése után Asbytére támad (Sil. 2. 149–187), vagyis egy új Hercules fog harcolni egy új amazonnal.⁴⁰ Mikor Asbyte harci kocsjával elmenekülne, Theron a rajta lévő oroszlánbőrrel megijeszti a lovakat, így Asbyte leesik, Theron pedig a tőle elragadott baltával levágja az amazon fejét,⁴¹ majd lándzsára tűzi azt (Sil. 2. 188–205). Az oroszlánbőr használata miatt – mivel így olyan ijesztő lesz, mint egy oroszlán – az epikus hasonlatok oroszlánjává válik,⁴² de a Herculesre emlékeztető oroszlánbőr a hős első munkájára, a nemeai oroszlán megölésére is utal. Az oroszlánként megjelenő Theront itt tehát nemcsak Herculesszel, hanem annak egyik áldozatával is párhuzamba lehet állítani. Ugyanakkor Theron, aki apotropaikus pajzsán a lernai Hydra képét hordozza, Herculeshez is hasonlítható, mivel ő is ugyanúgy levágja az amazon fejét, ahogy Hercules a Hydráét, de a hőshöz hasonlóan – akinek a Hydra újabb és újabb fejeivel kellett megküzdenie – ő is egy nagyobb ellenséggel, Hanniballal találja szemben magát (Sil. 2. 209). A mű harmadik könyvében Hannibal is kígyóként gondol önmagára, amikor álmában Mercurius Itália felé vezet, és egy pusztításait szimbolizáló kígyó követi őt (Sil. 3. 158–213).⁴³

A Hanniballal folytatott küzdelem során Theron menekülni kényszerül a pun vezér elől (Sil. 2. 210–232), és így a nevével a vadászatra utaló harcos Hercules hamis imitátora lesz, egy vadász, akire vadásznak.⁴⁴ Theron ekkor, miközben a nők nézik a falról, szeretne bemenekülni Saguntumba, de a védők nem merik kinyitni a kaput, nehogy Hannibal is bemenjen vele együtt.⁴⁵ Végül Hannibal leszúrja (Sil. 2. 256–263).⁴⁶ Hannibal tehát végez a Saguntum mitikus eredetét szimbolizáló Theronnal, hasonlóan ahhoz, ahogy az első könyvben a város történelmi eredetét jelképező Murrust is megölte. Halála előtt Murrus is Herculeshez fohászzkodott, gyakorlatilag hiába (Sil. 1. 505–507), és Theron is, annak ellenére, hogy Hercules papja, nem részesül az isten segítségében (Sil. 2. 206–207).⁴⁷

A Theron megölését követő jelenetben Asbyte társai máglyára teszik az amazon testét, valamint a tűzbe dobják Theron furkósbotját és az oroszlánbőrt is, de őt magát nem égetik el: miután arca elégett, a holttestet otthagyják a madaraknak (Sil. 2. 264–270). A társai tehát

⁴⁰ UCCELLINI, 2006, 250–251.

⁴¹ A fej levágásának Silius Italicus művében gyakran metaforikus jelentése van, erről bővebben ld. MARKS, 2008.

⁴² LOVATT, 2013, 306.

⁴³ Köszönettel tartozom Kozák Dánielnek, amiért a XII. Magyar Ókortudományi Konferencián tett hozzászólásában felhívta a figyelmemet erre a párhuzamra.

⁴⁴ AUGOUSTAKIS, 2010, 125.

⁴⁵ Ennek a jelenetnek is Vergilius a mintája (vö. Verg. A. 11. 876–886).

⁴⁶ Hannibal Theronhoz intézett mondata, mely szerint Theronnak Asbyte haláláért kell bűnhődnie (Sil. 2. 258) statiusi reminiscencia (Stat. Theb. 9. 885). – MARKS, 2014, 133.

⁴⁷ RIPOLL, 1998, 114–115.

megadják a végtisztességet Asbyte (levágott fejű) testének, Theronnak viszont – Asbyte levágott fejéért bosszúból – csak a fejét égetik el, a testét meggyalázzák. A Hydra képe Theron pajzsán így nemcsak harci dicsőségére, hanem halálára is utal. Theront tehát itt megint Hercules egyik áldozatával lehet párhuzamba állítani. A fej elégetésének motívuma is alátámasztja ezt az értelmezési lehetőséget, mivel Hercules is úgy győzte le a Hydrát, hogy segítőtársa, Iolaos leégette a levágott fejek helyét (Apd. 2. 5. 2). Theront abból a szempontból lehetne még Herculeshez hasonlítani, hogy a hérosz történetének is a máglya az utolsó állomása, ami a megistenülést jelenti számára. Theronnak viszont csak Herculesre utaló kellékeit, a furkósbotot és az oroszlánbőrt égetik el, testét nem, így számára nemcsak a megistenülés, hanem (ami Herculeshez hasonlónak tehetné) a máglyán való elégetés is megghiúsul.

A 2. könyv végén az elbeszélő előreutal Hannibal halálára, és holttestét a *deformata membra* szavakkal írja le (Sil 2. 707), ez ugyanakkor visszautalás Theronra is, mivel az ő madaraknak otthagytott tetemét a *deforme cadaver* kifejezéssel nevezi meg a szöveg (Sil 2. 269). Ezek alapján Theront Hannibalhoz is lehet hasonlítani, mivel mindketten rút holttestként végezték. Továbbá mindkettőjükre igaz, hogy amikor egy Hercules munkáját ábrázoló képet néznek, először úgy tűnik, a hőrosszal állíthatók párhuzamba, de később kiderül, hogy inkább a hős valamely áldozatának kell őket megfeleltetni. Hannibal ugyanis Gadesben a Hercules munkáit ábrázoló templomajtókat nézve (Sil. 3. 1–60) a győzedelmeskedő hőssel azonosítja magát, de végül mégis ő lesz a vesztes.

Theronról nem esik több szó az eposz során,⁴⁸ de mikor Scipio játékokat rendez Hispaniában apja és nagybátyja tiszteletére, ott így hívják a futóverseny egyik résztvevőjét (Sil. 16. 465–526). Erről a Theronról az elbeszélő azt állítja, hogy ivott a Lethe folyóból (Sil. 16. 476–477), ami a hispaniai Oblivio folyóra való utalás, melynek neve a latin *felejtés* jelentésű szóra emlékeztet. A Theron név és az alvilági folyó nevének említése az olvasóban felidéri a 2. könyv Theronját. A két Theron természetesen nem lehet azonos, mivel a máglyán csak félig elégetett Theron temetetlennek számít, így nem ihatott a Lethe folyóból, és egyébként sem valószínű, hogy Silius Italicusnak bármi oka lett volna rá, hogy a futóversenyen egy temetetlen halott szellemét szerepeltesse. A 16. könyv Theronja a futóversenyen az utolsó helyről váratlanul feljön a harmadik helyre, az első és második helyen álló Eurytus és Hesperos mögé, majd Hesperost is megelőzi és fej fej mellett halad Eurytusszal. Ekkor Hesperos meghúzza Theron haját, így Eurytus nyeri a versenyt. A díja egy

⁴⁸ Asbyte neve az eposz egy későbbi részében is meg lesz említve: a 3. könyvben, a carthagói seregek katalógusában az elbeszélő megjegyzi, hogy az amazon testvére vezet egy csapatot (Sil. 3. 298–299).

sisak, a többiek koszorút kapnak (Sil 16. 521–526). Még ha sok részletnek az *Aeneis*ben leírt, Aeneas apja, Anchises tiszteletére zajló halotti játékok részeként rendezett futóverseny is a mintája (Verg. A. 5. 286–361), a haj meghúzása, a fejre helyezett koszorú és a sisak is felidézi a fej motívumát, aminek fontos szerepe volt a 2. könyvben szereplő Theron esetében. Az elbeszélő tehát itt, a 16., azaz utolsó előtti könyvben is – amely szerkezetileg a 2. párjának tekinthető – a név ismételt szerepeltetésével, illetve a háborút végül elvesztő Hanniballal esetleg szintén párhuzamba állítható, a futóversenyt meg nem nyerő Theron alakjával és a többi említett motívummal is emlékeztet a saguntumi Theronra, amit az eddigiekben feltárt összefüggések alapján szintén Hannibal vereségére történő utalásként értelmezhetünk.

5. Hannibal pajzsa

A Theron halálát leíró jelenet után a római követek részvételével zajló carthagói tanácskozás leírása következik, ahol Hanno Hannibal hazahívását javasolja, míg Gestar támogatja a harc folytatását. Miután a carthagói szenátus elutasítja Hanno javaslatát, Fabius hadat üzen Carthagónak. Ezalatt Hannibal Hispaniában megfékez néhány zendülő csapatot, majd egy hispaniai törzstől új fegyverzetet kap ajándékba, egy pajzsot, egy sisakot, egy kardot, egy lándzsát és egy mellvértet:

*ecce autem clipeum saevo fulgore micantem
 Oceani gentes ductori dona ferebant,
 Callaicae telluris opus, galeamque coruscis
 subnixam cristis, vibrant quae vertice coni
 albentis niveae tremulo nutamine pennaе,
 ensem, unam ac multis fatalem milibus hastam;
 praeterea textam nodis auroque trilicem
 loricam, nulli tegimen penetrabile telo.
 haec, aere et duri chalybis perfecta metallo
 atque opibus perfusa Tagi, per singula laetis
 lustrat ovans oculis et gaudet origine regni.*

Sil. 2. 395–405.

Az újrafegyverzés fordulópont Hannibal sorsában, ahogy Achilleuséban és Aeneasában is, akik hasonló ajándékokat kapnak.⁴⁹ Velük ellentétben azonban Hannibal

⁴⁹ VESSEY, 1975, 391.

fegyverzetét nem egy isten készíti, hanem emberektől kapja, ami utalhat arra, hogy nem áll mögötte az istenek támogatása.⁵⁰ Azaz Hannibalt ez alapján negatív szereplőként kell értelmezni, ahogy Turnust az *Aeneis*ben, akinek pajzsa szintén emberi alkotás.⁵¹ Tehát a heroikus állapot külső szimbólumának, a pajzsok birtoklása nem kap isteni támogatottságot.⁵² Az ajándékozók az *Oceanus* népei. Ők a rómaiakat fenyegető nyugati népeket szimbolizálják.⁵³ Hispania nyugati területe egyébként aranyban és nemesfémekben gazdag vidék volt (vö. Strab. 3. 2. 8), ezért is készíthettek a terület lakói vadul ragyogó (*saevo fulgore*) pajzsot Hannibal számára. A *saevus* melléknév használata meglepő a *fulgor* szó jelzőjeként, elsősorban talán inkább a pajzson látható háborús képek vadságára utal, de eszünkbe juttathatja Hannibal kegyetlenségét is.⁵⁴ A pajzson található képeket a *Punica* elbeszélője egy hosszas *ekphrasis*ban írja le. A képek nézőikben kiváltotta reakciónak leírása gyakori az *ekphrasisok* esetében, itt azonban sajátos módon már a képleírás előtt megtudjuk, hogy Hannibal örömmel és ujjongva szemlélte ajándékait. Ez Achilleushoz teszi őt hasonlónak, mivel ő is örül új fegyverzetének, igaz hogy ez a mozzanat az *Ilias*ban is csak a pajzsot díszítő képek leírása után kerül sorra.⁵⁵ Hannibal minden bizonnyal azért nézi örvendezve a pajzson lévő ábrázolásokat, mert azok számára kedves, múltbeli eseményeket jelenítettek meg. Ezek közül az első Carthago alapítása volt:

*condebat primae Dido Carthaginis arces,
instabatque operi subducta classe iuventus.
molibus hi claudunt portus, his tecta domosque
partiris, iustae Bitia venerande senectae.
ostentant caput effossa tellure repertum
bellatoris equi atque omen clamore salutant.*

Sil. 2. 406–411.

Az *ekphrasis* első sorába, viszonylag hangsúlyos helyre, a sor közepére kerül Dido neve,⁵⁶ aki a mitikus magyarázat szerint a pun háborúk oka, mivel átkával örökös viszályt vetett a rómaiak és a carthagóiak közé, és az ő megbosszulója lenne Hannibal. A leírásban megjelenik a Carthago jelképének tekintett lófej, amelynek kiásását a monda szerint jó ómennek tekintették a város alapításakor. A történetet Vergilius is említi (vö. Verg. A. 1. 441–

⁵⁰ LOVATT, 2013, 177.

⁵¹ DEVALLETT, 1992, 191.

⁵² VESSEY, 1974, 28.

⁵³ VESSEY, 1975, 391.

⁵⁴ VESSEY, 1975, 391.

⁵⁵ DEVALLETT, 1992, 191.

⁵⁶ VESSEY, 1975, 394.

445). A harci ló feje a háborút óhajtó Dido mellett szintén a háborúra történő utalásként értelmezhető.

A leírás szerint a következő kép Aeneas és Dido történetét ábrázolta:

*has inter species orbatum classe suisque
Aenean pulsum pelago dextraque precantem
cernere erat: fronte hunc avide regina serena
infelix ac iam vultu spectabat amico.
hinc et speluncam furtivaque foedera amantum
Callaicae fecere manus: it clamor ad auras
latratusque canum, subitoque exterrita nimbo
occultant alae venantum corpora silvis.
nec procul Aeneadum vacuo iam litore classis
aequora nequiquam revocante petebat Elissa.
ipsa pyram super ingentem stans saucia Dido
mandabat Tyriis ultricia bella futuris,
ardentemque rogum media spectabat ab unda
Dardanus et magnis pandebat carbasa fatis.*

Sil. 2. 412–425.

Ez a rész még mindig Carthago mitikus múltjának bemutatásához tartozik. A történet mintája itt is Vergilius, amit Silius Italicus azzal is hangsúlyoz, hogy a 422. sorban Dido jelzője a *saucia* („megsebzett”) szó lesz, amely az *Aeneis* negyedik, Aeneas és Dido történetét elmesélő könyvének első sorában is szerepel. Aeneas Dido iránti hűtlensége miatt itt is negatív szituációban jelenik meg,⁵⁷ de mivel itt Dido kezdettől fogva szerelmes belé, és nem isteni mesterkedés gyullasztja őt szerelemre, mint az *Aeneis*ben, ez csökkenti Aeneas felelősségét.⁵⁸ Talán ennek kiemelésére szolgál a *spectabat* ige ismétlése is az égő máglyát néző Aeneasra vonatkoztatva, mivel az korábban az Aeneas szerelmesen néző Didoval kapcsolatban szerepelt.⁵⁹ Aeneas ilyen felmentése egy Hannibalnak ajándékozott pajzs díszítése esetében meglepő lehet, de ennek valószínűleg az az oka, hogy Silius Italicus elbeszélés-technikájában mindenhez római nézőpontból közelít.⁶⁰ Az egykor az égő Tróját

⁵⁷ VESSEY, 1975, 396.

⁵⁸ TAKÁCS, 2003, 116.

⁵⁹ VESSEY, 1975, 399.

⁶⁰ FOWLER, 2000, 99.

elhagyó Aeneas most az égő máglyát hagyja el,⁶¹ és az, hogy ő az oka egy carthagói, tudniillik Dido öngyilkosságának, előreutalhat Hannibal öngyilkosságára is.⁶²

Az *ekphrasis* szerint a következő képen Hannibal és Hamilcar volt látható:

*parte alia supplex infernis Hannibal aris
arcanum Stygia libat cum vate cruorem
et primo bella Aeneadum iurabat ab aevo.
at senior Siculis exultat Hamilcar in arvis:
spirantem credas certamina anhela movere,
ardor inest oculis, torvumque minatur imago.*

Sil. 2. 426–431.

Hannibal gyermekkorában tett esküjének bemutatása, mely szerint harcolni fog a rómaiak ellen, szorosán kapcsolódik az előző képhez az által, hogy a rómaiakra az *Aeneadum* szó utal. Ez a kép Hannibal ábrázolásával a háború mitikus okai mellett annak valós okára is utal. Hamilcar – még mindig a háborúhoz kapcsolódva – a Róma és Carthago közti ellenségesség folytonosságát szimbolizálja.⁶³ Itt, a pajzs másik felén lévő képek leírása előtt az elbeszélő, az *ekphrasis*okra egyébként időnként jellemző módon a képek megalkotottságára utalva megjegyzi, hogy Hamilcar ábrázolása mennyire élethű volt. Megjelenítése a pajzson a mitikus múltra utaló képekkel együtt tulajdonképpen az ókori pajzsok egyik jellemző funkcióját, a viselő származására való utalást is betölti. Hannibal szerepeltetése továbbá átvezet a pajzs másik oldalán látható, közelmúltbeli és jelenbeli események ábrázolásának bemutatásához. Ott ugyanis a képleírás szerint elsőként Regulus volt látható:

*necnon et laevum clipei latus aspera signis
implebat Spartana cohors; hanc ducit ovantem
Ladaeis veniens victor Xanthippus Amyclis.
iuxta triste decus pendet sub imagine poenae
Regulus et fidei dat magna exempla Sagunto.*

Sil. 2. 433–36.

Tulajdonképpen csak itt, a 433. sor *laevum clipei* kifejezéséből derül ki egyértelműen az olvasó számára, hogy a leírt képek a pajzsot díszítik. Mivel a képek bemutatása előtt a Hannibalnak adott ajándékok közül utoljára egy mellvértről van szó, azt is gondolhatnánk,

⁶¹ VESSEY, 1975, 399.

⁶² HARRISON, 2009, 284.

⁶³ VESSEY, 1975, 401.

hogy a képek azon láthatók. Sajátos, hogy az első pun háború eseményei közül Regulus története lesz kiemelve, amelyet Silius Italicus később részletesen is elmesél az eposzban (Sil. 6. 101–511). Hannibal a legyőzött majd kivégzett Regulust látva kétségtelenül saját győzelmének lehetőségére gondol, Regulus ugyanakkor erkölcsi példakép is a római oldalon harcolók, illetve a saguntumiak számára – az *ekphrasis* szövege szerint is. Regulus esetében továbbra is azt láthatjuk, hogy Silius római nézőpontból közelít az eseményekhez, mivel a *triste decus* szókapcsolattal utal rá, és a Regulusszal történetek csak a rómaiak számára voltak szomorúak.

A következőkben az észak-afrikai mindennapi életből vett jelenetek leírásai következnek:⁶⁴

*laetior at circa facies: agitata ferarum
agmina venatu et caelata mapalia fulgent,
nec procul usta cutem nigri soror horrida Mauri
adsuetas mulcet patrio sermone leaenas.
it liber campi pastor, cui fine sine ullo
invetitum saltus penetrat pecus: omnia Poenum
armenti vigilem patrio de more secuntur,
gaesaque latratorque Cydon tectumque focique
in silicis venis et fistula nota iuvenis.*

Sil. 2. 337–445.

Az eposz egy későbbi hasonlata szerint Hannibal úgy harcolt, mint Achilleus, akinek pajzsa az egész világot ábrázolta:⁶⁵

*talia vociferans volucris rapit agmina cursu
ac praevectus equo nunc dextra provocat hostem
nunc voce increpitat, missa nunc eminus hasta
fertur ovans pugnaeque agit simulacra futurae:
ut Thetidis proles Phrygiis Vulcania campis
arma tulit, clipeo amplexus terramque polumque
maternumque fretum totumque in imagine mundum.*

Sil. 7. 116–123.

⁶⁴ Ennek a résznek is megvan a vergiliusi mintája, méghozzá a *Georgicában*: Verg. *G.* 3. 339–348.

⁶⁵ Az egész világot leképező pajzs említésével Silius nemcsak a homérosi pajzsléírásra, hanem annak sztoikus értelmezésére is utal.

Azaz Hannibal párhuzamba állítható Achilleusszal, és ha az ő pajzsának leírása az *Ilias*ban arra szolgál, hogy bemutassa a háborún kívüli világot, akkor a Hannibal pajzsán lévő képek Carthago mitikus múltjának és az észak-afrikai mindennapi élet néhány idillikus jelenetének leírásával itt is értelmezhetők úgy, mint amelyek Hannibal háborún kívüli világának bemutatására szolgálnak.

A pajzson a háborún kívüli eseményeket bemutató képek közül az első vadászjelenetet ábrázol, ami bizonyos értelemben szintén harc, tehát még ez is utalhat a háborúra, illetve a gladiátorjátékok is eszünkbe juthatnak, mivel Afrika volt az ezek során használt állatok elsődleges beszerzési helye. Ebből következően a pajzs, amelyen az állatok vannak, az aréna, de mivel a háború is megjelenik rajta, ezért az egy olyan gladiátorviadalhoz hasonlítható, ahol nem egyenlő felek küzdenek egymással.⁶⁶

Az észak-afrikai mindennapi életet leíró jelenetek közül a következő egy pun (ebben a jelentésben áll most a szövegben a *Maurus* melléknév) nőt ábrázol, aki szelíd oroszlánokkal beszél, méghozzá anyanyelvén. Itt úgy tűnik, mintha Silius Italicus megfélemedezett volna róla, hogy képet ír le, hiszen a pajzs díszítéseként szereplő nő nem adhat ki hangot (esetleg egy, a pajzsra írt felirattól derülhetne ki, hogy milyen nyelven beszél). Ez a kép Aeneas pajzsának egyik jelenetét is eszünkbe juttathatja, az ikreket szoptató farkasét, mivel ott is ember és vadállat barátságáról van szó. De míg ott az ikrek számára pozitívum, hogy farkashoz lesznek hasonlók és olyan bátor harcosokká válnak, mint egy farkas, addig itt az asszony barátkozása az oroszlánokkal inkább negatív és félelmetes (jelzője is *horrida*). Mindezek valószínűleg a punok vadságának kifejezésére szolgálnak.⁶⁷

A következő, a pajzson valószínűleg különálló képnek tekintendő rész pásztorjelenetet mutat be. Ez az *ekphrasis* egyik legbékésebb képe – még ha a hajítódárdák (*gaesa*) miatt itt is lehet a harcra asszociálni. Ilyen alapon ez a kép az elsővel, a Carthago alapítását bemutatóval állítható párhuzamba, mivel az is békés jelenetet mutat. Ha a pajzson lévő képeket körkörös elrendezésűnek képzeljük, akkor ezek a képek lehettek fölül jobb és bal oldalon. Alul a két háborúhoz kapcsolódó kép, a Hannibalt és Hamilcart illetve a Xanthippust és Regulust ábrázoló. Középen pedig mindkét oldalon egy béke és háború közti átmeneti kép található, a Dido és Aeneas történetét bemutató, illetve az afrikai vadászatot ábrázoló.⁶⁸ A leírás ugyanakkor két képenként is felosztható: két békés, két háborút megjelenítő és újabb két

⁶⁶ LOVATT, 2013, 194.

⁶⁷ LOVATT, 2013, 193.

⁶⁸ DEVALLETT, 1992, 194.

békéhez kapcsolódó.⁶⁹ Ez továbbra is a körkörösség érzését erősíti és azt indikálja, hogy megint háborúnak kell következnie. A képek továbbá nagyjából kronologikus rendben is haladnak,⁷⁰ leszámítva hogy Regulus veresége Hannibal gyermekkori esküjénél korábban történt. Így mind a kronologikusság, mind a ciklikusság szempontjából érthető, hogy a következő kép a jelenbeli háborút, Saguntum ostromát ábrázolja:

*eminet excelso consurgens colle Saguntos,
quam circa immensi populi condensaque cingunt
agmina certantum pulsantque tremantibus hastis.*

Sil. 2. 446–448.

A leírás szerint ez a kép a pajzs közepén volt látható, ami a jelenet fontosságát hangsúlyozza.⁷¹ Hannibal saguntumi sikereinek látványa miatt valószínűleg bizakodóan tekint hátralévő harcaira is, ezt igazolják a képleírás után található szavai is, a római olvasó számára azonban Saguntum az erény mintaképe. Bár a saguntumaik tömeges öngyilkosságát leíró jelenet csak a *Punica* második könyvének későbbi részében olvasható (Sil. 2. 650–695), mivel máglyára vetik magukat, párhuzamba állíthatók a szintén máglyára lépő Didóval.⁷² Az ő halálának Aeneas az oka, így a Saguntum pusztulásáért felelőssé tehető Hannibal hozzá hasonlítható, de mivel ő inkább csak anti-Aeneas lehet,⁷³ így Aeneas ellenségéhez, Turnushoz is. A *Punica* több helyen is utal rá, hogy Saguntum egy új Trója, így Hannibal Trója ellenségével, Achilleusszal is összevethető. Nem véletlen tehát, hogy mindezen szereplők pajzsainak leírása mintaként szolgált Hannibal pajzsának *ekphrasis*ához. Achilleusé többek között abból a szempontból is, hogy Homéros szerint annak peremén az óceán volt látható, és Hannibalét is víz ábrázolása vette körbe, még hozzá a Hiberus folyóé:

*extrema clipei stagnabat Hiberus in ora,
curvatis claudens ingentem flexibus orbem.
Hannibal abrupto transgressus foedere ripas.
Poenorum populos Romana in bella vocabat.*

Sil. 2. 449–452.

Hannibal jelentőségét azonban csökkenti, hogy míg Achilles pajzsának szélén az egész univerzumot körbevevő Óceán van, addig Hannibalén csak egy folyó, ami így

⁶⁹ DEVALLETT, 1992, 193.

⁷⁰ CAMPUS, 2003, 30.

⁷¹ VESSEY, 1974, 28.

⁷² VESSEY, 1975, 405.

⁷³ STÜRNER, 2006, 183.

világának behatároltságát jelképezi.⁷⁴ A folyó átlépésével megszegett szövetség pedig Lucanus Caesarjához teszi Hannibalt hasonlónvá, mivel a *Pharsaliaban* is a *rupto foedere* kifejezés szerepel (Luc. 1. 4)⁷⁵

Jóllehet a pajzsléírás előtt az elbeszélő már utalt rá, hogy Hannibal örül az ajándékoknak, az *ekphrasis* utáni néhány sor is az ő reakciójáról szól:

tali sublimis dono, nova tegmina latis
aptat concutiens umeris celsusque profatur:
”Heu quantum Ausonio sudabitis, arma, cruore!
quas, belli vi<n>dex, poenas mihi, Curia, pendes!”

Sil. 2. 453–456.

Az idézett részben Hannibal jelzői *sublimis* és *celsus*, ezek azonban csak büszkeségére és ambíciójára, nem nemességére utalnak.⁷⁶ Az örvendezés motívuma a vergiliusi pajzsléírás esetében az *ekphrasis* előtt hangsúlyos, míg itt az *ekphrasis* után. Vergilius pajzsa isteni, Hannibalé emberi alkotás, ebből adódóan a pajzson csak múltbeli eseményeket ábrázoló jelenetek szerepelhetnek, míg Aeneasén prófétikus képek láthatók.⁷⁷ Vagyis Aeneas leszármazottai végzetét látja, míg Hannibal csak múltját és saját, ideig tartó sikereit.⁷⁸ Hannibal tehát mindenféle szempontból Aeneas ellentéte, ami megint csak arra utal, hogy ő a negatív hős az eposzban. Sajátos módon mégis az ő pajzsa van hosszan leírva, a *Punica* igazi hőségének, Scipionak pajzsát pedig csak néhány sor mutatja majd be (Sil. 17. 396–398), ahogy az *Aeneis*ben Turnusét.

Hannibal pajzsa megjelenik a *Punica* egy későbbi jelenetében is (Sil. 4. 324-354), eszébe juttatva így az olvasónak a rajta lévő ábrázolások leírását. Ezek között nincsenek jövőre utaló képek, aminek elsősorban a pajzs emberek általi megalkotottsága az oka, ugyanakkor ez azt is jelzi, hogy Hannibalra nem vár dicsőséges jövő. Jóllehet abban a csatában, melyben pajzsáról szó esik, Hannibal sikereket ér el, az olvasó tudhatja, hogy nem az övé a végső győzelem.

⁷⁴ VESSEY, 1975, 404.

⁷⁵ VESSEY, 1974, 29.

⁷⁶ VESSEY, 1974, 29.

⁷⁷ DEVALLETT, 1992, 196.

⁷⁸ VESSEY, 1974, 29

6. Hercules gadesi temploma

A *Punica* harmadik könyvének legfontosabb cselekménye Hannibal átkelése az Alpokon és menetelése Itáliába. A könyv azzal indul, hogy Hannibal Bostart Africába küldi, hogy jóslatot kérjen Hammontól a háború kimeneteléről. Ez keretjelenetnek is tekinthető, mivel a könyv végén Bostar visszatér, és ott úti beszámolóját olvashatjuk. A Bostar Africába küldése utáni rész írja le Hercules gadesi templomát és Hannibal ottani áldozatbemutatását. Ezek a jelenetek több értelmező szerint is fontos helyet foglalnak el az eposz struktúrájában, mivel a háború eposzbeli eseményeit a következőképpen lehet tagolni: az első két könyvben a pusztulás játszik központi szerepet, a 3–10. könyv a rómaiak hanyatlását írja le – középpontba helyezve így cannae-i vereségüket, mint a számukra kijutó legnehezebb megpróbáltatást –, míg a 11–17. könyv a rómaiak ismételt felemelkedését mutatja be.⁷⁹ Így tehát a harmadik könyv a középső egység bevezetése.

Szintén új egység kezdetét bizonyítja, hogy Silius a harmadik könyvet *postquam*mal vezeti be Vergilius *Aeneis*éhez hasonlóan (vö. Verg. A. 3. 1), ahol szintén a második könyv tartalmazza egy város – tudniillik Trója – pusztulásának leírását.⁸⁰ A *Punica* második könyvében pedig Saguntum elestéről olvashatunk, és így Saguntumot egy új Trója megtestesítőjeként értelmezhetjük.⁸¹ Ezt a megállapítást támasztja alá az is, hogy a harmadik könyv első soraiban Silius Italicus is füstölgő Saguntumról beszél, és az *Aeneis*ben is azt olvashatjuk: *Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia* (Verg. A. 3. 3).

A harmadik könyv elejének első hatvan sorát, amely a gadesi templomot bemutató szakaszt is tartalmazza, a következő kisebb egységekre lehet felosztani: Hannibal elküldi Bostart Iuppiter Hammonhoz (1–13), Hannibal áldozatbemutatása (14–16), a templom szerkezete (17–20), az isten kultuszának jellemzői és a szertartást végzők leírása (21–31), az ajtók díszei (32–44) és a dagály (45–60).

Gades – mai nevén Cádiz – városát a Földközi-tenger keleti partjáról, a mai Libanon területén fekvő Tyrosból érkező föníciai telepések alapították az Ibériai-félsziget délnyugati részén, a Kr. e. II. évezred vége felé Gadir néven. A görögök a várost később Gadeira néven ismerték, és úgy tartották, hogy azt maga Hercules alapította. Más hagyomány szerint itt voltak eltemetve Hercules csontjai.⁸² A várostól nem messze állt a föníciai istenség, Melkart

⁷⁹ BURCK, 1979, 260. idézi NIEMANNT.

⁸⁰ VON ALBRECHT, 2004, 753.

⁸¹ VON ALBRECHT, 1964, 181.

⁸² *Cur sit sanctum ossa eius ibi sita efficiunt* (Mela 3. 39).

temploma, melyet a Kr. e. VIII. században építhettek.⁸³ Ez ugyanaz a templom, amelyet Silius Italicus Hercules templomaként ír le a *Punicában*, mivel a két istent a későbbi századok során azonosították egymással.

Gades városa Kr. e. 500 körül carthagói uralom alá került, így tudott később Hannibal ibériai hadjáratainak kiindulópontjává válni. Carthago alapítói Tyrosból magukkal hozták a város istenét, Melkartot, és tisztelete az ő uralmuk alatt terjedt el Gadesben is. A föníciaiak terjeszkedése folytán az isten tisztelete a ciprusi Kition városába is eljutott. Valószínűleg itt kezdődött meg legkorábban Melkart összeolvasztása Herculesszel. Melkart idővel átalakult tyrosi Herculesszé, amely azonosítás a két isten ciprusi összeolvadásának köszönhetően Tyros hanyatlása után is népszerű tudott maradni.⁸⁴ Azaz végül a görögök és rómaiak is úgy tekintettek rá, mint az egyikre saját isteneik közül.⁸⁵ Az templom ajtóit díszítő képeket leíró *ekphrasis* értelmezésében fontos szerepe van annak, hogy a templomra Melkart vagy Hercules templomaként tekintünk-e.

Egyedül Silius Italicus számol be arról, hogy melyek voltak a gadesi Hercules-kultuszhoz kapcsolódó szertartás legfontosabb elemei. Ezek mindegyike alátámasztja a kultusz keleti eredetét, mivel föníciai és sémita vonások fedezhetők fel bennük. Azaz Melkart kultusza úgy alakult át Hercules-kultusszá, hogy legfőbb jellemzőit megtartotta, majd az antikvitás legtartósabb Hercules-kultuszává vált.⁸⁶

Az eposz egészében a cselekmény mellett a jelentős személyek jellemének legfontosabb összetevői Liviustól származnak, de ezeken természetesen Silius is alakított.⁸⁷ Livius így jellemzi Hannibalt: *Has tantas viri virtutes ingentia vitia aequabant, inhumana crudelitas, perfidia plus quam Punica, nihil veri, nihil sancti, nullus deum metus, nullum ius iurandum, nulla religio* (Liv. 21. 4). Az ezt megelőző sorokban katonai erényeit is felsorolja, ezekkel állnak szemben hibái és bűnei, amelyek megvetendő emberré teszik.⁸⁸ Livius jellemzésével ellentétben Hannibalra, mint carthagóira, jellemző kellene, hogy legyen a mindenható és szeszélyes istenek előtti megalázkodás és a törekvés azok minden áron történő kiengesztelésére.

Silius Italicus eposza első könyvében két alkalommal is ad egy jellemzést Hannibalról, akinek hibái elsősorban abból fakadnak, hogy pun, vagyis a rómaiak által morális világnak

⁸³ MIERSE, 2004, 545.

⁸⁴ DUSSAUD, 1946–48, 227.

⁸⁵ BERCHEM, 1967, 82–84.

⁸⁶ BERCHEM, 1967, 77–78.

⁸⁷ BURCK, 1979, 258.

⁸⁸ KISSEL, 1979, 103.

tekintett területen kívülről származik.⁸⁹ Az első könyvben szereplő második jellemzés esetében (Sil 1. 239–267) nem esik szó Hannibal vallásosságáról, hanem csak katonai erényeiről olvashatunk ahhoz hasonló dolgokat, mint Liviusnál az *Ab urbe condita* 21. könyvének 4. fejezetében (vö. Sil. 1.242–246; 257–260).

A másik jellemzés Hannibal gyermekkori fogadalmát előzi meg:

*ingenio motus avidus fideique sinister
is fuit, exuperans astu, sed devius aequi.
armato nullus divum pudor...*

Sil. 1. 56–59.

Itt tehát már megjelenik a pun hadvezér isteneket lenéző magatartása Livius *nullus deum metus* fordulatához egészen hasonló megfogalmazásban. Az eposzban, ennek ellenére, úgy látszik, Hannibal mégiscsak hajlandó volt odafordulni egy istenhez a hadiszerencse érdekében, méghozzá tisztelettel, illetve könyörögve (*veneratus*), amiből arra lehet következtetni, hogy kérése valóban nemcsak pusztán gesztus volt, hanem egy őszinte cselekedet. Ezt talán az is alátámaszthatja, hogy seregestül elment nyugat felé Gadesbe,⁹⁰ és csak ez után fordult keletnek, az Alpok, illetve Róma irányába.

Azt is tudjuk, hogy Hannibal áldozatbemutatása a gadesi templomban nem csupán Silius Italicus fantáziájának szüleménye, ugyanis ez a jelenet Liviusnál is szerepel: *Hannibal cum recensuisset omnium gentium auxilia, Gades profectus Herculi vota exsolvit novisque se obligat votis, si cetera prospera evenissent* (Liv. 21. 21).

Az eddig elmondottak alapján felvetődik a kérdés: az eposz cselekménye szerint kihez imádkozott Hannibal a gadesi templomban? Melkarthoz – ami logikusabb lenne, mivel ő tyrosi eredete miatt tulajdonképpen hazai istennek kellett számíton Hannibal számára; vagy pedig Herculeshez, aki egy graeco-román istenség, azaz Hannibal nézőpontjából tekintve az ellenség istene? Valószínű, hogy Silius Italicus nem Melkart, hanem Hercules templomként tekintett a gadesi templomra, habár igaz, hogy az ő elbeszéléstechnikája az ellenség által szemlélt vagy végbevitt dolgokat is gyakran római nézőpontból mutatja be. Hasonlóképpen az ellenség istenének kívánt áldozatot bemutatni Tyros ostroma előtt Alexandros Curtius Rufus elbeszélésében: *Herculi, quem praecipue Tyrii colerent, sacrificare velle se dixit* (Curt. Ruf. 4. 2); de még ha Héraklést a makedónok különösen tisztelték is, Alexandros óhajának oka nem, vagy nemcsak vallásos buzgósága volt, hanem az, hogy megnyissák előtte a várost. További érvek lehetnek amellet, hogy Silius – bár a templomot leíró részletben nem nevezi

⁸⁹ VESSEY, 1981/82, 322.

⁹⁰ *Ab Gadibus Carthaginem ad hiberna exercitus rediit* (Liv. 21. 22).

meg ezen a néven – Herculesre gondolt, hogy az istenségre a *claviger*, azaz buzogányviselő és az *Alcides* („Alceus leszármazottja”) mellékneveket használja, amelyek a római irodalomban és mitológiában és így Silius Italicusnál is egyértelműen Hercules jelzői. Kérdésként merül fel az is, Silius Italicus tudhatott-e egyáltalán arról, hogy a templom eredetileg nem Herculesnek épült, de ez elég valószínű, mivel az általa forrásként használt Strabón megemlíti Gades alapításának egyik legendáját és a tyrosiakat (vö. Str 3. 5. 5). Siliusról, mivel hatalmas könyvtára volt, joggal feltételezhetjük, hogy ismerte Cicero *De nautra deorum* című munkáját, amelyből kiderül, hogy a rómaiak is tisztában voltak azzal, hogy több különböző isten összeolvadásából jött létre az, akit ők Hercules neve alatt tisztelnek: *Quamquam quem potissimum Herculem colamus, scire sane velim (...) Alter traditur Nilo natus Aegyptius, quem aiunt Phrygias litteras conscripsisse. (...) Quartus Iovis est et Asteriae, Latonae sororis, qui Tyri maxime colitur, cuius Carthaginem filiam ferunt* (Cic. N. D. 3. 42). Tehát végül már csak a tyrosi és egyiptomi jelző különbözteti meg Melkartot Herculestől.

Az eddigieket figyelembe véve kétségtelen, hogy Hannibal az eposz cselekményében nem ok nélkül fordul Herculeshez, ahelyett, hogy saját istenéhez, Melkarthoz imádkozna. Hogy ez miért történik így az eposzban, arra természetesen a válaszokat is az eposzon belül kell keresni, vagyis meg kell vizsgálni Hannibal jellemének eposzbeli ábrázolását, hogy jobban megérthető legyen cselekedetének oka, valamint ennek fontossága jellemábrázolásában, abban ugyanis Siliusnál fontos szerepet játszik erényeinek és hibáinak szembeállítása.⁹¹

Nem vitatható, hogy a *Punica* szereplői számára Hercules erkölcsi mérceként szolgál.⁹² Eszményi megtestesítője természetesen a római Scipio, de Hannibal is hozzá méri magát, és az eposz olvasójának is hozzá kell őt viszonyítania, de ő gyakran mint Hercules *furens* jelenik meg.⁹³ Jelleme miatt azonban Hannibal sorsában nem tükröződhet az, ahogy Hercules *furens* isteni Herculesszé változik át.⁹⁴ Az, hogy Hannibal tiszteletlenül párhuzamba állítja magát Herculesszel, kiderül abból a részből is, mikor azt kéri az istentől, legyen segítségére, s ugyanúgy rombolhassa le Rómát, ahogy egykor Hercules Tróját (Sil. 1. 508–514). Kérését a Hercules-párhuzam miatt akár erőfitogtatásként is értelmezhetjük, hiszen így azt képzelettel, hogy az istenség segítségével olyan erős lehet, mint maga Hercules.⁹⁵

⁹¹ KISSEL, 1979, 103.

⁹² KISSEL, 1979, 159.

⁹³ LAUDIZI, 1989, 112.

⁹⁴ VESSEY, 1981/82, 323.

⁹⁵ KISSEL, 1979, 156.

Hannibal áldozatbemutatását szintén tiszteletlensége részeként értelmezhetjük. Livius azt mondja, hogy bár a saguntumiak értékeik nagy részét máglyára vetették – erre utal Siliusnál a *fumantis* és a *semusta* jelző –, hogy ne kelljen átadniuk azokat a békefeltétel részeként (vö. Liv. 21. 14), Hannibal mégis hatalmas mennyiségű zsákmányt szerzett: *Captum oppidum est cum ingenti praeda* (Liv. 21. 15), később viszont szétosztotta, ami ebből megmaradt: *Hannibal Sagunto capto Carthaginem Novam in hiberna concesserat, ibique (...) partitis dividitisque reliquiis praedae nihil ultra differendum ratus, Hispani generis milites convocat* (Liv. 21. 21). Ez a mozzanat azonban nem szerepel Silius Italicusnál, sőt az ő szóhasználatából arra lehet következtetni, hogy Hannibal a zsákmányból áldoz Herculesnek: *aras captivis onerat donis* (Sil. 3. 15), ezt a zsákmányt pedig egyértelműen Saguntum ostrománál szerezte: *nuper ab arce victor fumantis rapuit semusta Sagunti* (Sil. 3. 15–16). Tiszteletlensége itt abban mutatkozik meg, hogy az istenség számára olyan városból származó kincseket ajánl fel, amely várost maga Hercules alapította, és próbálta megvédeni a pusztulástól (vö. Sil. 2. 475–512).

Az eddig tárgyalt jelenetekből beláthatjuk, hogy az irodalmi jellembrázolás is alátámasztja annak a feltevésnek a jogosságát, miszerint Hannibal Herculeshez, és nem Melkarthoz imádkozik, mivel így az istenekkel – elsősorban Herculesszel – szemben mutatott arcátlansága sokkal egyértelműbben tetten érhető, mintha saját népének istenéhez könyörögne.

A különböző leírások szerint a gadesi templomban több istent tiszteltek – vagy legalábbis ugyanazt többféleképpen, többféle néven. Ezt bizonyítja az is, hogy a templomban több oltár volt. Erről Silius Italicus is tud, hiszen ő is oltárokat (*aras*) említ, és ezt nyilván nem csak metrikai okokból teszi, hiszen a verssornak azon a helyén az *aram* alak is megfelelné. Valamivel alább már Silius Italicus is a többes számú „istenek képmása vagy szobrai” (*nulla effigies simulacrave deorum*) kifejezést használja, több istenre utalva ezzel. Philostratos a Tyanai Apollonios életéről írt művében viszont részletezi, hányféle oltár volt Gadesben. Azt írja, a város lakói olyannyira vallásosak voltak, hogy oltárt emeltek az öregkornak, a szegénységnek és a művészetnek is. Ezeken kívül, bár semmilyen képmása nem volt látható egyiknek sem, mégis tisztelték ott mindkét Herculest, így volt oltára az egyiptominak, és több másik a thébainak is. Silius Italicus megemlíti ugyan az oltárokat, de ezen kívül semmi többet nem ír róluk, ahogy feltételezett forrása, Strabón sem az ő *Geógraphikájában*.

Az oltárokon kívül Gades híres lehetett még az ott lévő oszlopokról, ha ezek léteztek. Strabón a *Geógraphikában* részletesen tárgyalja, hogy mi mindenre vonatkozhatott az oszlop

megnevezés. (Str. 3. 5. 3). Gades tárgyalásakor sok szerző számára fontos az oszlopok megemlézése, Silius Italicus mégsem mond róluk semmit, ahogy a templomban lévő vízforrásokról sem, amelyekről fő forrása, Strabón szintén részletesen értekezik. Mindezek alapján valószínűsíthetjük, hogy Silius Italicus a gadesi templomról szóló részlet írásakor nem vette figyelembe Strabón művét, hanem az eposz céljának megfelelően alakította a Gadesről elmondottakat. Azaz Silius nem beszél sok olyan dologról, amelyeket forrásai részletesen elemeznek, megemlék viszont több mindent, amikről forrásai nem mondanak semmit. Ezek közzé tartoznak a templom kapuit díszítő domborművek is, amelyek leírása sehol máshol nem található meg, egyedül a *Punicában*:

*in foribus labor Alcidae: Lernaea recisis
anguibus hydra iacet, nexuque elisa leonis
ora Cleonaei patulo caelantur hiatu.
at Stygius saevis terrens latratibus umbras
ianitor, aeterno tum primum tractus ab antro,
vincla indignatur, metuitque Megaera catenas.
iuxta Thraces equi pestisque Erymanthia et altos
aeripedis ramos superantia cornua cervi.
nec levior vinci Libycae telluris alumnus
matre super stratique genus deforme bimembres
Centauri frontemque minor nunc amnis Acarnan.
inter quae fulget sacratis ignibus Oete,
ingentemque animam rapiunt ad sidera flammae.*

Sil. 1. 32–44.

Silius Italicus leírása szerint tehát a templom kapuin Hercules munkái közül a következő kilenc volt látható: a lernai hydra és a nemeai oroszlán elpusztítása, Cerberus, Diomédés lovai, az erymanthosi vadkan, Artemis keryneiabeli szarvasa, Antaeus, a kentaurok és az Acheloos-folyó. Ezeken kívül, tizedik jelenetként szerepelt még a máglya az Oité hegyén, ahol az istenség lelke az égbe emelkedett.

Az első három munkával kapcsolatban elsőként azt érdemes megjegyezni, hogy a lernai hydra, a nemeai oroszlán és Cerberus a görög mitológia szerint Typhon és Echidna gyermekei voltak (vö. Hes. *Th.* 307–316), azaz mindhárom lény a félelmetes túlvilági erőkhöz kapcsolható. A föníciaiaknál a kígyó vagy sárkány a kiáradó vizet szimbolizálja. Több nép úgy vélte, a kutya kapcsolatban áll a halállal és a holtak lelkével. Vagyis a három szörny a túlvilági erők három megjelenési formáját testesíti meg: a hydra a vizet, az oroszlán a

szárazföldi szörnyeket, míg Cerberus a földalattiakat. A Mediterráneumban a lovakat szintén kapcsolatba hozták a túlvilággal, így Diomédés lovai túlvilági lényeknek tekinthetők. E lovak túlvilággal való kapcsolatára utal az a tulajdonságuk is, hogy emberevők. A vadkan szimbolizálhatja a földi erőket, ugyanúgy, ahogy az előbbi hármásban az oroszlán. A szarvast pedig néhány nép a vízszimbólummal azonosította. Tehát ez a három munka is Hercules egy vízhez, egy szárazföldhöz és egy alvilághoz kapcsolódó lény elleni harcát mutatja be. A Silius Italicusnál szereplő utolsó három feladat közül Anteusról tudjuk, hogy a föld gyermeke, ezért ő egyértelműen a földhöz kapcsolható. Ha elfogadjuk a lovak korábban említett alvilághoz való kötődését, akkor ugyanez a ló formájú kentaurokról is elmondható. Az Acheloos-folyó ellen folytatott harc pedig vitathatatlanul az istenség víz feletti győzelmét példázza. A jelenetek ezek szerint három hasonló témát ismételnék meg háromszor egymás után, és ezzel a kiemeléssel hangsúlyozva azok fontosságát.⁹⁶

A Silius által bemutatott képekkel kapcsolatban fontos még elmondani, hogy ez ugyan tíz ismert jelenet Hercules életéből, de ezek nem egyeznek meg hagyományosan elfogadott tizenkét munkájával. Azok ugyanis elvégzésük sorrendje szerint a következők: a nemeai oroszlán, a lernai hydra, a keryneiai szarvas, az erylantosi vadkan, Augeiás istállójának kitakarítása, a stymphalosi húsevő madarak megölése, a krétai bika megszelídítése, Diomédés lovai, Hippolyté övének megszerzése, Géryón marháinak elhajtása, a hesperisek almája és Kerberos felhozatala az alvilágból. Hercules munkáinak ezt a sorrendjét egyébként Apollodóros hagyta ránk, de másoknál ettől részben eltérő sorrenddel is lehet találkozni. Az eposz szerint tehát a gadesi templom kapuin hat olyan munka volt látható, amely a hős munkáinak katalógusában is szerepelt, és három olyan, ami nem. Ezekon kívül pedig az istenség *apothéosisa* szerepelt még rajta. Az ábrázolt munkákkal kapcsolatban arra érdemes még felfigyelnünk, hogy Hercules azok közül majdnem mindet elsősorban testi ereje segítségével oldotta meg, míg a kimaradt munkák többségéhez leleményességét is fel kellett használnia, ez pedig talán elősegíthette azt, hogy Hannibal könnyedén a helyébe tudta képzelni magát – bár ez valószínűleg a leleményes Hercules ábrázolása esetén sem lett volna gond számára.

Hercules tehát egész életét a gonosz elleni harcnak szentelte. Hannibal pedig az eposz cselekménye szerint azt látja, hogy az, akivel párhuzamba állítja magát, minden harcában győzedelmeskedik. Hercules győzelmeit az is egyértelművé teszi, hogy a képeken, a leírás

⁹⁶ TSIRKIN, 1981, 25–26. Anteus földdel való kapcsolat szempontjából TSIRKIN magyarázata körülményesebb: ő párhuzamba állítja Anteust a Gilgames-eposzban szereplő óriással, Humbabával, aki a földből növő tölgyfához kötődik.

szerint, ellenfelei már legyőzött formában láthatók. Ráadásul ott van a végső győzelmét, megistenülését szimbolizáló kép is, tehát a képek nem a fáradozó, hanem a már győztes Herculest mutatják.⁹⁷ Ezek alapján Hannibal valószínűleg azt feltételezi, hogy az ő vállalkozásai is ugyanolyan sikerrel fognak járni, mint Herculeséi, hiszen korábban is azt kérte, hogy ugyanúgy győzhessen, mint Hercules. Csakhogy Hannibal harc iránti vágya nem jogos, mivel ő nem egy nemes cél érdekében harcol, hanem személyes dicsőségre törekszik.⁹⁸ Hannibal abból kifolyólag, hogy nagyképűen párhuzamba állítja magát az istenséggel, megfélemledik arról, illetve valószínűleg nem is tud róla igazán, hogy annak valódi és igaz megtestesítője és követője Scipio, akinek ő az ellenfele. Emiatt Hannibal inkább Hercules ellenségeinek megfelelője, azaz a legyőzötteké, amelyek között ott van a nemeai oroszlán is, és Silius Hannibalt egy helyen lybiai oroszlánnak nevezi (Sil 7. 401).⁹⁹ Ennek az értelmezésnek az elfogadhatóságát erősíti meg, hogy a rómaiak Hannibal elleni harca is egy herculesi munka horderejű vállalkozásnak tekinthető,¹⁰⁰ már csak azért is, mert az eposzban bizonyos szempontból minden római hős Hercules tükré.¹⁰¹ Mindezek alapján a templom kapuin bemutatott képeket fordított öntükröző jelenetként értelmezhetjük, amelyet Hannibal félreért, s ez által Hercules iránti tiszteletlensége még nyilvánvalóbbá válik.¹⁰²

A kapukon ábrázolt képek közül Silius Italicus utolsóként említi azt, amely Hercules megistenülését, lelkének égbe emelkedését mutatja be az Oité hegyén. Az istenség számára ezt a dicső véget az biztosította, hogy egész életét a gonosz elleni harcnak szentelte. Hannibal mint magát Herculeshez mérő figura ezek alapján nyilván úgy gondolta, hogy a végső győzelem is az övé lesz, azonban ha a kapukon lévő képeket fordított öntükröző jelenetként értelmezzük, akkor tudhatjuk, hogy Hannibal fog végül a vesztes oldalon állni, hiszen ahogy a mindenkor olvasó számára nem kérdéses Hercules győzelme, ugyanúgy nem az a háború kimenetele sem. Hannibal viszont nem érti meg ezt a győzelemmel kapcsolatos előreutalást, számára ugyanis, hiába van mérhetetlen önbizalma, továbbra is kérdéses, hogy ki nyeri majd meg a háborút, amit az is bizonyít, hogy emberét, Bostart elküldte, hogy erről szóló jóslatot szerezzen.

A kapuk leírásának a mintája *Aeneis* hatodik könyvének eleje, ahol Aeneas a Sibyllával való találkozás előtt nézi a cumaei Apollo-templom bejáratának ajtószármait, melyeket domborművek díszítenek. Ezeken a templom mondabeli építőjének, Daidalosnak

⁹⁷ KISSEL, 1979, 153.

⁹⁸ BURCK, 1979, 279.

⁹⁹ HARRISON, 2009, 286.

¹⁰⁰ VON ALBRECHT, 1964, 161.

¹⁰¹ VON ALBRECHT, 1964, 180.

¹⁰² LAUDIZI, 1989, 113.

életéből vett jelenetek láthatók, melyeket a legenda szerint maga az építőmester készített. Hercules templomával kapcsolatban is ismert olyan legenda, amely úgy tartja, hogy azt maga a hős alapította, így akár azt is a templomok közötti hasonlóságnak vehetjük, hogy az ajtószárnyaikon lévő képek az alapítók életét mutatják be. Intertextuális kapcsolat a két részlet között, hogy a kapukon lévő domborművek bemutatása mindkét helyen az *in foribus* fordulattal kezdődik (vö. Verg. A. 6. 14). A *Punica* és az *Aeneis* e jelenetei között további párhuzamokat és ellentéteket is fel lehet fedezni: Aeneas itáliai harcai előtt megy Cumaeba, míg Hannibal Gadesbe saguntumi győzelme után – bár igaz, hogy rá is várnak még harcok; ahogy Hannibal, Aeneas is belemerül a templomajtó díszéinek szemlélésébe, de őt a Sibylla figyelmezteti:

„*non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuencos
praestiterit, totidem lectas ex more bidentis.*”

Verg. A. 6. 37–39.

Hannibalnak azonban a képek elvonják a figyelmét, belemerül azok nézegetésébe (*oculos varia implevit virtutis imago*), illetve később a dagály megcsodálásába, így arra is gondolhatunk, hogy figyelmetlensége miatt imája és Herculesnek bemutatott áldozata nem igazán őszinte, inkább csak formáság részéről. Ráadásul tudjuk, hogy a Saguntumnál szerzett zsákmányt áldozza fel, amit tulajdonképpen Herculestől vett el, tehát az eleve őt illetné meg, vagyis gyakorlatilag nem ad neki semmit, csak visszaadja azt, ami amúgy is az istenségé kellene, hogy legyen. Ezzel szemben Aeneasék szabályos áldozatot mutatnak be. Aeneas Cumaeban a jövőt szeretné megtudni, ezért ez a jelenet Bostar Iuppiter Hammonnál tett látogatásával is kapcsolatba hozható, amely viszont szembe állítható Hannibal gadesi látogatásával, mindkét helyen található ugyanis egy Itáliában zajló háborúról szóló jövendölés (Verg. A. 6. 83–97; Sil. 3. 700–12). Talán kevésbé fontos kapcsolat, de mindkét helyen szó esik a jóshely ajtajának kinyitásáról (Verg. A. 6. 83–97; Sil. 3. 669–72). Hannibal és Bostar is egy-egy istent keresnek fel, ez utazásuk célja, ezért ezek a jelenetek is reflektálnak egymásra. A jóslat szövegében elhangzik, hogy *tenditis in Latium* (Sil. 3. 700), és az *Aeneis*ben is található egy mondat, amelyben ez a kifejezés szerepel kissé eltérő formában: *tendimus in Latium* alakban (Verg. A. 1, 205) Itt rögtön ezután Trója feltámadásának ígérete áll, míg a *Punica* részlete ezzel ellentétes, mivel Hannibal ott Róma lerombolására készül.¹⁰³ Ezen kívül Bostar is lát útja során olyasmit, ami megszemlélésre érdemes, méghozzá egy csodálatos

¹⁰³ ARIEMMA, 2007, 22, 25.

forrást, amelynek vize a napszakoktól függően más-más hőmérsékletű (Sil. 3. 669–72). A követ azonban nem tulajdonít ennek nagy jelentőséget, ellentétben azzal ahogy Hannibal a templom képeinek vagy a dagálynak. Bostar tehát nem hagyja, hogy külső körülmények megzavarják őt az istenekkel kapcsolatos cselekedeteinek elvégzésében. Ez a jelenet is példázhatja Hannibal *impietasát*, mivel ebből láthatjuk, hogy ő kevésbé veszi komolyan az isteneket, mint beosztottja.¹⁰⁴

Az *ekphrasist* követően a dagály leírása következik (Sil. 3. 45–60). Az árapály jelenségekor a vízszint változását külső erő irányítja: a Hold mozgatja (*Luna movet*). Ha elfogadjuk azt az értelmezést, hogy az árapály változása Hannibal hadiszerencsésjének változására utal, akkor a hold irányító szerepét is értelmezhetjük metaforikusan: azaz a háborút is külső erő irányítja, mégpedig az egymással szemben álló istenek. Az árapály változása viszont kiszámítható, tehát ez is példázhatja azt, hogy a háború kimenetele nem kétséges, ahogy ezt már az oitói jelenet értelmezésénél is láttuk.

7. Crixus pajzsa

Az eposz negyedik könyve Hannibal Itáliába érkezésével kezdődik, ahol a pun vezér maga mellé állítja az észak-itáliai gallokat. Miután ő is és a Massiliából visszaérkező Publius Cornelius Scipio is buzdító beszédet mond seregének, elkezdődik a harc. A csatajeleneteknek csaknem az elején az elbeszélő bemutatja a Po-folyó völgyében élő Boiusok vezérét, Crixust:

*Boiorum ante alias Crixo duce mobilis ala
arietat in primos obicitque immania membra.
ipse tumens atavi Brenni se stirpe ferebat
Crixus et in titulos Capitolia capta trahebat,
Tarpeioque iugo demens et vertice sacro
pensantes aurum Celtas umbone gerebat.
colla viri fulvo radiabant lactea torque,
auro virgatae vestes, manicaeque rigebant
ex auro, et simili vibrabat crista metallo.*

Sil. 4. 148–156.

Az idézett rész szerint Crixus a Rómát egykor elfoglaló gall vezér, Brennus törzséből származtatta magát, és egy, a Capitolium elfoglalására utaló jelvény volt nála. Az ezt jelölő

¹⁰⁴ GIBSON, 2005, a tanulmány Interneten elérhető kivonata alapján.

Capitolia capta szókapcsolat többes száma meglepő lehet, de más költők, többek között Vergilius, Ovidius és Lucanus is használják a többes számú *Capitolia* alakot, Silius Italicusnál pedig csak ebben a formában szerepel. A leírás szerint Crixus pajzsa is Róma gallok általi elfoglalásának egy jelenetét ábrázolta. Nevezetesen az, amikor a gallok lemérték a városért váltságdíjként adott ezer font aranyat. A rómaiak részéről ugyanis Q. Sulpicius katonai tribunus megegyezett a gall vezérrel, Brennusszal, hogy a gallok váltságdíj fejében felhagynak a körülzárt Capitolium ostromlásával. Az arany leméréséhez a gallok hamis súlyokat használtak, ezért a rómaiak és a gallok összeszólkóztak. A vita közben megérkezett a korábban száműzött, majd távollétében dictatorrá választott Camillus, aki seregével elűzte a gallokat (Liv. 5. 48–49).

Az aranyérés jelenete Crixus pajzsán a harcos származására is utalhat, mivel a képen egy őse látható, ugyanakkor a rómaiak számára szerencsétlen esemény ábrázolásának elrettentő funkciója is lehet, mint ahogy az apotropaikus pajzsokon a mitológiai szörnyek megjelenítésének. A pajzisleírást követő néhány sorból az derül ki, hogy Crixus teljes öltözéke aranyozott volt.

A gall vezér bemutatása utáni részben kezdődik a csata valódi leírása, amelyben Crixus megöli Picenst, Laurust, Venulust, Farfarust, Tullust, Remulust, Metaurust és Claniust (Sil. 4. 157–188). A római harcosoknak tehát Silius néhány esetben a római történelem valamely korábbi szereplőjének nevét adja, de a legtöbbször származásukra utaló földrajzi nevek, leginkább folyónevek alapján nevezi el őket. A csata következő részében a római Quirinius Sarmens és Teotalus megölése után (akinek neve Teutates gall hadistent juttathatja eszünkbe) Crixusra támad, de Ligaurus és Vosegus megölik őt (Sil. 4. 189–215). Ezután Publius Cornelius Scipio is beszáll a harcba és megöli Labarust, Padust, Caunust, Breucust, Larust, Leponticust és Batust (Sil. 4. 216–247). Ezek a személynevek is többnyire földrajzi nevekből képződtek, de a Crixus által megölt harcosok neveivel ellentétben nemcsak itáliai helyekre, hanem a birodalom különböző részein található tájakra és népekre utalnak. Ez talán Publius Cornelius Scipio harcának jelentősebb voltát kívánja kifejezni.

A következőkben (Sil. 4. 248–311) Crixus egy Tarius nevű harcos megölése után rátámad Publius Cornelius Scipiora, aki ezt látva lovának ígéri a gall vezér lován lévő arany lószerszámot,¹⁰⁵ visszautalva ezzel Crixus aranyozott öltözetének leírására. A consul lova szintén földrajzi nevet visel, az Apuliában található Garganus-hegyről van elnevezve.

¹⁰⁵ A ló megszólításának mintája lehet az *Aeneis* egy részlete, ahol Mezentius szólítja meg lovát, Rhaebust (Verg. A. 10. 861–866).

A leírás *tumens* szava is további értelmet nyer abban a részben, amikor Crixus megkérdezi Publius Cornelius Scipiótól, hogy Róma egykori elfoglalása után maradt-e valaki, aki elmondja, hogy milyen erős karjai vannak a Brennus törzséből származóknak. Ezután bebizonyítja, hogy igaz az, amivel dicsekszik, csakhogy ez nem hasznára, hanem kárára válik, mivel akkorát dob gerelyével, hogy az túlmegegy Publius Cornelius Scipión. A pajzsán az aranyat hamisan mérő kelták képét viselő Crixus tehát rosszul méri fel a távolságot. Csakhogy míg a kelták a saját érdekükben szándékosan mértek rosszul, addig Crixus tévedésből a saját kárára. A consul ezek után azt válaszolja Crixusnak, utalva az annak pajzsán lévő ábrázolásokra, mondja meg ősenek az alvilágban, hogy ő a Tarpeii-sziklától távol esett el, és nem láthatta a Capitoliumot, majd megöli őt.

A Capitolium elfoglalására való utalás (*Capitolia capta*) tehát túlzott gögösség Crixus részéről, hiszen az még ősenek, Brennusnak sem sikerült, ő maga pedig még a pajzsán látható Tarpeii-szikláig sem jut el. Azaz ha az olvasó ismeri Brennus történetét, aki számára Róma elfoglalása végül vereséggel végződött, akkor már a pajzsleírás olvasásakor sejtheti, hogy Crixus sem fog győzedelmeskedni a csatában. Ezt az előfeltevést erősítheti meg a szereplő neve is – a neveknek pedig az eddigiek alapján megvan a maguk funkciója ebben az epizódban –, mivel azon kívül, hogy a Crixus név gall nyelven göndör hajút jelent, ugyanígy hívták a Spartacus névvel fémjelzett rabszolgafelkelés egy másik vezérét, és mint tudjuk az a felkelés is vereséggel végződött.

8. Corvinus sisakja

Az *Punica* ötödik könyve a Trasimennus-tónál lezajlott eseményeket meséli el. A csatát baljós előjelek előzik meg, valamint Corvinus kedvezőtlen jóslata (Sil. 5. 24–100).

A jós sisakján egy holló látható, így a sisak leírását – ábrázolásleírásról lévén szó – *ekphrasis*-nak kell tekinteni:

*atque hic, egregius linguae nomenque superbum,
Corvinus, Phoebea sedet cui casside fulva
ostentans ales proavitae insignia pugnae*

Sil. 5. 77–79.

Az ábrázolás Corvinus egyik ősenek, M. Valeriusnak történetére utal, akit a gallok elleni harc során egy párbajban egy holló segített győzelemhez, amely után M. Valerius megkapta a Corvinus cognoment, azaz a sisak eredetmegjelölő funkciójú. A hollóra használt

Phoebea ales kifejezés ugyanakkor Phoebus nevének szerepeltetésével Corvinus jóstudományára is utal, továbbá a kedvezőtlen jóslatra is (vö. Call. *fr. Hec.* 73. 15–20), mivel a hollót Apollón változtatja feketévé, mikor meghozza neki Korónis hűtlenségének hírért.

9. C. Flaminus consul fegyverzete

Flaminius a kedvezőtlen előjeleket és Corvinus jóslatát figyelmen kívül hagyja, és harcra biztatja embereit (Sil. 101–129). A buzdító beszéd közben ölti magára fegyverzetét, melyet Silius Italicus részletesen leír:

*nec mora. iam medio coetu signisque sub ipsis
postrema aptabat nulli exorabilis arma.
aere atque aequarei tergo flavente iuveni
cassis erat munita viro, cui vertice surgens
triplex crista iubas effundit crine Suebo:
Scylla super fracti contorquens pondera remi
instabat saevosque canum pandebat hiatus,
nobile Gargeni spoliium, quod rege superbus
Boiorum caeso capiti inlacerabile victor
aptarat pugnasque decus portabat in omnis.*

Sil. 5. 130–139.

A 131. sor *nulli exorabilis* („mindenki számára kérlelhetetlen”) kifejezése Flaminius hajthatatlanságára utal, az *arma* jelzőjeként használt *postrema* (végső) pedig előrejelzi, hogy a consul a csatában életét fogja veszíteni. Talán ezt hangsúlyozza az *apto* ige megismétlése is a 139. sorban, ami újból felidézi a 131. sor utalásait.

A fegyverzet első darabja egy ércből és főkabórból¹⁰⁶ lévő, hármas tarajú sisak. Ezen – és ez a tulajdonképpeni *ekphrasis* – a tengeri szörny, Scylla látható, amint kitátja kutyaszájait, és egy törött evezőt lóbál. A védőfegyveren megjelenített szörnyábrázolás a szokásos elrettentő funkciót tölti be. A sisakról megtudjuk, hogy azt Flaminius Gargenustól, a boiusok királyától zsákmányolta a gall törzs legyőzésekor. A gall harcosnak Silius Italicus olyan nevet ad, amely csak egy betűben tér el a Garganus-hegy nevéétől, amely szó az eposz előző könyvében Publius Cornelius Scipio lovának nevéként szerepelt.

¹⁰⁶ A *tergo flavente iuveni* szavak alapján talán borjúfókáról (*Phoca vitulina*) van szó.

A consul a boiusok elleni győzelmére bizonyára nagyon büszke volt, ha a sisakot minden csatába (*pugnasque in omnes*) magával vitte. A kedvezőtlen jósjelek miatti figyelmeztetésre adott válaszbeszédét is ennek a harcnak a megemlékezésével kezdi (Sil. 5. 107–109). Silius Italicus annyiban elferdíti a valóságot, hogy Flaminius sikereit nem a boiusok, hanem egy másik kelta törzs, az insuberek felett aratta. Ennek a cserének valószínűleg az az oka, hogy a rómaiak a boiusokat harciasabb népcsoportnak tartották, mint az insubereket.¹⁰⁷ Eposzbeli első szerepeltetésekor szintén a boiusok elleni győzelmének megemlékezésével jellemzi Silius a consult (Sil. 4. 704–707), valamint egy hasonlattal, mely szerint consulsága kezdetén intézkedései olyanok, mint annak, aki a tengert nem ismerve kormányoz egy hajót, és ezzel veszélyeknek teszi azt ki:¹⁰⁸

*inde ubi prima dies iuris, clavumque regendae
invasit patriae, ac sub nutu castra fuere,
ut pelagi rudis et pontum tractare per artem
nescius, accepit miserae si iura carinae,
ventorum tenet ipse vicem cunctisque procellis
dat iactare ratem: fertur vaga gurgite puppis
ipsius in scopulos dextra impellente magistri*

Sil. 4. 711–717.

A hasonlat szerint tehát a consult tengeri veszélyek fenyegetik, és ugyanerre utal a sisakján látható Scylla is az összetört evezővel. A nem megfelelő kormányzás ezen kívül Flaminiusnak a Trasimennus-tónál elszenvedett vereség miatti felelősségét is szimbolizálhatja.¹⁰⁹ Az *invasit* ige szintén kifejezheti, hogy Flaminiustól kormányzása alatt nem sok jót lehet várni.¹¹⁰

A fegyverzet bemutatása utáni részben folytatódik Flaminius buzdítása, majd a csata leírása következik. A harc során a consul megöli Sychaeust, Szép Hasdrubal¹¹¹ és Hannibal nővérének fiát (Sil. 5. 517–529). Hannibal mikor ezt megtudja, bosszút esküszik (Sil. 5. 594–602). Szavait, illetve hangját az elbeszélő a következő módon jellemzi:

*sic memorans torquet fumantem ex ore vaporem,
iraque anhelatum proturbat pectore murmur,*

¹⁰⁷ KOPECZKY, 2012, 3. Köszönettel tartozom Kopeczky Ritának, amiért a 2012-es X. Magyar Ókortudományi Konferencián tartott, C. Flaminiusról szóló előadásának szövegét és prezentációját rendelkezésemre bocsátotta.

¹⁰⁸ Ez a jellemzés némileg meglepő, mivel C. Flaminius Nepos Kr. e. 217-es consulságáról van most szó, és ő néhány évvel ezelőtt, Kr. e. 223-ban volt már consul.

¹⁰⁹ FRANK, 1974, 842.

¹¹⁰ KOPECZKY, 2012, 3.

¹¹¹ *Hasdrubalis proles* (Sil. 3. 246).

*ut multo accensis fervore exuberat undis
clausus ubi exusto liquor indignatur aeno.*

Sil. 5. 603–606.

Jóllehet a mondat második feléből kiderül, hogy egy víz forrásáról szóló hasonlatról van szó, a szájából kigőzölgő pára és a mellkas lihegő morajlása akár egy tengeri szörny leírása is lehetne. Ezt a képzetet csak megerősíti, hogy a hasonlat a vízhez kapcsolódik. Ezek alapján értelmezhetjük úgy, hogy Hannibal a Flaminius számára előre jelzett „tengeri” veszedelem. A (forrásban lévő) víz és a veszély képzetének összekapcsolása a cselekménynek már egy korábbi pontján is megtörténik: a csatát megelőző kedvezőtlen előjelek egyike, hogy villámok csapnak a Trasimennus-tóba (Sil. 5. 70–74), és helyenként felforralják annak vizét: *fumavit lacus*. Ez az előjel csak Silius Italicusnál szerepel, Liviusnál és Silius másik forrásában, Cicero *De divinatione* című munkájában nem.¹¹² Hannibal dühös beszédének kigőzölgő párához (*fumantem ex ore vaporem*), azaz forrásban lévő vízhez való hasonlítása – a *fumo* ige ismétlődése miatt is – ezt az óment is felidézi.

A consul halálát közvetlenül megelőző részben még egyszer előkerül a tenger: Silius Italicus leírja a csata ideje alatt történt földrengést.¹¹³ A földrengés jellemzésének fokozása abban csúcsonyul ki, hogy megfordulnak a tenger hullámai: *retro fluctus torsit mare* (Sil. 5. 625), vagyis a veszély megint tenger formájában jelenik meg.

Flaminiust végül egy Ducarius nevű harcos öli meg, aki arcról is ismeri őt (Sil. 5. 648–649),¹¹⁴ de a consul minden bizonnyal az ellenségtől elvett sisakról valamint fegyverzetéről is fel lehetett ismerni – ezt Livius szintén említi: *insignemque armis* (Liv. 22. 5). Az ellenséges harcos fegyverzetének viselése rossz ómen egy eposz szereplője számára, hiszen az *Ilias*ban az Achilleus (Patroklostól elvett) fegyverzetében harcoló Hektór és az *Aeneis*ben a Pallas kardövét magára öltő Turnus is meghal. A consul megölése előtt Ducarius azt mondja népe tagjainak, ne habozzanak Flaminius fejét az árnyaknak áldozni illetve levágni (a *macto* ige mindkettőt jelenti), hiszen ő az az ember, aki egykor legyőzte őket, gallokat:

... „*tunc*” inquit „*maximus ille
Boiorum terror? libet hoc cognoscere telo,
corporis an tanti manet de vulnere sanguis.
nec vos paeniteat, populares, fortibus umbris*

¹¹² KOPECZKY, 2012, 4.

¹¹³ Ez a mozzanat valós történelmi esemény, Livius is említi: *fors conglobat et animus suus cuique ante aut post pugnandi ordinem dabat tantusque fuit ardor animorum, adeo intentus pugnae animus, ut eum motum terrae qui multarum urbium Italiae magnas partes prostravit avertitque cursu rapidos amnes, mare fluminibus invexit, montes lapsu ingenti proruit, nemo pugnantium senserit* (Liv. 22. 5).

¹¹⁴ Livius szavaival: *facies quoque noscitans consulem* (Liv. 22. 5).

*hoc mactare caput: nostros hic curribus egit
insistens victos alta ad Capitolia patres.
ultrix hora vocat.”*

Sil. 5. 649–655.

Vagyis a gall harcos a consulról beszélve annak fejét említi, aminek elsősorban az az oka, hogy arcról ismerte őt, de a fej említése felidézi a Flaminius fején lévő, a boiusok királyától elvett sisakot is.

A sisak leírásával nincs vége a fegyverzet leírásának. A 140–141. sorok Flaminius mellvértjét írják le:

*loricam induitur: tortos huic nexilis hamos
ferro squama rudi permixtoque asperat auro.*

Sil. 5. 140–141.

Hasonló aranyozott mellvértet kap Hannibal is ajándékba (Sil. 2. 401–405), amelynek megvan az *Aeneis*ben is a mintája (Verg. A. 5. 258–262), ott egy hajóverseny második helyezettje kap ilyen páncélt jutalomként. Jóllehet a consul mellvértjét leíró sorok kevés, és egy páncélzat leírásánál egyébként is elkerülhetetlen szóban egyeznek csak a másik két leírással, talán mégis elképzelhető, hogy ezek az előzmények hatással voltak Siliusra Flaminius fegyverzetének bemutatásakor.

A mellvért után a consul pajzsának és kardjának leírása következik:

*tum clipeum capit, aspersum quem caedibus olim
Celticus ornarat cruor, umentique sub antro
ceu fetum lupa permulcens puerilia membra
ingentem Assaraci caelo nutribat alumnum.
hinc ensem lateri dextraeque accommodat hastam.*

Sil. 5. 142–146.

A pajzsot egykor kelta vér „díszítette”, valamint annak ábrázolása, amint a nőstényfarkas saját kicsinyeként szoptatta Assaracus utódát, azaz Romulust egy barlangban. Ez a kép a korábbi *ekphrasis*ok carthagóiak származását leíró képeit (Sil. 1. 81–92; Sil. 2. 406–425) egyenlíti ki valamint megvan vergiliusi előképe is Aeneas pajzsán (Verg. A. 8. 630–634).¹¹⁵ Továbbá a származásra való utalás funkcióját is betölti, mivel Flaminius római eredetét jelzi.

¹¹⁵ MANUWALD, 2009, 52.

A kép azonban bizonyos értelemben nagyképűségnek tekinthető, mivel nem Flaminius egy közvetlen őst, hanem minden rómaiét ábrázolja, ráadásul a képen az látható, ahogy az anyafarkas az ég számára (*caelo*) táplálja a kis Romulust, ami a király későbbi megistenülésére utal. Így ennek a képnek a választása a consul részéről dicsőségvágyát is jelezheti. Róma alapítójának ábrázolása tehát ironikus feszültséget kelt a consul hamarosan bekövetkező halála előtt.¹¹⁶

Silius Italicus többször is említi, hogy Flaminius milyen büszke volt a gallok felett aratott győzelmére. Erre utalhat a pajzzsal kapcsolatos másik megjegyzés, hogy kelta vér volt rajta, de a fegyverzet részeként szereplő sisak leírásakor is azt olvashatjuk, hogy azt Flaminius mint büszke győztes (*superbus victor*) viselte, és Ducariusnak a consul megölésére buzdító szavai előtt is ez a kifejezés szerepel abban a mondatban, amely szerint a gall harcos arcáról ismerte őt: *noscensque superbi / victoris vultus* (Sil. 5. 648–649).

Ezeket a tulajdonságait figyelembe véve Flaminius a *Punica* előző könyvében szereplő, szintén *ekphrasis*ban leírt pajzsával jellemzett gall harcos, Crixus párjává, tükörképévé válik. Mindketten büszkék egy korábban, a másik népe ellen elért győzelem miatt, melyet fegyverzetük reprezentál – még ha Crixus esetében nem is saját maga, hanem őse győzelméről van szó. Crixustól Publius Cornelius Scipio elveszi fegyverzetét, és lovának, Garganusnak adja, míg Flaminius fegyverzetének egy részét – a korábbi consul lovának nevéből csak egy betűben eltérő nevű – Garganustól szerzi. Crixus és Flaminius is aranyozott ruhát viselnek, fegyverzetük ábrázolásai származásukat jelzik, és valamilyen módon előre utalnak későbbi sorsukra, és megfelelő értelmezés esetén a rájuk leselkedő veszélyre, illetve halálukra.

10. A liternumi templom

A *Punica* hatodik könyve a Trasimennus-tónál elszenvedett vereség utáni csatamező leírásával és a rómaiak menekülésének elbeszélésével kezdődik. A menekülők egyike Serranus, Regulus fia. Ő Marushoz menekül, aki elmondja neki Regulus történetét: a hadvezér első pun háborúban véghez vitt tetteit (Sil. 6. 101–551). A hatodik könyv végén Hannibal Umbrián és Picenumon keresztül Campaniába menetel, és útközben Liternumban megnéz egy templomot, melynek falán az első pun háború eseményeit ábrázoló képek láthatók:

¹¹⁶ FRANK, 1974, 842–843.

*hic dum stagnosi spectat templumque domosque
Literni ductor, varia splendentia cernit
pictura belli patribus monumenta prioris
exhausti: nam porticibus signata manebant,
quis inerat longus rerum et spectabilis ordo.*

Sil. 6. 653–657.

A szöveg *templumque domosque* fordulata alapján nem egyértelmű, hogy a képek egy templomban vagy egy középületben voltak-e. Silius Italicuson kívül más ókori szerző nem is említi, hogy Liternumban lett volna egy ilyen ábrázolásokkal díszített épület, tehát a leírás nagy valószínűséggel Silius poétikai céljait szolgálja. Továbbá arra sincs történelmi bizonyíték, hogy Hannibal járt volna Liternumban. A helyszín viszont azért fontos, mert a második pun háborúban győzedelmeskedő Scipio itt töltötte életének utolsó éveit.¹¹⁷ Halála után villája csaknem szentéllé vált, és vallásos tisztelet övezte. Seneca is megemlíti egyik levelében, hogy járt itt, és tisztelettel adózott Scipio lelkének (Sen. *Ep.* 86. 1). A templom leírása a hozzá tartozó isten megnevezése nélkül szintén utalhat arra, hogy egy később Scipionak szentelt épületről van szó.¹¹⁸ A háborús képeket leíró jelenetek után, a 698. sorban szereplő, Venusra utaló *laeta Dione* kifejezés alapján a helyet akár egy Venusnak szentelt templomnak is gondolhatnánk, de mivel ez a sor még az *ekphrasishoz* tartozik, a háború eseményeit bemutató képeket néző Venust szintén az ábrázolás részének kell tekintenünk.

Az első pun háború jeleneteit ábrázoló képeket Hannibal nézi, ugyanakkor mégis egy mindentudó római nézőpontból vannak leírva.¹¹⁹ Az első képek Regulust, Appius Claudius Caudexet és C. Duiliust ábrázolják:

*primus bella truci suadebat Regulus ore,
bella neganda viro, si noscere fata daretur.
at princeps Poenis indicta more parentum
Appius astabat pugna lauroque revinctus
iustum Sarrana ducebat caede triumphum.
aequoreum iuxta decus et navale tropaeum,
rostra gerens nivea surgebat mole columna.
exuvias Marti donumque Du<i>lius, alto
ante omnis mersa Poenorum classe, dicabat.*

¹¹⁷ MANUWALD, 2009, 41.

¹¹⁸ HARRISON, 2009, 289.

¹¹⁹ MANUWALD, 2009, 42.

*cui, nocturnus honos, funalia clara sacerque
post epulas tibicen adest, castosque penatis
insignis laeti repetebat murmure cantus.*

Sil. 6. 658–669.

A következő sorok állítmányai (*cernit, videt*) ismét hangsúlyozzák, hogy a képeket Hannibal nézi. Ezek az igék egyben arra is utalnak, hogy a leírt jelenetek képként láthatók:

*cernit et extremos defuncti civis honores:
Scipio ductoris celebrabat funera Poeni,
Sardoa victor terra. videt inde ruentem
litoribus Libycis dispersa per agmina pubem;*

Sil. 6. 670–673.

Az itt leírt kép első része azt jeleníti meg, ahogy Scipio eltemet egy pun hadvezért, azaz megadja valakinek a végtisztességet. Elsősorban tehát nem harci dicsősége, hanem *pietasa* lesz hangsúlyos.

A következő képek Regulus győzelmeit, a Bagrada folyóval vívott küzdelmét, Xanthippust és annak halálát, valamint Lutatiust ábrázolják:

*instabat crista fulgens et terga premebat
Regulus: Autololes Nomadesque et Maurus et Hammon
et Garamas positis dedebant oppida telis.
lentus harenoso spumabat Bagrada campo
viperea sanie, turmisque minantibus ultro
pugnabat serpens et cum duce bella gerebat.
necnon proiectum puppi frustra que vocantem
numina Amyclaeum mergebat perfida ponto
rectorem manus, et seras tibi, Regule, poenas
Xanthippus digni pendebat in aequore leti.
addiderant geminas medio consurgere fluctu
Aegatis: lacerae circum fragmenta videres
classis et effusos fluitare in gurgite Poenos.
possessor pelagi pronaque Lutatius aura
captivas puppis ad litora victor agebat.*

Sil. 6. 674–688.

Ezeknek a jeleneteknek némelyike már az eposz korábbi *ekphrasisa*iban is szerepelt. A Regulus történetére utaló Bagrada folyó az eposz első pajzsléírásában, a folyóéval azonos

nevű harcos pajzsát bemutató egysoros *ekphrasis*ban is megjelent, és az ellenség legyőzhetőségére utalt. Xanthippus, Regulus legyőzője Hannibal pajzsán volt korábban látható, és ott is, ugyanúgy, ahogy Regulusnak a hatodik könyv első felében elmesélt történetében, a rómaiak erkölcsi győzelmét szimbolizálta. A 684. sor elején szereplő *addiderant* ige ismét a képek megalkotottságára utal.

Az utolsó képen Hamilcar, Hannibal apja, mint hadifogoly látható:

*haec inter iuncto religatus in ordine Hamilcar,
 ductoris genitor, cunctarum ab imagine rerum
 totius in sese vulgi converterat ora.
 sed Pacis faciem et pollutas foederis aras
 deceptumque Iovem ac dictantis iura Latinos
 cernere erat. strictas trepida cervice securis
 horrebat Libys, ac summissis ordine palmis
 orantes veniam iurabant inrita pacta.
 haec Eryce e summo spectabat laeta Dione.*

Sil. 6. 689–697.

A *ductoris genitor* megnevezés Hannibal személyes érintettségét erősíti meg, ugyanakkor a 692. sorból kiderül, hogy a képeket nemcsak ő nézi, hanem minden carthagói Hamilcarra fordítja tekintetét. Ez talán azt szimbolizálja, hogy a jeleneteket nemcsak Hannibalnak, hanem embereinek is tudnia kellene értelmezni.

A templomban található képek megnézése – a gadesi Hercules-templom képeinek szemléléséhez hasonlóan – olyan jelenet, amelyből Hannibal következtethetne saját jövőjére, de ő mégsem fogja fel a látottak jelentőségét. Azért tekinthetjük ezeket a képeket is előrevetítésnek, mert Silius Italicus a *Punica* hatodik könyvének végére betoldja Regulus történetét, amely elmondja, hogy Róma Regulus és serege megsemmisülése ellenére is megnyerte az előző punokkal vívott háborút. Ez pedig példa lehet arra, hogy ez most is, a Cannaenál és Trasimennus-tónál elszenvedett vereség ellenére is így lesz, vagyis az első hexád utolsó könyvének záró jelenetei a második hexád eseményeire utalnak előre.¹²⁰ Regulus történetének további funkcionális szerepe is van az eposz egészében: egyrészt szünet a harcok elbeszélései között (még ha az előző pun háború csatáinak eseményeiről van is szó), másrészt az előző három vesztes csata erkölcsi kiegyensúlyozása.¹²¹

¹²⁰ BURCK, 1979, 266.

¹²¹ BURCK, 1979, 262.

Hősiessége miatt Regulus is párhuzamba állítható Herculesszel, akihez Hannibal hasonlítja magát.¹²² Ennek következtében a liternumi templom megnézését is értelmezhetjük olyan fordított öntükrözésként, mint amilyenek korábban a gadesi templomkapukon lévő képeket tekintettük. Hannibal mindkét alkalommal templomot díszítő képeket néz meg. Ezt a két részt ezen kívül az is egymáshoz kapcsolja, hogy ennek a jelenetnek is megtalálható az előképe az *Aeneis*ben, amit intertextuális kapcsolatok is megerősítenek,¹²³ a 655. sor *monumenta* szava akár erre is utalhat, mivel a szó szövegemléket is jelent.¹²⁴ Vergilius eposzában Aeneas nézi a Dido által építtetett carthagói Iuppiter-templom falán a múltbeli eseményeket, még hozzá Trója ostromát (Verg. A. 1. 453–493). Aeneas tehát egy korábbi, népét érintő, vesztes háború emlékeit nézi, ahogyan Hannibal is, akinek jelleme viszont Aeneaséval ellentétes.¹²⁵ Ezt az is bizonyítja, hogy a képeket látva Aeneas elérzékenyül (*sunt hic etiam sua praemia laudi / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*), Hannibal ezzel szemben nem látja meg a szenvedés értékét, és továbbra is csak a dicsőséget keresi, és egy, a liternumihoz hasonló, az ő győzelmeit bemutató emlékművet szeretne állítani Carthagóban, ami kegyetlenségét és elbizakodottságát mutatja.¹²⁶

*quae postquam infesto percensuit omnia vultu
adridens Poenus, lenta proclamat ab ira:
"Non leviora dabis nostris inscribere tectis
acta meae dextrae: captam, Carthago, Saguntum
da spectare, simul flamma ferroque ruentem;
perfodiant patres natorum membra. nec Alpes
exiguus domitas capiet locus: ardua celsis
persultet iuga victor equis Garamasque Nomasque.
addes Ticini spumantis sanguine ripas
et nostrum Trebiam et Trasimenni litora Tusci
clausa cadaveribus. ruat ingens corpore et armis
Flaminius, fugiat consul manante cruore
Scipio et ad socios nati cervice vehatur.
haec mitte in populos, et adhuc maiora dabuntur.*

¹²² BURCK, 1979, 284.

¹²³ vö. ARIEMMA, 2007, 25–27.

¹²⁴ FOWLER, 2000, 94.

¹²⁵ FOWLER, 2000, 94.

¹²⁶ MANUWALD, 2009, 47.

*flagrantem effinges facibus, Carthago, Libyssis
Romam et deiectum Tarpeia rupe Tonantem.”*

Sil. 6. 698–713.

Érdekes, hogy Hannibal az első pun háború eseményeit bemutató képeket haragosan, mégis mosolyogva (*adridens*) nézi. A mosolygás azonban valószínűleg nem az ábrázolt eseményeknek, hanem talán a művészi kidolgozottságnak szól. Igaz, a *non leviora* fordulattal Hannibal a bemutatott események jelentőségét is elismeri.¹²⁷

A Carthagóban készítendő emlékmű jelenetei *mise en abyme* szerűen bemutatják a pun hadvezér eddigi győzelmeit.¹²⁸ Hasonlóképpen fogják az eposz végén bemutatni Scipio győzelmeit a triumphusa során vitt képek, amelyek között a visszavonuló Hannibal is látható (Sil. 17. 643–644). A két képleírás között fontos különbség, hogy Hannibal csak elképzei az emlékművet, amelyen az is szerepel, ahogyan a sebesült Publius Cornelius Scipio menekül, illetve társaihoz viszik, míg Scipio a valóságban is viheti a menekülő Hannibal képét.¹²⁹ A megörökítendő dicsőséges tettek között Hannibal megemlíti két olyan eseményt is, amelyek az ő Herculezzel szemben tanúsított tiszteletlenségét példázzák: Saguntum elfoglalását és az Alpokon való átkelést, és ezek megemlézése által a jelenet felidézi az eposz harmadik könyvét.¹³⁰ Hannibal végül haragra gerjed, és fölégetti a templomot:

*„interea vos, ut dignum est, ista (ocius ite)
o iuvenes, quorum dextris mihi tanta geruntur,
in cineres monumenta date atque involvite flammis.”*

Sil. 6. 714–716.

A képek fölégetése értelmezhető úgy is, hogy azoknak azért kell pusztulniuk, mert az elfogadhatatlan jövőt mutatják,¹³¹ illetve Hannibal vágyának kivetítéseként is, amely arra irányul, hogy majd Rómát is felégethesse.¹³² Továbbá, ha az épületet Scipio-szentélynek tekintjük, akkor lerombolása Scipio elpusztításának vágyát is szimbolizálhatja.

¹²⁷ MANUWALD, 2009, 47.

¹²⁸ HARRISON, 2009, 288.

¹²⁹ FOWLER, 2000, 106.

¹³⁰ ARIEMMA, 2007, 27.

¹³¹ HARRISON, 2009, 288.

¹³² MANUWALD, 2009, 47.

11. Scaevola pajzsa

A *Punica* 8. könyve a cannaei csatát megelőző eseményeket írja le. Miután a két consul, Q. Terentius Varro és L. Aemilius Paulus elindul a sereg élén Cannaeba, egy katalógus mutatja be a római csapatokat. A Latium területéről érkezőket az elődje nevét viselő Scaevola vezeti, akinek pajzsán is őse története látható:

*at, quos ipsius mensis seposta Lyaei
Setia et incelebri miserunt valle Velitrae,
quos Cora, quos spumans immitti Signia musto,
et quos pestifera Pomptini uligine campi,
qua Saturae nebulosa palus restagnat, et atro
liventis caeno per squalida turbidus arva
cogit aquas Ufens atque inficit aequora limo,
ducit avis pollens nec dextra indignus avorum
Scaevola, cui dirae caelatur laudis honora
effigie clipeus: flagrant altaribus ignes,
Tyrrenum valli medio stat Mucius ira
in semet versa, saevitque in imagine virtus.
tanta ictus specie finire hoc bella magistro
cernitur effugiens ardentem Porsena dextram.*

Sil. 8. 376–389.

A pajzs leírását a Silius Italicusnál található rövidebb, pajzsot leíró *ekphrasis*októl nem megszokott módon a képiség hangsúlyozása jellemzi. A díszítettségre itt is az ilyenkor megszokott *caelo* ige utal, valamint az *effigies* főnév. A leírás során az *in imagine* kifejezés is kiemeli, hogy a történet ezúttal egy képen látható, és Mucius Scaevola tette is „látvány” (*species*) Porsena számára.

Mucius Scaevola történetének elsődleges forrása Livius műve (Liv. 2. 12). A legenda szerint Scaevola bejutott a Rómát ostromló etruszk király, Porsena táborába, és az volt a terve, hogy megöli a királyt, de tévedésből az írnokot szúrta le. Mikor elfogták és a király elé vitték, Scaevola kijelentette, hogy háromszáz hozzá hasonló bátorságú római ifjú van még, akik meg akarják ölni a királyt, majd bátorságát bizonyítandó, az áldozati oltáron égő tűzbe tette a jobb

kezét. Porsenát annyira megdöbbenette Scaevola tette, hogy szabadon engedte az ifjút, és végül ő maga ajánlott békét Rómának.

Silius Italicus feltehetőleg az egyébként is fő forrásaként használt Liviustól ismerte Mucius Scaevola történetét, ám a tőle megszokottól eltérően ezúttal nincsenek intertextuális utalások. Ennek valószínűleg az az oka, hogy Mucius Scaevola történetéhez Siliusnak nem volt szüksége az elsődleges forrás szövegének ismeretére, mivel a történet eleve nagyon ismert volt.

Mucius Scaevola ábrázolása a pajzson Scaevola családi származását is jelöli, de ennél sokkal fontosabb, hogy a legenda főszereplője a hazaszeretet és a hazáért való áldozatkészség római mintaképe, hiszen a cannaei csatában Scaevola is meghal a hazájáért. A katalógus után Silius Italicus nem is említi őt a halálát leíró jelenetig, amelyet viszont részletesen kidolgoz.

Ebből a részből megtudjuk, hogy Scaevola szerette a veszélyt, és amikor látta, hogy a csata aznapra már elveszett, elődjéhez méltó halára vágyva, belevetette magát a harcba ott, ahol Hannibal tört magának utat jobbjával (Sil. 9. 370–379). A következőkben Scaevola megöli Caralist (Sil. 9. 380–384), majd Gabart is, akinek a harc során levágja jobb kezét. A Gabar segítségére siető Siccha elesik egy kardban, rá haldokló barátja levágott jobbjára (Sil. 9. 385–391). Végül Scaevola Nealcesre támad, aki egy szikladarabbal arcon dobja és így halálra sebesíti (Sil. 9. 392–400).

A Scaevola halálát leíró mintegy harminc soros részben háromszor történik utalás a jobb kézre. Az elbeszélő egyszer Hannibal magának utat törő jobbját említi meg, kétszer pedig Gabar levágott jobb kezét. Teszi mindezt egy olyan szereplő esetében, akinek pajzsán egy jobb kezét a tűzbe tartó férfi látható. Így ha a pajzsról itt nem is esik szó, az utalás eszünkbe juttatja azt és a rajta lévő kép leírását. Ám míg Mucius Scaevola jobb kezét a tűzbe téve megmenti a hazáját és a saját maga életét is, addig a pun háborúban harcoló Scaevola valaki más jobb kezét veszi el, és egy vesztes csatában életét kell adnia hazájáért. Vagyis más, Silius Italicusnál szereplő pajzisleírásokhoz hasonlóan itt is a képen látható eseményekkel ellentétes dolgok történnek az adott szereplővel.

Scaevola neve halála után még egyszer szerepel az eposzban, amikor a vesztes cannaei csata után a rómaiak siratják elesett vezéreiket: Scaevolát, Galbát, Pisót és Curiót (Sil. 10. 403–404). Silius mindhárom másik hadvezért is megemlíti a római seregeket leíró katalógusban, és leírja mindhármuk halálát is. Galba egy Amorgus nevű harcos kardjától hal meg (Sil. 10. 194–201), Curio a megáradt Aufidus folyóba fullad (Sil. 10. 202–209), Pisót pedig Hannibal öli meg (Sil. 10. 250–255). Igaz ugyan, hogy ezeket a vezéreket csak

kevesebben siratják (Sil. 10. 405–406), míg Paulust mindannyian, de Scaevola így is a magukat hazájukért feláldozó vezérek közé kerül, amely tettére pajzsa is utal.

12. Phorcys pajzsa

A cannaei csata eseményeinek elbeszélése a *Punica* 9. könyvében kezdődik és a 10. könyvben folytatódik Paulus hőstetteinek és halálának leírásával. Paulus tettei között szerepel egy Phorcys nevű harcos megölése, akinek Gorgó-fős pajzsa származására utal:

*atque ea dum iuxta Tyrius stagna Aufida ductor
molitur, Paulus, numerosa caede futuram
ultus iam mortem, ceu victor bella gerebat.
inter mille viros iacet ingens Phorcys ab antris
Herculeae Calpes, caelatus Gorgone parmam,
unde genus tristisque deae manabat origo.
hunc obiectantem sese atque antiqua tumentem
nomina saxiferae monstrosa e stirpe Medusae,
dum laevum petit incumbens violentius inguen,
detrahit excelsi correptum vertice coni,
adflictumque premens, tergo qua balteus imo
sinuatur coxaque sedet munimen utrique,
coniecto fodit ense super: vomit ille calentem
sanguinis effundens per hiantia viscera rivum
et subit Aetolos Atlanticus accola campos.*

Sil. 10. 170–184.

Már korábban, Hannibal seregeinek katalógusában is olvashatunk egy Phorcys nevű szereplőről, akiről megtudjuk, hogy egy Arauricus nevű harccsal együtt ő vezette a dél-hispaniai Baetica provincia városaiból, Castulóból, Hispalból, Nebrissából, Carteiából, Tartessosból, Mundából és Cordubából érkező csapatokat. (Sil. 3. 391–405). Silius Italicus itt utalást tesz Phorcys származására is:

*hos duxere viros flaventi vertice Phorcys
spiciferisque gravis bellator Arauricus oris,
aequales aevi, genuit quos ubere ripa
Palladio Baetes umbratus cornua ramo.*

Sil. 3. 402–405.

A szövegrészlet alapján tehát Arauricus és Phorcys is a Baetis-folyó mellől származott, míg a Paulus által megölt Phorcys a Calpe-hegy környékéről, azaz a Gibraltári-szoros közeléből. Vagyis annak ellenére, hogy két egymáshoz közel lévő, dél-hispaniai helyről van szó, valószínűleg a két Phorcys nevű szereplő nem azonos egymással. Hasonló kérdés merül fel egyébként Arauricusszal kapcsolatban is, a Trasimennus-tavi csatában ugyanis egy ugyanilyen nevű szereplő hal meg (Sil. 5. 551–564), de semmilyen utalás nem történik rá, hogy az ott említett harcos azonos-e a dél-hispaniaiak vezetőjével.

A cannaei csatában megölt Phorcys pajzsán a Gorgó-fő megjelenítésének több oka is van, egyrészt ez az egyik legtipikusabb bajelhárító pajzsokon található ábrázolás, másrészt a kép a harcos családi eredetére is utal, mivel ő a Phorcystól való Medusa törzséből származtatta magát.

A Phorcys név az említetteken kívül még egy helyen fordul elő az eposzban: a Theron által lefejezett Asbyte genealógiájában. Ő ugyanis a (Iuppiter) Hammon nemzette Hiarbas leszármazottja volt, aki az elbeszélő szerint Phorcys lányának, a Medusának a barlangjait is uralta (Sil. 2. 56–64).

Ha a Phorcys név miatt Asbyte és ebből következően a díszített pajzsot viselő Theron jut eszünkbe, akkor az asszociációs lánc következő lépéseként a szintén pajzsa által jellemzett Bagrada is eszünkbe kell, hogy jusson. Egyrészt azért, mert az Asbytével kapcsolatban említett Hiarbaséval azonos nevű – tehát szintén Hiarbasnak nevezett – harcos is szerepel Bagrada mellett Murrus áldozatai között (Sil. 1. 417), de méginkább azért, mert a Bagrada pajzsán lévő ábrázolásra is a *caelatus parmam* szókapcsolat utal, ahogy Phorcyséra is. Phorcys Crixusszal is összefüggésbe hozható, amiért mindketten büszkék származásukra, és ezt mindkettejük esetében a *tumens* szó fejezi ki. A Phorcys pajzsát bemutató *ekphrasis*nak tehát ebben az esetben a szereplő jellemzésén és a származására való utaláson kívül az is a funkciója, hogy eszünkbe juttasson más *Punica*-beli pajzsléírásokat, amelyek mind Hannibal végső vereségére utalnak.

13. Grosphus pajzsa

A *Punica* 14. könyve a második pun háború szicíliai eseményeit meséli el, a háború során ugyanis Syrakusai városa Hannibal mellé állt. Az eposz mind Róma, mind a punok szövetségeseit bemutatja egy-egy kisebb katalógusban. A Szicília különböző városaiból,

Syrakusai szövetségeseiként érkező seregeknek egy Grosphus nevű harcos a vezére, akinek pajzsán egy bika ábrázolása látható:

*ductor Grosphus erat, cuius caelata gerebat
taurum parma truce[m], poenae monimenta vetustae.
ille, ubi torreret subiectis corpora flammis,
mutabat gemitus mugitibus, actaque veras
credere erat stabulis armenta effundere voces,
haud impune quidem: nam dirae conditor artis
ipse suo moriens immugit flebile tauro.*

Sil. 14. 211–217.

A pajzs említését követő sorokból (amelyeket már nem kell az *ekphrasis* részének tartanunk, mivel azokban az *ille* névmás – még ha a *taurus* szóra is utal vissza – nem a pajzson lévő, hanem a valódi bikára vonatkozik) kiderül, hogy arról az ércbikáról van szó, amelyet Perilaos készített az acragasi zsarnok, Phalaris számára, hogy az abban égesse halálra áldozatait, akiknek ordítása azt a benyomást keltette, mintha maga a bika bögne. Az *ekphrasis* utáni sorokban az elbeszélő utal rá, hogy a kivégzőeszköz feltalálója is a saját maga által kiötlött módon halt meg. A történetet Ovidius is elmeséli a *Tristiában* (Ov. *Tr.* 3. 11. 40–54), és az övéihez hasonló fordulatok szerepelnek Silius Italicusnál is, amelyeket így intertextuális utalásnak tarthatunk.¹³³

Ovidiuson kívül Horatius is eszünkbe juthat, mivel ő egyik költeményében (Hor. *Od.* 2. 16), a szicíliai nagybirtokost, Pompeius Grosphust szólítja meg. Elképzelhető, hogy a névválasztásban is Horatius ódája befolyásolta Silius Italicust, és a Grosphus nevű szicíliai fölbirtokos miatt lett a szicíliai hadvezér neve is Grosphus.

Az Acragas (Agrigentum) városához kapcsolódó bika ábrázolása a pajzson itt is betöltheti a szereplő származására való utalás funkcióját. Továbbá, mivel a pajzson lévő kép olyan történetre utal, ahol az egyik főszereplő, Perilaos, a bika készítője, végül áldozattá válik, ez az *ekphrasis* is beilleszkedik a kisebb pajzsleírások sorába, amelyek mind értelmezhetők a képet viselő hős halálára történő előreutalásként.

Syrakusai városa végül római kézre kerül. Ekkor a *Punica* elbeszélője leírja a város gazdagságát és kincseit, ezek között olyan kelyheket is megemlítve, amelyeken istenek képei voltak:

¹³³ BRUERE, 1959, 237–238.

*iam simul argento fulgentia pocula, mixta
quis gemma quaesitus honos, simulacra deorum
numen ab arte datum servantia*

Sil. 14. 661–663.

A kelyheken látható istenek említése miatt ábrázolásleírásról (pontosabban szólva ábrázolásemlítésről) van ugyan szó, de mivel nem tudjuk meg, hogy konkrétan mely istenek ábrázolásairól, és mert a kelyhek említésének az eposz hátralévő részében nem lesz további jelentősége, a leírásnak nincs más szerepe Syrakusai gazdagságának bemutatásán kívül.

14. Hasdrubal köpenye

A *Punica* 15. könyvének második fele tartalmazza az eposz egyetlen köpenyleírását. Valerius Flaccus eposzát vizsgálva, Iason köpenyeivel kapcsolatban már láttuk, hogy a köpenyek továbbajándékozásának nagy epikus hagyománya van. A *Punica* szerint itt is ilyen továbbajándékozott köpenyről van szó, mivel azt Hasdrubal bátyjától, Hannibaltól kapta, neki pedig Syrakusai uralkodója adta más ajándékokkal együtt szövetségük zálogaként,¹³⁴ miután már más sicíliai tyrannosok is viselték:

*... fraternum laena nitebat
demissa ex umeris donum, quam foederis arti
Trinacrius Libyco rex inter munera pignus
miserat, Aeoliis gestatum insigne tyrannis.*

Sil. 15. 421–424.

A köpenyt Hasdrubal egy ünnepi szertartás során viselte, amelyen Carthago alapítására emlékeztek:

*forte dies priscum Tyriis sollemnis honorem
rettulerat, quo primum orsi Carthaginis altae
fundamenta novam coepere mapalibus urbem,
et laetus repetens gentis primordia ductor
festa coronatis agitabat gaudia signis
pacificans divos.*

Sil. 15. 416–421.

¹³⁴ A szövetségekötés említését lásd: Sil. 14. 96–98.

Az *ekphrasis* szerint a köpenyen két mitológiai jelenet látható, ezek közül az egyik Ganymédés elrablása:

*aurata puerum rapiebat ad aethera penna
per nubes aquila intexto librata volatu.*

Sil. 15. 425–426.

Ganymédés elrablásának leírása majdnem mindegyik ezüstkori latin eposzban és az *Aeneisben* is megtalálható *ekphrasis* formájában (vö. Verg. *A.* 250–277; *Arg.* 2. 414–417; *Stat. Theb.* 1. 548–551). Ezekben a szövegrészletekben azonban csak az azonos történet elmesélése miatt szerepel néhány megegyező kulcsszó, de ez kevés ahhoz, hogy bármelyiket is a másakra való intertextuális utalásnak tekintsük. A Ganymédést ábrázoló *ekphrasisok* értelmezése során általában felmerül annak lehetősége, hogy ez a kép a hős megistenülésére utal.¹³⁵ Ez az interpretáció azonban mindig cáfolható azzal az érveléssel, hogy a Ganymédés elrablását bemutató köpeny többnyire kevésbé jelentős személyekre kerül,¹³⁶ vagy ha valamivel jelentősebbekre is, mint a mostani *ekphrasis* esetében Hasdrubalra, akkor azok történetét semmiképpen sem lehet megistenülésként értelmezni. Ennek a képnek minden esetben, így a mostaniban is, az *ekphrasisban* leírt másik képhez viszonyítva van funkciója.

A leírás szerint a másik kép ezúttal Odysseusék látogatását ábrázolja az emberevő kyklóps, Polyphemus barlangjában. Ezt a képet a köpeny sicíliai eredete is magyarázhatja, mivel a mitikus hagyomány szerint a kyklópsok Sicilia szigetén éltek.

*antrum ingens iuxta, quod acus simulavit in ostro,
Cyclopum domus. hic recubans manantia tabo
corpora letifero sorbet Polyphemus hiatu.
circa fracta iacent excussaue morsibus ossa.
ipse manu extenta Laertia pocula poscit
permiscetque mero ructatos ore cruores.*

Sil. 15. 427–432.

A két kép leírásának határán, az első – mindössze kétsoros – rész utolsó sorában, és a második – az elsónél háromszor hosszabb, hat soros – rész első sorában utalás történik arra, az *intexto* és *acus* szavak által, hogy ezeket a képeket valaki alkotta. Az *ekphrasisokban* leírt, képekkel díszített tárgyakkal sokszor egy isten az alkotójuk, a Hasdrubalon lévő köpeny esetében azonban ez valószínűleg nem így van, mert akkor a köpenyt az eredeti viselőjüknek, a sicíliai tyrannosoknak alkotó isten minden bizonnyal meg lenne nevezve. Az ember által

¹³⁵ RIPOLL, 2000, 498.

¹³⁶ CARDERI, 2008, 220. n. 3.

történi alkotás itt is értelmezhető úgy, ahogy Hannibal pajzsának esetében, hogy Róma ellensége mögött elsősorban emberek állnak, és az istenektől nem kap hatékony segítséget.¹³⁷

A Polyphemus és az őt körülvevő véres emberi csontok szinte már horrorisztikus leírása valószínűleg a köpeny viselőjének, Hasdrubalnak, esetleg korábbi tulajdonosának, Hannibalnak kegyetlenségére,¹³⁸ vagy az általa okozott veszteségekre utal. Ezt az értelmezést az is alátámasztja, hogy a leírás e részében szereplő szavak többsége a *Punica* 10. könyvében, a Cannae-i csata eseményeinek leírása során is megtalálható. A Paulus halálát megelőző hasonlatban (Sil. 10. 293–297) találjuk a *letifero* (294. sor) és a *hiatum* (295. sor) szavakat, ahol az elbeszélő egy halálos sebtől (*laetifero vulnere*) eleső, de még száját (*hiatum*) harapásra nyitó tigrishez hasonlítja Paulust. A *manantia corpora tabo* szókapcsolat pedig a Paulus temetését leíró részben (Sil. 10. 524–577) szerepel (542. sor), igaz még a consul temetése előtt, a carthagói oldalon elesett harcosokra vonatkoztatva. Ugyanakkor a kyklóps leírását valószínűleg Polyphemus *Aeneis*-beli leírása ihlette (Verg. A. 3. 570–654), ahol szintén megtalálható azoknak a kulcsszavaknak egy része, amelyek Silius Italicus *ekphrasis*ában is szerepelnek.

A kyklóps történetét bemutató rész utolsó két sora azt az epizódot írja le, amely szerint Odysseus leitatta Polyphemust borral, és így meg tudta menteni embereit. Ráadásul Polyphemus sietteti saját végzetét, mert a poharat nemcsak elfogadja, hanem követeli (*poscit*) is Odysseustól. Érdekes megfigyelni, hogy ide kerül a *pocula* szó, amely inkább Ganymédés történetének, illetve az ő történetét leíró *ekphrasis*oknak a jellemzője (vö. Ov. *Met.* 1. 160; *Arg.* 2. 417). A Ganymédés-történet tehát ebben az *ekphrasis*ban is a másik képhez viszonyítva nyeri el értelmét, mert így Odysseus pohárnokká válva párhuzamba állítható Ganymédésszel. Ugyanakkor az egyszemű óriás legyőzése a félszemű Hannibal Scipio általi legyőzésére is utalhat.¹³⁹ Ezért a római hadvezér is párhuzamba állítható Odysseusszal, és így áttételesen Ganymédésszel is, ami arra utalhat, hogy Scipiót a két mitológiai szereplő egy-egy fontos jellemzője segíti Hannibal felett aratott győzelmében, az odysseusi leleményesség és az, hogy Iuppiter pártfogásába vette, ahogyan Ganymédést is.

Viszont mivel a köpenyt Hasdrubal viseli, a kyklóps (ki nem mondott) legyőzése az ő vereségére és halálára is utalhat. Ezt több, számára kedvezőtlen esemény is megelőzi, illetve előjelzi: az ellenség érkezése miatt a Carthago alapítását felelevenítő szertartás befejezetlen marad: *imperfectusque deorum / cessit honos* (Sil. 15. 437–738), Hasdrubalnak fegyvereit

¹³⁷ LOVATT, 2013, 177.

¹³⁸ A mű elején található jellemzése szerint Hannibal – a kyklópsához hasonlóan – embervérre szomjazik: *penitusque medullis / sanguinis humani flagrat sitis* (Sil. 1. 59–60).

¹³⁹ HARRISON, 2009, 291.

eldobva kell menekülnie (Sil. 15. 474–481),¹⁴⁰ pajzsát Scipio győzelmi jelként fel is ajánlja Marsnak (Sil. 15. 491–492). Hasdrubal végül Livius és Nero consulok egyesült serege győzi le: miután Nero tudomást szerez róla, hogy Hasdrubal megsebesítette az idős Liviust (Sil. 15. 750–760), rátámad a pun vezérre és megöli, majd levágja a fejét (Sil. 15. 778–808), amelyet ezután lándzsára tűzve elvisznek Hannibalnak (Sil. 15. 809–823).

Ezáltal Hasdrubal feje is látványossággá, megnézni való „tárggyá” válik, ahogy ő maga, pontosabban a rajta lévő köpeny is az volt a szertartás során az *ekphrasist* követő két sor tanúsága szerint:¹⁴¹

*conspicuus Siculi Tyrius subteminis arte
gramineas pacem superum poscebat ad aras.*

Sil. 15. 433–434.

Az *ekphrasis*ok esetében egyébként is gyakori a képek által kiváltott reakció leírása, bár itt most a nézésre egyedül a *conspicuus* szó utal. Ilyenkor jellemző szokott lenni a félreértő nézés is, amikor a kép szemlélője a képen látható szereplők valamelyikével állítja párhuzamba magát, de tévesen. Itt is érdekes lenne tudni, hogy a szertartást néző punok kinek feleltetik meg magukat: Ganymédésnek, akit Iuppiter, tehát egy nem pun, hanem görög-római, azaz ellenséges isten oltalmaz, a vérengző Polyphemusnak, vagy az őt később legyőző Odysseusnak. Mivel a punok győzelemre vágnak, ezért ez utóbbi a legvalószínűbb, ami természetesen téves értelmezés, hiszen végül ők lesznek a legyőzöttek – Hasdrubal tehát hiába hívja segítségül az isteneket. Ennek tudatában ironikussá válik az, hogy az elbeszélő erre az *ekphrasis* előtt és után is felhívja a figyelmet, először a *pacificans divos* (Sil. 15. 421), másodszer a *pacem superum poscebat* (Sil. 15. 434) szavakkal.

15. Scipio pajzsa

Az eposz utolsó könyvében, a zamai csata megkezdése előtt Silius Italicus a harcosok katalógusa helyett a két hadvezért, Hannibalt és Scipiot jellemzi néhány sorban, mivel főként rajtuk múlt a csata kimenetele:

*sub tanta cunctis vi telorumque virumque
in ducibus stabat spes et victoria solis.*

Sil. 17. 399–400.

¹⁴⁰ A 474. sor *Italiam profugus* szókapcsolat akár vergiliusi reminiscenciaként is értelmezhető, de míg Aeneas a sorstól üzve, hazát alapítani érkezett Italiába, addig Hasdrubal önszántából készül oda, annak leigázására.

¹⁴¹ LOVATT, 2013, 185.

Hannibalt, akinek pajzsát Silius Italicus már hosszan bemutatta a *Punica* második könyvében, a bíbor szín, a sisakforgója és a kardja jellemzi:

*ibat Agenoreus praefulgens ductor in ostro,
excelsumque caput penna nutante levabat
crista rubens. saevus magno de nomine terror
praecedit, Latioque micat bene cognitus ensis.*

Sil. 17. 391–394.

Scipio jellemzésére pajzsának leírása szolgál, melyen apja és nagybátyja ábrázolása volt látható:

*at contra ardenti radiabat Scipio cocco,
terribilem ostentans clipeum, quo patris et una
caelarat patruī spirantis proelia dira
effigies: flammam ingentem frons alta vomebat.*

Sil. 17. 395–398.

A pajzs rövid leírása előtt Scipiót is egy szín, a skarlát szín (*cocco*) jellemzi. Ezt is értelmezhetjük Scipio apjára és nagyapjára történő utalásnak, mivel ez a szóalak, illetve a *radiabat cocco* szókapcsolat még egy helyen fordul elő a műben: amikor Scipio Hispaniában játékokat rendez halott apja és nagyapja tiszteletére, a kocsiversenyen skarlát színű köpenyben van az egyik hajtó, Hiberus: *Cinyphio rector cocco radiabat Hiberus* (Sil. 16. 354).

A szöveg szerint Scipio pajzsa félelmetes volt, ami értelmezhető úgy, mint egy utalás a pajzsok gyakori funkciójára, a bajelhárításra. Scipio apjának és nagybátyjának ábrázolása pedig a családi származás jelölésének szerepét is betölti. A pajzson található ábrázolásra a *caelarat* igealak utal, és mivel ennek Scipio az alanya, az ige pedig nem passzív formában szerepel, ahogy ezt inkább várni lehetne, a mondat úgy is értelmezhető, mintha Scipio maga díszítette volna a pajzsát. Ehhez hasonló megfogalmazást a pajzson lévő ábrázolás készítéséről ezen kívül egyedül Ovidius *Metamorphoses*ában olvashatunk, Perseus és Phineus történetében, ahol az elbeszélő szerint a Gorgó-fő megpillantása miatt később kővé dermedő Nileus saját maga véste a pajzsát:

*at Nileus, qui se genitum septemplīce Nilo
ementitus erat, clipeo quoque flumina septem
argento partim, partim caelaverat auro*

Ov. Met. 5. 187–189.

Azonban míg Nileus hazug módon véste a Nílust a pajzsára, hogy a folyótól származónak hitesse magát, addig Scipio pajzsán valódi ősei voltak láthatók, akiknek ábrázolása múltbeli eseményekre is utal, elsősorban a hispaniai hadjáratra, ahol mindketten meghaltak. Valószínűleg erre utal a *proelia dira* kifejezés és az, hogy Scipio apja és nagybátyja a csatákról sóhajtoznak (*spirantis*). A *spiro* ige ugyanakkor az ábrázolás élethű voltára is vonatkozhat, mivel sóhajtni csak élő emberek tudnak, és több másik *ekphrasis*ban is szerepel az „olyan, mintha élne” fordulat a *spiro* igével kifejezve; többek között például Hannibal pajzsának leírásában Hamilcarral kapcsolatban (vö. Sil. 2. 430). Ezt a jelentést erősíti meg a szöveghagyományban szintén előforduló *spirantes* alak is, amely ebben a formában nyelvtanilag az *effigies* szó jelzője lenne, és még egyértelműbben fejezné ki azt, hogy a képek sóhajtoznak.

Mivel a *spiro* igenek több jelentése is van, és Scipio pajzsán nem feltétlenül csak ősei vesztésére történhetett utalás, ezért a *spirantis proelia dira* fordulat úgy is értelmezhető, hogy a „vad csatáktól lelkesülnek”. A *spiro* szót ehhez hasonló jelentésben használja Silius Italicus Hasdruballal kapcsolatban is, akit testvére cselekedetei töltenek el büszkeséggel:

*proximus applicito saxosis aggere silvis
tendebat fratris spirans ingentia facta
Hasdrubal.*

Sil 15. 410–412.

Az *ekphrasis* végén, a 398. sorban nem teljesen egyértelmű, hogy a kép valamely szereplője homlokának ragyogásáról van-e szó, vagy ez a tagmondat már magára Scipiora vonatkozik-e. Utóbbi esetben a *flammas ingentem frons alta vomebat* szavak Scipio sisakjának csillogását fejezik ki. Mindenesetre a homlok ragyogása mindenképpen dicsőségre utal. Hasonló módon ragyog Augustus halántéka is Vergiliusnál, Aeneas pajzsának leírásában:

*hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,
stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammis
laeta vomunt patriumque aperitur vertice sidus.*

Verg. A. 8. 678–681.

Valószínűleg a siliusi és a vergiliusi részletnek is Homéros *Iliasa* a forrása, ott ugyanis Diomédész pajzsának és sisakjának ragyogásáról olvashatunk (Hom. *Il.* 5. 1–8). Ez a ragyogás feltehetőleg azt hivatott kifejezni, hogy a zamai csatában és tulajdonképpen az egész *Punicában* Scipioé a végső dicsőség.

16. Scipio triumphusa

A *Punica* cselekménye Scipio zamai győzelmével, Hannibal visszavonulásával (Sil. 17. 597–617), a békefeltételek rövid ismertetésével (Sil. 17. 618–624) és Scipio triumphusának leírásával (Sil. 17. 625–654) zárul. A diadalmenetben, amint az szokás volt, a legyőzött népek és vezetőik után a meghódított városok, folyók és hegyek képeit vitték:

*mox victas tendens Carthago ad sidera palmas
ibat et effigies orae iam lenis Hiberæ,
terrarum finis Gades ac laudibus olim
terminus Herculeis Calpe Baetesque lavare
solis equos dulci consuetus fluminis unda,
frondosumque apicem subigens ad sidera mater
bellorum fera Pyrene nec mitis Hiberus,
cum simul inlidit ponto, quos attulit, amnes.
sed non ulla magis mentesque oculosque tenebat,
quam visa Hannibalis campis fugientis imago.*

Sil. 17. 635–644.

Mivel itt ábrázolások leírásáról van szó, ezért erre a részletre értelemszerűen *ekphrasisként* kell tekintenünk. A képek között Carthago az első, amelyet imádkozó mozdulattal, tenyerét ég felé fordítva ábrázoltak. A leírás során ez az egyetlen olyan megjegyzés, amely a hely megszemélyesítésére és nem földrajzi elhelyezkedésére utal. Carthago után Hispania következik, majd a világvégi (*terrarum finis*) Gades. A várost ugyancsak ezzel a tulajdonságával jellemzi Silius a *Punica* harmadik könyvének elején: *finiti cardine mundi* (Sil. 3. 3), ezáltal a diadalmenetbeli leírás nemcsak a várost, hanem az eposz cselekményében korábban hozzákapcsolódó eseményeket is feleleveníti. Calpe szintén Hispaniában található, ez egy hegycsúcs a Gibraltári-szorosnál, amelyet Hercules oszlopának is neveztek. Ezt az elbeszélő Hercules munkáinak egykori határaként jellemzi. Ez a megjegyzés azért fontos, mert a rómaiak Hannibal elleni háborúja egy herculesi munkával felérő vállalkozásnak tekinthető, és Scipio is összemérhető Herculesszel. Calpe után a Baetis-folyó következett, majd a Pyrene-hegy csúcsa és az Iberus-folyó, vagyis továbbra is az Ibériai-félszigeten található földrajzi helyekről van szó.

Az elbeszélő szerint azonban a triumphus szemlélőire az a kép volt a legnagyobb hatással, amely a menekülő Hannibalt ábrázolta. Ez tehát egy minden tekintet magára vonzó kép volt, hasonlóan az egykor a liternumi templom falán lévőhöz, amely Hannibal apját,

Hamilacart ábrázolta hadifogolyként. Ezt a párhuzamot figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy Hannibal valóban nem kerülhette el azt a sorsot, amelyet már a liternumi templom képeit szemlélve is kikövetkeztethetett volna.

Hamilcar majd Hannibal megjelenítése a a liternumi tempom leírásában és az itteni képleírások során az olvasóban a történet ismétlődésének érzését kelti: az *ekphrasis*okban az ellenséges hadvezérek jelennek meg, míg a cselekményben a felettük aratott győzelem alkalmából tartott diadalmenetek.¹⁴²

A hispaniai helyek leírását keretbe foglalja Hannibal városának, Carthagónak és magának Hannibalnak a megjelenítése. A nézők tekintetét bizonyára azért ez a kép vonzotta leginkább, mert Hannibal legyőzése volt a rómaiak számára a legnagyobb siker, ugyanakkor megkönnyebbülés is, hogy megszabadultak a veszélytől – bár Hannibal, mielőtt elmenekülne, bosszút esküszik, hogy amíg él, Róma nem lesz tőle biztonságban (Sil. 17. 606–615). Ez után az esküje után vegyül el a menekülők egy kis csoportjával: *sic rapitur paucis fugientum mixtus* (Sil. 17. 616). A diadalmenetben vitt kép tehát erre a menekülésére utal vissza, mivel ott is a *fugio* ige szerepel. Jóllehet Hannibal vesztesként és menekülőként szerepel, megjelenítése a háború korábbi, rómaiak számára kedvezőtlen eseményeit is felidézi.

A triumphusa során kocsiban álló Scipio is magára vonja a római polgárok figyelmét:

*ipse astans curru atque auro decoratus et ostro
Martia praebebat spectanda Quiritibus ora,*

Sil. 17. 645–646.

A Hannibal menekülését megjelenítő képpel kapcsolatban azonban sokkal hangsúlyosabb, hogy az a figyelem középpontjába kerül. Ez a tény és az, hogy a pun vezér ábrázolásának leírása megelőzi Scipio bemutatását, némileg csorbítja a római hadvezér dicsőségét – ahogy az eposz során is gyakran Hannibal válik főszereplővé – még ha a *Punica* egy Scipio isteni származására való utalással is zárul (Sil. 17. 651–654).

¹⁴² TIPPING, 2011, 70.

III. Összefüggések és végkövetkeztetések

E zárófejezet célkitűzése nem az eddig mondottak összefoglalása, hanem az egyes szövegrészek elemzése során érvényesített vizsgálati szempontok alapján néhány, az ezüstkori *ekphrasis*okra érvényes összefüggés levonása és tendencia felállítása. Az előzetes reményekkel ellentétben, de a reális várakozásoknak tulajdonképpen megfelelően, végül azt kell mondanunk, hogy nincs olyan jellemző, amely minden ezüstkori *ekphrasis*ra általánosan érvényes lenne, ha csak az nem, hogy minden egyes leírásnak megvan a maga funkciója az adott eposzban, amelyben szerepel – ez az állítás azonban nem csak az ezüstkori eposzok *ekphrasis*aira igaz.

Ha minden ezüstkori *ekphrasis*ra egyetemesen fennálló tulajdonság nincs is, az elemzések vizsgálati szempontjai alapján azért le lehet vonni következtetéseket és fel lehet mutatni jellemző tendenciákat, amelyek vagy az *ekphrasis*ok bizonyos típusaira vagy az egyes szerzők *ekphrasis*aira érvényesek.

Az ezüstkori eposzokban szereplő *ekphrasis*ok legtöbbször valamilyen fegyver, leginkább pajzs leírása, de találunk néhány kard- és sisakleírást is. Mivel a fegyvereken lévő ábrázolások leírásának általában az a funkciója, hogy a fegyver tulajdonosáról mondjon el valamit, és mivel a fegyverek viselőit a katalógusok mutatják be, ezért ezek a leírások az eposzok katalógust tartalmazó könyveire koncentrálnak. Azaz Valerius Flaccusnál az első és hatodik, míg Statiusnál a negyedik könyvet jellemzik a fegyverleírások. A több csatát is bemutató Silius Italicusnál a fegyverleírások nem sűrűsödnek egy könyvbe, hanem a cselekmény különböző pontjain, általában egy-egy nagyobb csata elbeszélése előtt találkozhatunk velük. Ennek következtében Silius Italicus eposzában van a legtöbb pajzsleírás. Az összes harchoz kapcsolódó tárgyat figyelembe véve, ezek leírásai sokkal nagyobb számban fordulnak elő a *Thebais*ban és a *Punicá*ban, mint a többi eposzban, de ez az eposzok tematikáját figyelembe véve tulajdonképpen nem meglepő. A szintén háborús történetet elbeszélő Lucanusnál azonban nem találunk pajzsleírást. Igaz, az ő eposzára az *ekphrasis* eszközének használata egyébként sem jellemző. Szinte úgy tűnik, mintha Lucanus szándékosan kerülne az ábrázolások leírását. Művében mindössze három olyan szövegrészt találunk, melyet *ekphrasis*nak tekinthetünk, s ezek is mind épületleírások. Ennek feltehetőleg az eposzműfaj megújítására való törekvése az oka, azaz Lucanus valószínűleg fontosabbnak tartotta az érzékletes elbeszélést, mint a képek vagy ábrázolások leírását.

Sajátos helyzetük miatt kevésbé van értelme bevonni a tendenciák vizsgálatába a Homéros *Ilias*-át összefoglaló *Ilias Latinát* és Statius befejezetlenül maradt *Achilleis*-ét, de annyit ezekről a művekről is elmondhatunk, hogy a bennük szereplő egy-egy ábrázoláisleírás az eposzokban legtipikusabb *ekphrasis*, vagyis pajzisleírás.

Az ábrázolást leíró *ekphrasis*ok között előfordul még néhány köpeny- és serlegleírás, illetve találkozhatunk még egy-egy nyaklánc- szemfedő- és hajóleírással is. Többnyire ezek is a tárgy tulajdonosának vagy a rajta lévő kép nézőjének valamely tulajdonságával, esetleg sorsával hozhatók összefüggésbe. Általában hasonló funkciója van a szoborleírásoknak is.

Az épületleírások leggyakrabban templomokat mutatnak be, de ezekből összességében jóval kevesebb van, mint az ábrázolásokat leíró *ekphrasis*okból. Ugyanakkor az is igaz, hogy az épületleírások többsége valójában az épületekben vagy az épületeken lévő ábrázolások leírása. Érdekes megfigyelni, hogy a legtöbb épületleírás is Silius Italicusnál található (összesen négy), habár ebben – ahogy a pajzisleírások nagy számában is – kétségtelenül szerepet játszik az eposz hossza is.

Az ábrázolásokat bemutató *ekphrasis*ok esetében a leírt kép többnyire valamilyen mitológiai történetet jelenít meg. Ez a mitológiai témájú eposzok esetében nem meglepő, de a történeti tárgyú *Punicá*ban is csak kevéssel több a történelmi, mint a mitológiai eseményt bemutató kép leírása. Így feltehető, hogy Silius Italicust a korábbi eposzok mitológiai témát feldolgozó leírásai is befolyásolták abban, hogy jó néhány esetben ő is mitológiai tárgyú ábrázolást írjon le a *Punica* egyes *ekphrasis*aiban.

Amint sok pajzisleírás esetében említettük, az ókori pajzsok díszítéseinek egyik gyakori funkciója volt a viselője származására való utalás. Ezt a funkciót az esetek többségében az eposzokban leírt pajzsok is betöltik: Valerius Flaccusnál és Statiusnál elsősorban a katalógusban bemutatott pajzsok (vagy sisakok, harci jelvények) származásjelölő funkciójúak, míg Silius Italicusnál szinte az összes.

Az ókori pajzsokon lévő ábrázolások további funkciója lehetett az ellenség megrémítése. Erről az eposzok fegyverleírásaiban a származásjelölésnél csak jóval kevesebb, Valerius Flaccusnál mindössze kettő, Statiusnál és Silius Italicusnál pedig csak öt vagy hat *ekphrasis*ban van szó. Az apotropaikusnak leírt fegyverek, ha nem is mindig, de legtöbbször a származásjelölő kategóriába is beletartoznak.

Néhány esetben az *ekphrasis*ban leírt képen kívül a képet néző szereplő reakcióját is megismerjük. Elsősorban akkor, ha a néző főszereplő vagy az eposz fontos szereplője. Így Valerius Flaccusnál az Argo hajót néző Iason reakciójáról olvashatunk, és ugyanő értelmezi majd a Cyzicus király serlegén látható képeket is. A *Thebais*ban Theseus, az *Achilleis*ben

pedig Achilles pajzsának leírásánál tudjuk meg, hogy az adott szereplő hogyan viszonyult a pajzson látható képhez (ami Achilles esetében saját maga tükörképe). A *Punicá*ban Hannibal reakciójáról többször is szó esik: a carthagói Dido-templom, a pun vezérnek ajándékozott pajzs, a gadesi templom és a liternumi templom leírásánál. Silius Italicus ezeken kívül Scipio triumphusa elbeszélésekor azt is megemlíti, hogy a nézőkre milyen nagy hatással volt a menekülő Hannibal diadalmenetben vitt képe.

Az *ekphrasis*okban leírt képek (vagy képként leírt történetek) nagyon gyakran proleptikus, azaz előreutaló szerepűek. Ezért a leírt kép szemlélőjének sok esetben az a reakciója, hogy megpróbálja értelmezni is, amit lát. A szereplők így bizonyos esetekben magukra is vonatkoztatják az ábrázoltakat, és akár következtethetnének vagy következtetnek is sorsukra, de többnyire nem értelmezik helyesen, vagy félreértik a látottakat.

Valerius Flaccus és Statius *ekphrasis*ainak valamivel több mint fele, Silius Italicuséinak kb. kétharmada értelmezhető prolepszisként. Az előreutalás több esetben a fordított öntükrözésnek elnevezett módon történik, azaz az *ekphrasis*ban leírt kép a szereplő sorsával ellentétes történetet jelenít meg (ezért is fordulhat elő, hogy nézője félreérti). Az *Argonauticá*ban csak a Cyzicus kelyhén található ábrázolás leírása értelmezhető ilyen módon, a *Thebais*ban és a *Punicá*ban viszont öt vagy hat *ekphrasis* is: előbbiben ezek mindegyike fegyverleírás (elsősorban a negyedik könyv katalógusának pajzsleírásai tartoznak ide), míg az utóbbiban néhány templomleírásban bemutatott képet is fordított öntükrözésnek tekinthetünk.

Az ábrázolásokat leíró *ekphrasis*ok esetében alig jellemző a képiségre, a kép kép voltára történő utalás. A három ábrázolásleírást tartalmazó nagyeposz (az *Argonautica*, a *Thebais* és a *Punica*) mindegyikében csak egy-két alkalommal lehet ezzel a jelenséggel találkozni. Ehhez hasonlóan csak egyszer vagy kétszer fordul elő a leírt kép élethűségének hangsúlyozása Valerius Flaccusnál és Silius Italicusnál, utóbbinál – feltehetőleg nem véletlenül – éppen a két főszereplő, Hannibal és Scipio pajzsának leírása esetében. Mindezekkel szemben a vizualitást fontosnak tartó Statius *Thebais*ában tíz alkalommal, azaz az eposz *ekphrasis*ainak csaknem felében (ha csak az ábrázolásokat leírókat vesszük figyelembe, akkor azoknak több mint felében) található utalás a leírt kép élethűségére.

Ahogy az egyes szövegrészek elemzése során már többször láttuk, az *ekphrasis*ok alapján a leírt képek elrendezése általában nem rekonstruálható. Ennek ellenére több *ekphrasis* is utal valamilyen szóval vagy kifejezéssel a képek elrendezettségére. Ez az utalás többnyire névmásokkal (leginkább a *hic* mutató névmással), vagy különféle határozószavakkal (pl. *ubi*, *contra*) történik, néha pedig olyan fordulatokkal, amelyek némelyike az *Aeneis* egy-egy *ekphrasis*ában szerepelt: ilyen kifejezések például az *urbe fuit*

(*media*,) az *in foribus*, illetve a *parte alia*. Ezek a szavak és kifejezések általában több ezüstkori eposzban is előfordulnak. Azaz, ha az elbeszélők utalni akarnak a leírt képek elhelyezkedésére, akkor ahhoz többnyire ezeket a Vergilius óta bevett fordulatokat használják.

A nagy költőelődök, Homéros, Vergilius és Ovidius eposzai értelemszerűen *ekphrasisok* tekintetében is mintául szolgáltak az ezüstkori szerzőknek. Valerius Flaccus esetében a lista kiegészítendő Apollonios Rhodios *Argonauticájával*. A pajzisleírások közül jó néhány a homérosi pajzisleírással, illetve Aeneas vagy Turnus pajzsának leírásával hozható összefüggésbe, míg a templomok leírásának gyakran valamelyik *Aeneis*ben található templomleírás a mintája, az összobrok vagy ősök szobrait is tartalmazó templomok bemutatása pedig többször is az *Aeneis*ben szereplő Latinus király palotájának leírásával mutat hasonlóságot. Az előképpel való összefüggés intertextuális utalások formájában is megnyilvánulhat, de sokkal gyakoribb, hogy csak motivikus szinten vannak meg a hasonlóságok, és az *ekphrasisok* nagy többsége nem köthető konkrét előképhez. Az ezüstkori eposzszerzőknek tehát az elődök követésén túl, illetve követése mellett, sokkal fontosabb volt az, hogy a műveikben lévő *ekphrasisok*at a saját maguk és eposzaik irodalmi igényeihez és céljaihoz igazítsák.

Bibliográfia

Az idézett és említett antik auctorok bibliográfiája

- ANTONIUS LIBERALIS, *Les Métamorphoses*, ed. PAPATHOMOPOULOS, M., Párizs 1968.
- APOLLODORUS, *Bibliotheca*, Vol. 1–2, ed. FRAZER, J. G., Cambridge – London 1921.
- APOLLONIOS RHODIOS, *Argonautica*, ed. RACE, W. H., Cambridge – London 2008.
- BAEBII ITALICI *Ilias Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento*, ed. SCAFFAI, M., Bologna 1982.
- BAEBIUS ITALICUS, *Ilias Latina*. In: BAEHRENS, A. – VOLLMER, F. ed. *Poetae Latini Minores*, Vol. 3, Lipsiae 1913, 3–59.
- CALPURNIUS SICULUS, *Eclogae*. In: DUFF, I. J. V. – DUFF, A. M., ed. *Minor Latin Poets*, Cambridge – London 1982.
- CICERO, MARCUS TULLIUS, *De natura deorum; Academica with an English translation by H. RACKHAM*, Cambridge – London 1979.
- CICERO, MARCUS TULLIUS, *De ratione dicendi ad C. Herennium*, ed. ACHARD, G., Paris 1989.
- CURTIUS RUFUS, QUINTUS, *Historiae*, ed. LUCARINI, C. M., Berlin 2009.
- HERODOTI *Historiae*, Vol. 1–2, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Carolus HUDE, Oxford 1930.
- HOMEROS, *Odyssey 1 and 2 translation, introduction and commentary by Peter JONES*. Oxford 1991.
- HOMEROS, *The Iliad with an English translation by A. T. MURRAY*, Vol. 1–2, Cambridge – London 1960–1963.
- HORATIUS FLACCUS, QUINTUS, *Satires, epistles and ars poetica with an English translation by H. Rushton FAIRCLOUGH*, Cambridge – London 1991.
- HYGINUS, CAIUS IULIUS, *Fabularum liber*, ed. MARSHALL, P. K., Stuttgartiae 1993.
- LUCANUS, MARCUS ANNAEUS, *The civil war: Pharsalia with an English translation by J. D. DUFF*. Cambridge – London 1969.
- MARTIALIS, MARCUS VALERIUS, *Epigrams*, ed. BAILEY, D. R. S., Cambridge – London 1993.
- NIKOLAOS, *Progymnasmata*, ed. FELTEN, J., Leipzig 1913. *Rhaetores Graeci* Vol. 11.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS, *Tristia with an English translation by Arthur Leslie WHEELER*, Cambridge – London 1965.

- OVIDIUS, NASO PUBLIUS, *Metamorphoses with an English translation by Frank Justus MILLER*, Vol. 1–2, Cambridge – London 1933–1936.
- PAUSANIAS, *Graeciae descriptio with an English translation by W. H. S. JOHNS – H. A. OMEROD*, Cambridge – London 1918.
- PLINIUS, CAECILIUS SECUNDUS, *Epistularum libri decem*, ed. MYNORS, R. A. B., Oxford 1963.
- QUINTILIANUS, MARCUS FABIUS, *The institutio oratoria of Quintilian with an English translation by H. E. BUTLER*, Vol. 1–4, Cambridge – London 1953–1960.
- SILIUS ITALICUS, *Punica*, ed. DELZ, J., Stutgardiae 1987.
- STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS, *Silvae*, ed. BAILEY, D. R. S., Cambridge – London 2003.
- STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS, *Thebaid 1–7*, ed. BAILEY, D. R. S., Cambridge – London 2003.
- STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS, *Thebaid 8–12*, ed. BAILEY, D. R. S., Cambridge – London 2003.
- STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS, *Thebaid IX edited with an English translation and commentary by Michael DEWAR*. Oxford 1991.
- STRABON, *The geography of Strabo with an English translation by Horace Leonard JONES*, Vol. 1–8, Cambridge – London 1949–1955.
- TACITUS, PUBLIUS CORNELIUS, *Historiae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit C. D. FISHER aedis Christi alumnus, Oxford 1982.
- THEON AILIOS, *Progymnasmata*, ed. PATILLON, M., Paris 1997.
- TITI LIVI *Ab urbe condita*, Vol. 1–6, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit P. G. Walsh. Oxford 1964–1999.
- VALERI MAXIMI *Facta et dicta memorabilia*, Vol. 1–2, ed. BRISCOE, J., Stutgardiae 1998.
- VALERIUS FLACCUS, *Argonautica with an English translation by J. H. MOZLEY*, Cambridge – London 1928.
- VERGILIUS MARO, PUBLIUS, *Virgil*, Vol. 1–2, ed. GOOLD, G. P., Cambridge – London 2001–2002.

A Bevezetésben idézett vagy említett irodalmi művek bibliográfiai adatai

- Beowulf*. ELTE Anglisztika Tanszék, Budapest, 1994. Fordította SZEGŐ György.
- Csokonai Vitéz Mihály, *Dorottya, vagyis a dámák diadalma a Fárságon*. In. *Uő: Válogatott versek, Az özvegy Karnyóné, Dorottya*. Európa Diákkönyvtár, Európa, Budapest, 2001, 203.
- ECO, Umberto, *A rózsza neve*. Európa, Budapest, 2012. Fordította BARNÁ Imre.

- FARKAS Péter, *Johanna (Cold song)*. Magvető, Budapest, 2011.
- GYURKOVICS Tibor, *Extázis, 107 kép – 107 vers*. Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 2001.
- HALE, Benjamin, *Bruno Littlemore fejlődéstörténete*, Magvető, 2012. Fordította GÁLLA Nóra
- KAFKA, Franz., *A per*. Budapest, 1968. Fordította SZABÓ Ede.
- KRASZNAHORKAI László – Max NEUMANN, *ÁllatVanBent*. Magvető, Budapest, 2010.
- LATIMER, Tom, *A test bűnei*. Fapadoskönyv Kiadó, Budapest, 2013.
- TASSO, Torquato, *A megszabadított Jeruzsálem*. Szent István Társulat, Budapest, 2013.
Fordította HÁRS Ernő.

Szakirodalom

- ADAMIETZ, 1976 =
- ADAMIETZ, J., *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus*. München, 1976.
- ADAMIK, 2002 =
- ADAMIK, T., *A római irodalom az ezüstkorbán*. Budapest, 2002.
- AHL – DAVIS – POMEROY, 1986 =
- AHL, F. M. – DAVIS, M. A. – POMEROY, A, *Silius Italicus*. ANRW II. 32.4 (1986) 2492–2561.
- AHL, 1976=
- AHL, F. M., *Lucan: an introduction*. Ithaca and London, 1976.
- ARANY, 1962=
- ARANY J., *Zrínyi és Tasso*. In: ARANY János *Prózai művek*. 1. (s.a.r. KERESZTURY M.) *Arany János összes művei* 10. Budapest, 1962, 330–439.
- ARIEMMA, 2007=
- ARIEMMA, E., *Visitare i templi: ripensamenti virgiliani (e lucanei) nei Punica di Silio Italico*. CentoPagine 1 (2007) 18–29.
- ASQUITH, 2001=

ASQUITH, H. C. A., *Silver epic catalogues*. Diss. Durham, 2001.

AUGOUSTAKIS, 2005 =

AUGOUSTAKIS, A., *Two Greek Names in Silius Italicus' Punica*. RhM 148 (2005) 222–224.

AUGOUSTAKIS, 2010 =

AUGOUSTAKIS, A., *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic*. Oxford, 2010.

AUMONT, 1968 =

AUMONT, J., *Caton en Libye (Lucain, Pharsale, IX, 294-949)* REA 70 (1968) 304–320.

BAEHRENS, A., *Poetae Latini Minores*. Lipsiae, 1879–1881.

BAIER, 2001 =

BAIER, T., *Valerius Flaccus "Argonautica", Buch VI. Einleitung und Kommentar*. München 2001.

BAIER, 2004 =

BAIER, T., *Ekphrasis und Phantasiai bei Valerius Flaccus. Die Werbung der Argonauten und der Bau der Argo (Arg. 1,100–155)*. In: SPALTENSTEIN, F. (ed.), *Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus. Ratis omnia vincet III*. München, 2004, 11–23.

BAIER, 2007 =

BAIER, T., *L'Ara Clementiae nella Tebaide di Stazio (XII 481–518)*. Aevum 81 (2007) 159–70.

BAL, 1998 =

BAL, M., *A leírás mint narráció*. In: THOMKA B. (ed.), *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, 1998, 135–171.

BARNES, 1981 =

BARNES, W. R., *The Trojan War in Valerius Flaccus' Argonautica*. *Hermes* 109 (1981) 360–370.

BASTET, 1970 =

BASTET, F.L., *Lucain et les Arts*. In.: DURRY, M. (ed.), *Lucain*. Vandoeuvres–Genève, 1970, 119–158.

BERCHEM, 1967 =

BERCHEM, D., *Sanctuaires d'Hercule-Melqart*. *Syria* 44 (1967) 73–109.

BERNSTEIN, 2013 =

BERNSTEIN, N. W., *Distat opus nostrum, sed fontibus exit ab isdem. Declamation and Flavian epic*. In: MANUWALD, G. – VOIGT, A. (ed.), *Flavian Epic Interactions*. Berlin, 2013, 139–156.

BOEHM, 1998 =

BOEHM, G., *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: THOMKA B. (ed.), *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés/Képelemzés*. Budapest, 1998, 19–37.

BRENNAN, 1969=

BRENNAN, D.B., *Cordus and the Burial of Pompey*. *CPh* 64 (1969) 103–104.

BROCCIA, 1992 =

BROCCIA, G., *Prolegomeni all'Omero Latino*. Macerata, 1992.

BRUERE, 1959 =

BRUERE, R. T., *Color Ovidianus in Silius Punica 8–17*. *CPh* 54 (1959) 228–245.

BURCK, 1979 =

BURCK, E., *Das römische Epos*. Darmstadt, 1979.

BURGESS, 1972 =

BURGESS, J. F., *Statius' Altar of Mercy*. *CQ* 22 (1972) 339–349.

CAMPUS, 2003 =

CAMPUS, A., *Silius Italicus Punica II. 391–456: lo scudo di Annibale*. RAL 14 (2003) 13–42.

CANCIK–SCHNEIDER =

CANCIK–SCHNEIDER (ed.) *Der neue Pauly*. Stuttgart, 1996–2003.

CARDERI, 2008 =

CARDERI, F., *Le ekphraseis di Valerio Flacco tra novità e tradizione*. Hermes 136 (2008) 214–226.

CARRIER, 1987 =

CARRIER, D., *Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing*. BJA 27 (1987) 20–31.

CHASE, 1902 =

CHASE, G. H., *The shield devices of the Greeks*. HSCPh 13 (1902) 61–127.

CHINN, 2011=

CHINN, C., *Nec discolor amnis: Intertext and Aesthetics in Statius' Shield of Crenaeus (Theb. 9.332–338)*. Phoenix 64 (2011) 148–169.

COMOTTI, 1989 =

COMOTTI, G., *Musik in Greek and Roman Culture*. Baltimore, 1989.

CORSANO, 2013 =

CORSANO D., *A kép fogalma*. Első Század, 2013. nyár, 305–316. a tanulmány elérhetősége a csak online megjelenő folyóiratban:

http://epa.oszk.hu/01600/01639/00010/pdf/EPA01639_elszo_szazad_2013_nyar_305-316.pdf

CROISILLE, 1982 =

CROISILLE, J. M., *Poésie et Art Figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'Iconographie et la Correspondance des Arts à l'Époque Imperiale*. Bruxelles, 1982.

DAMSTÉ, 1921 =

DAMSTÉ, P.H., *Ad C. Valerii Flacci Argonautica*. *Mnemosyne* 49 (1921) 82–101; 118–135; 261–268; 383–405.

DE JONG, 2014 =

DE JONG, I. J. F., *Narratology and Classics*. Oxford, 2014.

DELARUE, 1989 =

DELARUE, F., *Le palais de Sommeil d'Ovide à Stace*. *Lalies* 10 (1989) 405–410.

DEVALLET, 1992 =

DEVALLET, G., *La description du bouclier d'Hannibal chez Silius Italicus* (Punica 2.395–456).

In: WORONOFF, M. (ed.), *L'univers épique. Rencontres avec l'Antiquité classique*. 2. Paris 1992, 189–199.

DEWAR, 1991 =

DEWAR, M., *Thebaid IX edited with an English translation and commentary*. Oxford, 1991.

DÉZSI, 1932 =

DÉZSI L. (ed.), *Világirodalmi lexikon*. Budapest, 1932.

DICK, 1965 =

DICK, B. F., *The Role of the Oracle in Lucan's De bello civili*. *Hermes* 93 (1965) 460–466.

DINTER, 2009 =

DINTER, M. T., *Epic from Epigram: The Poetics of Valerius Flaccus' Argonautica*. *AJPh* 130 (2009) 533–566.

DUSSAUD, 1946–48 =

DUSSAUD, R., *Melkart*. *Syria* 25 (1946–48) 205–230.

ELSNER, 1995 =

ELSNER, J., *Art and the Roman Viewer*. Cambridge, 1995.

ELSNER, 2002 =

ELSNER, J., *The Genres of Ekphrasis*. *Ramus* 31 (2002) 1–18.

FABER, 2006 =

FABER, R. A., *The Description of Crenaeus' Shield in Thebais IX. 332–338 and the theme of divine deception*. *Latomus* 65 (2006) 108–114.

FEENEY, 1991 =

FEENEY, D. C., *The gods in epic: poets and critics of the classical traditon*. Oxford, 1991.

FERENCZI, 2003 =

FERENCZI A., *Valerius Flaccus és az epikus hagyomány*. Budapest, 2003.

FERNANDELLI, 2000 =

FERNANDELLI, M., *Statius Thebaid 4,165–72 and Euripides' Phoenissae 1113–18*. *SO* 75 (2000) 89–98.

FONESCA, 1992 =

FONESCA, A. L., *La Ilias Latina en los manuscritos S III 16, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; 122, Archivo Capítular de Burgo de Osma; 72, Biblioteca Universitaria de Salamanca*. *CFC(L)* 2 (1992) 41–56.

FOWLER, 1991 =

FOWLER, D. P., *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*. *JRS* 81 (1991) 25–35.

FOWLER, 2000 =

FOWLER, Don, *Even Better than the Real Thing: A Tale of Two Cities*. In: *UÖ: Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford University Press, Usa, 2000, 86–107.

FRANK, 1965 =

FRANK, E., *La composizione della Tebaide di Stazio*. *RIL* 99 (1965) 309–318.

FRANK, 1974 =

FRANK, E., *Works of Art in the Epics of Valerius Flaccus and Silius Italicus*. RIL 108 (1974) 837–844.

FRATANTUONO, 2004 =

FRATANTUONO, L., *Harum Vnam: Dido's Requiem for Pallas*. Latomus 63 (2004) 857–863.

FUCHS, 1967 =

FUCHS, H. *Apollo in der Schildbeschreibung der Ilias Latina*. MH 24 (1967) 57–58.

GALLI, 2007

GALLI, D., *Valerii Flacci Argonautica I*. München, 2007.

GEORGACOPOULOU, 1996 =

GEORGACOPOULOU, S. A., *Argia e il monile di Armonia secondo Stazio*. PP 51 (1996) 345–350.

GERVAIS, 2013 =

GERVAIS, K., *Staius: Thebaid 2*. Diss. Dunedin, 2013.

GETTY, 1936 =

GETTY, R. J., *The Date of Composition of the Argonautica of Valerius Flaccus*. CPh 31 (1936) 53–61.

GIBSON, 2005 =

GIBSON, B., *Hannibal at Gades: Silius Italicus 3.1–60*. Papers of the Langford Latin Seminar 12 (2005) 177–195.

GOODMAN, 1988 =

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis–Cambridge, 1988.

GRAF, 1995 =

GRAF, F., *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: BOEHM, G. – PFOTENHAUER, H. (ed.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995, 143–155.

HAGSTRUM, 1958 =

HAGSTRUM, J. H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism*. Chicago, 1958.

HARRISON, 2009 =

HARRISON, S. J., *Picturing the Future Again: Proleptic Ekphrasis in Silius' Punica*. In: AUGOUSTAKIS, A. (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*. Leiden–Boston, 2009, 279–292.

HARRISON, 2013 =

HARRISON, S. J., *Proleptic Ekphrasis in Flavian Epic: Statius and Valerius*. In: MANUWALD, G. – VOIGT, A. (ed.), *Flavian Epic Interactions*. Berlin, 2013, 215–228.

HARRISON, 1992 =

HARRISON, S.J., *The Arms of Capaneus: Statius Thebaid 4.165–77*. CQ 42 (1992) 247–252.

HEFFERNAN, 1993 =

HEFFERNAN, J., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, 1993.

HEERINK, 2014 =

HEERINK, M., *Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of Ekphrasis*. In: HEERINK, M. – MANUWALD, G. (ed.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*. Leiden–Boston 2014, 72–95.

HERMANN, 1947 =

HERMANN, L., *Recherches sur l'Ilias Latina*. AC 16 (1947) 247–251.

HORSFALL, 2003 =

HORSFALL, N., *Virgil, Aeneid 11: a commentary*. Leiden, 2003.

JUHNKE, 1972 =

JUHNKE, H., *Homerisches in römischer Epik Flavischer Zeit*. München, 1972.

KEITH, 2007 =

KEITH, A. M., *Imperial Building Projects and Architectural Ecphrases in Ovid's Metamorphoses and Statius' Thebaid*, *Mouseion* 7 (2007) 1–26.

KIRÁLY I. (ed.), *Világirodalmi lexikon*. Budapest [kötetenként eltérő évben].

KISSEL, 1979 =

KISSEL, W., *Das Geschichtsbild des Silius Italicus*. Frankfurt am Main, 1979.

KLEYWEGT, 1986 =

KLEYWEGT, A. J., *Praecursoria Valeriana I*. *Mnemosyne* 39 (1986) 313–349.

KLEYWEGT, 1988 =

KLEYWEGT, A. J., *Praecursoria Valeriana III*. *Mnemosyne* 41 (1988) 355–372.

KLEYWEGT, 1991 =

KLEYWEGT, A. J. *Die 'anderen' Argonauten*. In: KORN, M. – TSCHIEDEL, H. J. (ed.), *Ratis omina vincet: Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. Hildesheim, 1991, 225–237.

KLEYWEGT, 2005 =

KLEYWEGT, A. J., *Valerius Flaccus, Argonautica, Book I: a commentary*. Leiden–Boston, 2005.

KOPECZKY, 2012 =

KOPECZKY R., *C. Flaminius alakja Silius Italicusnál*. A Piliscsabán, 2012-ben, a X. Magyar Ókortudományi Konferencián elhangzott előadás publikálatlan szövege.

KOZÁK, 2012[a] =

KOZÁK D., *Achilles másik pajzsa. Hagyomány és értelmezés Statius Achilleisében*. Budapest, 2012.

KOZÁK, 2012[b] =

KOZÁK D., *Emlékezet és (ön)reprezentáció: Theseus pajzsának ekphrasisa Statius Thebaisában*. In: *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*. Debrecen, 2012, 63–74.

KRIEGER, 1992 =

KRIEGER, M., *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, 1992.

KRÜGER, 1998 =

KRÜGER, P., *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és költészet határai*. In: THOMKA B. (ed.), *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés/Képelemzés*, Budapest, 1998, 95–116.

KURMAN, 1974 =

KURMAN, G., *Ecphrasis in Epic Poetry*. *Comparative Literature* 26 (1974) 1–13.

LAUDIZI, 1989 =

LAUDIZI, G., *Silio Italico: Il passato tra mito e restaurazione etica*. Galatina, 1989.

LESSING, 1999 =

LESSING, G. E., *Laokoón*. Budapest 1999.

LOVATT, 2002 =

LOVATT, H., *Statius' Ecphrastic Games: Thebais 6,531–47*. *Ramus* 31 (2002) 73–90.

LOVATT, 2013 =

LOVATT, H., *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge, 2013.

MAKOWSKI, 1977 =

MAKOWSKI, J. F., *Oracula Mortis in the Pharsalia*. *CPh* 72 (1977) 193–202.

MALCOVATTI, 1969 =

MALCOVATTI, E., *Silio Italicio e il mito tebano*. *RIL* 103 (1969) 778–783.

MANUWALD, 1998 =

MANUWALD, G., *Die Bilder am Tempel in Kolchis*. In: EIGLER, U. (ed.), *Ratis omina vincet: neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus. (Zetemata 98)*. München, 1998, 307–319.

MANUWALD, 2009 =

MANUWALD, G., *History in Pictures: Commemorative Ecphrases in Silius Italicus' Punica*. Phoenix 63 (2009) 38–57.

MARKS, 2014 =

MARKS, R., *Statio-Silian Relations in the Thebaid and Punica 1–2*. CP 109 (2014) 130–139.

MARÓT, 1964 =

MARÓT K., *Az epepeia helye a hősi epikában*. Budapest, 1964.

MCNELIS, 2008 =

MCNELIS, C., *"Ut Sculptura Poesis:" Statius, Martial, and the Hercules "Epitrapezios" of Novius Vindex*. AJPh 129 (2008) 255–276.

MIERSE, 2004 =

MIERSE, W. E., *The Architecture of the Lost Temple of Hercules Gaditanus and Its Levantine Associations*. AJA 108 (2004) 545–576.

MILIÁN, 2009[a] =

MILIÁN-BOGYAI, R. O., *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*. Diss. Szeged, 2009.

MILIÁN, 2009[b] =

MILIÁN O., *Képes beszéd*. Budapest, 2009.

MILLER, 1994 =

MILLER, J. F., *The Memories of Ovid's Pythagoras*. Mnemosyne 47 (1994) 437–487.

MILLER, 1993 =

MILLER, J. F., *The Shield of Argive Abas at Aeneid 3. 286*. CQ 43 (1993) 445–450.

MITCHELL, 1986 =

MITCHELL, W. J. T., *Iconology*. Chicago, 1986.

MORGEN, 1992 =

MORGEN, J. D., *The origin of Molorc[h]us*. CQ 42 (1992) 533–538.

MURRAY, 1999 =

MURRAY, C. (ed.), *Encyclopedia of Litterary Critics and Criticism*. London, 1999.

NAGYILLÉS, 2012 =

NAGYILLÉS J., *Képzőművészet és epikus költészet: a mimésis mimésise?* In: GESZTELYI T. (ed.), *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*. Debrecen 2012, 37–61.

NEISS, 1961 =

NEISS, K., *Semifer Capricornus*. Hermes 89 (1961) 498–502.

PERUTELLI, 1978 =

PERUTELLI, A., *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*. MD 1 (1978) 87–98.

PFAU, 2002 =

PFAU, O., *Le double doublé. Une ekphrasis comme miroir (Stace La Thebaide I. 544–551.)*
LEC 70 (2002) 277–287.

PREISWERK, 1934 =

PREISWERK, R., *Zeitgeschichtliches bei Valerius Flaccus*. Philologus 89 (1934) 433–442.

RAVENNA, 1981 =

RAVENNA, G., *Giasone e l'enargheia: ekphrasis ed economia narrativa (Val. Fl. 2,629 – fine)*.
Orpheus 2 (1981) 340–349.

RESCH, 1902 =

RESCH A., *Az Ilias Latina*. Budapest, 1902.

RÍO TORRES-MURCIANO, 2006 =

RÍO TORRES-MURCIANO, A., *L'ekphrasis della nave Argo (Val. Fl. 1, 121–155): inversione speculare ed evidentia*. A&R 51 (2006) 145–156.

RÍO TORRES-MURCIANO, 2007 =

RÍO TORRES-MURCIANO, A., *Meus hic ratibus qui pascitur ignis (Val. Flacc. 2,658)*. CFC(L) 27/2 (2007) 81–92.

RIPOLL, 1998 =

RIPOLL, F., *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne: tradition et innovation*. Paris 1998.

RIPOLL, 2000 =

RIPOLL, F., *Variations épiques sur un motif d'ekphrasis: l'enlèvement de Ganymède*. REA 102 (2000) 497–500.

RITOÓK, 1975 =

RITOÓK Zs., *Fokozatok a görög epika fejlődésében*. Népi kultúra – Népi társadalom 8 (1975) 107–116.

SCAFFAI, 1972 =

SCAFFAI, M., *Aspetti compositivi e stilistici dell'Ilias Latina*. SIFC 44 (1972) 89–121.

SCAFFAI, 1979 =

SCAFFAI, M., *Pindarus seu Homerus. Un'ipotesi sul titolo dell'Ilias Latina*. Latomus 38 (1979) 932–939.

SCAFFAI, 1982 =

SCAFFAI, M., *Baebii Italici Ilias Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento*. Bologna, 1982.

SCHEDA, 1965 =

SCHEDA, G., *Zur Datierung der Ilias Latina*. *Gymnasium* 72 (1965) 303–307.

SCHEDA, 1966 =

SCHEDA, G., *Planeten und Sphärenmusik in der neronischen Kaiserideologie*. *Hermes* 94 (1966) 381–384.

SCHETTER, 1959 =

SCHETTER, W. *Die Buchzahl der Argonautica des Valerius Flaccus*. *Philologus* 103 (1959) 297–308.

SCHETTER, 1960 =

SCHETTER, W., *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*. Wiesbaden, 1960.

SCHMIDT, 1986 =

SCHMIDT, M.G., *Caesar und Cleopatra. Philologischer und historischer Kommentar zu Lucan 10, 1–171* Frankfurt am Mein, 1986.

SCHMITZER, 1999 =

SCHMITZER, U., *Praesaga ars: zur litterarischen Technik der Ekphrasis bei Valerius Flaccus*. *WJA* 23 (1999) 143–160.

SEEWALD, 2002 =

SEEWALD, M. *Lucan. 9, 1–604: ein Kommentar*. Göttingen 2002.

SHAPIRO, 1980 =

SHAPIRO, H. A., *Jason's Cloak*. *TAPhA* 110 (1980) 263–286.

SMOLENAARS, 1983 =

SMOLENAARS, J. J. L., *P. Papinus Statius: Thebaid: a commentary on book VII, 1–451*. Amsterdam, 1983.

SMOLENAARS, 1994 =

SMOLENAARS, J. J. L., *Statius: Thebaid VII: a commentary*. Leiden, 1994.

SPITZER, 1955 =

SPITZER, L., *The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*. *Comparative Literature* 7 (1955) 203–225.

STEINTHAL, 1868 =

STEINTHAL, H., *Das Epos*. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 5 (1868) 1–57.

STROIA, 2008 =

STROIA, L., *Homer în Roma lui Nero: Iliada latină. Un studiu de caz*. Timișoara, 2008.

STÜRNER, 2006 =

STÜRNER, F., *Ut poesis pictura. Hannibals Schild bei Silius Italicus*. *Aevum Antiquum* 6 (2006) 171–195.

SZÁSZ, 1882 =

SZÁSZ K., *A világirodalom nagy époszai*. Budapest, 1882.

TAISNE, 1994 =

TAISNE, A-M., *L'esthétique de Stace: la peinture des correspondances*. Paris, 1994.

TAKÁCS, 2003 =

TAKÁCS L., *Irodalmi élet a Nero-kori rómában*. Piliscsaba, 2003.

THIIS-EVENSEN, 1989 =

THIIS-EVENSEN, T., *Archetypes in Architecture*. Oxford, 1989.

TIPPING, 2011 =

TIPPING, B., *Exemplary Epic: Silius Italicus' Punica*. Oxford, 2011.

TSIRKIN, 1981 =

TSIRKIN, Ju. B., *The Labours, Death and Resurrection of Melqart as Depicted on the Gates of the Gades Herakleion*. *RStudFen* 9 (1981) 21–27.

UCCELLINI, 2006 =

UCCELLINI, R., *Soggetti eccentrici: Asbyte in Silio Italico (e altre donne pericolose del' mito.*
GIF 58 (2006) 229–253.

VARGA, 2003 =

VARGA T., *Képszövegek.* In: KULCSÁR SZ. E. – SZIRÁK P. (ed.), *Történelem – Kultúra – Medialitás.* Budapest, 2003, 202–210.

VARGA, 2004 =

VARGA T., *Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphrasis trópusaiban.* In: JENEY É. – SZEGEDY-MASZÁK M. (ed.), *(Tév)eszmék bővölete.* Budapest, 2004, 11–37.

VENINI, 1968 =

VENINI, P., *A proposito di alcuni recenti studi sulla composizione della Tebaide staziana.*
Athenaeum 46 (1968) 131–38.

VENINI, 1983 =

VENINI, P., *A proposito di una recente edizione dell'Ilias Latina.* RFIC 111 (1983) 234–245.

VENINI, 1971 =

VENINI, P., *Sulla struttura di Argonautiche di Valerio Flacco.* RIL 105 (1971) 597–620.

VESSEY, 1974 =

VESSEY, D. W. T. C., *Silius Italicus on the Fall of Saguntum.* CPh 49 (1974) 28–36.

VESSEY, 1975 =

VESSEY, D. W. T. C., *Silius Italicus. The shield of Hannibal.* AJPh 96 (1975) 391–405.

VESSEY, 1973 =

VESSEY, D. W. T. C., *Staius and the Thebaid.* Cambridge, 1973.

VESSEY, 1981/82 =

VESSEY, D. W. T. C., *The Dupe of Destiny. Hannibal in Silius' Punica III.* CJ 77 (1981/82)
321–335.

VOLLMER, F. K., *Poetae Latini Minores.* Lipsiae, 1910–1923.

VON ALBRECHT, 1964 =

VON ALBRECHT, M., *Silius Italicus: Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam, 1964.

VON ALBRECHT, 2004 =

VON ALBRECHT, M., *A római irodalom története II*. Budapest, 2004.

WALLACE, 1957 =

WALLACE, M. V. T., *The Epic Technic of Silius Italicus*. HSCPh 62 (1957) 159–162.

WEBB, 1999 =

WEBB, R., *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. Word and Image 15 (1999) 7–18.

WEBB, 2009 =

WEBB, R., *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Farnham 2009.

WIJSMAN, 1996 =

WIJSMAN, H. J. W., *Valerius Flaccus: Argonautica, Book V: a commentary*. Leiden, 1996.

WIJSMAN, 2000[a] =

WIJSMAN, H. J. W., *Gesander alter Mezentius. Valerius Flaccus 6. 279–385*. Mnemosyne 51 (2000) 58–70.

WIJSMAN, 2000[b] =

WIJSMAN, H. J. W., *Valerius Flaccus: Argonautica, Book VI: a commentary*. Leiden, 2000.

WITTGENSTEIN, 1998 =

WITTGENSTEIN, L., *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, 1998.

ZANKER, 1981 =

ZANKER, G., *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*. RhM 124 (1981) 297–311.

ZISSOS, 2005 =

ZISSOS, A., *Valerius Flaccus' Argonautica: a commentary. Book I*. Oxford, 2005.

Összefoglaló

Disszertáciomban a római irodalom ezüstkorában (Kr. u. 14 – Kr. u. 117) keletkezett eposzokban, az *Ilias Latinában*, a *Pharsaliában*, az *Argonauticában*, a *Thebaisban* és az *Achilleisben*, valamint a *Punicában* található *ekphrasis*okat vizsgáltam.

Elméleti bevezetesként kísérletet tettem az *ekphrasis* fogalmának (újra)definiálására, melyet úgy határoztam meg, mint szépirodalmi szöveg vagy szövegrészlet, amely egy olyan valós vagy kitalált dolog leírása, amely a reprezentáció, kép és műalkotás kategóriák közül legalább kettőbe beletartozik. Továbbá amellet érveltem, hogy ha az *ekphrasis* már az orális költészet idején is létezett, és ha azokat a jellemzőket tartjuk eposzi kellékeknek, amelyek a szóbeli hagyományra visszavezethetők, akkor az *ekphrasis* is eposzi kellék.

A dolgozat fő részében az ezüstkori eposzok *ekphrasis*ait elemeztem, elsősorban arra a kérdésre keresve a választ, hogy miért éppen a bemutatott kép, illetve dolog van leírva, és mi ennek a funkciója az adott művön belül. Az elemzés további vizsgálati szempontjai voltak az *ekphrasis* nézőpontja, az eposzbeli néző reakciójának értelmezése, valamint hogy a leírás utal-e a leírt dolog élethűségére. Képleírások esetében vizsgálódási szempont volt az is, hogy a kép mitológiai vagy történelmi témájú-e, pajzsléírásoknál pedig, hogy a leírt ábrázolás teljesíti-e a pajzsok ókorban betöltött szerepének valamelyikét, utalást a családi vagy földrajzi származásra, vagy az ellenség megrémítésének funkcióját. Szempont volt továbbá, hogy az *ekphrasis*nak van-e előreutaló, vagy „fordított öntükröző”-nek elnevezett, azaz az *ekphrasis*hoz kapcsolódó szereplővel ellentétes történetet bemutató funkciója.

A disszertáció zárófejezetében az ezüstkori *ekphrasis*okra érvényes összefüggéseket és tendenciákat vettem sorra, megállapítva, hogy bár nincs olyan jellemző, amely mindegyikre általánosan érvényes, elmondható róluk, hogy legtöbbjük pajzsléírás, s ezek túlnyomórészt az eposzok katalógusában található; az épületleírások többségükben templomleírások, az ábrázolásleírások gyakran mitológiai jeleneteket mutatnak be, s a leírt képek sokszor proleptikus funkciójúak, ami több esetben fordított öntükrözés formájában történik. Az elemzett *ekphrasis*okban alig jellemző a képiségre és a kép élethűségére történő utalás. Ha az elbeszélő utal a leírt kép elrendezésére, akkor javarészt tipikus névmásokat, illetve vergiliusi *ekphrasis*okból ismert fordulatokat használ. A leírások irodalmi mintái értelemszerűen Homéros, Vergilius és Ovidius, de az ezüstkori szerzőknek a minták követésén túl sokkal fontosabb, hogy a műveikben lévő *ekphrasis*okat eposzaik irodalmi céljaihoz igazítsák.

Summary

My PhD thesis examines the *ekphraseis* in the silver latin epics (written between AD 14–117), such as the *Ilias Latina*, the *Pharsalia*, the *Argonautica*, the *Achilleid*, the *Thebaid* and the *Punica*.

The theoretical introduction tries to (re)define *ekphrasis* as a literary text or passage which is a description of something real or fictitious included at least in two of the categories of representation, picture and art. It argues furthermore that if *ekphrasis* was already used in oral poetry and if the main characteristics of an epic which can be originated from the oral tradition, then *ekphrasis* is also one of those.

The main chapters analyse the *ekphraseis* of the epics and the prior questions are always why the given picture or object is chosen and described and what it's function is in the poem. Further aspects of the analysis are the viewpoint of the *ekphrasis*, the interpretation of the viewer's reaction and whether the description alludes to the lifelikeness of the described object. Concerning the picture descriptions it is also an aspect if the theme of the picture is mythological or historical. Regarding the shield descriptions it is examined too if the representation on the shield fulfils some function of ancient shields, like alluding to family or geographical origin of the wearer or terrify the enemy. A further aspect is if the *ekphrasis* has a proleptic function or is a so-called „inverted self-reflection“ i.e. it presents an inverted story compared to that of the character related to the representation.

In the final chapter there are enumerated relationships and tendencies pertaining to the *ekphraseis* of silver latin epics. Even though there is not a characteristic that can be applied to all of them, it can be said that most of the *ekphraseis* are shield descriptions which are predominantly in the catalogues of the epics; the building descriptions are mostly temple descriptions, the picture descriptions frequently represent mythological scenes and the pictures are often proleptic, in most cases in the form of inverted self-reflection. Very few *ekphraseis* allude to the lifelikeness. If the narrator refers to the arrangement of the picture, it makes mainly by typical pronouns or by phrases used in Vergil's *ekphraseis*. The literary patterns come logically from Homer, Vergil and Ovid, but the silver latin poets prefer adjusting the *ekphraseis* to their poems' literary purpose to following models.