

PLATÓN A RITMUS SZEREPÉRŐL A KARTÁNCBAN

SIMON ATTILA

Platón a *Törvények* második könyvében a kartáncnak (*choreia*) az egész *polis* életében meghatározó nevelő – vagyis egyszersmind erkölcsi és politikai – szerepet tulajdonít.¹ E nevelésben az összművészeti előadásként fölfogható kartánc értelmi és nem értelmi elemeinek hatása egyaránt fontos. Tézisem az, hogy Platón felfogása szerint a ritmusnak mint a *choreia* érzéki összetevői egyikének középponti szerepe van mind a kartánc alkotóelemeinek egymáshoz kapcsolásában, mind pedig a megfelelő „elvarázsoló” hatás kiváltásában.

A *rhythmos* szót a *Törvények* második könyvében többnyire a táncosok szabályozott mozdulataira kell vonatkoztatnunk (653e–654a, 665a, 669c, 670d, 673d), de nem kizárólagosan, mert kifejezetten a hang, vagyis az ének ritmizáltságára is utalhat (például 672e5–6). A mozdulatok és dallamok, ezek ritmizáltsága és harmonikus vagy diszharmonikus volta esztétikai (ezt itt és a továbbiakban is elsősorban úgy értem: érzéki) tapasztalatként nyilvánítják meg a jellemek morális minőségét (655a–b, 656c, 815e7–816a3).² A költőnek a kartáncban, amely „összességében a tánc és dal együttese”,³ kell az előadókat és a hallgatóságot az erény felé fordítania. Mégpedig olyan módon, hogy „szép és dicséretre méltó szövegekre megfontolt, bátor és minden tekintetben dicséretre méltó férfihoz illő ritmikus mozdulatokat és harmonikus dallamokat alkosson: mert így fog helyesen eljárni” (660a4–8). Az erkölcsi tulajdonságokat megnyilvánító formális, vagy másképpen fogalmazva merőben érzéki elemek itt azáltal töltődnek fel morális jelentéssel, hogy a nyelv jelentéses, egyszersmind esztétikai és morális értéket is közvetítő elemeihez (ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς) kapcsolódik a mozdulatok ritmikus szervezettsége (ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα) és a különböző hangnemekben megalkotott dallamok (ἐν ἁρμονίασιν μέλη).⁴ A vezető szerepet ezeknek az elemeknek az összjátékában mindenestre a

¹ A tanulmány megírását az NKFIH K 120375 és K 128492 számú projektje támogatta.

² Vö. *Állam* 398c–402a a ritmus és a *harmonia* (itt a mi „hangnem” fogalmunkkal rokonítható jelentésben) jellemábrázoló szerepéről, utalással Damón elméletére.

³ 654b3–4; hasonlóan 655a4–6, a *musikéről*; 664e6–665a3. A *Törvények* szövegét PLATÓN 2008 alapján idézem, ha ettől eltérek, azt jelzem. A mű címének megadása nélkül szereplő Stephanus-számok a *Törvényekből* vett helyekre utalnak.

⁴ Mozgásformák és jellem összefüggésére lásd például 815e7–816a3: „A rendezettebb és bátorságra edzett ember továbbá a mozgásnak csekélyebb változatait, a gyáva és a mértéktartásban nem edződött ember ellenben nagyobb és hevesebb végleiteit mutatja.” (A fordítást módosítottam.)

szavaknak kell játszaniuk, amelyek értelmet közvetítő sajátosságuk miatt vannak fölérendelve a nélkülük iránytalan és értelem nélküli komponenseknek.⁵ Eközben azonban a nyelv értelemközvetítő szerepe sem kizárólagos, hiszen „a szavak szépsége” kifejezés (ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι) nem a racionális meggyőző erejüket, hanem (erkölcsileg helyes voltuk mellett) érzéki gyönyörködtető hatásukat emeli ki.⁶

Máshol a *logos* vezető szerepe még világosabban kitűnik. Így például a költőknek a legfontosabb erkölcsi értékek megfogalmazásához kell igazítaniuk a ritmusokat és a harmóniákat (τούτοις ἐπομένους ῥυθμούς τε καὶ ἁρμονίας), úgy, hogy ezáltal neveljék az ifjúságot (661c5–7). Ha a költők dallamot és ritmust kapcsolnak össze szavak (vagyis szöveg) nélkül, amikor (véltetőleg a táncosok mozdulataitól kísérvé⁷) kithara- és auloszenét alkalmaznak, akkor aztán már „vajmi nehéz – szöveg híján – felismerni, hogy a ritmus és a hangnem mit is akar kifejezni, és mihez hasonlít az utánczás szóba jöhető tárgyai közül” (669e1–4).⁸ A platóni *choreia* különböző alkotóelemeinek illeszkedő összjátékában tehát a *logos* és a *rhémata* játsszák a főszerepet, mégpedig a maguk szemantikai tartalmának köszönhetően, mint amik az ábrázolás kognitív és morális minőségét, jó esetben helyességét megnyilvánítják. Ebben a komplexumban az ének és a kísérő zene dallama, ritmusa és hangneme mint akusztikai összetevők, valamint a táncmozdulatok mint optikai és a ritmusérzékre is ható kinesztétikus alkotóelemek másodlagosként és mintegy domesztikáltként tűnnek föl: a reprezentáció kognitív és morális értékeinek vannak alárendelve.

Az érzéki elemeknek az értelmi vagy hermeneutikai⁹ elemekkel szembeni viszszaszorítása vagy legalábbis kisebb jelentőségűvé tétele azonban messze nem jelenti azt, hogy ezek az elemek teljesen elveszítenék fontosságukat. Éppenséggel érzékiség és morál fent jelzett összekapcsolása adja meg jelentőségüket, mely egy komplex esztétikai hatásösszefüggésben bontakozik ki. Ebben a konfigurációban a szöveg, az énekelt és hangszeren játszott dallam, valamint mindezeknek és a hozzájuk kapcsolódó táncnak a ritmusa egymástól elválaszthatatlan, harmonikus összművészeti egészet alkot.¹⁰

Hogyan viszonyulnak pontosan egymáshoz ezek az alkotórészek? Ez a legvilágosabban akkor derül ki, amikor az Athéni a kartánc szerkezeti elemeit (672e–673a),

⁵ SCHÖPSDAU 1994, 291.

⁶ SAUVÉ MEYER 2015, 250.

⁷ Helyesen ENGLAND 1921, I. 327. Ezzel szemben SCHÖPSDAU 1994, 331–332. és SAUVÉ MEYER 2015, 316. szerint itt pusztán instrumentális zenéről lenne szó, tánc nélkül.

⁸ Vö. *Állam* 397b–e, 398d, 399e–400a.

⁹ GUMBRECHT 2010.

¹⁰ Lásd például: 669b–671a, 802b–e, 812b–c; vö. *Prótagoras* 326b. A kartánc összes elemének ehhez a tökéletes integrációjához, a korábbi görög irodalomból vett példákon szemléltetve, lásd KURKE 2013, 146–160. Az is jellemző, *ex negativo*, hogy Platón a szemantikai és a nem-szemantikai elemek közötti feszültséget kedvezőtlenül ítéli meg (669c–670a, 670b, 670d–671a, 673d). GUMBRECHT 1988, 715, 727–728. és ZUMTHOR 1988, 709. ezzel szemben, a „kommunikáció materialitásainak” szempontjából nagyon is fontosnak tartja ezt a feszültséget.

valamint nem sokkal ezután a tánc vélelmezhető biológiai-antropológiai eredetét adja elő (673d). Kezdjük az előbbivel.

„A kartánc egésze számunkra: az egész nevelés; ennek egyik része a hanghoz kapcsolódó ritmusokat és a hangnemeket foglalja magában (τὸ μὲν ῥυθμοὶ τε καὶ ἁρμονίαι, τὸ κατὰ τὴν φωνήν)” (672e5–6; a fordítást módosítottam).

Itt a ritmus, a *harmonióval* együtt, az énekelt szöveg alkotóelemeként tűnik fel.

„A másik része pedig a test mozgásával kapcsolatos (Τὸ δὲ γε κατὰ τὴν τοῦ σώματος κίνησιν); mármint ritmusa ennek is van, s ez közös benne a hang mozgásával (ῥυθμὸν μὲν κοινὸν τῆ τῆς φωνῆς εἶχε κινήσει), de ennek a sajátos jellemzője a megfelelő testtartással végzett táncmozdulat (σχῆμα δὲ ἴδιον),¹¹ ahogyan a hang esetében ennek mozgása a dallam lesz (ἐκεῖ δὲ μέλος ἢ τῆς φωνῆς κίνησις)” (672e8–673a1; a fordítást módosítottam, kiemelés tőlem).

A kartánc másik összetevője tehát a test mozgásával kapcsolatos. Ennek van egy önálló, csak rá jellemző eleme, a táncmozdulat (σχῆμα), ahogyan az ének esetében ilyen önálló elem a dallam (μέλος). Ugyanakkor a testi mozgás és a hang mozgása között a közvetítő, közös elem a ritmus, ez foglalja el a kartáncnak mint egésznek a középponti helyét. A ritmus az a komponense a kartáncnak, amely a szöveg, az ének és a zene, s ugyanígy a tánc közös részeként ezeket az alkotóelemeket összekapcsolja, egyfajta médium szerepét játssza közöttük. A *choreiának* mint multiszenzoriális vagy multimediális összművészeti performansznak a különböző elemeit a ritmus köti és rendezi össze, úgyszólván ő ritmizálja őket egységes produktummá, *Gesamtkunstwerk*ké. Ezért nem szükséges Platónnak külön kezelnie itt a nyelv ritmikus elemeit, hiszen a kartánc alkotórészei csak egy nagyobb egész részeként nyilvánulnak meg, amennyiben a nyelvi ritmus itt elválaszthatatlan a zene és a tánc ritmusától. Ez a nyelvi ritmus énekelt szöveg esetében kiváltképpen nem korlátozódik a versritmikai elemekre (a metrumra), hanem a szó eredeti értelmében vett *prosódiáról* van szó.

Ezt a ritmikai folyamatot a kartánc előadói és nézői egyidejűleg többféleképpen és több csatornán keresztül érzékelik (egyfajta szinesztéziáról van itt szó), illetve vesznek részt benne: éppúgy a hang érzékelésének perceptív-receptív oldalán (ez az előadókra és a közönségre is vonatkozik), mint a kinesztétikus oldalon (ez az előadók

¹¹ A *schéma* itteni jelentéséhez lásd ENGLAND 1921, I. 338: „gesture and posture”; BARKER 1984, I. 142: „position of the body in the dance”, de ugyanígy „dance-figure” is; SAUVÉ MEYER 2015, 333: „gesture”; KOWALZIG 2013, 208–209, 46. j.: „the word regularly used to describe rhythmically determined moments in the dance is *schema*, describing a well-ordered pattern of bodily postures and transitions between them” (vö. Aristoxenos: *Rhythmica* 2.4–5; Aristides Quintilianus 3.24–7).

esetében mint a hang előállítás, s mindkét részről mint ritmusérzet nyilvánul meg).¹² Ami a ritmus jelentés nélküli közvetítő szerepét és a szöveg jelentéseselemit illeti, az előbb még határozottan hierarchikusnak mutakozó – a szöveg, a jelentés vezető szerepét megnyilvánító – komponensek ebben a mostani összefüggésben inkább egyenrangúként tűnnek föl, s olyanként, amelyek kölcsönösen meghatározzák egymást. A *choreia* akkor lesz hibátlan, ha ezeknek az elemeknek a ritmizált összhangja tökéletes lesz.

A most tárgyalt szövegrésszel kapcsolatban még arra érdemes fölívni a figyelmet, hogy a ritmusnak ezt a középponti szerepét az alapozza meg, hogy Platón itt a tánc és a hang működését mint mozgást, *kinésist* fogja fel. A hang esetében ráadásul kétféle értelemben is: egyrészt mint a ritmus vagy metrum által szabályozott mozgást, másrészt magát a dallamot is mint a hang gyorsabb vagy lassúbb mozgását.¹³ Az énekhang esetében ezt a mozgást nemcsak a hallásra mint a hangnak az érzékszervi tapasztalatára kell vonatkoztatnunk (amely hang mint melodikus hang, ahogyan láttuk, ritmikus mozgás), hanem magára a hangképzésre is, vagyis a beszéd-szervek ritmikus mozgására: a nyelv és az állkapocs, a hangszalagok, a gégefő és a tüdő, a be- és kilégzés bonyolult, s jórészt öntudatlanul összehangolt ritmikájára.¹⁴ Ez a mozgás-jelleg, a zenei és az énekhang, valamint a táncmozdulatok időbelisége, áramlása, dinamikája, tempója lesz a ritmizálhatóság lehetőségfeltétele. A ritmusnak a kartáncban betöltött szerepe ezeknek a – már önmagukban is ritmikus szabályozott – hang- és testi mozgásoknak a szabályozott összekapcsolásaként fogható fel.¹⁵ Platón elméletében az érzékszervi (esztétikai) részesülésnek döntő szerep jut: az egyik oldalon a kartánc előadói – vagyis potenciálisan a *polis* összes lakója – számára (az önérzékelés sajátos közvetítésmódjaiban), s a másik oldalon az aktuális kartánc-előadás közönsége számára is (a látás és a hallás, valamint az ún. kinesztetikus empátia¹⁶ közvetítésével). Összefoglalva: ez a részesülés a kartánc előadását a testet elérő sokféle érzékleti hatásban, a nem-szemantikai anyagszerűség testi impulzusaiban alapozza meg. A *choreia* platóni elméletében jelentésnek, értelemnek (*logosnak*), valamint az érzékelés testies tapasztalatának (*aisthésisnek*) az egybeforrottsága normatív hangsúlyokkal nyilvánul meg: a Múzsákkal szembeállított *rossz* költők azok, akik ezeket az elemeket minden rend nélkül összekeverik, vagy „öncélú virtuozitással” egyeseket közülük a többiektől elszakítva, önmagukban alkalmazzák (669c–670a).

¹² GUMBRECHT 1988, 721; OLSEN 2017, 171. a *choreia* szinesztéziás jellegéről.

¹³ Vö. *Timaios* 80a–b a hangok gyorsaságának és lassúságának összefüggéséről magas és mély voltukkal.

¹⁴ HAVELOCK 1962, 148; lásd még a ritmus szerepéről a rhapsódos-előadásban: 147–149; voltaképpen a *Psychology of Poetic Performance* című fejezet egésze a rhapsódos-előadás (illetve a kartánc: 150–151.) korai és alapvető, jóllehet manapság nagyon ritkán föl- említett, mediális-materiális értelmezéseként értékelhető.

¹⁵ SCHÖPSDAU 1994, 344.

¹⁶ Erről lásd OLSEN 2017.

A másik szövegrész, amely a kartánc eredetét igyekszik tisztázni, a következőképpen szól:

„Nos tehát, a játéknak ez a fajtája ugye szintén abból ered, hogy egyfelől minden élőlény természeténél fogva ugrálni szokott (τὸ κατὰ φύσιν πηδᾶν εἰθίσθαι πᾶν ζῷον); másfelől pedig az emberi lény, mint említettük, a ritmusérzék birtokába jutva (αἴσθησιν λαβὼν τοῦ ῥυθμοῦ) nemzette és hozta világra a táncot (ἐγέννησέν τε ὄρχησιν καὶ ἔτεκεν); a dallam pedig fölidézte és fölébresztette a ritmust (τοῦ δὲ μέλους ὑπομιμνήσκοντος καὶ ἐγείροντος τὸν ῥυθμόν), majd a ritmus és a dallam¹⁷ egymással közösségre lépve létrehozta a kartánc játékát (κοινωθέντ' ἀλλήλοις χορείαν καὶ παιδιὰν ἔτεκέτην)” (673c9–d5; a fordítást módosítottam).

Ez a szakasz a *choreia* kérdését egyfajta („evolúcionista”) biológiai antropológia keretébe helyezi. A szakaszban az állatokéval közös mozzanatnak, a szabályozatlan mozgásként értett ugrálásnak (vö. 653e–654a) mint az élőlények természeti sajátosságának (κατὰ φύσιν) a hangsúlyozása révén a testi-fiziológiai-biológiai mozzanat erősödik fel.¹⁸ Ugyanakkor a biológiai, ahogyan Barbara Kowalzig megállapítja, csak egy összetevője a „testies társiasságnak”, amennyiben ez a ritmusban túllép „a személyesen, de ugyanígy a biológiaiain is: a ritmus összekapcsolja a természetet és a kultúrát, a fizikait és azt, amit a kulturán keresztül sajátítunk el”.¹⁹ A biológiai mozzanatot a szöveg képrendszer is kiemeli, nevezetesen a nemzés és szülés Platóntól hasonló kontextusban nem ritkán használt metaforikája (ἐγέννησέν, ἔτεκεν, ἔτεκέτην).²⁰ Az itt megmutatkozó antropológiai differencia a szakasz értelmében az ugrálás ritmizálásában, szabályos és rendezett mozgássá válásában ragadható meg (a gyerekek ebben köztes fokon állnak az állatok és a felnőttek között: 664e, 672c). A mozgásnak ez a ritmikus szabályozása olyan test-technikaként vagy kultúrtechnikaként fogható fel, melynek közege, s aztán, magasabb szinten, végső eredménye is a tánc.²¹ A kartánc mozgás-elemének, a táncnak a megszületése az istenektől kapott (654a) ritmusérzékre vezethető vissza (αἴσθησιν λαβὼν τοῦ ῥυθμοῦ). A dallam (*melos*) pedig azáltal kapcsolódhat a tánchoz, hogy ez emlékezteti és ébreszti rá az embert a már meglévő ritmusérzéke használatára, illetve ébreszti föl a benne már (isten adományként) meglévő ritmust (τοῦ δὲ μέλους ὑπομιμνήσκοντος καὶ ἐγείροντος τὸν ῥυθμόν).²² A dallamnak ez az „emlékeztető” képessége nem csupán

¹⁷ ENGLAND 1921, I. 339. értelmezését elfogadva.

¹⁸ Ehhez lásd KOWALZIG 2013, 181.

¹⁹ KOWALZIG 2013, 193.

²⁰ Vö. SCHÖPSDAU 1994, 514.

²¹ A test-technika fogalmához lásd MAUSS 2000, ezen belül a tánchoz mint test-technikához: 437, 440–441; a kultúrtechnika fogalmához: KERESZTES 2018; mint a természet és a kultúra kapcsolóeleméhez, mely másfelől e kettőt egyáltalán elkülöníthetővé, megkülönböztethetővé teszi, ekként azonban egyikhez sem tartozik maradéktalanul: 303.

²² ENGLAND 1921, I. 339.

a benne magában is meglévő ritmikus tagolásnak köszönhető, vagyis nem csupán annak, hogy amennyiben a dallam hangok időbeli kibontakozása, annyiban szükségképpen rendelkezik ritmussal is (673a1). Hanem annak is, hogy a dallamban összekapcsolódó érzékelhető hangok Platón szerint – ahogyan erről főntebb már volt szó – eleve, magukban véve is mozgásviszonyok (*Timaios* 80a–b), ennyiben pedig ritmikai viszonyok által meghatározottként foghatók fel. Végül pedig a két elemnek – a dallamnak és a ritmusnak mint a mozgás szervezőjének – egymástól elválaszthatatlan összekapcsolódása hozta létre a kartáncot mint művészeti egészt (amit a görögben a dallam és a ritmus párosára vonatkozó duális alakok grammatikailag is hangsúlyoznak: κοινωθέντ' [...] ἔτεκέρην). A ritmus tehát ebben a viszonyban is az összekötő vagy közvetítő alkotóelem, éppen úgy, ahogyan a kartánc szemantikai és nem szemantikai, érthető és érzékelhető, hermeneutikai és nem hermeneutikai elemeit is ő kapcsolja össze.

A nyelvi ritmusnak és az ének, a zene és a tánc ritmusának összekapcsolódása nyomatékot ad az alogikus-szenzuális komponensek érzéki és érzelmi-hangulati jellegének, miközben a *logos* középponti szerepe továbbra is megmarad – azonban itt nyilvánvalóan egy megtestesült, érzékivé tett nyelvről van szó. Ez a materiális ritmus-kompozíció biztosítja a ritmus affektív szerepének betöltését. Ezt a szerepet Hans Ulrich Gumbrecht *Ritmus és értelem* című tanulmánya szerint „úgy lehet leírni, mint egy sajátos közelséget vagy kapcsolódási pontot a szemantikus formák és a mozgásformák kinesztétikus érzékelésének létrejötte között. Másképpen fogalmazva: az »affektivitás« úgy határozható meg, mint annak képtelensége vagy lehetlensége, hogy a szemantikus formák konstitúcióját a saját test érzékelésétől elválasszuk.”²³ A saját test érzékelése vagy érzése a *choreia* előadásának folyamatában a táncosok oldalán nyilvánvalóan erősebb, de az előadás ritmusára ráhangolódó, azt átvevő s akár a saját mozgásával kísérő közönség is részesül belőle.

Platónnál a ritmushoz egyfelől a rend (*taxis*) metafizikai és fizikai vagy kozmológiai képzete kötődik (653e3–5),²⁴ másfelől pedig az az elképzelés, hogy a ritmus és a harmónia iránti érzék (*aisthésis*) gyönyörrel kapcsolódik össze (654a2–3). Ez a gyönyör pedig, ahogyan ezt Platónnak a *Philébosban* és a *Timaiosban* kifejtett kései gyönyörélméletéből tudjuk, maga is a testi és a lelki vagy egyenesen értelmi mozzanatok szétválaszthatatlanságát mutatja.²⁵ Ezért teremthet Platón olyan könnyen kapcsolatot érzékelés, érzés és megértés között, s éppen ez a kapcsolat lesz a *Törvények* második könyvében kifejtett elmélet szerint az esztétikai nevelő, vagyis morális és egyszersmind politikai hatásának az alapja.²⁶ A kartánc emez összetett hatásában pedig a ritmus mint a *choreia* különböző alkotórészeit összekapcsoló elem középponti szerepet játszik.

²³ GUMBRECHT 1988, 722.

²⁴ KOWALZIG 2013, 184.

²⁵ PELOSI 2010, 99.

²⁶ Ennek a hatáskomplexumnak a szétszálazásához lásd SIMON 2019, 267–274; FREDE 2010, 110–111; KAMTEKAR 2010, 143–148.

BIBLIOGRÁFIA**BARKER 1984**

Andrew BARKER: *Greek Musical Writing I. The Musician and His Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ENGLAND 1921

Edwin Bourdieu ENGLAND: *The Laws of Plato. Vol I–II*. Manchester, Manchester University Press, 1921.

FREDE 2010

Dorothea FREDE: Puppets on strings: Moral psychology in *Laws* Books 1 and 2. In: *Plato's Laws. A Critical Guide*. Ed. Christopher BOBONICH. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 108–126.

GUMBRECHT 1988

Hans Ulrich GUMBRECHT: Rhythmus und Sinn. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. Hans Ulrich GUMBRECHT–Karl Ludwig PFEIFFER. Frankfurt, Suhrkamp, 1988, 714–729.

GUMBRECHT 2010

Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása*. Ford. PALKÓ Gábor. Budapest, Ráció, 2010.

HAVELOCK 1962

Eric A. HAVELOCK: *Preface to Plato*. Cambridge–London, Harvard University Press, 1962.

KAMTEKAR 2010

Rachana KAMTEKAR: Psychology and the inculcation of virtue in Plato's *Laws*. In: *Plato's Laws. A Critical Guide*. Ed. Christopher BOBONICH. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 127–148.

KERESZTES 2018

KERESZTES Balázs: Kultúrtechnika. In: *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Szerk. KRICSFALUSI Beatrix–KULCSÁR SZABÓ Ernő–MOLNÁR Gábor Tamás–TAMÁS Ábel. Budapest, Ráció, 2018, 302–307.

KOWALZIG 2013

Barbara KOWALZIG: Broken Rhythms in Plato's *Laws*. Materialising Social Time in The Chorus. In: *Performance and Culture in Plato's Laws*. Ed. Anastasia-Erasmia PEPONI. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 171–211.

KURKE: 2013

Leslie KURKE: Imagining Chorality: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues. In: *Performance and Culture in Plato's Laws*. Ed. Anastasia-Erasmia PEPONI. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 123–170.

MAUSS 2000

Marcel MAUSS: A test technikái. Ford. SALY Noémi. In: Marcel MAUSS: *Szociológia és antropológia*. Ford. SALY Noémi–VARGYAS Gábor. Budapest, Osiris, 2000, 425–446.

OLSEN 2017

Sarah OLSEN: Kinesthetic *Choreia*: Empathy, Memory, and Dance in Ancient Greece. *Classical Philology* 112. 2017, 153–174.

PELOSI 2010

Francesco PELOSI: *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

PLATÓN 2008

PLATÓN: *Törvények*. KÖVENDI Dénes fordítását átdolgozta: BOLONYAI Gábor; jegyzetek és utószó: BOLONYAI Gábor–NÉMETH György. Budapest, Atlantisz, 2008.

SAUVÉ MEYER 2015

Susan SAUVÉ MEYER: *Plato: Laws 1 and 2*. Ford., bev., komm.: Susan SAUVÉ MEYER, Oxford, Oxford University Press, 2015.

SCHÖPSDAU 1994

Klaus SCHÖPSDAU: *Platon: Nomoi (Gesetze), Buch I–III*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.

SIMON 2019

SIMON Attila: Platon und die Politik des Rhythmus. In: *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*. Hrsg. Hajnalka HALÁSZ–Csongor LŐRINCZ. Bielefeld, 2019, 267–294.

ZUMTHOR 1988

Paul ZUMTHOR: Körper und Performanz. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. Hans Ulrich GUMBRECHT–Karl Ludwig PFEIFFER. Frankfurt, Suhrkamp, 1988, 703–713.