

Szikora Patricia (1991) az ELTE Ókortudományi Doktori Programjának ösztöndíjas hallgatója. Phaidra és Hippolytos mítoszának antik irodalmi változataival és képzőművészeti ábrázolásaival foglalkozik, kutatásai elsősorban az ajánlattételt tartalmazó levélre irányulnak.

Délidő Prokópios *Ekphrasis*ában

Szikora Patricia

A gázai rhétoriskola egyik meghatározó alakja, Prokópios elsősorban teológiai írásai és levelei révén ismert, jóllehet a neve alatt ránk maradt corpus több szónoki gyakorlatot is tartalmaz. A címben foglalt mű¹ *ekphrasis* formájában meséli újra Hippolytos és Phaidra mítoszáat: a terjedelmes, prózai szöveg nem egyetlen képmező „érzékletes bemutatása”, hanem egy több egységből álló kép-együttes – az *Ekphrasis*szal foglalkozó kutatók szerint vélhetően egy falfestmény – részletes leírása.² A régészeket és filológusokat ennél fogva korábban az ábrázolás létezésének kérdése, annak rekonstruálhatósága foglalkoztatta, így a beszéd műalkotás-leírásként való tárgyalásában az egyes képelemek ikonográfiai tanulmányozása került előtérbe, az eredendő retorikai műfaj szöveges megformáltsága pedig másodlagossá vált.³

Az említett elemzések – az egyes képegységek sorra vételével – részben már föltárták, hogy az elválasztott (legalábbis akként leírt) képeken milyen ismétlődő részletek, motívumok fedezhetők föl, s ezek dialógusa hogyan értelmezhető a mitikus történet késő antik elbeszélésében. Ezek azonban nem feltétlenül az ábrázolásra vezethetők vissza.⁴ Prokópios *Ekphrasis*a gondosan fölépített, tudatosan szerkesztett szöveg, elsősorban a történet egy önálló irodalmi változataként olvasandó. A leírás nem pusztán szubjektív átirata egy fiktív vagy valós vizuális narratívának, hanem olykor hangsúlyosabb a képelemek értelmezése és továbbgondolása, pl. a szereplők vélt gondolatainak, szavainak közvetítése és értékelése. A szöveg által teremtett kép minden részletre kiterjedő ismertetésében indokoltabb az *ekphrasis* műfaji sajátosságait fölismerünk. A mimetikus szándék helyett a képalkotásra irányuló meggyőzés a beszélő legfőbb célja: a *Progymnasmata*-gyűjtemények definíciója alapján a szemléletes bemutatás képes a befogadóban fölbreszteni a jelenlét illúzióját, amely – mint látni fogjuk – az *Ekphrasis* szereplőinek viselkedésében is lényegessé válik.⁵

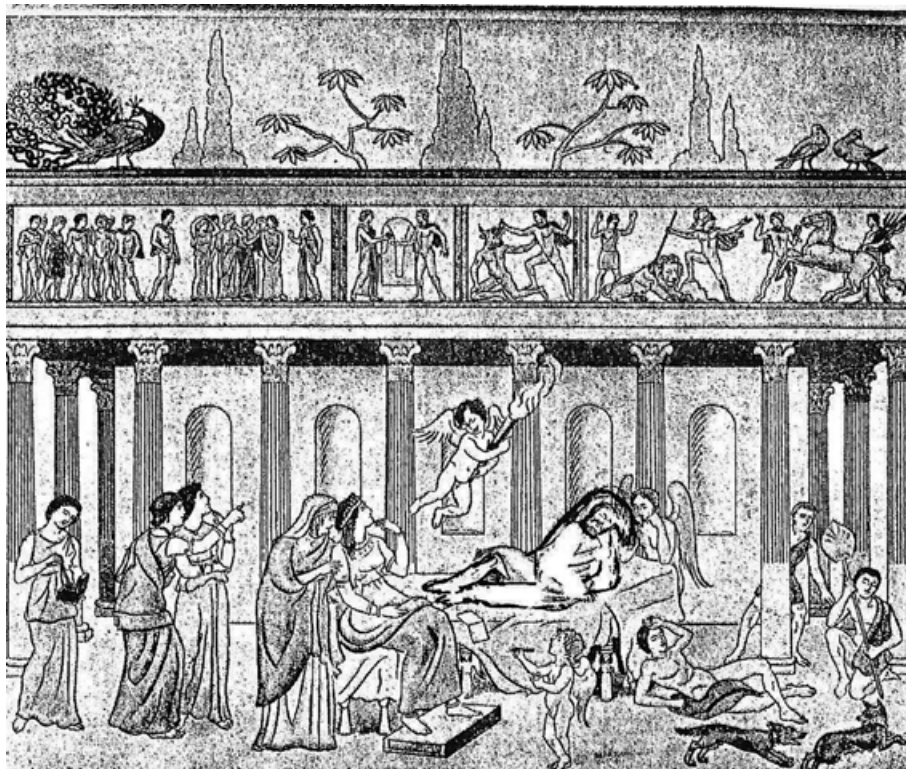
Elemzésemben egy olyan szempont következetes érvényesítését tűztem ki célul, mely a képelemek bemutatása helyett azok irányított befogadására helyezi a hangsúlyt. A történet prokópioszi megfogalmazásának egyik legfőbb jellegzetessége ugyanis abban áll, hogy a beszélő meghatározott időszakhoz és pillanathoz köti az eseményeket (2/15–16). Tanulmányomban azt tárgyalom, hogyan válik meghatározóvá Théseus, Phaidra és Hippolytos magatartásában az ábrázolás jeleneként fölismert „nyári forróság déli órája”. Az alábbiakban a *kairos* (καίρος) által előidézett fiziológiai változásokat részletesen bemutatva amellet fogok érvelni, hogy a gázai rhétor elbeszélése megőrzi a mítosz legfőbb állandó elemeit: a férj tudatlanságát, a mostoha erotikus vágyát és az ifjú vadász tisztaságát. Az írásban megfestett kép „döntő pillanatában” a mítosz változhatatlanságának és a kép mozdulatlanságának játékát a tekintet irányítása hívja életre. Minthogy a beszélő egyaránt teremt s szólítja meg a kép belső és külső nézőit, az *Ekphrasis* sajátos időkezelése reflektál a festés, a levélírás és az *ekphrasis*-írás szövevényes hálójára is.

Nyári forróság, déli hőség

A beszélő két, térben egymástól világosan elkülönülő nagyképet mutat be a legreálisabban, s mindkét jelenetben legalább tíz-tíz alakot ír le.⁶ Balra, az athéni palotában Phaidra és Théseus szolgálóik kíséretében láthatók, jobbra, a szabadban pedig Hippolytos és Daphné, egy vadászcsapat vezetőiként. A két egység időbeli kapcsolatát egyfelől szoros egymásutánosság jellemzi: a palotában az események Phaidra levélírást megelőzően, a hegyvidéki tájon a levél kézbesítését követően játszódnak. A beszélő másfelől viszonylagos egyidejűségüket is kiemeli: a nyár legforróbb időszaka van, ráadásul a nap legmelegebb órája.⁷ Az ábrázolt eseményeknek három elemét emeli ki, melyek alapján erre az időpontra következett: a vadászat, az emberek lenge ruházata és Théseus sziesztája.⁸ Az első egyértelműen Hippolytos tevékenységét írja le, az utolsó az apját – egyformán vonatkozik tehát a jobb és bal oldali nagy képmezőbe helyezett jelenetekre.⁹

A *kairos* főnév kétféle értelemben is vonatkoztatható a leírásra. Egyfelől bemutatja a „döntő pillanatot”: a két panel – mint két pillanattfelvétel – két eseménysor tetőpontját ragadja meg egy-egy mozdulatlan képben. Másfelől a történések háttérül szolgáló, jól körülhatárolható időszakot is jelenti, amikor a nyári forróság elviselhetetlenül tetőzik. Ez utóbbi jelentésében a *kairos* több pusztá időmegjelölésnél. A kiemelt időintervallum, a fullasztó hőség legmelegebb órája – értelmezésem szerint – alapvetően határozza meg a három főszereplő viselkedését, sőt az összes szereplő magatartására, fizikai és lelki állapotára hatással van. A *pathos* (az állapotváltozás, melyen átesnek, a külső hatás, melyet megtapasztalnak) szemléletesen mutatkozik meg viselkedésükben, cselekvéseikben, de különösképpen érzékszerveik működésében. Théseus és Phaidra jelenléte a kánikula hatására megváltozik: a déli óra a feleséget arra ösztönzi, hogy kísérletet tegyen a házasságtörésre, s ugyan-e teszi lehetővé, hogy férje erről ne szerezzen tudomást.

Théseus álomba merülése tehát a forrósággal magyarázható, teszi egyértelművé a beszélő.¹⁰ Phaidra viselkedése, jóllehet nem mondja ki *expressis verbis*, szintén összefüggésbe hozható a nap perzselésével. A hőmérséklet különböző fiziológiai változásokat idéz elő a férfiakban és a nőkben, s ezt a megismerésített, isteni alakok jelenléte is nyomatékosítja. A déli sziesztáját töltő athéni király mögött Hypnos támaszkodik a *klinére*, a mellette ülő Phaidrát pedig két Erős igézi meg. Az Álom és a Szerelem a házaspár köré csoportosuló szolgálókban is ugyanazt a nemüknek megfelelő fizikai állapotváltozást eredményezi. Az athéni király férfi szolgálói elálmosodnak, az asszony szolgálólányai ellenben kíváncsian leskelődnek, élénken gesztikulálnak, a maguk alárendelt módján és titkolózva, de mély azonosulással osztoznak úrnőjük érzelmeiben. A képzet, hogy a nemek eltérő vérmérséklete különösen a tikkasz-



1. kép. Paul Friedländer rekonstrukciós rajza a bal oldali, nagyobb képpanelről, Balbina Bäbler módosításával (Théseus kéztartásának pontosítása)

tó hőségben ütközik ki, az archaikus korra vezethető vissza. A *Munkák és napok* néhány sora említi, hogy amikor a Seirios csillagkép jelenik meg az égen, olyankor igazán kéjvágyóak a nők, míg a férfiak elerőtlenednek.¹¹ Théseusra és Phaidrára is ellenkező, de egyaránt szélsőséges módon hat a hőség.

Théseus déli pihenője

A beszélő által közismertnek tekintett történet drámai földolgozásaiban Théseus nem tartózkodik Athénban (vagy a felvilágon), s ez ad alkalmat Phaidra házasságtörési kísérletére.¹² A képzőművészeti ábrázolások vonatkozásában is páratlan nem csupán Théseus jelenléte, hanem annak formája is: alszik egy *klinén*, hogy álommal űzze el a fullasztó meleget.

Az elbeszélő tolmácsolásában a férfi az imént még a mellette ülő Phaidrához beszélt. A szieszta előtti beszélgetés a házastársi kapcsolat felszíni rendezettségét sugallja, amit a beszélő értékel is a maga módján.¹³ A déli események ezt a látszólagos nyugalmat fogják fölszámolni. Théseus elhallgatott a rajta hirtelen eluralkodó Álom miatt (ἡμιτελή τὸν λόγον ὑποχαυνώσας τῷ πάθει, 10/94 sk). Az árnyszerű alak eltakarja a szemeket, hiszen érkezését senki sem látja előre, most is váratlanul lépett ágya mellé: ellopta tudatát, lélekjelenlétét, és lecsukta szemeit.¹⁴ Théseus távolléte tehát ezúttal átvitt értelemben valósult meg, minthogy érzéketlenné vált a körülötte zajló eseményekre. Pusztán fizikai jelenléte ugyanúgy alkalmat ad arra, hogy Phaidra a háta mögött cselekedjen, mintha távol lenne, hiszen a kapcsolat, melyet tekintete és szava tartott ébren, ezennel megszűnt. Phaidra szemei másra szegeződhetnek, figyelme elérhetővé válik a várakozó Erősök számára.



2. kép. Attikai márványszarkofág rövid oldala: Phaidra átadja a levelet a dajkának, alatta két Erös-figura. Kr. u. 225–250 k., Via Aurelia (© Ermitage A432)

Az athéni király ekkor már nem az ifjú, híres kalandor, egyáltalán nem vonzó – felesége számára legalábbis.¹⁵ Díszes, arany *chitonja* alól áttetszik bőrének fehérsége, ami – minthogy a napon tevékenykedő ifjak barnasága sokkal tetszetősebb – egyenesen undort ébreszt a mellette ülő Phaidrában (βδελύττειται, 12/114). Testhelyzete az alvók önkéntelen pózát idézi: egyik kezét tarkója alá támasztja, térdét fölhúzva nyúlik el az ágyon – a *pathos* minden porcikáját áthatja (12/117–121).

Nem ő az egyetlen, aki a hőség (és Hypnos) miatt álomba merül. Éberségének, lélekjelenlétének elvesztése arra is alkalmat ad, hogy a korábban körülötte tevékenykedő férfi szolgák elszundítsanak. A legyeket elhajtó, urát legyező egyik szolga annyira elálmosodik, hogy alvóalkalmatosság híján saját testét használja ágyynak (13/125). Elszundítása nem közvetlenül az Álom érkezésével magyarázható: meglátta, hogy ura alszik, és *pathosa* átragadt rá – a látvány hatására ugyanabba az állapotba került.¹⁶ Egyik társa viselkedésében az empátia, az azonosulás ennél is látványosabb: álmában ugyanazt a pozíciót ölti fel, mint Théseus,¹⁷ s hozzá hasonlóan semmit nem tapasztal (μηδὲν αἰσθανόμενος, 15/153) a palotában előkészülő csalárról, ahogyan a rá bízott kutyák kergetőzéséből sem.

A beszélő a palotában nem kizárólag a házaspárról és a palotához tartozó szolgákról ad számot, hanem a *kliné* közelében elfutó kutyákról és az architrávon ülő madarokról is. Előbbiek viselkedése meglehetősen kiütözik a mozdulatlan, csöndes állóképből, megelölegezi ugyanakkor a másik nagyképen eluralkodó erőszakot, a dajka megbüntetését, mely a levél kézbesítéséből következik.¹⁸ A palotában, a zárt ajtók mögött egy szuka

farkát behúzva menekül gazdájához, az egyik szolga felé védelemért, mert egy kankutya – vélhetően pázrasi kedvből – a nyomában van (14/146–153). A kánikulában fölajzott, állatias ösztönöket megjelenítő kutya agressziója az ösztönök kontrollátlanságára utal, de az észrevétlen készülődő veszély baljóslatú figyelmeztetéseként is értelmezhető. A hangos(nak képzelhető) kergetőzés intő jel lehetne a szolgák számára: a dajka segítségével úrnőjének súlyos következményekkel jár, ahogyan várhatóan az is, ha Théseus fölébredvén értesül a történekről: Phaidra kezdeményezéséről, melyet a szolgák nem akadályoztak meg.

A vizuálisan megragadható párhuzamon kívül egy másik lehetséges jelentés is kínálkozik az elbeszélői hang egy finomabb utalása révén. A két kutya egymáshoz való viszonyulása szerepcserében megjelenített tükörképe a Phaidra által kezdeményezett, egyoldalú szexuális kontaktusnak. A fölötte hatalmi pozícióban álló férj – akár csak a kutyaláncot kezében tartó gazda – ebből mit sem sejt. Erotikus konnotációja miatt a jelenet a leírástól függetleníthető bevezetőben említett egyik példával, Apollón Daphné iránt érzett szerelmével is párhuzamba állítható.

Az üldözés mellett az azonos szóválasztás is előhívja a korábbi jelenetet, mindössze a nézőpont különböző: előbb az üldöző Apollón, utóbb a menekülő kutya szemszögéből fogalmazódik meg a vágy beteljesítésének hajszolása.¹⁹ Az elutasítás, mely Daphné esetében nem került elő, itt a szerelmes által üldözött fél szempontjait emeli ki: ahogyan hamarosan Hippolytos szóltan, de annál egyértelműbb tiltakozása is megálljt parancsol a kéjsóvár mostohának.

A házi kedvencek fékezhetetlensége tehát előrevetíti, hogy a vonzalom híre hamarosan kijut a palotából, ellenben erről az uruk kényelmét elvileg biztosító szolgák nem vesznek tudomást. Nem kizárólag az alvás színlelése miatt aggódó dajka érdekelt abban, hogy Théseus zavartalan nyugalomban alhasson.²⁰ Théseus egyik szolgáját ugyanis nem nyomta el a déli forróság, de ő is kellő távolságban igyekszik elrejtőzni egy oszlop mögé, menekülésre készen, nehogy ura fölébredvén valami feladatot bizzon rá (14/137). Habár ébren van, az ő figyelme sem terjed ki a valódi veszélyre, amelyet a nők bizalmas suttogása készít elő – s amelyet az állatok viselkedésével az elbeszélő képletesen leír. Théseus és szolgálóinak érzéketlenné válása azonban nem csupán a kép többi szereplője, hanem az *ekphrasis* befogadói számára is jelentőséggel bír: egyfajta beavatásként értelmezhető – a látvány, melynek részleteit a következőkben megismerjük, az athéni király és köre számára hozzáférhetetlen.

A hőség okozta elgyöngülés kihat mentális készenlétükre is, s tétlenségükkel önkéntelenül is a házasságtörésre készülő feleség titkos mesterkedését segítik. Miáltal urukat a szó szoros

értelmében, fizikailag utánozzák (15/145), hozzá közel helyezkednek el (15/155 sk.), vele együtt „szemet hunynak” a nők nagyon is éber ügyeskedése fölött. S eközben maguk is láthatatlanná válnak a Hippolytos-képbe révülő Phaidra és szolgálólányai előtt. A feleség szívét nem az édes álom, hanem Erós vette birtokba (16/161 sk.).

Phaidra vágyának ébredése

A semmittevés kényelmébe feledkező, mozdulatlan férfi szolgálkával ellentétben Phaidra, a hozzá bizalmasan hajló dajka és a mögöttük pusmogó lányok hevesen gesztikulálnak, készek feladataik ellátására, melyeket úrnőjük *pathosa* és a vele való titkos azonosulás okoz – mindezért az Erósok felelősek. A két megszemélyesített, külső erő, az Álom és a Szerelem részben hasonlóan működnek, hiszen öntudatlanságba sodorják áldozataikat: akárcsak Théseus, Phaidra lelke is máshol jár, de teste még él.²¹

Az asszony a szerelmi szenvedés jeleit mutatja, küllemének és testtartásának leírása megfelel a mítosz képzőművészeti ábrázolásain látható tulajdonságoknak.²² Egész külseje bizonyítja, hogy szerelmes: szemei könnyesek, gondolatban máshol jár, a szerelmi vágy megtapasztalása miatt nincs is tudatánál (ὄρα... οὖν τῷ πάθει μετέωρον, 17/173 sk.). Teste gyöngének látszik, alig tartja magát, megtámasztásra szorulna, az összecukható szék is, melyen a *kliné* mellett ül, összecuklik alatta: csupán egy írásra kínálgató, kettős írotábla tartja benne a lelket.²³

Théseus ébrenléte Hypnos megjelenésével hirtelen szűnt meg, Phaidrát viszont egymás után érik a szerelmi vágyát fokozó, valamint a vágya beteljesítésére ösztönző ingerek, aminek tetőpontjaként – a déli óra *akméjában* – elfogadja majd az írószközöket, és szerelmet vall Hippolytosnak. A férjétől viszolygó feleséget ugyanis két Erós is célba vette. Egyikük a levegőben szárnyal, kezében fáklyáját lánggra lobbantja és a fenti, Hippolytoszt ábrázoló képre mutat jobb keze ujjá hegyével: a látvánnyal együtt érinti meg Phaidra szívét.²⁴ A másik Erós várakozva áll előtte, íróvesszőt merít a tintába, melyet a szerelmes asszony felé nyújt.²⁵ Végül a női szenvedésekben tapasztalt dajka veszi rá, hogy a csalogatón kitérülő levelet fölkapja és érzéseit megvallja. Az idős asszony bizalmasan suttozva ajánlkozik szolgálatára: „Írj csak bátran, s fogadj engem segítségül sóvárgó szenvedésedben!» – Meggyőzi Phaidrát szavával és útnak indul.²⁶

A négy caput rövid összefoglalása alapján is szembetűnő, hogy a beszélő nem csupán az egyes elemeket mutatja be, hanem azokat logikusan következő, lineáris eseménysorral alakítva ismerteti. A *kairos* szóval jelölt időszáv viszont immár nem egészen ugyanaz a pillanat, amelyben a beszélő Théseus váratlan elalvását (állapotváltozását) emelte ki. A férj egyre hosszabbra nyúló távolléte alatt – amint egyre mélyebb álomba merül – feleségét különböző határfokú, de egyre erőteljesebb vágyálmok kerítik hatalmukba.

Elsőként a Phaidra fölött fickándozó, szárnyas isten fáklyát gyűjt, szemléltetve s talán fölerősítve a nyári hőség nőkre gyakorolt hatását. A Szerelem megszemélyesített alakja magyarázatot ad a nő állapotára („testének ritmusát ő oldja meg”, 18/189), kézmozdulata ugyanakkor kijelöli Phaidra vágyának

megtetesülését. Erős ujjacskája Hippolytos alakjára, pontosabban egy őt ábrázoló képre szegezi Phaidra tekintetét, hiszen az ifjú félmeztelensége – szemben az elaggott, kényelmesen elterülő férjjel, akinek lelki szépségével mit sem törődik a bizonytalan után vágyakozó asszony²⁷ – még inkább képes föl-korbácsolni a szerelmi érzést (*μᾶλλον παρασκευάζειν οἶδε τὸν ἔρωτα*, 18/196 sk.). A kiragadott jelenet valójában tehát két mozzanatot sűrít egybe. Olybá tűnik, hogy Erós gesztusában és a festményrészlet szerepében főként a vágy megszületését kell fölismernünk.

A leírt képelemek ugyanis részletről részletre tükröződnek két szolgálólány viselkedésében: egyikük mit sem sejtve faggatja társát, aki szótlanul, kéztartásával válaszol neki.²⁸ A képre mutató és annak látványa ugyanazt eredményezi, mint úrnője esetében: „titokban a lány úrnőjével együtt szerelembe esik” (21/233 sk.), amint megpillantja Hippolytos kívánatos testét, s ráadásul úrnőjéhez hasonlóan ő is az állat érinti (21/232, vö. 17/179).²⁹

A beszélő figyelmeztetése

A Hippolytos-kép nemcsak vágykeltő hatása miatt állítható a részlet elemzésének középpontjába. Hippolytos önuralmára, szüzi magatartására a bal és jobb oldali nagyképen egyaránt nagy hangsúly kerül.³⁰ Az előbbi kiskép is, jöllehet Hippolytos csupasz felsőteste a nők csodálatát váltja ki, mégis – még megfestett alakjában is – józan önuralmát helyezi előtérbe (*Ἰππόλυτος γὰρ ὡς ἔοικε σωφρονεῖ κἀν τοῖς χρώμασιν*, 16/169). Ez a kiskép három alkalommal szerepel a szövegben: a legrészletesebben a 4. caputban, a többi kiskép leírása előtt; a 18. caputban, melyre főntebb utaltam; de még Phaidra alakjának leírása előtt, a 16. caputban is. Itt a beszélő – mielőtt az Erósokról vagy a dajkáról egyetlen szót ejtene – kérlelően inti Phaidrát, fordítsa el tekintetét arról a képről, melybe belefeledkezett: „Csak egy kissé fordulj el, vedd tekinteted házas-társadra, ne vedd semmibe, ami a tiéd, keresvén azt, ami nem. Tiszteld hitvestársad, még ha alszik is, és fordulj el attól a képtől, amelyet nézel.”³¹

Az *Ekphrasis* egészében a beszélő még egyetlen alkalommal tesz kísérletet a médiumok közötti átjárásra a kép egy szereplőjének fölszólításával.³² Az egyes szám második személyű alakok azonban az összes többi alkalommal az *ekphrasis* közönségéhez szólnak – a gyakran szereplő ὡς ὄρα, illetve ἰδοῦ alakok miatt a feleségnek címzett imperatívusok a prokópioszi szöveg olvasójának (mentális képet alkotó) tekintetét is igyekeznek befolyásolni. Lássuk, mit is jelenthet pontosan a Phaidrának szóló intellem, melyben elmosódik a határ a belső (= a kép szereplői) és külső nézők (= az *ekphrasis* befogadói) között.

Az elbeszélő nem egyszerűen cselekvésre buzdítja az erkölcsstelenségre³³ vetemedő asszonyt, hanem tekintetének elfordítását követeli, amely mindannyiszor az esemény sor meghatározó pontjain kerül előtérbe. „Csak egy kissé fordulj el, tekintetedet férjedre szegezd, (...) fordulj el a képtől, amelyre meredsz.” Úgy tűnik, a beszélő annak reményét fejezi ki, hogy amennyiben Phaidra urára néz mostohafia helyett, vágya Hippolytos iránt megszűnik, vagy legalább Théseusra irányul vissza. Mégsem annyira kézenfekvő, hogy Phaidra

ideális esetben „melyik Théseusnak” szentelje figyelmét – a beszélő korábbi értelmezése szerint ugyanis mellette alvó férje látványa undort ébreszt benne. Adódik, hogy amennyiben az asszony a fenti képsor egyikére, a Hippolytoszt ábrázoló kisképre mered, akkor „csupán egy kissé elfordulva” a többi között keresse férje alakját. A bal oldali nagyobb képmező fölött ugyanis – írja Prokópios – a művész kisképekkel díszítette festményét: „képeket ábrázolva a képben” (τοις ἐπικειμένους ἐποίκιλλε γράμμασιν, εἰκόνας ἐν εἰκόσι μιμούμενος, 3/31sk).

A másik három kép a fiatal Théseus krétai kalandjait örökíti meg. Balra Théseus a síró Ariadné társaságában áll, az útvesztőbe készülő athéni ifjak és hajadonok között; középen a királylány a gombolyagot nyújtja át a Minótauros megölésére induló szerelmének; végül pedig a félig bika, félig ember szörmszülöttel tusakodik. A beszélő tehát arra intheti a kiábrándult feleséget, hogy a fiatal Hippolytos helyett a fiatal Théseusról fantáziáljon?³⁴ A mondat ezen értelmezése helytállóan bizonyul, különösen, ha szem előtt tartjuk a két férfi pozícióját: mindketten erejük teljében egy veszélyes fenevadat győznek le.³⁵

Théseusnak emellett nem kizárólag dicső múltjára, hanem a Krétáról való elhajózás körülményeire is asszociálhatunk. Ariadné, Phaidra nővérét elhagyta Théseus, s ezalatt a királylány a történet több változata szerint is aludt. Théseus vitézkedését más képeken kell keresnünk (10/86 sk.): ezúttal ő az, aki átalussza, hogy felesége megszegné házassági szerződésüket. Jóllehet a beszélő később sem utal Ariadné sorsára, de a férj korábbi hűtlenségének sugalmazása jól illeszkedik a Phaidrát befolyásoló külső körülmények sorába: Théseus fiatalkori tettei felé fordulva, köztük a hűgának okozott szerelmi bánatot fölidézve mentséget találhat saját maga viselkedésére, s igenlően válaszolhat a Szerelem csábító hívására.³⁶

A tekintet Erós által kijelölt iránya nem csupán a szerelmi vonzalom megszületésében és a kezdeményezés eltitkolásában játszik szerepet, hanem a szöveg kevésbé meghatározó pontjaiban is megfogalmazódik. Mielőtt rátérnénk a levélíráshoz vezető út következő állomására, az iménti értelmezést árnyalhatja a madarak, egy galambpár és egy páva korábbi bemutatása is.

A palota architrávjának egyik oldalán Aphrodité galambjai ülnek. A madarak „viszonzott szerelemmel örvendenek egymásnak” (9/79–84): egyikük vizsgálódva fordul fejével társa felé, a másik pedig nagyobb elragadtatással tekint vissza rá (ἄφορᾶ – épp, mint Phaidra Hippolytosra, 16/168). A galambpár, kiegészülve az örökkévalóságot szimbolizáló pávával, a sirig tartó, odaadó, kölcsönös szerelmet hivatott megjeleníteni – mindazt, amit Phaidra hátrahagyni készül.³⁷ Az ikonográfiai szempontból megfogható jelentéseket azonban indokolt a szöveg szintjén föltárul magyarázattal kiegészítenünk: a két galamb tekintetének találkozása azt a kölcsönös szerelmi kapcsolatot jeleníti meg, mely hamarosan, a *kairos* csúcspontján, semmivé foszlik. Phaidra ideális esetben (a déli órát megelőzően vélhetően így is tett) Théseusra nézne úgy, mint most mostohafiára.

A páva jóval részletesebb jellemzésében nem szerepel Héra és a házasság. Tollazatának megrajzolása, természettől adott, páratlan szépségének hangsúlyozása a madár egy szintén közismert tulajdonságára hívja föl a figyelmet: az önmagában való gyönyörködésre. A pár ellentételezéseként a páva egymagában

csupán saját szépségének örvend, s csak saját magát szemléli – azaz tekintete önmagára irányul (αὐτὸν πολλῆ κομῶντα τῆ περὶ ὡσεὶ ἀπεστράφθαι πρὸς ταύτην ἡδόμενον, 8/69 skk.). Ezenfelül ráadásul csőrével tollazatához kap, mint ha egy bogarat űzne el magától: lényéhez senkit nem enged közel. A páva alakja tehát sokkal inkább Hippolytosz narcisztikus jegyeit juttatja eszünkbe, aki szűz mivoltára, mindenkitől való érintetlenségére büszke leginkább. Az utalást még inkább alátámasztja a szerző szóhasználata: a természet önmagában való szépséggel koszorúzza meg (στεφανώσασα, 8/76). A névadó koszorú pedig ott díszleg Hippolytos vadásztársának, Daphnének a homlokán (ὄμωνύμω στέμματι, 28/319), akinek Hippolytoshoz való hasonlóságán, megegyező magatartásán van a hangsúly. Ráadásul mind a páva, mind Daphné szemeinek elfordítására ugyanaz az ige, az ἀποστρέφω szerepel (8/70, vö. 28/309, 313).³⁸

A szöveg nem ad meggyőző támpontot arra, hogy a megvadult kutyák vagy az egymásra áhítattal figyelő galambpár is a vágykeltő forróság hatása alatt cselekednek-e. A párhuzamba állítás megalapozott lehet, ha a páva különc és narcisztikus vonásai mögött Hippolytos és Daphné érzéketlenségét sejtjük: ők is közömbösek maradnak a kritikus időszak befolyásával szemben.

Phaidra a mítosz tragikus változataiban Aphrodité áldozataként jelenik meg,³⁹ s hosszú ideig harcol a szerelmi vágy ellen: alakjához hozzátartozik, hogy tisztességét védeni akarja, hogy mérlegeli az erkölcs és a józan ész parancsát. Az imént tárgyalt tényezőkkel – a madarak szimbolizálta boldogság, Hippolytos helyett Théseus szépségének megpillantása – a beszélő azt sugalmazhatja, hogy Phaidra odafent tévelygő tekintete bennük fölismerhetné a helyes utat.

Phaidra leírásának összegzéseként a tekintet sorsdöntő mivoltát emelném ki: szemei Erós ujjának vonalát követik, pásztázza Hippolytos fenti képét. A μετέωρος jelző nem csupán ’magasban lévő’ jelentésben (pl. 12/117, 18/192), hanem átvitt értelemben, mint ’izgatott’ is szerepel (pl. 17/174, 20/208). Hiszen Phaidra fölfokozott érzelmi állapotba került, s Théseushoz hasonlóan öntudatlanná vált. Azonban míg férje semmit sem lát, semmit sem hall, addig ő hall: de kizárólag dajkája Erós akaratának megfelelő szavait; és lát: de csak azt, amire Erós mutat – hallása és látása szó szerinti és átvitt értelemben is korlátozva van. Tekintetének tárgya egy pusztá kép, egy illúzió, mely valójában „nincs ott” (μη τὸ παρὸν μέμφου, τὰ μὴ παρόντα ζητήσασα, 16/166 sk.). Az intelmet követően a beszélő föl is ismeri az önkéntelennek föltüntetett iróniát: annyira magával ragadta a kép, hogy megfeledkezett arról, csupán egy festményt néz és hiába beszél az asszonyhoz (17/170 skk.) – megtapasztalta azt, amit hallgatóságában igyekezett előidézni. Hippolytos megfestett látványa (mely eleve csupán egy írott szöveg közvetítésén keresztül képezhető le és képzelhető el) elbizonytalanítja a korábbi „látó és látott” szerepköröket: a Hippolytos-kép rabjává váló Phaidra-kép rabjává a beszélő vált – ahogyan az asszony, úgy ő maga sem képes elfordulni, szintén egyfajta *pathos* és öntudatlanságot tapasztalva. Tévedése, kikökenése mégsem számolja föl a mindent tudó és „mindent látó” elbeszélő pozícióját, inkább modellként szolgál a kép befogadására, ideiglenesen azonosulva a mentális képet megalkotó és szemlélő közönséggel.

Kilépés a pillanatból: a levélírás

Phaidra állapotában a beszélő mindannyiszor azokat a részleteket emeli ki, melyek az aktuálisan leírt jelenet szempontjából bírnak jelentőséggel. A képi elemekből ezért következtet először Théseus iránt érzett undorára, majd arra, hogy egy levél köti le figyelmét, miközben szemeli a férfitest szépségében gyönyörködni. Ezáltal – a mitikus történet és a kép egészének ismeretében – a beszélő filmszerűen festi le Phaidra helyzetének elkülöníthető és kronologikus rendbe állítható körülményeit.

Phaidra előtt a másik Erós várakozón ácsorog, ő az, aki a társa által ébresztett, titkolandó vágyálmokat tettlegességre váltaná. Ehhez biztosítja az eszközöket, a tintát és az abba mártott íróvesszőt, hogy Phaidra megírja a már rendelkezésre álló levelet. Hypnosszal ellentétben, aki teljes passzivitásba kényszerítette a férfit, az Erósok cselekvésre ösztönzik Phaidrát. Akaratuk viszont csupán némi segítséggel valósulhat meg: Théseus feleségét ugyanis végül a dajka győzi meg. A dajka tapasztalt a női szenvedésekben, pontosan tudja, hogy asszonya a fellegekben jár (προσανέπτη μετέωρος, 20/208), így az általa tett javaslat Phaidra szemszögéből megoldást jelent az elviselhetetlen sóvárgásban. Úrnőjéhez férközve, ujjjaival is mutogatva suttogja fülébe, vegye a bátorságot, és írja meg a levelet – lépjen ki a tétlen szemlélődő szerepéből! A mellette *jelenlévő* dajka szavait, szemben a kívülálló beszélő parancsával, meghallja az asszony.

A levél megírására, a dajka megbízására, az eljuttatás körülményeire csupán következtet a beszélő. Az állapotváltozás, melyen ez a kettős író tábla szintén átesik, az ábrázolás által megragadott időpillanaton *kívül* következik be. Az írás aktusáról is alkothatunk képet, de nem a festmény részeként. A fantázia előtt tehát egy újabb kihívás áll: az ábrázolás leképezésén túl egy olyan vízió megképzése, amelyhez nincs verbális útmutató. Ennek időfolyamába pedig nem nyerhetünk bepillantást – ha úgy tetszik: a beavatás ideiglenesen felfüggesztődik –, s erre utal is a beszélő az igei alakok használatával: τοῖς γραμμασιν, ὅσα δὴ γραφέντα μηνύσαι μέλλει τῷ Ἰππολύτῳ τὸν ἔρωτα (19/201).⁴⁰ A perfectum és jövőbe mutató szavak magukban hordozzák a jelen pillanattól való kilépést a múltba és jövőbe egyaránt – a mítosz időtlenségébe: ez az a levél, amelyet Phaidra szerelmi vallomásaként ismerünk Ovidius levélgyűjteményéből és a képzőművészeti ábrázolásokról; s ez az a levél, amelyet a jobb oldali képműben láthatunk.⁴¹ A megírt és kézbesített levél ugyanis Hippolytos előtt, a földön hever. Ugyanaz, amely a palotában a *klinén* hívogatón vonta magára Phaidra figyelmét.

A képzőművészeti ábrázolásokon a levél elsősorban a szerelmi vallomás kézzelfoghatóvá tételére szolgál: fizikai értelemben megtestesíti, amit Phaidra érez, de nem mondhat ki. Az írás egyszerre rendelkezik látható és hallható tulajdonságokkal. Nem csupán annak hordozója (a levél), hanem maga (a betű) is alapvetően vizuális

természetű, de csupán írója és később olvasója által képes a megszólalásra. Phaidra némaságra ítélt hangja Hippolytos (olvasó) tekintete által lesz megismerhető – a szerelmi vallomás egyetlen olyan személyes és hiteles formája, amely Théseus jelenlétében is megvalósítható.

Az időbeliséget előtérbe helyezve pedig a levélírás az egyetlen olyan lehetőség, amely a jelenben adott, pillanatnyi alkalmat észrevétlenül nyújtja meg. A házaspár mindkét tagjának *pathosa* időben korlátolt: a forróság, a déli szieszta ideje hamarosan véget ér, s ezzel összefüggésben Théseus ideiglenes öntudatlansága és Phaidra izgatott lelkiállapota is megszűnhet. Az időbeli keretből azonban a levél képes kilépni, érvényét akkor is megőrzi, mikor megfogalmazódásának feltételei megszűnnek. A levél megnyújtja a *kairos*t, átlépi a temporális akadályokat.

A levél ugyanakkor a térbeli határokat is áthidalja, fizikai és átvitt értelemben egyaránt. Phaidra nem kerülhet közelebb Hippolytoshoz, a palotából sem léphet ki – az őt ábrázoló képet is csupán azért nézheti, mert férje őriző tekintete éppen nem veszélyezteti. Dajkája segítségével ellenben üzenhet neki, s ezt a beszélő már akkor egyértelműen jelzi, amikor először ad számot a levélről (17/187).⁴² Az ige, amelyet használ (διαπορθμεύω), sejteti a térbeli váltást is: közvetíti a szerelmet a vágyott férfinak, *átlépve* azt a határvonalat, mely az asszonyt és mostohafiát – és a két panelt is – elválasztja. Fölhívja a figyelmet tehát arra a távolságra, amely indokolja a levél létjogosultságát. De a titok, amelyet Phaidra Théseus előtt igyekszik megtartani, napvilágra kerül. A palota zárt teréből kikerülve a levél a szabadban tárulkozik ki, mutatva Phaidra szavait, a nap megvilágító fényében. Mielőtt rátérnék az írás mint kép, a kép mint írás működésmódjaira, vegyük sorra Hippolytos és Daphné reakcióját!

Hippolytos érintetlensége

A mitikus történet három főszereplőjét a déli óra három különböző állapotváltozásra és cselekvésre kényszeríti. Az eddigiekben arra mutattam rá, hogy a főnév jelentésében rejülő



3. kép. Mozaik Nea Paphosból, Dionysos házából: Hippolytos, Phaidra, Erós. Kr. u. 250–300 (© Nea Paphos Archaeological Park)



4. kép. Ezüsttál: Hippolytos elolvassa Phaidra levelét. Kr. u. 500–550 k., Konstantinápoly (?) © Dumbarton Oaks Coll. 49.6)

pillanatszerűség a kép természetében is érvényesül: Théseus és Phaidra egymás mellett vannak, következésképp a *kairos* számukra közel azonos idősvávot jelent. Amennyiben pedig az időszakra vonatkoztatjuk, a nyári forróság déli órája a férfi számára aluszékonyságban jelentkezik, a nőben, épp ellenkezőleg, testi-lelki hevületet ébreszt. Igyekeztem azt is hangsúlyozni, hogy mind a két állapot olyan változás eredményeképpen alakul ki, melyet valamilyen külső erő, az adott ingerek és tünetek istenként megszemélyesített alakjai, Hypnos és az Erősök idéznek elő.

Mindkettejük magatartásával ellentétes viszont Hippolytos és társa, Daphné magatartása. Mindketten saját *sóphrosynéjüket* (józan önuralmukat, szüzi mivoltukat) kinyilvánítva szerepelnek: távol tartják maguktól a test vágyait és gyengeségeit – a melegnek sem tikkasztó, sem vágykeltő erejét nem tapasztalják. A vadászat ráadásul, szemben az előbbi két külső erő letaglózó, öntudatlanságba sodró hatásával, olyan aktív tevékenység, melyben Hippolytos eleve megőrzi és gyakorolja a külvilág és az önmaga fölötti uralmat. Az ifjú az egyetlen, aki nem elszenvedí a *pathos* egy bizonyos formáját: közvetve maga váltja ki azt mint Phaidra vágyának tárgya, tekintetének célpontja. Ezen felül a dajka *pathos*áért, szenvedéséért is felelős: dühében a levél eljuttatásáért – a fölbujtásról a beszélő itt nem ejt szót – kíméletlenül megbünteti az asszonyt (24/263 sk.).

A palotában gyors egymásutániságban zajló eseményekhez hasonlóan a szabadban is több, kronologikus sorba rendezett mozzanat jelenik meg, a leírásához – az előzményeket bemutató és a folytatást sejtető – rövid elbeszélő részek kapcsolódnak. A dajka célba érve átadta Phaidra levelét, melyet ezután Hippolytos elhajít (23). Társa az idős asszonyra készül lesújtani az erkölcstelenségben való segédkezésért (24), de ebben egy solymár akadályozná meg (26), s hozzá hasonlóan az erőszaktól elborzadva többen a dajkával rokonszenveznek (29–33).⁴³ A kép pillanatszerűsége – a korábbi kijelentés ellenére – mégsem konkrétan vadászat közben jeleníti meg őket, hanem Phaidra

levelének elutasítását, a fölháborodott tiltakozást állítja előtérbe (emiatt is tűnik valószínűnek, hogy a dajka a vadászatról immár visszatérő ifjút keresi föl). A Théseusról, Phaidráról és Hippolytosról megragadott pillanatszerű, mozdulatlan kép tehát összhangban van a mitikus történetben betöltött szerepükkel, magába sűríti az alakjukhoz tartozó történéseket, melyeket végrehajtanak vagy elszenvednek: a Hippolytos után sóvárgó asszony férje tudta nélkül tesz ajánlatot mostohafiának, aki elutasítja azt. Mindannyiuk számára ennek egyszerre néma és beszédes biztosítéka, mint láttuk, a levél.

A szöveg sajnálatos módon romlott, ahol a levél átadásának pillanata szerepel, de Hippolytos és Daphné válasza már világosan kirajzolódik. Az ifjú dühös lesz – Erős helyett Erinys hallotta meg szavát –, és undorodva tiltakozik a kérdés ellen. Ugyanaz az ige szerepel, amely Phaidra Théseus iránti érzésének kifejezésére szolgált (βδελύττεται, 23/259). Az elé tárul látványtól ledermed (ναρκᾶ δὲ τῆ θεᾶ) és elfordul (ἐκτρέπεται, 23/261 sk.) – képes tehát tekintetét irányítani, Théseusszal és Phaidrával ellentétben.

Daphné esetében még hangsúlyosabbak az érzékelés–megértés–tiltakozás egyes lépései, az ő alakjára azonban csak négy caputtal lejjebb tér rá a beszélő. A vadásznimfa Hippolytossal együtt fordítja el arcát (ἀποστρέφει τὸ πρόσωπον, 28/309). A beszélő Hippolytos reakciójában tehát az undort emeli ki, Daphnéban viszont a szégyent, amelyet a két nő tette ébreszt benne: egyrészt *hallva* az írásban foglalt erkölcstelenségről (τῆς μὲν τῶν γραμμάτων ἀκούσασα), másrészt *látva* az abban segédkező dajkát (τὴν δὲ θεασαμένην διάκονον ἀσελγείας, 28/310 sk.). Az elfordulás kifejezésére ismét az ἀποστρέφω ige szerepel, immár perfectumban, a hírt („hallomást”, ἀκοήν) pedig Hippolytoshoz hasonlóan igyekszik távol tartani magától (παρωθεῖται, 28/313).⁴⁴ A két szűz vadász tehát képes nemet mondani és elhatárolni magát annak a külső erőnek a közvetett befolyásától, melynek hatása alatt Phaidra megírta és elküldte levelét. A *pathos*nak még a lehetőségétől is színpadias mozdulattal zárkoznak el.⁴⁵

A Phaidra szerelmét tartalmazó írotáblába a szó szoros értelmében bepillantást nyerhetünk mi, az *Ekphrasis* olvasói is. Az elhajított levél föltárja, „mutatja” Phaidra szavait (δεικνυσι τὸ [ἐντὸς] καὶ τὰ γράμματα, 23/260), melyeket a beszélő korábban, a tintát nyújtó Erős bemutatása után idézett, „kiolvastott”: „Μέχρι δὴ τίνος σωφρονησεις, Ἰππόλυτε; Φαίδρα δὲ ποθεῖ σε καὶ βούλεται.” – „Meddig tartóztatod még magad, Hippolytos? Phaidra vágyik rád, téged akar.” (19/203 sk.) Az írásban (= *Ekphrasis*) szereplő írás (= levél) tartalmazza Phaidra nevét: a betűk jelölökként *mutatnak* az asszony alakjára, amint Hippolytos után vágyakozik.

Főntebb részletesen taglaltam a Hippolytost ábrázoló kiskép hatását, melyre Erős ujjával mutatott (δεικνυσι, 18/192 sk.) – a kisebb „festmények” egyikére, amelyekkel a festő művét díszítette: τοῖς ἐπικειμένοις ἐποικίλλε γράμμασιν, εἰκόνας ἐν εἰκόσι μιμούμενος (3/31). Az egyébként meglehetősen gyakori *deiknymí* ige és az ’írás’-t és ’festmény’-t egyaránt jelentő *grammata* ismétlése egyértelművé teszi Phaidra szándékát. A nő annak reményében írt magáról, hogy a levél ugyanazt a hatást váltja ki, melyet belőle az oroszlánra nehezdedő Hippolytos alakja: hogy a *grammata* vágyat ébreszt az ifjú vadászbán, hogy az írás *képével* beavathatja őt a szerelmi vágy megtapasztalásába. A levél ugyanis oly módon kapcsolja össze a két teret, hogy a

szerelmem megüzenésével az egyik képpanelből a másikba tükörszerűen közvetíti Phaidra alakját, képileg idézi meg őt. Erős perzselésének hatására Hippolytos látványa, amelytől képtelen elszakadni, vágyat ébresztett a nőben, Hippolytosban viszont épp ellenkezőleg: undorodva fordul el a képtől – ahogy az asszony férjétől. Phaidrát a levélírással Erős parancsának és dajkája biztatásának meghallása vette rá, Hippolytos válasza azonban vonzalom helyett haragról tanúskodik. Míg Théseus a forráság hatására lecsukta szemét, Phaidra pedig képtelen volt levenni tekintetét a vágyott férfiről, addig Hippolytos ura marad testének és érzékszerveinek: elfordulása és a levél távoltage az azt mutatja, *sóphrosynéje* felülemelkedik a mindenkit – férfit, nőt, királyt, szolgát – egyformán érintő, nagyon is emberi készletéseken.

Az írás-kép időtlensége

Phaidra ábrázolása, képzelgése az írás-kép megalkotásában válik tapinthatóvá. A *graphiein*ben foglalt cselekvéssel (írás-sal/festéssel/betűt-rajzolással) valóságteremtésre törekszik, következésképp Hippolytos nem csupán Phaidrát – azt az önarc-képet, mely a szerelmi szenvedés „dőntő pillanatában” rögzíti őt –, hanem a mostoha által róla formált képet is elutasítja. Hippolytos nem hajlandó a vágy tárgya lenni, nem azonosul az oroszlanra neheződő ifjú vadással, aki magára vonja a nők és lányok fürkésző tekintetét.

Az írotábla, mint íráshordozó, írás az írásban – ugyanakkor, mint tárgy, kép a képben. A főnti érvek alapján, olybá

tűnik, a két mediális funkció közt húzódó különbségek föl is számolódhatnak: a levél címzettje ugyan Hippolytos, olvasója és nézője – az *Ekphrasis* révén – azonban megszámlálhatatlan. A szövegben kirajzolódó képi ábrázolás tárgya (1/13 sk.) lényegében a levél soraiiban fogalmazódik meg, s egyáltalán a levél „meglétében” jut kifejezésre, amely épp úgy egy hihető illúzió megteremtésére (nevezetesen szerelmük beteljesedésére) törekszik, miként maga a szöveg, melyen keresztül megismerjük.

Az ajánlattételt megfogalmazó mondat egy időbeliségre irányuló kérdést tartalmaz: „Meddig uralkodsz még magadon, Hippolytos?” A választ már számtalanszor megadta a beszélő: Hippolytos józan marad, „még a képen is” (16/168 sk.) és az írásban is, melyet az *Ekphrasis* mai közönsége olvas. Ennek beszélője is – a vizuális narratívára hivatkozva – mintha a mitikus történetnek egy újszerű változatát készült volna megírni, melyben 1) a férj jelenléte akár befolyásolhatná az események végkimenetelét, 2) Hippolytos méltó társa nem Artemis, hanem egy szintén szűz nimfa lehetne, 3) az asszony és a mostohafiú helyett a dajka halála válna a drámai jelenetsor tetőpontjává. A fantázia által színre vitt, páratlan megoldások beiktatása mégsem jutott érvényre. A mítosz szereplői nem engedik átrajzolni az alakjukhoz szorosan kötődő, mozdulatlan képet. A különleges időpont, a *kairos* jóllehet a pillanatot, a vissza nem térő alkalmat hivatott színre vinni, megragadása mégis az ábrázolt történet változhatatlanságát tette időtlenné, a pillanatot végtelen számban sokszorosító íráson keresztül.

Jegyzetek

- 1 A teljes cím: Ἐκφρασις εἰκόνας ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένης. Az idézetek Eugenio Amato mérvadó Teubner-kiadása (2009) alapján szerepelnek. A szöveg hosszára való tekintettel a caputszámok mellett a sorok számát is jelölöm az említett szövegváltozat alapján. A magyar fordítás a szerző munkája, összevetve Friedländer német, illetve Amato olasz nyelvű fordításával, olykor felülbíráva azokat. A közös szövegolvasásért és az elemzés irányának meghatározásáért Bolonyai Gábort illeti köszönet.
- 2 Az alábbi elemzés kiemelten az ajánlattétel és az azt előkészítő körülmények prokópioszi megfogalmazására irányul, s nem tárgyalja azonos részletességgel a leírt képegyüttes valamennyi tagját.
- 3 A tanulmányok: Friedländer 1972; Talgam 2004; Bäbler 2010. A régészeti szempontok kapcsán sokatmondó, hogy az *ekphrasis*-irodalomban egyébként úttörőnek számító Paul Friedländer kommentárjában, az egyes caputok tárgyalása után katalógusszerűen sorolja föl a relevánsnak ítélt tárgyi leletanyagot; a művészet-történész Rina Talgam pedig kimondottan a korszak és a térség mozaikjainak fényében vizsgálja a szöveget.
- 4 A történet képzőművészeti ábrázolásainak ismeretében egyedülálló és rendhagyó megoldás a) az alvó Théseus jelenléte, b) Daphné szerepeltetése mint Hippolytos vadásztársa, c) a dajka megbüntetése a levél kézbesítése miatt. (Pontosabban az, hogy szerepe és sorsa előtérbe kerül, míg Phaidra és Hippolytos tragikus haláláról a szöveg nem nyilatkozik.)
- 5 Az *ekphrasis* kulcsfogalma az *ἐναργεία*, amelyen keresztül a beszélő képes leírása tárgyát a hallgató elé varázsolni, s a valószínűség illúzióját keltve érzelmileg hatni rá. A műfaj ókori meghatározásaihoz lásd Webb 2009, 51–55. Az *ekphrasis*-szakiroda-
- 6 A leírásban való eligazodást könnyítendő mellékeljük az egyetlen elérhető, jóllehet számos pontatlanságot tartalmazó rekonstrukciós rajzot.
- 7 Ἀθηναίαι ταῦτα καὶ θέρους ἀκμῆ καὶ μέσον ἡμέρας. ὁ δὲ καιρὸς δηλοῦται τοῖς πράγμασι. – „Ez itt Athén, a nyár legmelegebb időszaka, dél. Az időpont világos a tevékenységekből.” 2/15 sk.
- 8 Θῆρα γὰρ ἐνταῦθα καὶ κυνηγέσια ἐσθητες τε τὰ σώματα διαψύχουσαι καὶ Θεσέως ὕπνος οὐ μὰ Δία νυκτὸς ἐπιστάς. – „Ugyanis kutyahajtás, vadászat [szerepel a képen], a testet szellőzni hagyó ruházat, és Théseus alvása, ami – Zeusra mondom – nem éjszaka következett be.” 2/16 skk. – Kissé meglepő a beszélő következtetése a vadászból, melyre nem a nap legmelegebb órája a legalkalmasabb időpont (Xenophón szerint a vadásznak nyáron délig célszerű véget vetni, Xen. *Kyn.* IV. 11). Valószínű, hogy a csapat éppen hazatér, hiszen egy menekülő özet leszámítva (31/337) egyetlen leírt képelem sem utal arra, hogy éppen most (a gyakorlatban) zajlik a vadászat.
- 9 A könnyű, „testet lélegezni engedő” ruhaviselet nem egyetlen személyhez kötődik, hanem az összes alakhoz, akit a beszélő be-

- mutat. Ennek funkciója változatosan jelenik meg, attól függően, hogy a beszélő melyik szereplő szemszögéből nyilatkozik egy másiktól: praktikus egyrészt a hőség elviseléséhez Théseus számára, vagy a könnyű mozgás biztosításához a vadászatban Hippolytos és Daphné számára, másrészt a félig fedetlenül hagyott bőr a szerelmi vágy jelzésében (17/183), akár fölkeltésében (18/195 skk.) vagy annak hiányában is szerepet játszik (12/112 skk.).
- 10 τῆς μεσημβρίας τὸ πνίγιος ἀποπεμπόμενος ὕπνω – „Álommal űzve el magától a fojtogató, déli hőséget”, 10/90.
- 11 μαχλόταται δε γυναῖκες, ἀφαιρούτατοι δέ τοι ἄνδρες / εἰσίν, ἐπεὶ κεφαλὴν καὶ γούνατα Σείριος ἄζει – „kéjvágyóak az asszonyok, ámde legyöngül a férfi, / mert fejet és térdet szikkaszt ki a Nagy Kutya csillag.” Hés. *Erg.* 586 sk., ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. Az ehhez a részhez szóló egyik *scholion* Alkaiostól idéz egy hasonló részletet, melyben a nők jelzője miaρώταται, a férfiaké pedig λέπττοι (347a).
- 12 Euripidés tragédiájában jóslatkérésből érkezik meg (790 sk., 806 sk.), az elveszett Sophoklés-darabban (fr. G, Stob. I. 5, 13) és Senecánál (834 skk.) az Alvilágból tér vissza, aminek lehetőségét az asszony mindvégig kizárja (218–221). A mítosz további változatai nem térnek ki arra, hogy Théseus otthon tartózkodik-e, amikor Phaidra vallomásra szánja el magát. – A képzőművészeti ábrázolások között olykor ugyan látható Théseus, de ezek esetében egyértelmű, hogy éppen Hippolytos halálhírére értesül.
- 13 οὐ σὺν αὐτῷ κατακειμένη νυκτὸς γὰρ ἡ κοίτη τοῖς σῶφροσιν – „De nem fekszik mellette: hiszen a józan magaviseletű emberek számára az együttlét ideje az éjszaka.” 10/91 sk. A megjegyzés Phaidra viselkedésének rosszallását is sugallja: ő nem éjszaka vágyik majd együttlétre... A látvány okozta veszélyekről és ennek kereszténységben jelentkező kulturális konfliktusáról lásd Goldhill 2002.
- 14 κλέπτει τὸν νοῦν καὶ κατασύρει τὰ βλέφαρα, 11/95 sk.; ἀποκρύπτει δὲ τὴν θεᾶν· οὐ γὰρ προορᾷ τις ἐρχόμενον ὕπνον, 11/101.
- 15 Szemben a leghíresebb alvó férfi, Endymión jellegzetes ábrázolásával. Bähler 2010, 571.
- 16 Εἶδεν οἰκέτης ὑπνοῦντα τὸν δεσπότην καὶ τοῦ πάθους μετέλαβε, 13/122 sk.
- 17 τὸν δεσπότην αὐτὸν ἐναντία τῇ σχέσει μιμούμενος, 15/145. Prokópiος szavai ezáltal az „üres hely” kitöltésének, a képzeletbeli kép megalkotásának folyamatához is iránytűként szolgálnak. Elsősorban itt is a festő ábrázol, „utánoz” (μιμούμενος, 3/31), de a szolgát, aki ura testhelyzetét „utánozza” (μιμούμενος, 15/145), a szöveg mai olvasója (a mentális kép festője, s egyben annak nézője) egy korábban megalkotott képegről, jelesül Théseusról mintázza (μιμεῖται). Ez a játék később is megismétlődik: 36/374 sk.
- 18 Az állatvilág egyszerre szolgál az emberi történések ellen- és előképül. Az asszony ott kezét védekezésül emeli föl a fegyver ellen, de a pásztorokutyák is fenyegetően ugatják, s közvetlen mellette két vadászkutya is nekik: egyikük egyelőre csupán készül rátámadni, a másik viszont már combjába harap (25/286–289).
- 19 καὶ θεὸς Ἀπόλλων διώκει μὲν φεύγουσαν, νικῶν δε ἤττηθη – „És űzi Apollón isten a menekülő lányt, s habár győz (utoléri), mégis alulmarad”, 1/9 sk; ἤττηθῆσα δ’ οὖν μεταστραφείσα ἐχώρει..... τὸν ἰχνευτὴν ὑποφεύγει διώκοντα – „alulmaradva megfordult és elfutott (...), elsőkik a nyomában járó üldöző elől”, 15/150 skk.
- 20 μὴ καὶ λάθῃ Θησεύς ἐν προσποιήσει καθεύδοντος τῶν ὀνημάτων αἰσθόμενος – „Nehogy Théseus, az alvást csupán színélve, titokban meghallja szavait”, 20/215 sk.
- 21 ὄρα... ψυχὴν ὥσπερ ἀποδημοῦσαν καὶ ζῶντος ἔτι τοῦ σώματος, 17/175 sk. Théseus és Phaidra alakjának megjelenítése egy jellegzetes – részben ikonográfiailag értelmezhető – kettőségekben is osztozik: Théseus nem lát és nem szívesen néznek rá;
- Phaidra pedig tiltott látvány felé fordul és testéből illetlen részek is láthatóak.
- 22 Linant de Bellefonds, *LIMC* 7, 356–359, s. v. „Phaidra”, elsősorban az „A. Phèdre malade d’amour” egység, valamint a szócikkhez tartozó kommentár alapján.
- 23 πινακίῳ διπλῷ κατὰ τῆς κλίνης κειμένῳ συνέχεται, 17/186. A szövegromlás miatt nem egyértelmű a συνέχεται pontos jelentése, az igét passzív, kissé átvitt értelmében fordítottam („össze van tartva”, figyelmét ez köti le, arra koncentrálni), alanya Phaidra. Friedländer fordítása: „sie wird von einem Doppeltäfelchen gefesselt, das halb auf dem Ruhebett liegt und herabhängt” (50), Amato fordítása: „tiene stretta una tavoletta doppia adagiata sul letto” (223).
- 24 δεξιᾷ τῆ χειρὶ ἐνί τε ταύτης δακτύλῳ δαίκνυσι μετέωρον ἐν χρώμασι τὸν Ἰππόλυτον. θατέρῃ δὲ τὸν πυρρὸν ἀνάπτει, ὁμοῦ τῆ θεᾶ τῆς καρδίας ἀπτόμενος μέσης, 18/192 skk.
- 25 παρασκευάζει τὴν ἐκ μέλανος ὕλην... τῆ λαϊᾷ ταύτην ἀνέχων, θατέρῃ ταύτῃ τὴν γραφίδα φέρον ἐνέθηκε, μέλλων ἐπιδοῦναι, 19/200–203.
- 26 „γράφει καὶ θάρρει καὶ δέχου με τῆ χρεῖα διάκονον.” Πείθει τὴν Φαίδραν εἰποῦσα καὶ οἶχεται. 20/211sk.
- 27 τῆς ψυχῆς τὸ κάλλος κατανοεῖν ἀγνοήσασα, 12/114. Világos, hogy a megjegyzés az elbeszélő elfogult értékelése.
- 28 λανθανούση χειρὶ δεικνύντα τείνασα δάκτυλον τῆς ἐτέρας τὸ βλέμμα κατ’ εὐθὺ τῆς εἰκόνας ἀνέτεινεν – „Rejtőzködő kézzel mutatóját kinyújtva, társa tekintetét egyenesen a fenti képre irányította.” 21/229 sk.
- 29 καταδοκεῖ τὴν εἰκόνα καὶ συνερᾷ τάχα τῆ δεσποίνῃ λανθάνουσα. – Föltűnő, hogy a szolgálkhoz hasonlóan a szolgálólányok is titkon cselekednek úrnőjük előtt, és tartanak attól, hogy rajtakapják őket – mind a két társaság ugyanazt műveli, mint uruk és úrnőjük, az egyik félnek aludni volna tilos, a másiknak, olybá tűnik, szerelmesnek lenni.
- 30 Vö. 16/168 sk., 19/203 sk., 23/248 sk., 251, 24/265 sk., 27/303 sk.
- 31 βραχὺ τι μεταστρέφου καὶ δίδου τῷ συνοίκῳ τὸ βλέμμα καὶ μὴ τὸ παρὸν μέμφου, τὰ μὴ παρόντα ζητήσασα. αἰδοῦ δὲ τὸν σύνοικον καὶ καθεύδοντα καὶ μεταφέρου τῆς εἰκόνας πρὸς ἣν ἀφορᾷς. 16/165–168.
- 32 A trójai eseményeket ábrázoló kisképsor egyikén szereplő Menelaosnak tiltaná meg, hogy kardjával lesújtson Alexandrosra: 40/431skk.
- 33 Leggyakrabban az ἀσελγεία főnév szerepel, egy alkalommal az ἀκολασία, amely – lásd lentebb – a σωφροσύνη ellentétpárja a Liddell–Scott-szótár szerint.
- 34 A beszélő intelme kapcsán Bähler a Seneca-tragédia korabeli elterjedtségét és népszerűségét firtatja, talán kissé elrugaszkodva: kulcsfontosságúnak ítéli a *Phaedra* nyílt színi vallomásában elhangzó *est genitor in te tutus* sort (658). Bähler 2010, 580–583.
- 35 Talán nem indokolatlan az oroszlánra nehezédő férfi alakjának leírásában erotikus konnotációt sejtteni Phaidra szemszögéből. Ovidiusnál Phaedra – a *Heroides* 4. levelének szerzőjeként – szűz leányként igyekszik tetszelegni Hippolytos előtt, aki a formális házassággal szemben a valódi szerelem első megtapasztalására, elszenvadására vár (a szüzesség elvételének metaforikus képeit lásd különösen: *Her.* 4, 27–30).
- 36 A Phaidra-mitoszról először számot adó szöveghely (*Od.* XI. 321) együtt említi a két nővér sorsát, Pausanias pedig egy mindkettőjüket ábrázoló festményről is beszámol, amely vélhetően Phaidra öngyilkosságának módjára utal (X. 29, 3).
- 37 Bähler 2010, 583–588.
- 38 Az ἀποστραφεῖς állapothatározó szerepel az oroszlán elejtéséért magát ünnepeltető Hippolytos jelzőjeként is (4/41).
- 39 Euripidés *Hippolytos*ában maga a szerelemistennő ismeri el (47–50), Seneca *Phaedrájában* viszont a mostoha saját felelősségének háritására idézi föl Venus bosszúját (124–128).

- 40 Szó szerint: „(tintát nyújt) a levélhez, amely megírtként arra késztül, hogy majd elárulja Hippolytosnak Phaidra szerelmét.”
- 41 A szerelmi vallomást, ajánlattételt tartalmazó levél először Ovidiusnál jelenik meg az irodalomban. A filológusok döntő többsége úgy véli, az aranykori költő újítása Euripidés búcsú- és vádlevelét a történet egy korábbi fázisába helyezni, funkcióját és címzettjét is megváltoztatva. A képzőművészeti ábrázolásokon mindannyiszor ez, tehát a szerelmes levél látható, vö. Gesztelyi 2015.
- 42 A levél arra is lehetőséget kínál, hogy a Phaidrában lejátszódó belső konfliktust részben föloldja: Phaedra a *Heroides* 4. *epistulájában* is Amor parancsára (!) ragad tollat, hogy leírja, amit a *pudor* tiltott kimondani (10).
- 43 Az *Ekphrasis* második egységét, mely a dajka *pathosát* szemlélő hétköznapi emberek érzelmi involválódására is nagy hangsúlyt fektet, ez alkalommal nem elemezzük részletesen.
- 44 Euripidés tragédiájának *agónjában* Hippolytos többek között az-za is védekezik, hogy jóllehet *hallott* és *látott* is a szerelem gyakorlatáról, de ő maga nem műveli, hiszen lelke is szűz (1004 skk.).
- 45 A beszélő tudatosan játszik az *ekphrasis* színpadiasságával, mely szintén a műfaji sajátosságokból következik: a dajka a „tragédiából ismert” öregasszony (20/205), Hippolytosnak színháza van (27/303), s a nézőközönség a hegyen fölment, hogy láthassa a Hippolytos körül zajló, tragikus eseményt (33/352sk).

Bibliográfia

- Amato, E. – G. Ventrella, G. (kiad.) 2009. *Procopius Gazaesus. Opuscula rhetorica et oratoria*. Berlin – New York.
- Bäbler, B. 2010. „Prokop von Gaza: Der Gemäldezyklus”: E. Amato (szerk.): *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le Epistole di Procopio di Gaza*. Alessandria, 560–618.
- Barrett, W. S. (kiad., kómm.) 1964. *Euripides: Hippolytos*. Oxford.
- Fowler, D. P. 1991. „Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis”: *The Journal of Roman Studies* 81, 25–35.
- Gesztelyi T. 2015. „Phaedra levele Hippolytushoz. Ovidius *epistulája* (*Her.* 4) a római képzőművészetben”: *Ókor* 14/2, 41–48.
- Friedländer, P. 1972. *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza: des Prokopios von Gaza Ekphrasis eikonos*. Città del Vaticano.
- Goldhill, S. 2007. „What Is Ekphrasis For?”: *Classical Philology* 102/1, 1–19.
- Goldhill S. 2012. „The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gate in Empire Culture”: M. C. Nussbaum – J. Shiuola (szerk.): *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethic in Ancient Greece and Rome*. Chicago, 374 –399.
- Linant de Bellefonds, P. 1990 (a). „Hippolytos [1]”: *LIMC* 5, 445–464.
- Linant de Bellefonds, P. 1994 (b). „Phaidra”: *LIMC* 7, 356–359.
- Olszewski, M. T. 2002. „La mosaïque de »style naïf« de Cheikh Zouede au Sinaï”: *Archeologia* 53, 45–61.
- Simon A. 2009. „Gorgók és Szirének. Beszéd és látvány versengése Lukianos *Egy teremről* írott magasztalásában”: Uő: *Dionysos színrevitele*. Budapest, 89–108.
- Simon A. 2011. „Kővé dermedt képek. Látvány, kép és erőszak Lukianos *De domójában*”: *Ókor* 10/4, 41–50.
- Talgam, R. 2004. „The *Ekphrasis eikonos* of Procopius of Gaza. The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the 5th and 6th Centuries”: B. Bitton-Ashkelony – A. Kofsky (szerk.): *Christian Gaza in Late Antiquity*. Leiden–Boston, 209–234.
- Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham–Burlington.