

Darab Ágnes (1959) klasszika-filológus, tanszékvezető egyetemi docens (ME Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék). Érdeklődési területe az irodalom és a társ-művészetek, fő kutatási területe az idősebb Plinius *Naturalis historiája*.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Az állatvilág példázatos élete: idősebb Plinius Természetrájának zoológiájáról (2014/3).

Marsyas és Apollo: két paradigma

Darab Ágnes

*Óh szent Apollo! tégy ma, betetőzött
munkámig, oly edényévé erődnek,
milyenre szerelmes babérod őrződ.
Elég volt páros Parnassus-tetődnek
egyike eddig – de két büszke halma
kell, hogy e játék homokján ma győzzek.
Lépj kebelembe és bizton sugallj ma!
mint rég, mikor tagjai hüvelyébül
kivonta Marsyast csodád hatalma.*

Dante: *Paradicsom* I. 13–21
(Babits Mihály fordítása)



Kybelé, a phryg anyaistennő *aulos*- és lantjátékosal.
Boğazköy, Kr. e. 6. század közepe
(Ankara, Anatóliai Civilizációk Múzeuma)

Dante a *Paradicsom* leírását bevezető soraiban Apollót invokálja (13: *O buono Appollo*), hogy a költészet antik istene segítse őt az *Isteni színjáték* utolsó nagy énekének és ezzel a mű egészének beteljesítésében. Eközben felvillantja az istenség és Marsyas történetét, egészen új és egyedülálló értelmezésben. A munka betetőzésének (13: *a l'ultimo lavoro*) sikeréért arra kéri Apollót, hogy helyezkedjen a költő bőrébe (19: *entra nel petto mio*), és helyezze belé isteni-múzsai erejét (19: *e spira tue*), ahogy egykor tette Marsyasszal (20–21: *sì come quando Marsia traesti de la vagina de le membra sue*). Marsyas említése ebben a kontextusban már önmagában igen meglepő. A testtől megfosztott bőrre tett allúzió finomsága pedig oly mértékben eufémisztikus megfogalmazása a szatír megnyúzásának, hogy az antik mítoszt szinte már átírja. Az antik mitológia nagy bűnhődői között ugyanis aligha van még egy, akinek kegyetlenebb büntetést kellett elszednie, és pedig Apollótól, mint a phryg szatírnak.

Marsyas mítoszának legkorábbi írott és képi elbeszélései a Kr. e. 5. században tűnnek fel.¹ Ritka kivételként, ábrázolása minden előzmény nélkül jelenik meg a görög kultúrában, és pedig egyszerre az irodalomban és a képzőművészetekben.² Hérodotos (VII. 26), Xenophón (*Anabasis* I. 2. 8) és Platón (*Lakoma* 215b–d) leírásai a mítosz kanonikus formájának csaknem minden komponensét rögzítik: Marsyas phryg és szatír voltát, virtuóz *aulos*játékát, vetélkedését Apollóval, és annak tragikus kimenetelét, a megnyúzást. Az 5–4. századi görög források hangsúlya azonban nem a szatír *hybristés* természetére kerül, hanem mindenekelőtt az eredetmagyarázatra, a Marsyas folyó aitiológiájára, másrészt a szatír *aulos*játékára. Az *aulos* feltalálása, a mítosz kanonikus formájának másik sarkalatos pontja, mindhárom leírásból hiányzik. A phryg eredetmítoszban Marsyas nemcsak páratlan *aulétés* (*aulos*-játékos) volt, hanem nyilvánvalóan az *aulos* feltalálója (*prótos heuretés*) is.³ Idősebb Plinius VII. könyvének feltaláló-katalógusa több száz évvel később is őrzi ezt az eredetet:

Kelainaiban a nagy királynak (ti. Kyrosnak) is van egy megerősített palotája, a Marsyas folyó forrásánál, a fellegvár alatt. Ez is keresztülfolyik a városon, majd beletorkollik a Maiandrosba... Azt mondják, itt nyúzta meg Apollón Marsyast, miután legyőzte, amikor az vetélkedni akart vele művészetében. Bőrét a barlangban akasztotta fel, és innen ered a folyó, amelyet ezért Marsyasnak neveznek.

Xenophón: *Anabasis* I. 2. 8
Németh György fordítása

..... S szóltam: „Még tudni szeretném,
Quinquatrus neve mért illeti ezt a napot!”
„Sok leleményem közt ez a rend is az én leleményem”, –
szól, – „s e néven szerepel március ünnepe is.
Ritkásan lyukat én fűrtam puszpángba először,
és hosszú sípból csaltam a hangot elő.
Tetszett ez. De, hogy eltorzult, amikor belefűjtam,
szűzi leányarcom, láttam a víz tükörén.
„»El veled! Annyi becsed, fivolám, nálam sohasem lesz!»”
– Szóltam s eldobtam. Parti gypágyra esett.
Megléli egy satyrus. Bámulja, nem érti a módját.
Majd, amikor belefűj, észleli, hangokat ad.
Ujjai hol levegőt zárnak, hol meg kibocsátnak;
ő meg a nymphák közt büszke művészetire.
Phoebusszal verseng. De legyőzi az és – felakasztja:
s nyúzott tagjairól rendre lefosztja a bőrt.
Felfedezője tehát én volnék ennek a sípnek;
és e művészet ezért tiszteli ünnepemet.”

Ovidius: *Római naptár* VI. 693–710
Gaál László fordítása

*A zenét Amphion találta fel, a nádsípot és az egyszárú sípot Pan, Mercurius fia, a görbe sípot Midas Phrygiában, a kettős sípot az ugyancsak phryg Marsyas, a lyd hangzást Amphion, a dórt a thrák Thamyras, a phryg dallamot a phryg Marsyas.*⁴

Athéna megjelenése a feltaláló szerepében, amely ezután a történet kanonikus szüzséjének a kiindulópontja lett, a mítosz görög továbbalakítása.⁵ Ennek legkorábbi szöveges és képi dokumentumai ugyancsak az 5. századból származnak. A mélosi Melanippidés *Marsyas* című dithyrambosának fragmentuma (Kr. e. 440 körül)⁶ éppen azt a pillanatot örökíti meg, amelyet az Athéna–Marsyas-mítosz első képzőművészeti ábrázolása, Myrón 450-re datált szoborcsoportja:⁷ a síp elhajítását. Athéna megjelenése a feltaláló szerepében a mítosz radikális átformálását jelenti. Marsyas az *aulos* feltalálójából leértékelődött a hangszer megtalálójává,⁸ ezzel pedig a történet az *aulos* hellénizált aitológiájává alakult át.⁹

A hellénisztikus művészetben a verbális és a vizuális narratívák hangsúlya egyaránt a vetélkedésre, és még inkább a büntetésre helyeződött át. Mytilénéi Archias¹⁰ és messénéi Alkaios elégiájának¹¹ fő szövege a gyász. Archias versének központi képe a szatír fenyőfára felfüggesztett teste, Alkaiosé a fához kötözött Marsyasé. Ez a két, a Kr. e. 2–1. századra datált költemény verbális dokumentuma annak a fontos változásnak, amely a mítosz képzőművészeti ábrázolásaiban is bekövetkezik a késő klasszikus és a hellénisztikus korban. A 4. századi ábrázolások fő témája a szatír és Apollón zenei vetélkedése (*agón*), ugyanakkor a század második felében megjelenik a büntetés előkészítésének két ikonográfiai típusa is: a hátrakötözött kézzel (*religatus*) guggoló, illetve a fához kötözött (*adligatus*) Marsyas ábrázolásai.¹² A hellénisztikus képzőművészet távlatosan legnagyobb jelentőségű újítása azonban a harmadik, a két összekötözött csuklójánál fogva fára felfüggesztett, úgynevezett *hanging Marsyas* ikonográfiai típusának megalkotása, amely alapvetően határozta meg a téma későbbi ábrázolásait.¹³

A Kr. e. 1. századra tehát a mítosz elnyeri kanonikus sémáját. Az *aulos* feltalálója Athéna, Marsyas sorsa pedig végérvényesen beleilleszkedik a *hybris*-történetek sokaságába. Ugyanakkor a római irodalomban egyetlen költő, Ovidius az, aki figyelmet, és pedig kitüntetett figyelmet szentelt a szatír tragikus sorsának: mind a *Fasti* (VI. 695–710), mind a *Metamorphoses* (VI. 382–400) elbeszéli a történetet,¹⁴ egészen más narratívában.

A *Fasti*-részlet főszereplője és narrátora egyaránt Minerva, aki mint az *aulos* feltalálója sajátjaként idézi fel a történetet: hogyan találta fel a hangszert (697–698: *Prima terebrato per rara foramina buxo, / ut daret effeci, tibia longa sonos*, „Ritkásan lyukat én fűrtam puszpángba először, / és hosszú sípból csaltam a hangot elő”¹⁵), miért dobta el a találmányát (700: *vidi virgineas intumuisse genas*, „hogyan eltorzult... szűzi leányarcom”), amelyre a néven nem nevezett szatír talált rá (703: *Inventam satyrus*). A 15 soros elbeszélésnek csaknem a felét (703–709) kitevő folytatás mégis az anonim szatír történetét foglalja össze. A hét sor mindegyike egy-egy ígére épül, amelyeknek láncolatából felépül Marsyas tragikus története. Az (*inventam*) *miratur* („a [megleltet] bámulja”), majd (*sonum*) *sensit* („a [hangját] észleli”), (*auras*) *dimittit et concipit* („a [levegőt] kibocsátja és elzárja”) alkotja a láncolatot a felfedezés és a játék öröme. A fordulatot a *superbus erat* sűríti magába, az elbeszélés itt fordul át *hybris*-történetbe, melynek tragikus kimenetele elkerülhetetlen: *provocat (et Phoebum), (superante) pependit, (membra a cute) recesserunt* („Phoebusszal verseng. De legyőzi az és – felakasztja: s nyúzott tagjairól rendre lefosztja a bőrt”).

Minerva személyes történetének is van egy drámai mozzanata: a felismerés (*anagnórisis*), hogy találmánya eltorzítja istennői szépségét: „*Ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia!*” dixi, („A művészet nekem nem ér ennyit; ég veled, fuvolám!», mondtam”, saját ford., 701). Ha más nem, ez a mondat önmagában felépíti a párbeszédet a *Fasti* és a *Metamorphoses* elbeszélése között. Utóbbiban Marsyas kiáltja megnyűzásának közepette: „*a! piget, a! non est*” clamabat „*tibia tanti*” („jaj! bánom már, jaj!» kiáltozta, »nem ér ennyit a fuvola», saját ford., 386). Sőt, a mondat már szerepel a mindkét műnél korábbi *Ars amatoria* III. könyvében is, ahol Minerva esete példázatként funkcionál arra, hogy a harag elcsúfítja az arcot: „*i procul hinc*” dixit „*non es mihi, tibia, tanti*”, / *ut vidit vultus Pallas in amne* ... („tűnj el innen messzire, ennyit nem érsz nekem, fuvola», mondta Pallas, amint arcát meglátta a folyóban”, saját ford., III. 505–506). A Minerva, majd Marsyas szájából elhangzó mondat nemcsak a három mű közötti párbeszédet építi fel,¹⁶ hanem megteremti azt a kontextust is, amelyben a történet értelmezendő: mit ér a virtuóz művészi képesség, tágasabban mit ér a művészet, hol van a művész és művészete határa? Az intertextus felépíti az értelmezésnek azt a terét, amelybe a *Metamorphoses* Marsyas-narratívája is belehelyeződik.¹⁷

A *Metamorphoses* textúrájába a mítosz beágyazott elbeszélésként illeszkedik. Niobé *hybris*ének (VI. 146–312) következményét hallva a lyciai parasztok felidézik Latona és gyermekei bosszújának két korábbi esetét. Így kerül sor először a békák eredetmítoszára (VI. 313–381), majd Marsyas történetének (VI. 382–400) előadására, amely többszörösen is zavarba ejtő elbeszélés. A rövid narratívát keretbe foglalja a mindössze néhány szavas utalás Apollo győzelmére (384–385: *Quem Tritoniaca Latous harundine victum, / Adfecit poena*, „kit Latona szülötte legyőzött tritoni sípon, / s megkínzott”),¹⁸ a végén pedig az átváltozás mozzanata. Az elbeszélést azonban nem Marsyas metamorfózisa zárja,¹⁹ hanem erdei társainak gyásza, az ő könnyük átváltozása. Ugyanakkor a természeti lények könnyéből lett folyó – a természet egy darabjaként – mégis Marsyas emlékművévé válik létezésének örök monumentumaként.

Továbbá zavarba ejtő ez az elbeszélés, mert az apollói győzelem ténszerű közlése, valamint a gyász és az átváltozás által keretbe foglalt „történet” valójában egy brutális kivégzés: a szatír bőrének letévése egyetlen mozdulattal (387: *Clamanti cutis est summos direpta per artus*, „Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték”), majd az eleven sebbé lett test (388: *Nec quiqam nisi vulnus erat*, „tisza merő seb volt”) naturalista leírása. Sem az antik irodalomban, sem a *Metamorphoses*ben nem találunk ehhez foghatóan háborzongató jelenetet. Lesing esztétikai ítélete szerint a leírás bár visszataszító, ebben a szövegkörnyezetben mégis helyénvaló.²⁰ Franz Bömer a fekete humor kategóriájába sorolja;²¹ Karl Galinsky a *Metamorphoses*ben előforduló szadista és perverz történeteket általában úgy értékeli, hogy Ovidius kedvét lelta a groteszk kegyetlenségben, valamint meg akart felelni a korabeli közönség izlésének, amelyet az arénákban látott vérengzések és a pantomim for-

Egy közülünk miután Lycie-beliek veszedelmét elmondotta, akad másik szőlő: a szatírról, kit Latona szülötte legyőzött tritoni sípon, s megkínzott, s aki így kiabált: „Mért rántsz ki magamból? Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!” Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték; tisza merő seb volt, csöpögött mindenhol a vére, meztelenül inait lehetett már látni, az ér mind bőrtakarótlan ver, s ugrál; számlálni lehetne megrángó beleit s mellében az izmai szálát. Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe, és a fivér szatírok, meg a most is kedves Olympus sírva siratták mind, meg a nimfák, s mind, ki a bércen csordát és gyapjas nyáját legelőre tereget. Akkor a termőföld, könnyüktől ázva, a könnyet mind befogadta, a könnyet alanti érébe beszívta; vízzé tette előbb, azután kifolyatta a légre. S róla e gyors folyamat, mi lefut meredek peremek közt, Marsyas – így nevezik, Phrygiának tisza folyóját.

Ovidius: *Átváltozások VI. 382–400*
Devecseri Gábor fordítása

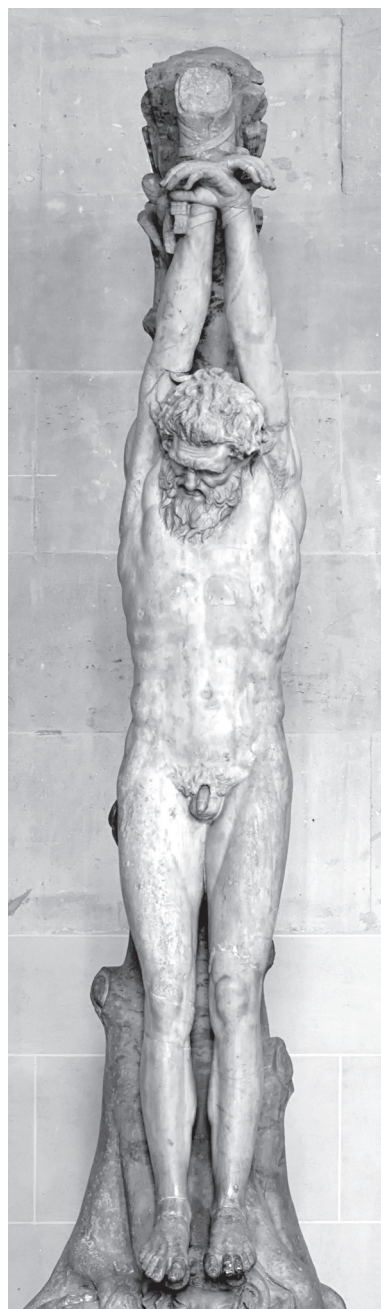


Myrón: Athéna és Marsyas. Kr. e. 450 körül, római kori márványmásolat (Róma, Musei Vaticani)

májában előadott horrorisztikus, szenzációhajhász mítosz-jelenetek határoztak meg.²² Eleanor W. Leach szerint ebben a leírásban többről van szó, mint „Ovidius szokásos horrorjáról”, Marsyas megnyűzott teste a művészi ambícióktól megfosztás metaforája.²³ Charles Segal esztétikai-poétikai szempontú értelmezésében Ovidius az eleven test képével azt a kérdést feszegeti, hogy mi hozza létre a visszataszítót és a szépet, hol a határa e két esztétikai minőségnek.²⁴ Philip Hardie a prológusban exponált témából (1–2: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*, „Új alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani”) vezeti le a *Metamorphoses* minden erőszak okozta átváltozás-narratíváját: a testek átfőrdődése nemcsak természetfölötti jelenségeknek, hanem erőszakos cselekedeteknek is a következménye.²⁵ Andrew Feldherr invenciózus elemzése szerint a leírás szójátékra épül. Marsyas megnyűzott testének még rángó inai és lüktető erei egyben Apollo attribútumai. A Nap tündöklése (*perlucentes, micant*), az íj idege (*nervi*) és a lyra húrjai (*nervi, fibras*) a szatír halála után is Apollo győzelmére emlékeztetnek.²⁶ Amennyiben elfogadjuk a szövegnek ezt a retorikáját, ellenben kiegészítjük a folytatásnak azzal az értelmezésével, hogy az immár folyammá vált Marsyas sebes rohanásában halljuk a *tibia* játékának virtuóz futamát is (399: *Inde petens rapidum ripis declivibus aequor*, „S róla e gyors folyamat, mi lefut meredek peremek közt”), akkor a rángó test mégsem Apollo győzelmének állít szörnyű emléket. A metamorfózisban megláthatjuk nem Marsyasnak, hanem a vele együtté vált zenének, az általa képviselt művészetnek a halhatatlanságát.

Az egyéb források szerint a zenei verseny bírái hol Nysa lakói,²⁷ hol a múzsák,²⁸ vagy a Tmolus hegy,²⁹ Apollo győzelme pedig inkorrekt volt: azt szabta feltételül, hogy a versenyzők hangszerüket megfordítva is játsszanak,³⁰ illetve azt, hogy közben énekeljenek is.³¹ Ovidius minderről említést sem tesz. Ellenben Apollót *Latous* néven vezeti be az elbeszélésbe, amely ily módon is visszautal a megelőző két történetre, Latona és gyermekei bosszújára.³² Ez pedig kétséget sem hagy afelől, hogy a bosszúhadjárat folytatódik. Az előzmények felidézésére ezért sincs szükség: Marsyas a *Metamorphoses*-ben nem *aulétesként* és nem *hybristésként* jelenik meg, hanem eleve mint legyőzött (*victus*).

Ovidius elbeszélésében Apollo nem látható és nem hallható. Ennek a jelentősége abban a kontrasztban mutatkozik meg a maga teljességében, amely a másik költői *certamen*, Apollo és Pan vetélkedését elbeszélő történettel (XI. 146–179) épül fel. A narráció középpontjában itt maga a verseny áll, amelyen Apollo úgy jelenik meg, amilyennek elképzelhetjük Propertius



Ún. *hanging Marsyas*-típus.
Kr. e. 250–200 körül,
római kori márványmásolat
(Párizs, Louvre)

leírása³³ alapján a palatiumi Apollo-templom kultuszszobrát, a *kitharódos* Apollót: aranszőke fűrtjein babérmagok, testét földig érő bíborköpeny fedi, kezében a lant. Az Augustus-kor idealizált Apollója válik itt láthatóvá, a Marsyas-elbeszélés pedig ebből nem mutat meg semmit. A Pannal folytatott verseny zeneiségét (*carmine delenit*, „hangja elbűvölte”; *dulcedine captus*, „bűvölte az édes / hangtól”) a némaság, csillogását (*caput flavum*, „szőke haját”; *Tyrio saturata murice palia; instrictamque fidem gemmis et dentibus Indis sustinet*, „bíbor-köpenyével söpri a földet, / ind elefántcsonttal s gyöngyökkel díszes a lantja / baljában”) a megnyűzott testen átszűrődő fény, Apollo palástjának bíbor színét Marsyas vére váltja fel.

Szakirodalmi közhely, hogy Augustus korában minden Apollóval kapcsolatos művészi ábrázolás egyben politikai állásfoglalás is. Apollo ekkor nemcsak a költészet istene, hanem átpolitizált figura,³⁴ Augustus isteni *alter egója*,³⁵ akinek Actium után vagy közvetlenül előtte templomot emelt palatiumi háza mellett; akiben az Actiumnál vívott harcban győzelemre segítőjét látta, és akinek a győzelem után, annak emlékére Nikopolis városát alapította, valamint szentélyt és hatalmas oltárt emelt Apollo Actius tiszteletére.³⁶ Ovidius nem a mítosz, hanem Augustus Apollóját állítja szembe Marsyasszal. Ezt az Apollót lépteti fel nem lantosként, hanem bosszúállóként. Holott a lantos isten szembeállítását Marsyasszal nem csak a zenei *certamen* kívánna meg. Az Augustus kor irodalmának és képzőművészetének Apollo-képe alapján is joggal tekintünk ezzel az elvárással a szövegre. A vizuális propagandában összességében Apollo lantos istenként volt ábrázolva,³⁷ a költő szerep és a politikai propaganda tehát nem vált el egymástól.³⁸ A korszak irodalmában az isten számtalan megidézése akár Phoebus Apollóként, akár gyógyító istenként többnyire hűvös fenségű, de a költőket segítő és ihlető istenségként jeleníti meg.³⁹

A *Metamorphoses*-ben sem a Múzsák, sem Apollo támogatásáról nem esik szó.⁴⁰ Sőt, Apollo hol igencsak dehonesztáló helyzetben jelenik meg, hol pedig pusztít. A Daphne után loholó isten képe csak az első lépése Apollo *Metamorphoses*-beli trónfosztásának.⁴¹ Arachné szöttese ugyancsak az isten szerelmi kalandjait idézi fel (VI. 122–124) a *caelestia crimina* („az égiek vétkei”, saját ford. 131) között, amely egyben elvezet a *Metamorphoses*-nek ahhoz a szerkezeti-tartalmi egységéhez is, amely a Marsyas-narratíva nézetem szerint legfontosabb, legmélyebb jelentésrétegét felépítő kontextusát képezi.

Arachne és Minerva *certamen*ével nemcsak a vetélkedés- és ezzel a *hybris*-történetek veszik kezdetüket,⁴² hanem a művésztörténetek is. A *Metamorphoses*ben szereplő összes mítikus művész a VI–XI. könyvekben, a középső *pentasban*⁴³ szerepel. A művésztörténeteknek ez a pozicionálása már önmagában kiemeli őket a szöveg egészéből. Arachne⁴⁴ és Marsyas a VI. könyvben, Daedalus⁴⁵ a VIII.-ban, Orpheus és Pygmalion a X.-ben szerepel, ezt követi a XI.-ben Orpheus széttépése,⁴⁶ végül nyomban ezután Pan vetélkedése, amely a maga elbeszélői keretén belül lezáratlan marad, csupán Midas király számárfülének az okmagyarázatoként funkcionál.

Halandó istent nem győzhet le. Mégis, a *Metamorphoses* inkább öntudatos, mint *hybristés* művészei vállalják a megmértetést. Ovidius pedig világossá teszi, hogy nem ok nélkül. Arachné szöttezésében még Minerva és az Irigység sem talál kivetnit valót: *Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus* („Pallas sem, s az Irigység sem tudhatta e művet / ócsárolni”, VI. 129–130). Marsyas zenéjét – mint láttuk – egyetlen forrás sem ítéli rosszabbnak Apollo lantjátékánál. Daedalus és Orpheus valójában eléri a lehetetlent. Meghódítják az eget és az alvilágot, amely nem a halandóknak kiszabott tér.

A *Metamorphoses*ben Apollo a zene és a költészet isteneként összesen tizenkétszer jelenik meg, nyolcszor ebben a középső *pentasban*.⁴⁷ Azonban Apollo – nem csak *kitharódosk*ként – éppen a *Metamorphoses* művésztörténeteiben a legkegyetlenebb. A Napban, amely az Icarus szárnyait összetartó viaszt megoldvasztja, Phoebust látni – ebben a kontextusban – minden okunk megvan. Miként arra is, hogy Orpheus *vates* megnevezésében (XI. 2 és 8) a jósiszten Apollóra történő allúziót is lássunk. Niobé nem művész, azonban felesége az Orpheus mellett leghíresebb lantos-énekesnek, a teljesen vétlen Amphionnak, aki a tragédia következtében öngyilkos lesz (VI. 401–402).

Apollo nem allúzióként és nem metaforikusan, hanem személyesen és cselekvően a művészelbeszélések sorában csak Marsyas történetében van jelen. A *Metamorphoses* művészei között Marsyas szenved el a legszörnyűbb büntetést, és ebben a történetben mutatkozik meg Apollo legsötétebb arca. A *Metamorphoses* középső *pentas*ának kontextusában, ahogy Apollóról is joggal gondoljuk, hogy nem a mítosz isteneként büntet, hanem a *Divus Augustus* új aranykorként deklarált világának a reprezentánsaként,⁴⁸ a bűnhődőben, Marsyasban is joggal láthatjuk a *tibiával* kísért műfaj mesterének, az elégiaköltőnek a mítikus megjelenítőjét. Az elégiaköltő Marsyas szenved itt el iszonyú kínhalált, és aligha tévedünk, ha ebben az aránytalan büntetésben az elégia római mesterének, a száműzetés fenyegetésében élő Ovidiusnak az önreflexióját látjuk.⁴⁹ A művésztörténetek sorában csak egy van, amely nem tragédiával végződik: a szobrász Pygmalioné,⁵⁰ akinek jutalma a fordított metamorfózis. Mintegy a Marsyas-történet inverzeként, az eleven test és az erek lüktetése az életnek nem az utolsó, hanem az első jele. Drámai szójátékkal lép párbeszédbe egymással a két művészsors. Míg Marsyasból csupán egy hatalmas lüktető seb lett, „*vulnus erat*”, Pygmalion szobra testté lett, *corpus erat! saluunt temptatae pollice venae* („Élő test! Ereit már verni tapintja hüvelyke”, X. 289). A nélkülözhetetlen isteni támogatás nem marad el, ezt a szerepet azonban már Venus tölti be, az elégiaköltőket ihlető és a műfaj elsődleges, Ovidius esetében kizárólagos témáját, a szerelmet megszemélyesítő istennő. Aki érti azt is, amit Pygmalion kimondani sem mer („*sit coniunx,*

*opto, non ausus „eburnea virgo” / dicere, Pygmalion, „similis me” dixit, „eburnae.”, „»vágyom feleségemül...« Azt nem merete kimondani: »Öt«, pusztán: »...egy olyant, ki hasonló.«”, X. 275–276), és értené azt is, amit hiába kiált Marsyas-szal együtt Ovidius Apollo-Augustusnak: a művészet, az elégia költészet csak játék – *non est tibia tanti*.*

Augustus korában a hivatalos művészet Róma hatalmának örökkévalóságát hirdette. Ebben a politikai-kulturális közegben olyan művet írni, amelynek a fő üzenete az, hogy a világ állandó változás és átförmálódás, felért azzal az életveszélyes kihívással (*provocatio*val), amelynek a *Metamorphoses* művészei áldozatául estek. Vergilius *Aeneis*ének vezérmotívuma az alkotás: rendteremtés a zűrzavar után.⁵¹ A *Metamorphoses* éppen a szétesés példáit sorakoztatja föl és többnyire az emberi test mássá alakulásának, szélsőséges esetekben széttépésének a példáival. Minerva dühödten széttépi Arachné szöttezését. Apollo letépi a bőrt Marsyas testéről. A thrák bacchánsnők széttépi Orpheust. A *Metamorphoses* könnyednek és szórakoztatónak tűnő világa valójában a fenyegetettség világa, ahol az erőszak bármikor és bármilyen formában megjelenhet.⁵²

A Marsyas-elbeszélés nemcsak a tartalmával, hanem az esztétikájával is látványosan szembemegy azzal a klasszicizmussal, amelyet a *pax Augusta* a maga ideológiájával adekvátnak tekintett. A visszataszító, a borzalmas mint téma és mint esztétikai minőség az, amely mehökkentő újszerűségével ugyancsak kiemeli Marsyas tragédiáját a *Metamorphoses* művésztörténetei közül, és ily módon is az egész mű kiemelten fontos narratívájává teszi. Proteusról, aki a *Metamorphoses* központi témáját, az alakváltozást, az ovidiusi világ proteusi jellegét képviseli, ugyanebben a *pentasban*, sőt a mű egészének középpontján, a VIII. ének legelején esik szó (VIII. 725–737).⁵³ Marsyas megnyúzása, melyben a művésszel szembeni isteni kegyetlenség az extrémításig jut, a VI. könyv centrális részén helyezkedik el.⁵⁴ A két történetnek kétféleképpen, de egyaránt látványos pozicionálása arra a metapoétikus olvasatra bátorítja a befogadót, mely szerint Ovidius bennük és általuk önmaga művész sorsára és a maga alkotására, a *Metamorphoses*re reflektál. Proteus alakjának felvillantásával a mű tárgyát, a világ véget nem érő változását állítja középpontba, Marsyas alakjában a műnek, a *Metamorphoses*nek az alkotóját, az epikusként is elégiaköltő Ovidiust, Apollótól elszenvedett tragédiájában az ovidiusi elégiaköltészet hivatalos elítélését. A jelentéktelennek, pusztá átvezetésnek tűnő Marsyas-narratíva az elégia, az elégiaköltészet és az elégiaköltő költői és politikai megítélésének a paradigmájává, összességében Ovidius legszemélyesebb vallomásává, művészi-emberi létértelmezésének a színrevitelévé alakul át.

Ovidius a phrygiai folyónak és az *aulos*nak az eredetmitoszából gyökeresen más, új művészi lehetőségeket felkínáló narratívát formált, amely távlatosan, a téma recepciótörténetében az archetípus rangjára emelkedett. A *Metamorphoses* egészével is, azon belül kiemelten a Marsyas-elbeszéléssel a kulturális diskurzus részévé tette a testet mint antropológiai és mint ideológiai konstrukciót. Ovidius költői világa a testet átjárhatónak, kiszolgáltatottnak, sebezhetőnek és bármikor elpusztíthatónak mutatja.⁵⁵ A test ellen irányuló erőszak pedig mindig a hierarchia magasabb szférájából, a teljhatalmú istenektől érkezik. A szöveg korabeli kontextusa felől mindebben aligha láthatunk mást, mint az augustusi rezsimit egyre erősödő

kontrollját, az individuuum autonómiájának veszélyeztetettségét,⁵⁶ ennek a tapasztalatnak a test-metáforára épülő költészet-alkítását. Irodalomtörténeti jelentősége tehát elsősorban az, hogy megnyitotta a diskurzust a hatalomnak való emberi-művészi kiszolgáltatottságról. A recepció felismerte azt a lehetőséget is, amelyet Ovidius nem aknázott ki, azonban a művészi figyelmet akarva-akaratlanul ráirányította. Marsyas és Apollo

vetelkedése nemcsak a hatalmi reváns történeteként adaptálódott, hanem a félig állati lénynek, a szatírnak és a művészetek istenének, Apollónak a konfliktusában barbárság és kultúra, a saját és az idegen örök kérdésköre kapott megfogalmazást. Az ovidiusi narratíva ezeknek a művészi lehetőségeknek a felvilágosításával, illetve kibontásával nyitott utat a Marsyas-téma véget nem érő recepciójának.⁵⁷

Jegyzetek

A tanulmány *A bűn pogány és keresztény fogalomrendszere* című, a DE Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszék OTKA 104789K számú kutatócsoportjának szervezésében megtartott (Debrecen, 2015. május 7–8.) tudományos konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata. A részletesebb, egyéb szempontokat is szem előtt tartó, nagyobb terjedelmű szöveg a konferenciakötetben lesz olvasható.

- 1 Visser 1999, 955.
- 2 Az írott források áttekintését lásd Burckhardt 1930; újabban és részletesebben Volk 1995. A képzőművészeti ábrázolásokról teljes és elemző áttekintést nyújt Weis 1992b.
- 3 Marsyasról mint az *aulos* és a Kybelé-ének feltalálójáról lásd Weis 1992b, 366; Volk 1995, 13; Visser 1999, 955.
- 4 *Nat. hist.* VII. 204: *Musicam Amphion, fistulam et monaulum Pan Mercuri, obliquam tibiam Midas in Phrygia, geminas tibias Marsyas in eadem gente, Lydios modulos Amphion, Dorios Thamyras Thrax, Phrygios Marsyas Phryx.* A fordítást az alábbi kiadásból idézem: Idősebb Plinius: *Természetről VII–VIII. Az emberről és a szárazföld élőlényeiről.* Fordította, a jegyzeteket és a névmagyarozatokat készítette, valamint az Utószót írta Darab Á. Budapest, 2014.
- 5 Burckhardt 1930, 1989; Volk 1995, 13.
- 6 *PGM* frg. 758. Burckhardt 1930, 1992; Weis 1992b, 376; Volk 1995, 14; Kárpáti 2014, 116.
- 7 Weis 1992b, 376. Az *aulos* elhajítása megtalálható egy korabeli drámatörredékben is (*TGF* Nauck fr. 381): Volk 1995, 14.
- 8 A két történet egymásba illeszkedésének folyamatáról lásd Junker 2002, 158–159; Kárpáti 2014, 116–117.
- 9 A mítosz átférfalódását általában a korabeli újzene diskurzus kontextusában szokás értelmezni: Schauenburg, 1958, 58–59; Weis 1992a, 367; Volk 1995, 14; Visser 1999, 955. Klaus Junker új értelmezés mellett érvel, mely szerint Athéna nem eldobja, hanem átadja Marsyasnak az *aulost*, hogy a szatír mintegy a kultúra közvetítőjeként megismertesse a halandókkal ezt a zenét: Junker 2002, 145–158. A kérdés legújabb, komplex elemzését Kárpáti András monográfiája nyújtja: Kárpáti 2014, 105–129.
- 10 *Ant. Pal.* 7, 696.
- 11 *Ant. Pal.* 16, 8.
- 12 Weis 1992b, 373; Salvo 2008, 92–95.
- 13 Weis 1992b, 374 és 377; Salvo 2008, 93–94. Anne Weis ennek az ikonográfiai típusnak egy egész monográfiát szentelt. A *hanging Marsyas*-nak két típusát (*red* és *white*) különíti el; az előbbi megjelenését a késő hellénizmusra, az utóbbiét a Kr. u. 1. század közepére datálja: Weis 1992a, öt követi Salvo 2008, 93–95.
- 14 Feldherr és James az elbeszélés széttagoltságában Marsyas megnyúzásának a narratív leképezését látják: Feldherr–James 2004, 78.
- 15 A *Fasti* itt és a továbbiakban (ha másként nem jelzem) Gaál László fordításában idézem.
- 16 Franz Bömer a mondat ovidiusi alkalmazásait egyrészt a költői virtuozitás kiemelkedő példaként csodálja, másrészt a *tibia / ars* variációra azt a datálást alapozza, hogy a *Metamorphoses* jelenete későbbi, mint a *Fasti*: Bömer 1976, 109–110. Andrew Feldherr – Alessandro Barchiesi hivatkozva – Minerva kijelentésének intertextualitásában és a *dixi*-vel jelzett önidézésében annak a lehetőségét látja, hogy a *non est tanti*-t Ovidiusnak a saját magára vonatkoztatott kijelentéseként halljuk. Feldherr ezt az értelmezést azzal viszi tovább, hogy a mondatnak az ad különös jelentőséget, hogy a *Fasti* VI. éneke a száműzetés utáni költemény, az *Ars* pedig az, amelyik felelős a *relegatio*ért: Feldherr–James 2004, 78.
- 17 Az ovidiusi (és más) költői szövegeknek egymást értelmező intertextualitásáról, erről a narrációs technikáról legkifejtöbben lásd Barchiesi 2001, 49 skk.
- 18 A *Metamorphoses* itt és a továbbiakban (ha másként nem jelzem) Devecseri Gábor fordításában idézem.
- 19 A metamorfózis-variánsok értelmezéseiről és egyfajta tipológiájáról lásd Bényei 2013, 15–34.
- 20 Lessing: *Laokoön*, 25. fejezet.
- 21 Bömer 1976, 108.
- 22 Galinsky 1975, 138–143. A *spectaculumok* és *venatiók* hatását a *Metamorphoses* narratívájára Feldherr és James sem zárják ki, azonban Galinskynál jóval visszafogottabban fogalmazzák: Feldherr–James 2004, 86–87.
- 23 Leach 1974, 127.
- 24 Segal 1998, 34.
- 25 Hardie 2002, 40–41.
- 26 Feldherr–James 2004, 82–83.
- 27 Diod. Sic. III. 58.
- 28 Paus. VIII. 9. 1; Lukianos: *Dial. deor.* 16, 2.
- 29 Myth. Vat. 1. 90.
- 30 Apoll. *Bibl.* 1, 4. 2.
- 31 Hyg. *fab.* 165; Diod. Sic. III. 59.
- 32 A gyermekek passziójának, illetve a narratívának *gender* szempontú elemzését kínálja Segal 1998, 26.
- 33 Prop. 2, 31.
- 34 Galinsky 1996, 215–219. Ovidius költészetének Apollo-képéről nyújt áttekintést Gloviczki 2008, 39–50.
- 35 Galinsky 1996, 188: „his divine alter ego, Apollo”.
- 36 Zanker 1987, 90–96; von den Hoff – Stroth – Zimmermann 2014, 90–95.
- 37 A palatiumi Apollo-templom belső dekorációjáról és benne a *kitharódos*ként ábrázolt Apollo-szoborról különösen Propertius verse nyújt plasztikus képet: II. 31. Az Augustus-kor új jelenségéről, a görög képzőművészeti alkotásoknak az új hatalmi ideológia szolgálatába állításáról lásd Pollitt 1978, különösen 164–167. Ugyanerről mindmáig a legteljesebb és legjobb összefoglalás Zanker 1987.
- 38 Gloviczki 2008, 40.
- 39 *Uo.* A kultúra felhasználását a politikai ideológia szolgálatában az Aeneas-monda alakulástörténetének folyamatával mutatja meg Gruen 1993. Az Augustus-kori irodalom erősen átpolitizálódott jellegéről jó áttekintést nyújt Galinsky 1996, 225–244, legújabban von de Hoff – Stroth – Zimmermann 2014, 145–157.

- 40 Gloviczki 2008, 49.
- 41 A kifejezést Gloviczki használja: 2008, 49. A *Metamorphoses* Apollójáról, konkrétan a Pythont elpusztító epikus hős átformálásáról az elégiaköltészet hősszerelmesévé a Daphne-elbeszélésben lásd Acél 2011b, különösen 54 skk.
- 42 Arról a művészi *varietas*ról, ahogyan Ovidius összeköti Minerva személyével, valamint a Múzsák és a Pierisek versenyével, tehát a vetélkedés-motívummal az V. és a VI. könyvet, majd azt egyéb szereplőkkel és utalásokkal átvezeti a VII.-be, lásd Bömer 1976, 11.
- 43 A *Metamorphoses* szerkezetét vizsgáló kutatások részben a két részre osztás, részben a gyűrűs szerkezet mellett foglalnak állást, azonban a legtöbben a háromszor öt könyv mellett érvelnek. Utóbbi felosztást egyesek a könyvek szereplőire alapozzák: istenek – hősök – történeti személyek, mások a központi helyszínekre: Théba – Athén – Trója és Róma, avagy az öt-öt könyvből álló egységek zárására: a múzsa – Orpheus – Pythagoras elbeszélése. A *Metamorphoses* szerkezetének kutatástörténetét teljes részletességgel tekinti át Acél 2011a, 35–38. Robert Coleman tanulmánya ragyogóan mutatja be, hogy Ovidius a történetmondás *ab origine mundi ad mea ... tempora* („a világ eredő idejétől / végig, az én koromig”) kronológiai bázisát hogyan gazdagítja számos egyéb szövegstrukturáló szempont alkalmazásával úgy, hogy a mű egészének linearitása nem törik meg: Coleman 1971. Szempontunkból fontos kiemelni, hogy a hármas felosztást csak Michael von Albrecht helyezi „múzsai alapokra”: von Albrecht 2003, 600: „a három pentas zárókönyvei között figyelemre méltó analógiák fedezhetők fel. Csak ezekben a könyvekben esik szó a múzsákról”, valamint 604: „A múzsák csak később jelennek meg – éspedig bizonyára nem véletlenül – a három pentas zárókönyveiben.”
- 44 Arachné történetének forrásairól, a variánsokról valamint a *Metamorphoses* Arachné-elbeszélésének értelmezéséről máig alapvető: Szilágyi 1982, 217–233. Ez a tanulmány az alapját és kiindulópontját jelenti a téma minden további hazai kutatásának. Elemzéssel és további szakirodalommal lásd Gloviczki 2008, 64–67.
- 45 Értelmzését a művésztörténetek kontextusában lásd Ritoók 2009, 367–380.
- 46 Eleanor W. Leach Arachne, Pygmalion és Orpheus *Metamorphoses*beli történetét művész és alkotásának sokrétű kontextusában értelmezi: Leach (1974) 102–126. Orpheus történetét ugyancsak a *Metamorphoses* művésztörténeteivel (Arachné, Icarus, Pygmalion) összefüggésben elemzi Gloviczki 2008, 81–93. A *Metamorphoses* nagy narratív egységének, a X. könyvet kezdő Orpheus és Eurydice tragédiáját, valamint a XI. könyvet kezdő, Orpheus halálát elbeszélő történetnek, továbbá e kettőt összekötő beágyazott elbeszéléseknek a legújabb és komplex elemzését kínálja – a téma teljes kutatástörténetének elemző bevonásával – Acél Zsolt monográfiája: Acél 2011a.
- 47 Fontenrose 1940, 432: *Met.* I. 518, 559; II. 601, 682 sk.; VI. 384 (Marsyas); VIII. 15 sk.; X. 108 (Orpheus éneke), 170, 205; XI. 155 (Pan), 165–171 (Pan), 317.
- 48 Miként Feldherr és James (2004, 85) fogalmaznak: „His Apollo cannot be read in isolation from Augustus’.”
- 49 Feldherr és James, bár más logika mentén, hasonló következtetésre jutnak. Az elbeszélésben Ovidius megkettőzött szerepét látják: ő Marsyas halálának a narrátora, és maga Marsyas is. Ennek hátterét a költő Augustusszal szembeni kiszolgáltatott helyzetében írják le: Feldherr–James 2004, 84–85. A *Metamorphoses* világának meghatározó jelensége, hogy szereplőinek a sorsa váratlanul gyökeres fordulatot vesz. Patricia Johnson a vetélkedő művészekkel összefüggésben ezt Ovidius „utólagos előrelátásaként” (*hindsight*) értelmezi: Johnson 2008, 121. Charles Segal e sajátosság hátterében azt a tapasztalatot érzékeli, amelyet Ovidius megélt, száműzetésének császári elrendelését: Segal 1998, 36. E két utóbbi interpretáció természetesen elválaszthatatlan a *Metamorphoses* datálásának megválaszolhatatlan kérdésétől. Johnson interpretációja a száműzetés előtti keltezésre épül, Segalé a *relegatio* utánira. Akár tapasztalatként értelmezzük, akár – miként magam is gondolom – előérzetként, a művésztörténetekben bekövetkező hirtelen sorsfordulatok a szabad alkotótevékenység ellehetetlenülésének, de legalábbis erőteljesen korlátozott voltának a metaforájaként foghatók föl.
- 50 A Pygmalion-történet változatairól és előzményeiről, formálódásáról és ovidiusi átformálásáról, annak értelmezéséről lásd Szilágyi 1982, 37–43. A *Metamorphoses* Arachné- és Pygmalion-elbeszélése között von párhuzamot, és utóbbit ebben a kontextusban elemzi Gloviczki 2008, 67–71.
- 51 Galinsky 1996, 246.
- 52 Segal 1998, 32.
- 53 Acél 2014, 48–50. Barchiesi a *Metamorphoses* tárgyának allegorikus megfogalmazását a Pythagoras-beszédben jelöli ki, mely nem kevésbé jelentőségteljes helyen hangzik el a XV. könyvet csaknem záró elbeszélésként: Barchiesi 2001, 69 skk.
- 54 Leach 1974, 118.
- 55 Segal 1998, 10.
- 56 Segal 1998, 32.
- 57 Néhány példa a magyar irodalomból: Sarkadi Imre: *A szatír bőre* (1948); Krusovszky Dénes: *A fölösleges part*, különösen a *Marszűasz polifón* ciklus (2011); Péterfy Gergely: *Kitömött barbár* (2014).

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011a. *Orpheus éneke. Ovidiusz metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*. Budapest.
- Acél Zs. 2011b. „Kigyó és babér. A palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphne-történetében (*Met.* I. 452–567)”: *Ókor* 2011/4, 51–58.
- Acél Zs. 2014. „A megfoghatatlan középpont. Achelous lakomája Ovidius *Metamorphoses* című művében (8, 547–9, 97)”: *Ókor* 2014/2, 45–51.
- Barchiesi, A. 2001. *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.
- Bömer, F. P. 1976. *Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VI–VII. Kommentar von Franz Bömer*. Heidelberg.
- Burckhardt, J. 1930. „Marsyas (6)”: *RE* 14. 2, 1986–1992.
- Coleman, R. 1971. „Structure and Intention in the *Metamorphoses*”: *Classical Quarterly* 21/1, 461–477.
- Feldherr, A. – James, P. 2004. „Making the Most of Marsyas”: *Arethusa* 37, 75–103.
- Fontenrose, J. E. 1940. „Apollo and the Sun-God in Ovid”: *American Journal of Philology* 61/4, 429–444.
- Galinsky, G. K. 1975. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford.
- Galinsky, G. K. 1996. *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*. Princeton.
- Gloviczki Z. 2008. *Ovidius ars poeticája*. Budapest.
- Gruen, E. S. 1993. „Cultural Fiction and Cultural Identity”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 123, 1–14.

- Hardie, Ph. 2002. „Ovid and Early Imperial Literature”: Uő (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 34–45.
- Johnson, P. J. 2008. *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*. Wisconsin.
- Junker, K. 2002. „Die Athena–Marsyas-Gruppe des Myron.” *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 117, 127–184.
- Kárpáti A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Leach, E. W. 1974. „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid’s *Metamorphoses*”: *Ramus* 3/2, 102–142.
- Lessing, G. E. 1999. *Laokoón; Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda Gy. M., Tímár I. Budapest.
- Pollitt, J. J. 1978. „The Impact of Greek Art on Rome”: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 108, 155–174.
- Ritoók Zs. 2009. „Amphiön és Icarus”: Uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 367–380.
- Salvo, G. 2008. „Ovidio come specchio della cultura figurativa di età Augustea. Miti di *Hybris* punita: Marsia”: *Eidola* 5, 83–111.
- Schauenburg, K. 1958. „Marsyas”: *Rheinisches Museum* 65, 42–66.
- Segal, Ch. 1998. „Ovid’s Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*”: *Arion* 5/3, 9–41.
- Szilágyi J. Gy. 1982. „Az Átváltozások költője”: Uő: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 31–59.
- Szilágyi J. Gy. 1982. „Arachné”: Uő: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 217–233.
- Visser, E. 1999. „Marsyas”: *Der Neue Pauly* 7, 955.
- Volk, K. 1995. „Marsyas in der antiken Literatur”: R. Baumstark – P. Volk (szerk.): *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe*. München, 13–18.
- von Albrecht, M. 2003. *A római irodalom története I*. Ford. Tar I. Budapest.
- von den Hoff, R. – Stroh, W. – Zimmermann, M. 2014. *Divus Augustus. Der erste Römische Kaiser und seine Welt*. München.
- Weis, A. 1992a. *The Hanging Marsyas and its Copies. Roman Innovation in Hellenistic Sculptural Tradition*. Roma.
- Weis, A. 1992b. „Marsyas I.”: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6. 1. 366–378.
- Zanker, P. 1987. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.