AZ ANTIK DRÁMA ÚTJAI

Az antik dráma útjai

Tanulmányok
a görög-római színjátszásról
és hatásáról

Szerkesztette
KARSAI GYÖRGY
KÁRPÁTI ANDRÁS
VÁMOS KORNÉLIA

reciti
Budapest · 2018

A kötet a K-83115 számú, „A tragikum és a komikum értelmezése az antik drámában” című OTKA-NKFIH kutatási program keretében készült.

A borítóhoz felhasznált vázakép-motívum forrása:
Dél-Itáliában készült Gnathia-kancsó (Kr. e. 4. század)
Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjtemény, leltári száma: 2005.13.A.
(Mátyus László felvétele)

BY-NC-SA

Könyvünk a Creative Commons
Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-45-1

Kiadja a reciti,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja • www.reciti.hu
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

Tartalom

Bevezető 7

BÉLYÁCZ KATALIN
Aiszkhülosz, *Perzsák*: 'A kutatás útjai' 17

KÁRPÁTI ANDRÁS
A szatírok játékszere. Aiszkhülosz: *Iszthmiasztai* 85–97 43

KARSAI GYÖRGY
Kreón és Oidipusz. (*Oidipusz király* 512–862. sor) 69

VINCE MÁTÉ
Az esküszegés mint a tragikum forrása. Euripidész egy elszabadult soráról 135

VÁMOS KORNÉLIA
A *bűnös* és az *ártatlan* – Euripidész Helenéje 155

ROGIER VAN DER WAL
Cicero the Actor 199

FERENCZI ATTILA
Mérték felett. Tragédia és komédia találkozása Seneca *Hercules furens* című drámájában 207

HAJDU PÉTER
A tragikum megőrzése és eltüntetése a prózai átdolgozásban. Klasszikus tragédiacselekmények Dictys Cretensis művében ... 223

Bibliográfia 237
Affiliációk 251

Bevezető

Nyolc tanulmány, amelyek mindegyike az európai színháztörténet kiindulópontját jelentő görög és római drámairodalmat választotta elemzése tárgyául.[1] Különböző megközelítésekben – tudománytörténet, szöveghagyományozás, mítoszkezelés, dramaturgia, színpadra állítás stb. – foglalkoznak a kiválasztott drámaszöveggel vagy szerzővel vagy színházi műfajjal. Időben nagyjából ezer évet ölel fel az áttekintett színháztörténeti kor: Aiszkhülosztól Senecán át az i. sz. 4. században keletkezett Dictys-szövegig. Olyan vállalkozás ez, mintha, mondjuk, a honfoglalástól a 2000-es évekig szeretnénk áttekinteni a Kárpát-medence kultúrájának egyetlen aspektusát. Ezerfelé ágazó történetet ismerünk meg, pontosabban a történetszövedék helyett legfeljebb néhány foltot belőle. Folyamatosan változó társadalmi és kulturális környezet vette és veszi körül a színházat, amely, bár maga is sokat változik az idők folyamán, mégis változatlannak tekinthető. Mert a színház, a drámai műfajok megőriznek valami állandót, valami közöset, ami korokon és földrajzi távolságokon át örök az emberiség kultúrtörténetében: a *hatás*t, a *színházi előadás hatását*, amit mindenkori befogadójára gyakorol egy jó előadás. Kötetünk tanul-

1 Az OTKA K-83115 számú kutatási projekt keretében 2015. február 20-án a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Klasszika-filológia tanszéke adott otthont a *Tragikum és komikum értelmezése az antik – görög és római – színházban* című konferenciának. Kötetünkben az itt elhangzott előadások többségének tanulmánnyá bővített változatát közöljük, valamint a konferenciát nemzetközivé bővítő résztvevő előadásának szerkesztett változatát (az elhangzás nyelvén).

mányainak talán legfontosabb közös nevezője, hogy rövidebb-hosszabb terjedelemben mind foglalkoznak ezzel a kérdéssel, a tragikum és a komikum mibenlétével, működési mechanizmusával és színpadi megvalósulásával.

Mit nevezünk klasszikus értéknek, időtálló művészi alkotásnak? Jelen kötet keretei között, az ókori görög és római színházi műfajoknál maradva, műfaji besorolástól függetlenül elmondhatjuk, klasszikusnak akkor tekintünk egy tragédiát, komédiát vagy szatírjátékot, ha az minden korban más és más arcát tudja megmutatni az arra nyitott közönségnek. Mindehhez járul természetesen a mindenkori hétköznapi tapasztalat, hiszen azt, hogy egy tragédia vagy komédia klasszikussá vált-e, könnyedén le lehet mérni azon a hatáson – egyszerűbb szavakkal: a *siker*en, vagy a *bukás*on –, amely a különböző korokban az adott dráma színházi bemutatóját kíséri. Az ókori görög színház nélkül nem lenne európai színház, Senecától Shakespeare-en át Molière-ig, Anouilh-ig és Térey Jánosig ellenőrizhető az a hatás, amelyet ez a végtelenül töredékesen fennmaradt dráma-korpusz az utókorra gyakorolt és gyakorol ma is. A görög tragédiák és komédiák értékét akkor tudjuk igazán felmérni, ha végiggondoljuk, mit ismerünk az i. e. 5. századi athéni drámai versenyeken szerepelt művek közül. Összesen harminckilenc tragédia és tizenegy ókomédia maradt fenn (az utóbbiak mind Arisztophanésztől) egy olyan színházi kultúrából, amelyből Arisztotelész mintegy fél évszázaddal később még több mint négyszáz tragédiát olvasott, s amely drámairodalomból az alexandriai könyvtár fénykorában több százat birtokolt. Rommező, mintha egy csodálatos város pusztulása után a csonkán maradt utcákat pásztázná tekintetünk, s az itt-ott nagyjában-egészében megmaradt egy-egy épület szépségében gyönyörködnénk ámultan, s ezek alapján próbálnánk meg rekonstruálni az egészet. Képzeljük el, hogy, mondjuk, háromszáz év múlva valamilyen okból, mondjuk, kultúránkból csak töredékek maradnának fenn. A ma világsikernek örvendő *musicalek* közül, mint amilyen például a *Hair,* vagy az *Operaház fantomja,* nem maradna fenn más, csak a librettók! Se kép-, se hanganyag nem állna kései utódaink rendelkezésére, hogy e színművek esztétikai értékét, nézőire, befogadóira, ránk gyakorolt hatását meg tudják ítélni. Gondoljuk el, milyen véleménnyel lennének szellemi képességeink-

ről, hogy elomló lelkesedéssel ünnepeltük az olyan drámai szövegeket, mint *„ó, hosszú haj, hosszú haj, érted ha kell, / minden szenvedést vállalnom kell!”*, vagy hogy *„…vén hibbant, pórul jársz, / jobb egy lázas, mint egy ’házastársas’ nász!’”*. Pedig a párhuzam – *mutatis mutandis* – adott: a görög drámák előadásának két alappillére volt: *zene* és a *táncok koreográfiája* egyáltalán nem, vagy csak nagyon töredékes formában maradt fenn, pedig ezek nélkül elképzelhetetlen volt színházi előadás a klasszikus kori Athénban. És mégis, a kevés fennmaradt drámaszöveg, vagyis a *librettók* mind a mai napig végtelen gondolati gazdagságú világot tárnak elénk, s új és új értékek felfedezésével ajándékozzák meg az értő befogadót, a nézőt, az olvasót. Ezek a drámák – ha helyesen kérdezzük őket – képesek a mindenkori *ma* emberének kérdéseire válaszolni.

Az antik színház mai „élővé tétele” nyitott szellemű kulturális életben és a kor kihívásaira reagálni képes, gyerekközpontú oktatási rendszerben három pilléren nyugszik: 1) a kortárs színház, amelyben folyamatosan új és új megközelítésű színpadra állítások születnek; 2) az oktatási rendszer, amely nem vitrinbe zárandó múzeumi tárgyaknak tekinti az antik drámákat, amelyek a távoli múlt érdektelen idegenségét „bizonyítják”, hanem a gondolkozni tanítás örök érvényű eszközeként tanítja e drámákat; 3) az ókortudomány, amely a szaktudomány eszközeivel és igényességével elhelyezi e drámákat az emberiség kultúrtörténetében. E három pillér, e három megközelítési mód közös nevezője a jelenközpontúság, az az igény, hogy kortársunkká tegyük a klasszikus Athén egyik csúcsteljesítményét, a színházat.

A közelmúlt magyar színházi gyakorlatában az antik drámák – tragédiák és komédiák – színpadra állításában három, markánsan elkülöníthető irányzat figyelhető meg. Az egyiket nevezhetjük restitúcióra törekvő színháznak, amennyiben az ilyen típusú előadásokat létrehozó művészek megvallottan az ötödik századi görög színházi előadások stílusát és hangulatát szeretnék újrateremteni. A fentebb elmondottak értelmében – mivel az i. e. 5. századi athéni színi előadásokról alig vannak olyan dokumentumaink, amelyek alapján azokat pontosan le lehetne írni, hiszen elenyészően keveset tudunk a szerzői/rendezői elképzelésekről, a színészi játékot sem ismerjük mélyebben, s nem tudunk sokat a díszletekről és a jelmezekről sem – az eredeti

előadás helyreállítása természetesen reménytelen vállalkozás.[2] A legtöbb esetben sikertelenek is voltak ezek a színházi esték a Gorsiumi Nyári Játékoktól az óbudai Térszínház előadásaiig. A másik irányzat képviselői megkísérelnek aktuális, elsősorban morális értékek mentén közelíteni az antik drámákhoz, és a színpadra állítás során olyan mozzanatokra helyezni a hangsúlyt, amelyek itt és most egyszerre örök és ugyanakkor húsbavágóan mai kérdésekre adott válaszokat hívnak elő a görög és római drámákból. Ilyen volt Zsámbéki Gábor rendezésében a *Médeia* (2004), ahol a befogadás és kirekesztés kérdése állt a középpontban, Alföldi Róbert *Oresztésze* (2008), amely külön hangsúlyt helyezett a közösség manipulálhatóságának ábrázolására, illetve a cinikus és gátlástalan politikusi magatartásformák gazdag választékát mutatta be hősein keresztül. De ide sorolhatók a korábbi évekből Zsótér Sándor *Bakkhánsnők* rendezése is (2001), amely az emberből tomboló erővel felszínre törő irracionalitásról szólt.

A harmadik irányzatot képviselve én a beavató színházi forma módszereit adaptálom az antik görög drámák előadására. Az előadás folyamatos, színpadi párbeszéd a színészek és köztem, aki magam is a színpadon vagyok. A dráma klasszika-filológiai és színháztörténeti bevezetését követő, a metateátralitás hatáselemeit kiaknázó, improvizatívnak tűnő *játék* közös keretben szcenírozza a műsoron levő görög drámát, illetve annak *mai* befogadásához vezető folyamatot. Az „elemzés" vagy „értelmezés" csak részben verbális, egy-egy jelenet újrajátszatása irányítja az előadást annak érdekében, hogy *in vivo*, a közönséggel és a színészekkel együtt, az előadás idejében vizsgálhassuk meg, hogyan *működik* a dráma – tragikum, komikum, illetve ezek együttese – a színpadon. A szereplők közötti viszonyok megváltoztatása, az indulatok, motivációk áthangolása révén nyílnak meg a drámai előadásnak azok a rétegei, melyeket a ránk maradt szöveg – valamilyen okból (elhallgatás, tudattalan, gesztika stb.) – nem képes átadni. Az elsődleges cél és a módszer lényege tehát nem elsősorban a drámaelemzés tudományos „igazsága" (kérdés, létezik-e egyáltalán ilyen), hanem a görög dráma sokszólamúságának, hatásmechanizmusának és aktualitásának élményt adó demonstrálása: a görög dráma befogadásába beavató *performansz*.

2 Csapo–Slater 1995.

Ezt a megközelítési irányzatot egyensúlyozza ki a szaktudomány eszközeivel jelen tanulmánykötet, kutatócsoportunk több éves, az OTKA K-83115 pályázata jóvoltából megvalósult együttműködésének egyik eredménye. A *tragikum* és a *komikum* különböző antik színházi műfajokban való megjelenése és elemzése mindegyik tanulmányban helyet kapott, de legalább ennyire hangsúlyos, közös elem a vizsgált drámák mához kapcsolása, akár történeti, akár szöveg-, vagy jelenetelemzési megközelítésben.

A *Perzsák* kapcsán **Bélyácz Katalin** egyrészt nagyívű tudománytörténeti áttekintést ad a dráma befogadás-történetéről, másrészt az egyetlen fennmaradt görög történeti tragédia mai értelmezési irányzatait elemzi. A dráma kutatástörténetének egy ma meglehetősen elhanyagolt korszakát a szerző: Winckelmann és kortársai *Perzsák*-értelmezésének áttekintésével alapozza meg s építi a drámatörténeti kutatások áttekintő, történeti feldolgozását. Tárgyalja a dráma szürakuszai bemutatási körülményeinek Wilamowitz óta sokat vitatott kérdéskörét, s az e témában született kutatói eredményeket és állásfoglalásokat – Schlegeltől Welkeren és Jacobson át egészen Hermannig, Passowig és Heringtonig – részletesen ismerteti és elemzi. A *Perzsák* értelmezéstörténetébe mindezek után bevonja a darab politikai értelmezésére tett kísérleteket, és egészen a huszadik század végéig tekinti át e kérdés filológiatörténetét. Külön értéke e tanulmánynak, hogy kiemeli a *Perzsák* performativitásában, szimbolikus-theologiai síkon ható színpadra állításában érvényre juttatható tragikumot.

Kárpáti András tanulmánya Aiszkhülosz egyik leghosszabb szatírdráma-töredékét vizsgálja, az *Iszthmiasztai*t. Három, a szakirodalomban ma is vita tárgyát képező kérdéskörrel foglalkozik: a szatírdráma cím-értelmezésre adott megoldási javaslata után egy, a szatírjáték-töredékek esetében gyakori problémát vizsgál: az egyes szereplők identitását, mivel ez sok esetben – részben a szövegek töredékes mivolta, de legtöbbször inkább a műfaji jellegzetességek miatt - nem, vagy csak nehezen határozható meg. Kárpáti az *Iszthmiasztai* kapcsán erre tesz kísérletet, s meggyőző érvekkel támasztja alá, hogy Héphaisztosz és nem Dionüszosz beszél az adott jelenetben. Végül a színpadi

látványelemek közül – ezek természetesen mindig a színpadi hatás szolgálatában állnak – Héphaisztosz *kalapács*ának szatírjáték-színpadi használatát valószínűsíti, s a vonatkozó vázakép-ábrázolások felkutatásával hitelesíti ezt az elemzését. Ezzel egyúttal megjelöli a kutatás egyik további, lehetséges irányát, a töredékek elemzésébe bevonandó tárgyi emlékek vizsgálatának szükségességét, mindenekelőtt az athéni színházi előadások hatását világosan tükröző ábrázolásokat.

Karsai György Szophoklész *Oidipusz király*ának második Kreón–Oidipusz összecsapását (*agón*) elemzi. Az összecsapás tétje: vajon bizonyítani tudja-e Oidipusz a Kreón és Teiresziasz ellen megfogalmazott összeesküvés-vádját? Beteges képzelődés vagy éles szemű felismerés húzódik meg a felismerésben, hogy a jós és Kreón a hatalma ellen törnek? A *második epeiszodion* első részének elemzése mindenekelőtt a rhétorikai eszközök felhasználását vizsgálja, s a két fél által használt nyelvi hatáseszközök számbavételével igyekszik bizonyítani, hogy az összecsapásból egyértelműen Kreón kerül ki győztesen. A dráma tragikumának, a tragikus hatásnak a felépítése rendkívül összetett: a szavak megválasztása, a mondatok felépítése, az érvrendszer, s a szövegből kiolvasható, az elmondottakat kísérő gesztusok mind az Oidipusz önmegismeréséhez, tragikus bukásához vezető út részét képezik.

Egy euripidészi sor történetét, tragikumépítő szerepét elemzi **Vince Máté** az ókortól máig tekintve át a szakirodalomban megszületett értelmezéseket. A 612. sor („*Csak nyelvem esküdött, eszem nem volt vele*", vagy kissé pontosabban „*A nyelvem esküdött, a szívem nem esküdött*") már saját korában is kétes hírnévnek örvendett. Arisztophanész három alkalommal idézi e szöveghelyet, s folyamatosan kritika tárgyává teszi, komikus hatáselemként használja fel komédiáiban. Az eskü megtartásának, illetve megszegésének drámai- és kultúrtörténeti áttekintése képezi a tanulmány gerincét. Példák sorával bizonyítja, hogy a klasszikus kori Athén szakrális és jogi gyakorlatában milyen jelentősége volt a különböző esküfajtáknak. Ciceróig vizsgálja a *Hippolütosz*-sor értelmezéstörténetét, hogy végül levonja a végső, máig érvényes konklúziót: egy eskü kimondása az elhangzás pillana-

tában – amikor a néző még semmiképpen nem tudja megítélni annak valóságtartalmát – arra irányítja a figyelmet, hogy az eskü beszédaktusát mind a kimondó, mind az azt kommentáló, értelmező képes manipulálni.

Arisztotelész szerint a szerencsétlenséggel végződő tragédiák a leghatásosabbak[3], s ezt az bizonyítja a legjobban, hogy *„…a versenyeken és a színpadon az ilyen művek bizonyulnak a legtragikusabbaknak, ha egyébként jól vannak megalkotva…”,* majd egy olyan gondolattal zárja le gondolatmenetét, amely ma is rengeteg fejtörést okoz mind a *Poétika* tudós elemzőinek, mind a gyakorlati színházi szakembereknek: „…és Euripidész - ha egyebekben nem is jól építi fel /drámái/ *szerkezetét – jóval tragikusabbnak bizonyul a többi költőnél.* **Vámos Kornélia** a *Trójai nők* és a *Helené* jelenet-központú elemzésével bizonyítja, hogy a tragédia és a komédia közötti műfaji határok leomlásának egyik kulcspillanata a dráma: Euripidész a mitológiai hősöket hétköznapi élethelyzetekbe helyezi, kiragadja őket mítoszaik „biztonságos” kontextusából, s az új élethelyzetekben kérdez rá jellemükre, sorsuk tragikus, vagy komikus fordulataira. Az *Alkésztisz* kapcsán jól ismert, mindmáig lezáratlan műfaj-meghatározási kérdés[4] tárgyalása után amellett teszi le a voksát, hogy Euripidész a tragikum elmélyítésének egyik lehetséges útját dolgozza ki a *Trójai nők*-ben és a *Helené*-ben: az elemzett drámák bizonyos jelenetei komikus és tragikus megközelítésben is értelmezhetők, pontosabban, értelmezendők.

3 *Poétika* 1453a22–27.

4 A 438-ban bemutatott *Alkésztisz,* az Euripidész-tetralógia *negyedik drámájaként* van forrásainkban megnevezve, vagyis a szatírjátéknak fenntartott pozícióban szerepel a *didaszkaliá*ban. Holott egészen bizonyosan nem szatírjáték, e műfaj számos alapeleme hiányzik belőle (a szatírok Kara, az egyetlen csattanóra kihegyezett, viszonylag rövid történet, verekedés, lökdösődés a színen, obszcén gesztusok, stb.), témája nem szatírjátéki, hiszen mindvégig a halál a cselekmény kulcsmozzanata, s az ehhez kapcsolódó gyász, majd az *exodosz*ban az újrakezdés egyáltalán nem *happy end* jellegű, bonyolult dramaturgiájú jelenete zárja a drámát. Ugyanakkor végülis mondhatjuk, hogy minden jóra fordul, nem hal meg senki, Héraklész visszaragadja Alkésztiszt a Halál karjaiból, s a házaspár új életet kezdhet. Burnett 1971; Silk 1996.

Rogier van der Wal azt vizsgálja, Cicero, a szónok mennyire tudatosan használta beszédeiben hatásfokozó elemként a színészi játékot: elsősorban a *Pro Roscio* nyelvi és szituáció-elemzése során kimutatja, melyek a színészi alakítás-megoldások, amelyeket a kor sztárszínészeitől lesett el, s amelyek a közönségben a kívánt hatást ki tudják váltani.

A római színházban is végbemenő változás, a tragédia és a komédia közötti éles határ eltűnésének folyamatához, e határterületek feltérképezéséhez nyújt fontos alapokat **Ferenczi Attila** Seneca *Hercules furens*-elemzése. A komikus és tragikus hatáselemek számbavétele során nemcsak Euripidész *Őrjöngő Héraklés*zének történetvezetésével veti össze Seneca tragédiáját, hanem a két dráma dramaturgiai, színpadraállítási és jellemábrázolási kérdéseit is vizsgálja. Hercules végtelen szenvedései, tizenkét munkája az egyik oldalon, a minden területen telhetetlen étvágy, a különböző létszférák közötti könnyed átjárás lehetősége – ami a görög és római mitológia hősei közül egyedül Herculesnek adatik meg –, a történeteiben rendre felbukkanó átöltözés-motívum, az idegen identitás felvétele mint lehetséges komikum-építő elem, mind arra predesztinálják Herculest, hogy egyesítse magában a komédiák és tragédiák mitikus alapanyagát. A tanulmány kitér a Seneca-művek színpadra állíthatóságának örök kérdésére is, s meggondolandó érveket sorakoztat fel e drámák játszhatósága, közönség elé vihető mivolta mellett. Mert hiába tagadta a sztoikus Seneca a színpadi művek szenvedélyfelkeltő hatását (*De ira* 2,2,5.), a *Hercules furens* Ferenczi Attila elemzése alapján minden szempontból mai színpadi bemutatás után kiált.

Egy i. sz. 4. században „felfedezett" szerző hat könyvből álló naplóját, az *Ephemeris belli Trojani*t elemzi a görög színházi forrásokkal történő összevetés keretében **Hajdu Péter**. A trójai háború idejéből ismert Dictys Cretensis az *Iliasz*ban Diomédész harcostársakánt szerepel, az ő neve alatt megírt napló egyik fő problémája a szerző forrásainak meghatározása: a homéroszi eposzokban csak nagyon kis részével találkozunk azoknak az eseményeknek, amelyeket Dictys előad. A tanulmány a Dictys-filológiában kevéssé elterjedt utat követ, amikor a naplóban

szereplő, mítikus történetek cselekményvezetését a görög tragédiák történeteinek felépítésével veti össze. Hajdu a dictysi *deheroizálás*t mint a homéroszi eposztól való alapvető, szemléleti eltérést állítja a középpontba, s meggyőző példák sorával bizonyítja, milyen megoldásokkal éri el Dictys a tragikus és/vagy komikus hatást. Az *Agamemnón*tól kezdve a *Hekabé*n és a *Trójai nők*ön át az *Aias*zig elemzi a tragédiák és a Dictys-napló történetmesélése közötti különbségeket és azonosságokat.

Karsai György

BÉLYÁCZ KATALIN

Aiszkhülosz, *Perzsák*: 'A kutatás útjai'

Winckelmann[1] írta: „közeledj az antik művészethez abban a reményben, hogy sokat fogsz találni, így akkor sokat fogsz keresni". Ennek a mottónak a jegyében tettem kísérletet a *Perzsák* kutatástörténetében egy mára szinte eltemetett korszak felkutatására. A történet szereplői Winckelmann idősebb-fiatalabb kortársai, vagy az övét megelőző, illetve követő század szülöttei. A *Perzsák* kutatástörténetének ma belátható múltja pedig csak nagy ritkán nyúlik régebbre Wilamowitznál. Ami előtte volt: „apokrif" tudománytörténet, hiszen általános tendenciának számít, hogy a tudományos emlékezet egyre rövidebb lesz, alig terjed tovább egy-két generációnál. Másfelől ezzel egyidejűleg zajlik egy ellentétes irányú folyamat, amit a digitalizált könyvtári állományok rohamos gyarapodása eredményez. Ennek köszönhetően az elmúlt években szabadon hozzáférhetővé váltak a világhálón olyan régen elfelejtett írások, amelyek a digitalizált dokumentumok tengeréből előhalászva napjainkban újra a kutatás érdemes tárgyai lehetnek. E korszak felelevenítése ezen felül talán nem csupán kötelező, ám érdektelen antikvárius gyakorlat, hiszen a Szalamisz-dráma bármilyen mai értelmezésének első és sine qua non feladata, hogy kijelölje helyét a darab értelmezéstörténetében. Az itt bemutatott kutatástörténet olyan távlatot adhat az értelmezéstörténet áttekintésének, amely a későbbi tudománytörténetre is nagyobb rálátást és mai kér-

1 „Nähere dich zu den Werken des Altertums in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen." Idézi Nikolaus Himmelmann, 1976. *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur.* Berlin. 55.

désekben is mélyebb megértést enged. Érdemesnek látom hát ma érdekes kérdések mentén szemlét tartani az itt feltáruló archívumban.

1. A siracusai bemutató

Első témának a *Perzsák* siracusai bemutatójának kérdését választom, amely ma az Athén-centrikus szemléletet feladó ókorkutatás szívesen tárgyalt problémája. Kiindulópontom az itt tárgyalt történet vége: „Wilamowitz tézise". Azóta is idézik,[2] hogy Wilamowitz 1897-es *Perzsák*-tanulmányában megfogalmazta azt a tézist, hogy a darab ősbemutatója Siracusában lett volna, majd kicsivel később visszavonta ezt. A tézis a *Békák* 1028. sorához írt, igen kaotikus scholion[3] értelmezéséből indul ki,[4] amelynek gondolatmenete a következő: nem lehet, hogy a *Békák* Dionüszosza az általunk ismert szövegre utaljon, mert abban nincs szó Dareiosz haláláról és nem evoézik a kórus. Így hát, fűzi tovább, vagy egy másik hasonló tárgyú darabról van szó,[5] vagy

2 Broadhead 1960, l–Ii; Herington 1967; Bosher 2012.

3 *Scholia in Aristophanem*. In Ranas, 1028. „Aiszkhülosz *Perzsák*jának abban a szövegváltozatában, ami nekünk megvan, nincs szó sem Dareiosz haláláról, nem tapsol, és nem evoézik a kórus, hanem a szín Szuszában van, és Xerxész anyját álma aggasztja és a perzsa vének kara beszélget vele. Erre egy hírnök elmeséli a szalamiszi csatát és Xerxész futását. Khairisz azt mondja, hogy Xerxész helyett áll itt Dareiosz, megszokott ugyanis, hogy a költők a fiúk neve mellé az apjukét is odateszik. De azzal válaszolhatunk neki, hogy a drámában ezt mondják: 297: Xerxész még él és látja a napfényt. Hérodikosz meg aztán azt mondja, hogy (…) ebben a tragédiában benne volt a plataiai csata is. Úgy tűnik azonban, hogy a *Perzsák*nak ezt a változatát Siracusában mutatták be, Hierón felkérésére, mint Eratoszthenész mondja a Komédiákról írt III. könyvében – Didümosz azt mondja, hogy a *Perzsák*ban nincs benne Dareiosz halála. Ezért vannak, akik azt mondják, hogy a *Perzsák*nak két szövegváltozata és kiadása volt, és az egyik már nincs meg. (…)" A görög szövegeket, ahol nincs másképp jelölve, saját fordításomban közlöm.

4 A scholion értelmezéséhez lásd Herington 1967, 75; Dover 1993, 320–321, ad 1028, 1029; Sommerstein 1996, 246, ad 1028–1029; Garvie 2009, liii–lvii; Bosher 2012, 101–104.

5 Hogy ez a plataiai csatáról szólt volna, vö. 3. j; A scholionnak ez a felvetése homályos. Egy plataiai csatáról szóló tragédia ötlete semmiben nem segítene feloldani a vélt ellentmondást. Lásd Garvie 2009, i. h. és Dover 1993, i. h.

az is lehet, hogy az általunk ismert *Perzsák*at Siracusában mutatták be, Hierón kérésére, mint Eratoszthenésztől tudható. A *Perzsák*nak tehát lehet, hogy két szövegváltozata volt. Idáig a *scholion*. A grammatikus-magyarázatot a másik darabról és a két szövegváltozatról Wilamowitz *phantasmá*nak nevezi, ám annyit hitelesnek fogad el, amennyi a jegyzetből szerinte valójában Eratoszthenésznek tulajdonítható, tehát hogy a *Perzsák*at Hierón kérésére bemutatták Siracusában. Ezt az adatot az Aiszkhülosz-*Vita* záró supplementuma is megerősíti.[6] Wilamowitz tézise azt állította,[7] hogy a *Perzsák*nak ez a siracusai bemutatója nem követte, hanem megelőzte a 472-es athénit, a *Perzsák* tehát elsődlegesen szicíliaiak számára íródott volna. Érdekesebb talán, milyen mélyebb megfontolás szolgál a tézis alapjául. „Megvallom, hogy nekem a mű mindabban, amit elmond, s abban is, amit nem – jobban illik Siracusához."[8] Fő érve, hogy a téma Dionüszosz-ünnepre nem illik, s a dráma Siracusában nem Dionüszosz-ünnep volt. És mert az attikai tragédia tárgya a hőstörténet, a *Perzsák* „nem Homérosz asztaláról, hanem szicíliai lakomáról való".[9] Wilamowitz később a fenti kronológiát érvénytelennek nyilvánítva vonja vissza a tézist,[10] tehát lényegében 'bizonyítékok hiányában' – hiszen döntő érve valójában eredetileg is a dráma különlegessége volt.

Bár Wilamowitz maga nem hivatkozik elődeire, a siracusai ősbemutató nem Wilamowitz tézise. A vitának addigra már hosszú évszázados története volt. Ernst Julius Kiehl (1827–1873) az Aiszkhülosz-*Vitá*ról szóló tanulmányában vázolta föl azt a kronológiát, amelyet valójában Wilamowitz is követett, amikor az a siracusai premierről szóló tézise alapjául szolgált: E szerint a *Perzsák* siracusai bemutatója

6 Supplementum (c): codices Mediceus, La, O. „Azt mondják, hogy Hierón nagy becsben tartotta őt, és a *Perzsák*at bemutatta Szicíliában is, és nagy sikere volt."

7 Wilamowitz 1897.

8 Wilamowitz 1897, 395: „Ich gestehe, dass mir das Gedicht, in dem was es behandelt und was es fortlässt, für Syrakus noch besser zu passen scheint."

9 Uő. 397: „Denn die athenische Tragödie hat ihre Wurzel in der Heldensage, die Perser aber sind keine Schüssel vom Mahle Homers, sondern von dem sizilischen Tische."

10 Wilamowitz 1901, 1284 és 3. j: „Die zeitlichen Schwierigkeiten, die mich zu falschen Schlüssen gedrängt haben, fallen weg." Wilamowitz 1914 ezért a siracusai tézisre vonatkozó rész nélkül adja közre a tanulmányt.

Aiszkhülosznak ugyanahhoz a szicíliai útjához kapcsolható, amelynek során a költő színre vitte Siracusában az *Aitnaiai*-t, Aitna újraalapításának ünneplésére írt darabot: 476 és 473 között.[11]

Érdemes azonban nyomon követni a kérdés korábbi történetét. A sircausai bemutató Wilamowitz előtti kutatástörténetének felgöngyölítésekor az egymásra felelgető tanulmányok áttekintését bonyolítja, hogy anonim szövegek, anonim utalások, téves azonosítások és új, átdolgozott kiadások között kellett rendet találni.

Mivel az Arisztophanész-scholion értelmezése a kérdés egyik kulcsának számít, fontos szerepet kap a vitában egy Arisztophanész-kommentátor, akit a siracusai ősbemutató cáfolatai gyakran elutasítóan idéznek: Ezechiel Spanheim (1629–1710).[12] Egy termékeny életmű lezárásaként 1709-ben írta meg három Arisztophanész-darabhoz készített kommentárját, amely 1710-ben jelent meg Ludolph Küster Arisztophanész-kiadásában.[13] Az Ezechiel Spanheim-szöveghely az egyik legtöbb fejtörést adó kérdésnek bizonyult. A *Békák* idézett sorához fűzött jegyzetében[14] ugyanis Spanheim elutasítja a scholion fent idézett gondolatmenetét, mondván, hogy az Arisztophanész-hely tökéletesen értelmezhető az általunk ismert *Perzsák* szövegével, amelyben a halott Dareioszt megidézik és a kórus, jajgató hangokat hallat.[15] Spanheim ezek alapján aligha tartozik azok körébe, akik a siracusai bemutató tézisét vallják.[16] Az említett cáfolatok vagy Spanheimnak

11 Kiehl 1852.

12 Ezechiel Spanheim biográfiájához lásd Petersdorff 1893. Protestáns német teológuscsaládból származott, Genfben született, Londonban halt meg, és Amsterdamtól Berlinig mindenhol otthon volt Európában. A Spanheim család jelentőségéről a határokon átívelő „nemzetközi kálvinizmus" történetében lásd Exterbrink 2008.

13 Spanheim 1710.

14 Spanheim számozása szerint 1060, megegyezik az 1028. sorral.

15 Spanheim 1710, 314, ad 1060.

16 *Pace* Gottfried Hermann 1812, 97: „quae verba (sc. Ar. Ranae 1028–29) neque, ut Spanhemius volebat, de Sicula recensione Persarum intelligenda puto, neque ita posse explicari adducor, ut visum est Jacobsio"; *Pace* Friedrich Jacobs 1834, 565, 20. j.: „[Hermann Opusc. II p. 97] welcher Spanheim's Meinung, daß in der zweiten Bearbeitung der Perser das vorgekommen sei, was Bacchus in dieser Tragödie mit solcher Lust gesehen haben will, mit vollem Rechte verwirft, stimmt auch der unsrigen nicht bei."

egy ettől különböző, ismeretlen helyére utalnak,[17] vagy felderítésre váró félreértés lappang a háttérben. A kérdést belátásom szerint egyelőre nyitva kell hagyni. Nem magyarázat-, csupán útkeresésképpen érdemes figyelembe venni a következőket.

Immanuel Bekker, amikor 1829-es könyvében[18] egybegyűjti az Arisztophanészhoz fűzött használatban lévő jegyzeteket, a *Békák* idézett helyénél egymás mellett közli Spanheim és Stephan Bergler kommentárját. Stephan Bergler[19] (kb. 1680–1738) korábban kiadatlan jegyzeteit Arisztophanész Pieter Burman Junior-féle 1760-as amsterdami kiadása posztumusz adja közre.[20] Bergler, eltérően Spanheimtól, a scholion gondolatmenetét elfogadóan kommentálja a kérdéses *Békák*-sorokat. Létezik tehát olyan 18. század eleji kommentátor, aki elfogadja a két (athéni-szicíliai) szövegváltozat teóriáját, de ő nem azonos Ezechiel Spanheimmal.

Egy Siracusa számára írt *Perzsák* gondolatát explicit képviseli a következő két írás, amelyek nem csupán közvetve szólnak a *Perzsák*ról, hanem magát a darabot értelmezik ezen a módon. Egyikük az *Allgemeine Literaturzeitung* 1796-os évfolyamában név nélkül megjelent kritika[21] Karl Gottfried Siebelis *Perzsák-könyvéről*,[22] amelyről a későbbiekben lesz szó.[23] A másik August Wilhelm Schlegel, *Über die dramatische Kunst der Griechen* című, 1809-ben megjelent műve. August Wilhelm von Schlegel[24] (1767–1845), a német romantika tudós

17 Továbbvezethet Passow 1818, 3. egy mondata, amely Spanheim ismeretlen szöveghelyére utal: „Primus Spanhemius recte attenderat ad memorabilem illam Persas inter et reliquas Atheniensium Tragoedias differentiam."

18 Bekker 1829, 232.

19 Lásd Halm 1875. Stephan Bergler (ca. 1680–1738) korának neves hellénistája és fenegyereke. 1680 körül született Brassóban, Lipcsében tanult, előbb ugyanitt, később Amsterdamban és Hamburgban ténykedett, ahol görög szerzők kiadásában segédkezett – majd Constantin Mavrocordat román fejedelem titkára lett, akinek halála után Konstantinápolyba ment, végül hazatért, és 1738 körül halt meg Bukarestben.

20 Bergler 1760.

21 [Anonymus], *ALZ* Band III Nr. 252–253. 13. August 1796, 393–405.

22 Ad Siebelis 1794.

23 Siebelis a siracusai ősbemutató kérdésében nem foglal állást, a kritika a kérdést már kitekintésként, a könyv szövegétől eltávolodva fogalmazza meg.

24 August Wilhelm von Schlegel biográfiájához lásd Muncker 1890. Schlegel Göt-

költője, az 1808-ban Bécsben tartott előadásait adta ki ebben a kötetben.[25] Az *Allgemeine Literaturzeitung*[26] – főleg első, jénai korszakában (1785–1803) – a német klasszika és romantika vezető kritikai folyóirata és az irodalmi élet fő fóruma volt. Munkatársai közé tartozott Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Wilhelm von Humboldt, Immanuel Kant és August Wilhelm von Schlegel is.

Megkockáztatom a feltevést, hogy a két szerző talán azonos, tehát az *ALZ* névtelen szerzője maga Schlegel lehetett, amit a következő érvekre alapozok: egy Siracusa számára írt *Perzsák* gondolatával érvel mindkét szöveg. A gondolat úgy fogalmazódik meg mindkét helyen, mint ami kiutat kínál arra, hogy magyarázatot találjunk a dráma különlegességére; előbbiben merészebb, utóbbiban óvatosabb érveléssel. Az 1796-os szöveg tagadja az athéni bemutatóra vonatkozó hagyományt, helyette javasolja a siracusait.[27] Az 1809-es könyv említi az (egyedüli) szicíliai ősbemutatóról szóló hagyományt, mint ami antik forrással is alátámasztható, idézi azonban az athéni ősbemutatóról szóló hagyományt is, és nyitva hagyja a kérdést.[28] Döntő érvnek látszik, hogy Schlegelnek a névtelen kritikánál 13 évvel későbbi könyve úgy idézi fel a Siracusa számára írt dráma gondolatát, mint amit ő maga korábban már megkockáztatott.[29] És végül: Schlegel biográfiája[30] elvben lehetővé teszi a feltevést: Schlegel 1796 májusában Schiller hívására ment Jenába. Az ezt követő 3–4 évben, Jenában kritikák írá-

---

tingenben teológiát és klasszika-filológiát tanult, mielőtt romantikus irodalmárként a középkori és újkori irodalom rajongója, többek között Shakespeare fordítója és kutatója lett.

25 Schlegel 1809.

26 Meyers 1979; Carlsson 1963.

27 Anonymus, *ALZ* 1796: „Vielleicht gab Aeschylus diese Tragödie gar nicht in Athen – sondern zu Syrakus."

28 Schlegel 1809, 162: „Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war, sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe, nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden."

29 Az „ich wünschte annehmen zu dürfen" (lásd feljebb 28. j.) kifejezés után indirekte Rede áll.

30 Muncker 1890.

sával tartotta el a családját.[31] Több mint 300, köztük sok terjedelmes irodalmi recenziót készített, elsősorban az *Allgemeine Literaturzeitung* számára. A recenzió 1796-ban, az *ALZ* augusztus 13-i számában jelent meg, tehát néhány héttel azután, hogy Schlegel írni kezdett a folyóiratnak. De nem csupán a sircausai ősbemutató tézisének története nyúlik régebbre Wilamowitznál, a tézis cáfolatának története is hosszú múltra tekint vissza. Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868)[32] 1824-ben írta meg a „Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe auf Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt" című könyvét, amelyben kitér a *Perzsák*-trilógiára és érinti a szicíliai bemutató kérdését. A mellett foglal állást, hogy a siracusai bemutató második előadás volt, Hierón megrendelésére. Az Arisztophanész-scholiont úgy értelmezi, hogy a tapsoló és evoézó kórus maga a kar, amelyik játssza a tragédiát, és tetszik neki a dolog, amikor Aiszkhülosztól tanulja a darabot. A trilógia harmadik darabját (Glaukosz Potnieusz) Welcker a bevett értelmezéssel szemben, tehát hogy a töredékek alapján Glaukosz jóslata hangzik el benne, úgy magyarázza, hogy a daimón kortárs történetet mesél el, a himerai csatát. Ötletének egyik fő inspirálója Pindarosz gyakran idézett 1. pythói ódája, másik testimoniumát Arisztotelész *Poétiká*jából[33] azonban ebben a kontextusban ma ritkábban idézik.[34] A szöveghely szerint elhibázott dolog költőknek olyan cselekményeket egy műben egyesíteni, amelyek csak egyszerű koincidencia révén függnek össze

31 Július 1-jén feleségül vette itt a vele együtt utazó Caroline Michaelist, és úgy döntöttek, hogy berendezkednek Jenában, velük élt Auguste Böhmer (1785–1800), Caroline lánya is.

32 Baumeister 1896. Friedrich Gottlieb Welcker lelkészcsaládból származott, első tanára apja volt, aki latinul és görögül olvasott vele, s miután a fiú már Pindarosszal is egyedül boldogult, a gießeni egyetemre küldte. 1801-től itt tanult klasszika-filológiát, majd 1809-től a klasszika-filológia és archeológia professzora lett, (ez az első példa arra, hogy az archeológia egyetemi szak lett Németországban). Élesen Napoleon-ellenes politikai nézetei miatt összetűzésbe került kollégáival, ezért 1816-ban el kellett hagynia Gießent, s egyidejűleg meghívást kapott Göttingenből, ahol azonban csak három évig volt maradása. 1819-től az újonnan alapított bonni egyetem professzora lett, ahol végül otthon érezte magát.

33 Arisztotelész, *Poétika* 1459a, 17–32.

34 Bélyácz 2007, 217–218.

egymással, s mélyebb összefüggés nincs közöttük. Példának a szalamiszi és a himerai csatát említi. Welcker szerint aligha lenne éppen ez alkalmas példa, ha nem konkrét műre utalna vele, hiszen önmagában nem is olyan jó példa – mondja – amennyiben a két csatában mégiscsak találni valami közöset. Megítélése szerint hát ez a hely is csak úgy értelmezhető, mint néhány másik, ahol Arisztotelész név nélkül, de Aiszkhüloszban keres kifogást. A *Perzsák*-trilógia szicíliai színházi környezetének felderítését Welcker Jacob Ignaz Hittorff[35] német származású francia építész siracusai feltárásának hamarosan remélhető eredményeitől várja. A szicíliai bemutatót Welcker tehát iker-előadásnak értelmezi, amely ugyan követte az athénit, mégis a trilógia egyaránt készült a szalamiszi csata Athénja és a himerai csata Szicíliája számára.

Christian Friedrich Wilhelm Jacobs[36] (1764–1847) tanulmánya a *Perzsák*ról először 1802-ben jelent meg, a Christoph Martin Wieland által szerkesztett *Attisches Museum*-ban, Wieland fordításának bevezetéseként, de Jacobs nevének megjelölése nélkül.[37] Így későbbi szerzők többen is Wielandnak tulajdonítják a szöveget.[38] A tanulmány később átdolgozva megjelent Friedrich Jacobs 1834-ben kiadott gyűjteményes kötetében.[39] A siracusai ősbemutató tézisének komplex cáfolatát adja már Jacobs tanulmányának első változata is. Jacobs úgy érvel: csupán annyi biztos, hogy Aiszkhülosz járt Szicíliában, és ott több tragédiát is bemutatott. Felelőtlenségnek tartja azonban kritika nélkül hitelt adni egy bizonytalan feltevésnek és elutasítani a biztos történeti adatot.[40] A két szövegváltozat ötletét gyenge vésztartaléknak nevezi, ami arra szolgált, hogy elhárítsák a problémát, amelyet inkább csak a grammatikusok kreáltak, semmint Arisztophanész

35 Ennen 1880.

36 Reger 1881. Friedrich Jacobs Göttingenben tanult teológiát és klasszika-filológiát, és tudós életének nagy részét, feladva a müncheni akadémiai létet (tagságát hazaköltözése után is megtartotta), majd visszautasítva egy berlini egyetemi meghívást, szülővárosában, Gothában töltötte, a Gymnasium Illustre tanáraként és a város főkönyvtárosaként.

37 Jacobs 1802.

38 Például Blomfield 1818², xi.

39 Jacobs 1834.

40 Jacobs 1802, vii.

sorai maguk támasztanák. Az Arisztophanész-helyet úgy értelmezi, hogy a Δαρείου τεθνεῶτος nem Dareiosz halálát, hanem a halott Dareioszt jelenti, a tapsoló, evoézó kórus pedig nem a dráma kórusa, hanem magáé az istené, aki athéni szentélyéből, kísérőitől körülvéve nézi a darabot.[41] Gottfried Hermann, akiről később egy másik kérdés kapcsán lesz szó, később (1812) annyiban módosítja ezt az értelmezést, hogy a komédia Dionüszoszához éppen az illik, hogy ne vegye komolyan a darabot, hanem a visszájára fordítva kifigurázza.[42] A szöveghely Jacobs számára kétséget kizáróan igazolja éppen azt, hogy a darabot Athénban mutatták be: „És szívemből vallom, hogy a *Perzsák* nekem sokkal plauzibilisebb, ha a darabot Aiszkhülosz Athénnak írta, mintha bármely másik városnak a földkerekségen."[43]

Franz Passow[44] (1786–1833) egyetértően említi[45] Jacobs tanulmányát, amelynek – ritka példa[46] – helyesen nevezi meg a szerzőjét. Nem tartja elfogadhatónak az ötletet arról, hogy a darab Siracusában Hierón felkérésére készült volna. A teória szerinte voltaképpen arra szolgál, hogy a darab szokatlanságát magyarázzák. Ellenérvei között szerepel a kronológia, amely szerint Aiszkhülosz csak aztán ment Siracusába, amikor alulmaradt Szophoklésszel szemben; hogy Aiszkhülosz *Perzsák*ja nagy sikert aratott Athénban, és főérvként pedig az, hogy egy ennyire élesen türannosz-ellenes darabról elképzelhetetlennek tartja, hogy türannosz felkérésére született volna.[47]

41 Jacobs 1802, xxvi–xxvii.
42 Lásd ugyanígy Taplin 2006, 6.
43 Jacobs 1802, viii.
44 Schimmelpfennig 1887. Franz Passow 1802-től Gothában a gimnáziumban Friedrich Jacobs diákja volt, később Lipcsében tanult teológiát, majd klasszika-filológiát, ahol Gottfried Hermann volt nagy hatású tanára. Goethe hívására aztán otthagyva az egyetemet a weimari Wilhelm-Ernst-Gymnasium görögprofesszora lett.
45 Passow 1818.
46 Alighanem a kettejük közti személyes szálnak köszönhetően, vö. 44. j. Helyesen nevezi meg a Jacobs nevét még Welcker 1824, 475, 767. j.
47 Passow 1818, 3–4: „At pugnant tempora, quum Aeschylus a Sophocle demum victus Siracusas concesserit, pugnant verba Aristophanis in Ranis, ubi de ingenti quem Athenis Persae tulerint applausu agitur, pugnat quod gravissimum Tragoedia ipsa."

Hogy merül föl ma a siracusai ősbemutató kérdése? Kiehl szinte teljesen feledésbe merült írását több mint száz év múltán C. J. Herington[48] idézi fel, anélkül, hogy ő maga csatlakozna hozzá. Herington meggyőzően ír egy korán érő, így hamar elvirágzó, eleven és lenyűgöző szicíliai kultúráról, ahol felgyorsult az idő,[49] s amely az „óhazából" érkező Aiszkhüloszra olyan hatással volt, hogy élete végén utolsó útjára visszavonzotta őt ide,[50] aminek gelai sírja is bizonysága lett. A szicíliai utak és a szicilianizmusok így nem puszta életrajzi, illetve lexikográfiai adalékok Aiszkhülosz életművében, hanem valóban mély nyomot hagytak benne.[51] Meggyőződése szerint ezek megragadhatók a kései athéni darabokban (*Oltalomkérők* és *Oreszteia*), és a legélesebben aztán a szerinte immár Szicíliának írt *Prométheuszban*.[52] De Herington Aiszkhülosz első biztosra vehető útját a *Perzsák* athéni bemutatója utánra keltezi és a *Perzsák*at még a régi, érintetlenül athéni korszak művei közé sorolja.[53]

Kiehl kronológiáját, amely Wilamowitz tézisének is alapjául szolgált, és ennek nyomán a szicíliai ősbemutató tézisét nemrég Kathryn Bosher próbálta meg feleleveníteni a *Theater outside Athens* című kötetben.[54] A tézis ezúttal, a legújabb kutatásoknak köszönhetően, a szicíliai színházi kultúra gazdagabb ismeretében fogalmazódik meg, az Athénon kívüli görög világ iránti érdeklődés vonzásában, ám igénye egyúttal, hogy így magyarázza meg a dráma egyediségét. Egy szicíliai bemutató – érvelése szerint – magyarázatul szolgálhat a dráma gyakran felemlegetett különleges jegyeire, mint a kortárs témaválasztás, hogy a tetralógia másik három darabja mitikus témájú, hogy a Szalamisz-dráma nem említ athéni neveket, vagy éppen a halottidéző jelenet színrevitelének kérdése.[55] Különleges jegynek tekinthe-

48 Herington 1967.
49 Herington 1967, 74.
50 Herington 1867, 75–76. Szemben például Pindarosszal, akinek Szicília múló kaland volt, lásd uo.
51 Herington 1967, 79.
52 Herington 1967, 80–81.
53 Herington 1967, uo.
54 Bosher 2012. Kiehl tézisét Bosher Herington nyomán idézi, lásd Bosher 2012, 98. és 10. j.
55 Ráadásul a halottidéző-jelenet színrevitelére alkalmas megoldásnak tartja a

tő Bosher szerint önmagában a szicíliai bemutatóról szóló ókori hagyomány is, hiszen antik források a darabok felújításait nem szokták számon tartani. Csak akkor számít hát említésre érdemesnek egy Athénon kívüli bemutató, ha ősbemutatóról van szó. Bosher szerint minden különleges jegy szinte egy csapásra magyarázatot nyer, ha a darabot Szicíliában képzeljük el.

A trilógiának Welcker által adott értelmezését, amely a harmadik darabot a himerai ütközethez kapcsolja, ma már nem idézik, a gondolattal azonban, hogy a szalamiszi és a himerai csata az 1. pythói óda szellemében közös emlékezetkultúra része volt, a kutatás ma is gyakran barátkozik.[56] A Hittorff siracusai feltárásaitól remélt eredmények pedig előrevetítik azokat a későbbi archaeológiai kutatásokat, amelyek révén a szicíliai színházi kultúráról mára egyre többet tudhatunk.[57]

A kérdést a darab türannosz-ellenes alaphangja és Hierón szponzorsága közti ellentmondásról, amelyet Passow fogalmazott meg, ma is sokat vitatják. Kathryn Bosher az ellentmondás feloldásaként és igazi szicíliai szólamként a jó és rossz türannosz közti különbség megjelenítését kísérli megragadni a tragédiabeli Dareiosz és Xerxész alakja között.[58]

A siracusai ősbemutató tézisét, amelyet aktuálisan Bosher tanulmánya képvisel, ma sem tekintik meggyőzőnek; magam sem hiszem. A tudományos konszenzus tehát jelenleg ott tart, hogy a tézis a rendelkezésre álló források alapján nem bizonyítható, ám a siracusai bemutató adata önmagában is olyan kontextusba helyezi a darabot, amely számtalan új kérdést inspirál.[59] Például Athén és Szicília fejfej melletti kompetitív viszonyáról, amelyben Szicília Démétér égisze

---

Pollux nyomán Charón lépcsőinek nevezett (*Charónioi klimakes*) földalatti alkotmányt, aminek a megléte a siracusai színházban, igaz 4. századi állapotában, valószínűsíthető, és megfogalmazódott az a feltevés is, hogy igazi szicíliai sajátosság, amennyiben Démétér kultuszához köthető, akinek a szicíliai színházban kiemelt szerepe lehetett. Bosher 2012, 104–105, további irodalommal, vö. Kowalzig 2008, 142–145.

56 Pédául: Taplin 2006; Kowalzig 2008.

57 Bosher 2012, 104 további irodalommal.

58 Bosher 2012, 108–111.

59 Például Taplin 2006; Kowalzig 2008; Duncan 2011; Morgan 2012.

alatt pályázott a pánhellén vezető szerepre, és amelyben Athén kultúrát exportált a Mediterráneumban, ha kereskedni vagy versengeni akart. Vagy Szalamisz Athénjáról, amely inkább inspirálta és táplálta, mintsem hogy egyedül uralta volna a perzsa háborúkról felnövekvő emlékezetkultúrát. Taplin szerint a *Perzsák* ennek a pánhellén emlékezetkultúrának az egyik alkotása, Szimónidész elégiái mellett, a tragédiának más műfajokkal versengő, kísérletező korszakából.[60]

Látható tehát, hogy a szicíliai bemutató ma oly aktuális kérdése a kezdetektől jelen van a *Perzsák* értelmezéstörténetében. Mi változott? A *Perzsák* és Szicília kapcsolatára irányuló kérdések, ha döntő bizonyítékokat nem is, de új támpontokat nyertek az időközben megismert új források előkerülésével. Ilyen elsősorban az azóta megismert archeológiai környezet a szicíliai színházak feltárásai révén,[61] vagy a nemrégiben publikált gelai átoktábla, amely talán az Aiszkhülosz emlékére rendezett tragikus versenyekhez kapcsolható,[62] de ide sorolható a szintén Hierón-vendég költő, Szimónidész új elégiája is,[63] amely közelebb hozta annak a pánhellén perzsa háborús emlékezetkultúrának az eszméjét, amely az Aiszkhülosz-darab közvetlen kontextusának is tekinthető, és amely szicíliai közegben is értelmezhető. A kérdésre a kronológiát és a dráma szicíliai bemutatójának dátumát illetően a rendelkezésre álló források alapján máig nem adható biztos válasz. Magam hajlok rá, hogy Herington kronológiáját kövessem.[64]

A fenti, pozitív-kronológiai kérdésen túl azonban jelen van a vitában a tőle alig elválasztható normatív is. A „miért fontos?" kérdése, hogy mi az a témában, amit a mindenkori jelen az ókortól tanulni akar. A *Perzsák* szicíliai bemutatójának és az athéni tragédia exportjának gondolata az Athén-központú szemléletet feladó ókortudományban érthetően eleven érdeklődés tárgya. Látható azonban, hogy az Athén-központú szemlélet, amely ma oszladozóban van, a kérdésben a 19. század elején sem volt mindenható, amennyiben teret engedett a tragédia pánhellén értelmezésének is. A *Perzsák* siracusai bemutatója,

60 Taplin 2006.
61 Bosher 2012, 104–105 további irodalommal.
62 Taplin 2012, 228. további irodalommal; vö. *Vita Aeschyli* 11, 46–7.
63 West 1993; *ZPE* 1995, *passim;* Mayer 2001; vö. Taplin 2006.
64 Lásd erről itt feljebb, 26. old.

ősbemutató-voltának feltételezése nélkül is, ma is érdekes és érdemes komplementere az athéni értelmezéseknek, ám nemcsak a hagyományos athéni patrióta értelmezésnek, de például az orientalizmus tézisén alapulónak is,[65] amely a hagyományosat gyökeresen tagadja, ám ugyanúgy athéni fókusszal érvényes.[66]

2. Türannosz-ellenesség és Tragédia

Amikor Passow a 19. század elején a *Perzsák* éles türannosz-ellenességére hivatkozva tagadja a siracusai ősbemutató tézisét,[67] már komoly hagyománya volt, elsősorban is francia földön annak az értelmezésnek, amely a görög tragédiák vezérmotívumának a királyellenességet hitte. Az első szerző, akit idézek, Pierre Brumoy (1686–1742),[68] jezsuita tudós tanár, akit a görög színházról írt munkája tett híressé.[69] A *Leláncolt Prométheusz* bemutatásában Brumoy idéz egy korábbi értelmezést, amelyet André Dacier (1651–1722) fogalmazott meg.[70] E szerint a *Leláncolt Prométheusz* allegorikus darab, mégpedig királyellenes allegória alapján értelmezhető, s az allegória éle talán Xerxész vagy Dareiosz hódítása, talán a Hérakleidáké[71] ellen szól.[72] Bár a későbbiekben neki tulajdonítják ezt az értelmezést, Brumoy valójában elhatárolódva idézi Dacier gondolatát.[73] Ugyanezen könyvének a *Perzsák*ról szóló tanulmányában Brumoy megemlíti a témaválasztás szokatlanságát, és a kortárs, de térben távoli témaválasztást egyszerűen ahhoz hasonlítja, mintha kora

65 Lásd főleg Hall 1989, Hall 1996, Hall 2007 orientalizmus-tézisén alapuló iskola kritikáját lásd Bélyácz 2014, 69–70.

66 Az Athén-központú értelmezésekről, köztük az ún. hagyományos értelmezés és az orientalizmus tézisén alapuló iskola problémájáról lásd alább, 12. és 110. j.

67 Lásd erről itt feljebb, 25–26. old.

68 Biográfiájához lásd Guldner 1908.

69 Brumoy 1730[1] (1785[2]). A több évtizeddel a halála után, 1785-ben posztumusz megjelent új kiadás Brumoy szövegét változatlanul közli, kiegészítve további két szerző fordításaival és tanulmányaival.

70 Biográfiájához lásd Lejay 1908. Dacier vonatkozó művét nem láttam.

71 Ez utóbbi talán Spárta-ellenes politikai allegória lenne.

72 Brumoy 1785[2], 421–422.

73 Brumoy 1785[2], 298–299.

nézőinek Bajazid szultán jelenne meg a színpadon. De nem mitikus és történeti tematika különbségéről, hanem régi és új történetekről ír.

Ékes foglalata a görög tragédia türannosz-ellenes olvasatának Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), *Julie or Nouvelle Héloise* című regényének néhány sora,[74] ahol azt írja, hogy a görög tragédiának teológiai gyökerei vannak, kifejlett formájának fő vezérelve azonban a görögök elszánt királyellenessége, amitől olyan nagy élvezetet jelentett nekik történeteket megelevenedve látni királyi házak romlásáról: akár perzsákéról, akár görögökéről. Magáért beszél, ám Rousseau sorai jól megmutatják azt is, ami a tagadhatatlan és ritka előnye ennek az iskolának: nem választja külön egymástól a mitikus és kortárs témájú darabokat, s Rousseau azt is pontosan látja, hogy a közös teológia az, ami összekapcsolja a két tematikát a görög tragédiában, akkor is, ha nem egyforma súllyal vannak jelen.

Lady Elizabeth Montagu (1718–1800),[75] angol írónő, egy londoni irodalmi szalon vezetője, Shakespeare-t a görög és francia drámával összehasonlító elemzésében[76] hivatkozik a gondolatra, amely a görög tragédia vezérelvének a királyellenességet hiszi, s idézi Brumoy könyvét (Brumoynak tulajdonítva Dacier gondolatát is).[77] Montagu meglátása szerint a királyellenesség és a demokrácia védelme valóban sűrűn átszövi a görög tragédiákat, anélkül azonban, hogy végső soron voltaképpen erről szólnának.[78] Montagu számára sem kérdéses azonban a nézet, hogy a görög mítosz allegóriákra épül. Jól látszik ez, amikor azt furcsállja, hogy francia kortársai megvetik a mesét, miközben magasztalják az allegóriát, a mese lányát.[79] Értsd: lebecsülik Shakespeare-t és csodálják a görög tragédiát. Az allegóriát aztán a görög mitológia ősi vezérelvének nevezi, amely egyiptomi eredetű. A mítosz allegorikus történeti értelmezése végső soron tehát arról tanúskodik, hogy ez a nézőpont a történeti tematika létjogosultságát olyannyira nem kérdőjelezi meg, hogy még a mitikus tematikát

74 Rousseau 1761, Lettre XVII.
75 Biográfiájához lásd Schnorrenberg 2004.
76 Montagu 1769. vö. Montagu 1771.
77 Montagu 1771, 162.
78 Montagu 1771, 164.
79 Montagu 1771, 163.

is a történeti felől tartja értelmezhetőnek. Montagu szerint a történeti témának különösképp nagyobb ereje van a színpadon, mint a mitikusnak, amióta a pogány istenek templomai üresen állnak.[80] A Shakespeare által megszólaltatott történeti téma magasabb rendűségének a klasszikus dráma mitikus tematikájával szemben külön fejezetet szentel.[81] Ezen felül dramaturgiai gyengeséget lát abban, hogy a görög tragédiában a mitológia lényei belakják a teljes drámát, s nem csak a saját szférájukban jelennek meg. Például az Eumenisek megjelennek az Areioszpagoszon, miközben föl nem merül, hogy a Macbeth boszorkányai bemehetnének a palotába.[82] A *Perzsák*ról is ennek a kérdésnek a kapcsán ír, a *Hamlet*tel összehasonlítva. Ítélete úgy szól, hogy a *Perzsák* az egyik legnagyobb mű, amit valaha is bemutattak, mint dráma mégis alulmarad a *Hamlet*tel szemben. Úgy érvel, hogy a *Hamletben* sokkal nagyobb a drámai feszültség, ahol mágikus és nem-mágikus szféra tökéletes különválasztása[83] révén a halott király szelleme jóval nagyobb döbbenetet kelt, mint a *Perzsák*ban – ahol a megidézett halott király megjelenése nem kelt nagyobb riadalmat, mint az élőé keltene.[84]

A királyellenes hevületben, mint ez a kortárs angol Montagu számára is világos, könnyen azonosítható a francia 18. század gyermekének hangja. Nem analóg-e azonban az a 20. században oly kedvelt kérdésfelvetés, amely demokrácia és tragédia kapcsolatát kutatta?[85] A régi kérdésre adott mai válaszok azonban mintha egyre inkább párhuzamosak lennének Montagu ítéletével:[86] a demokrácia a tragédia éltető közegét jelenti, anélkül azonban, hogy a tragédia tematikájában minden a demokráciára lenne visszavezethető.[87] Az Athén-cent-

80 Montagu 1771, 142.
81 Montagu 1771, 48–94.
82 Montagu 1771, 159.
83 A kérdés végső soron vallás és mágia tökéletes különválasztásának problémájához kapcsolódik, amelyet itt Montagu kimondatlanul is képvisel. A dichotómia érvénytelenségéről az antik mágia történetére vonatkozóan lásd Nagy 2013, 9–16.
84 Montagu 1771, 164–166.
85 A kutatási irányról összefoglalóan lásd Bierl 47 és 47, 2. j.
86 Lásd fent 78. j.
87 Lásd például Rhodes 2003 ("*Nothing to do with Democracy. Athenian Drama and*

rikus szemléletet feladó, a kulturális sokféleségnek elköteleződő ókortudomány a *Perzsák*at újra olyan kérdésekkel szembesítheti, például a siracusai bemutató kérdése kapcsán, mint amilyenek az itt idézett régieket is foglalkoztatták: mit jelenthetett ez a demokrácia-himnusz Athénon kívül, a türannosz udvarában?[88]

Montagu elemzése a *Perzsák*ról másfelől negatív ítéletével együtt is[89] előrevetíti annak a ma egyre nagyobb teret nyerő szemléletnek a fontosságát, amely a darabot nem politikai értelmében, hanem performativitásában akarja megérteni.[90] A darab értelmezéstörténetének legégetőbb kérdése azonban mégiscsak tág értelemben vett politikai értelmének megfejtése volt.

3. Az Értelmezéstörténet dilemmája

A *Perzsák* értelmezéstörténete felvázolható egy dilemma történeteként, amelynek mindkét ága a darab politikai értelmét keresi. Az értelmezéstörténet egyszerű kettéosztása vállaltan elnagyolt, ám a gondolatmenet kedvéért itt megéri erre a kérdésre redukálni a darab átfogó értelmezéseinek történetét.[91] Ez a dilemma úgy fogható meg a dráma értelmezéstörténetében, hogy a *Perzsák* a *Schadenfreude* (káröröm) vagy a *szümpatheia* (együttérzés) tragédiája-e. A tudománytörténet úgy tekinti, hogy a *Schadenfreude*-értelmezés volt az uralkodó a 19. században, legkorábbi megfogalmazójának Charles Blomfieldet tudják,[92] a *szümpatheia*-értelmezésről pedig úgy tartják, hogy főként a második világháború után lett általános, korai előfutáraként Bruno Snellt tartják számon.[93]

---

the Polis"); Boedeker – Raaflaub 2005 („*Tragedy and City*"); Átfogóan lásd Carter 2011 („*Why Athens*:"); Duncan 2011 („*Nothing to do with Athens?*") Burian 2011 („*Athenian Drama as democratic discourse*").

88 Lásd feljebb 26. old.

89 Az ítélet azonban valójában Shakespeare-ről szól, őt védelmezi a görögökkel szemben, lásd erről alább 30. old.

90 Például Bierl 2007, lásd még alább 37. old.

91 Az értelmezéstörténet hasonlóan két ágra osztott bemutatását, némiképp más hangsúlyokkal lásd Gödde 2000, 31–37 és Gruen 2011, 9–10.

92 Gödde 2000, 32.

93 Uo. és lásd Snell 1928, főleg 70.

Érdemes áttekinteni a kérdés történetét az itt tárgyalt archív időszakban. Ugyanezt a dilemmát 1812-ben így fogalmazta meg Gottfried Hermann (1772–1848): „Hihetetlen, hogy ennél a darabnál, mennyire eltérnek egymástól a tudós vélemények. Ha hallja őket az ember, tökéletesen zavarban van, vajon csodálnia kell-e egy tragédiát fennköltségéért, vagy nevetnie egy komédián, amely tele van bizarr tréfákkal és obszcén alantasságokkal."[94]

Az ún. *Schadenfreude*-iskolával kezdem az archívum áttekintését. Kiindulópontom a ma elsőnek számon tartott Charles James Blomfield (1786–1857).[95] Blomfield szerint a darabnak főként az exodosza, nem méltó tragédiához. Nevetségesnek látja Xerxészt sirámaival, szakadt ruhájával, üres tegezével és még nevetségesebbnek, ahogy a kar engedelmesen kontrázza a különböző siralmakat. A komikum fokozását sejti a sok perzsa név elősorolásában is. A költő szerinte az athéniak hiúságának hízelegve akart nyerni a tragikus versenyen. Kortársaitól Blomfield sok cáfolatot kapott, ami jelzi, hogy a *Schadenfreude*-tézis korántsem volt egyeduralkodó a *Perzsák* korai értelmezéstörténetében. Ám nem Blomfield volt az első, aki megfogalmazta ezt a gondolatot. Húsz évvel Blomfield első kiadása előtt jelent meg hasonló gondolatokkal Karl Gottfried Siebelis (1769–1843) könyve.[96] Szerinte komikus hatást kelt a költő, amikor a kórus tagjainak semlegesnemű megnevezésével férfiatlanságukra utal, amikor a perzsa vének leborulnak a királynő előtt, amikor az ifjúság virágaira utaló metaforák a tarka keleti ruhákat idézik, illetve egyáltalán a perzsa viselet felidézésével. Aiszkhülosz alfája és ómegája („*prora et puppis tragoediae*") ebben a darabban az, hogy a perzsákat kigúnyolja, megalázza, nevetségessé tegye.[97]

Siebelis tézisének első cáfolata az *ALZ* 1796-os számában jelent meg, mint szó volt róla, talán Schlegel tollából.[98] Kortársai között nem

94 Hermann 1812, 88.

95 Blomfield 1814[1] (1818[2]). Cambridge-ben tanult (Trinity College), majd egyházi pályára lépett, 1824-től Chester, 1828-tól London energikus, reformer püspöke volt. Papi éveit megelőző tudományos pályájának eredményei közé tartoznak többek között Aiszkhülosz-kiadásai: a *Perzsák* praefatióval kísért második kiadása 1818-ban jelent meg Cambridge-ben (az első alighanem 1814-ben).

96 Siebelis 1794.

97 Siebelis 1794, 140–144.

98 Lásd erről itt feljebb, 21–23. old.

akadt Siebelisnek pártfogója, ám a kritika említi a gondolat előfutárait. „Ismeretes, hogy már Pauw, Rochefort és Lady Grainville is megláttak néhány komikus vonást a *Perzsák*ban, újabban egy tudós pedig egyenesen komédiának nevezte azt."[99] Ez a névsor azt sejteti, mintha a 18. században, már jóval Siebelis és Blomfield előtt komoly iskolája lett volna annak a nézetnek, amely a *Perzsák*ban komikumot is lát. A következőkben röviden áttekintem a négy szerző munkáit, miben is áll meglátásuk az ún. komikus vonásokról.

1. Lady Grainville: azonos a már említett Elisabeth Montaguval, a Shakespeare-t a görög tragikusokkal összehasonlító könyv szerzőjével.[100] Érvelésében a *Perzsák* komikuma nem abszolút értékben értendő, hanem összehasonlítja a *Hamlet*tel annak a bizonyítására, hogy a *Hamlet* a nagyobb mű. A *komikum* Montagunál tehát nem mulatságosat jelent, hanem az ügyetlenebbnek, kevésbé drámainak a szinonimája. Montagu értékítélete valójában Shakespeare-ről szól, őt veszi védelmébe azok ítéletével szemben, akik a klasszikus drámát becsülik csak igazán.

2. Jean-François Vauvilliers (1737–1801): ővele azonosítható az a tudós, aki az *ALZ* szerzője szerint komédiának nevezte volna a *Perzsák*at. Vauvilliers különböző párizsi kódexekhez fűzött szövegkritikai jegyzetének[101] két évvel megjelenése után készült egy német fordítása, a fordító nevének megjelölése nélkül. Az idézett helyen ez áll: „diese Komödie".[102] Az *ALZ* és a későbbi német recepció nyilván a német fordítás alapján hivatkozott a szövegre. Ám az eredeti szövegben ezen a helyen „cette pièce" olvasható:[103] Vauvilliers tehát nem nevezte komédiának a *Perzsákat*. Alighanem fordítói hibáról lehet szó, amellyel a német kiadás fordítója talán akaratlanul tévesztette meg olvasóit.

3. Johannes Cornelis de Pauw (†1749) *Perzsák*-kommentárjának egy jegyzetében komikus vonást fedez fel a szövegben.[104] Egy másik jegyzetben úgy ír, hogy amikor Aiszkhülosz rongyokban viszi színre

99 Anonymus, *ALZ* 1796, 394.
100 Lásd erről itt feljebb, 30–31. old.
101 Vauvilliers 1787.
102 Vauvilliers/Anonymus 1792, 10.
103 Vauvilliers 1787, 288.
104 ad *Pers.* 310

Xerxészt, Hellász ellenségét, ezzel valójában azt éri el, hogy még fényesebb színben tűnjön föl a görögök győzelme.[105]

4. Guillaume Dubois de Rochefort (1731–1788) a *Perzsák*ról írt eszszéjében úgy érvel, hogy a darab trófea az athéniaknak győzelmük dicsőségére, így ebben a darabban minden épp ellentétes hatást ér el: minél nagyobb a perzsák félelme, annál nagyobb a néző öröme. Rochefort ezért vitatja, hogy a *Perzsák* Arisztotelész értelmében vett tragédia lenne, amely félelmet és együttérzést tud kiváltani.

Mindezek alapján Vauvilliers tehát kizárható a sorból, és látható, hogy Lady Montagu értelmezésének máshol vannak a hangsúlyai. Pauw és Rochefort meglátása a későbbi értelmezéstörténet ismeretében azonban további szót érdemel. A gondolat, hogy a komikumig alázott ellenfél színrevitele a saját győzelem még fényesebb ünneplésére szolgál, a *Schadenfreude*-olvasat alapgondolata. Ennek a gondolatnak a megfogalmazásában ők valóban Siebelis és Blomfield előfutárainak tekinthetők.

Számosan voltak azonban olyan szerzők a kortársak között, akik ezt vitatták.[106] Friedrich Jacobs és Blomfield felelgetésének különleges szerepe van a vitában. Jacobs így ír: „A tudós püspök úr bizonyára megbocsátja nekünk, ha a magunk részéről mi is nagyon csodálkozunk azon, hogy a darab vallásossága ennyire nem tűnik föl neki, és inkább a közönséges tetszelgés délibábját teszi a helyére!”[107] Friedrich Jacobs írása a 19. század elején a *szümpatheia*-olvasat korai megfogalmazása: a perzsákat nem másságuk miatt éri büntetés, hanem a nagyon is görög isteni törvény sújtja őket.[108]

Az értelmezéstörténet tanúsága szerint a dilemma egyik ága sem szabad teljesen attól a gondolattól, hogy a *Perzsák* nem igazi tragédia. A *Schadenfreude*-olvasat, mint láttuk, a komikus elemek miatt érvel így, de a *szümpatheia*-olvasat is sokszor kitérőket keres, olyan műfaji megnevezésekkel, mint például monodráma vagy kantáta.[109]

105 ad *Pers.* 1013

106 Például Anonymus, *ALZ* 1796; Hermann 1812; Jacobs 1802 és Jacobs 1834; Passow 1818.

107 Jacobs 1834, 554.

108 Lásd már Jacobs 1802.

109 Hermann 1812, 93: monodráma; Jacobs 1834, 560: kantáta.

Sikerült kiutat találni a kutatástörténetnek ebből a dilemmából? Az 1980-as évektől az orientalizmus[110] tézise nyomán Edith Hall által alkotott értelmezésről Susanne Gödde meggyőzően mutatja meg, hogy posztkolonialista változatában, *mutatis mutandis*, de voltaképpen egyáltalán nem áll olyan távol a *Schadenfreude*-iskolától.[111] Ez a megállapítás annyiban is helytálló, hogy az orientalizmus tézisén alapuló értelmezés posztkolonialista kritikájának fő éle talán inkább az ellen az olvasat ellen irányul, amely a legyőzött ellenséggel szembeni együttérzést és hellén nyitottságot lát ott, ahol e szerint az iskola szerint valójában csak orientalizmus, *xenophobia* és gőg van.[112]

Természetesen nem hagyható figyelmen kívül az a nagyon fontos szempont, hogy Edith Hallnál nem merül föl a *Perzsák* tragédia-voltának megkérdőjelezése. Épp ellenkezőleg, abszurdnak nevezi, hogy egy olyan darab tragédia-voltát egyáltalán megkérdőjelezték, amelyet tragikus versenyen mutattak be a Városi Dionüszián, amely formájában, metrumában, egyéb konvencióiban és teológiájában a többi tragédiához hasonló, és amelyből hiányoznak a komédiára jellemző obszcén jegyek és közvetlen kiszólások.[113] Az ellentmondást a *szümpatheia* hiánya és a tragédia tragédia-volta között egyfajta pszichoanalitikus értelmezéssel oldja föl: a tragédiában a költő, azáltal hogy a szöges ellentétként megrajzolt ellenfélre ruházza a saját félelmeket, az athéni nézőt arra készteti, hogy ily módon élje újra és győzze le saját félelmeit. Érvelése egyben azt is világossá teszi, hogy a darab műfajának megkérdőjelezése legalább annyira az arisztotelészi *Poétika*, mint az Aiszkhülosz-tragédia recepciójához tartozik.

Az értelmezéstörténet számára mára nem kérdés hát, hogy a *Perzsák* tragédia. Másfelől abból, hogy az értelmezéstörténet a mai napig bemutatható e dilemma történeteként (s még a leginkább forradalminak számító értelmezés sem számít kivételnek), az látszik, hogy a kiút talán a dilemmán kívül keresendő.

110 Az *orientalizmus* kifejezés E. W. Said könyvének címére utal. A *Perzsák*nak az orientalizmus tézisén alapuló értelmezését Edith Hall honosította meg az ókortudományban. Lásd feljebb 65. j.

111 Gödde 2000, 33–37.

112 Vö. itt feljebb 65. és 110. j.

113 Hall 1996, 16–19.

4. Kitekintés

Két lehetséges kitekintést szeretnék felidézni a mai kutatásból, amelyek talán a dilemmán kívülre vezetnek. Az egyik út iránya a túlságosan a költői intencióra irányuló figyelem helyett a recepcióesztétika felé vezet. Eszerint a fenti értelmezések mindegyike igaz, ezek mind benne vannak a *Perzsák*ban; az érdemi kérdés ezeken *túl* keresendő: a vizsgálatra érdemes kérdés, hogy performativitásában, szimbolikus-teológiai síkon hogyan hat a darab. Ezt az utat képviseli Anton Bierl tanulmánya, aki a tragédiát a Dionüszosz-kultuszhoz köti és a *Perzsák* siratóénekét dionüszoszi szparagmoszként értelmezi.[114]

A másik út Susanne Gödde tanulmánya nyomán körvonalazódik, és a tragédia textúrájához vezet.[115] Ez a tragédia képiségének szövedékéről szól, amely révén a darab egésze komplex értelmezést nyer. Gödde értelmezése szerint az a szál, ami köré az egész szövedék rendeződik, a siratórítus motívuma, annak is kiemelt jegyeként: amikor a gyászolók ruháikat megszaggatják. Meggyőzően mutatja meg, hogy a motívum végigvezethető az egész drámában, attól a hangsúlyos helytől, amikor először hangzik el metaforikusan az első kardalban, hogy a kar „*sötétkhitónos*" szívét megszaggatja a félelem,[116] egészen az exodoszig, amelyben, amikor Xerxész megszaggatott ruháiban színre lép, főmotívummá válik.

Amikor a kardal énekében a perzsa nők ruháikat szaggatják, a sok finom holmit, arannyal-ezüsttel borított drága ruhát, majd hogy aztán ehhez a színen a vének és végül maga az ifjú király is csatlakozik, az nem karikatúra, nem aláz perzsát és nem fényez görögöt – amit itt látunk az rítus: gyász „luxuskiadásban". Az exodoszban a végletekig fokozott sírás, amikor már elcsuklik a hang és megrogy a térd, az nem a túlzás eszközeivel élő paródia, hanem annak az archetipikus érvényű pszichológiai tapasztalatnak a kifejezése, hogy a nagy fájdalmat roppanttá kell nagyítani, hogy legyűrhető és kiadható legyen. Mindez termékeny feszültségben állhatott az athéni demokráciának a temetési luxust, a gyász pompáját tiltó törvényével.[117] S aligha egysze-

114 Bierl 2007.
115 Gödde 2000.
116 *Pers.* 115.
117 Engels 1998, 97–106; Bernhardt 2003, 79–83 és 124–130.

rűsíthető a dolog arra, hogy ez a motívum is csak tisztán része a demokrácia-himnusznak, Aiszkhülosz ezzel is csak görögök és perzsák különbségét hangsúlyozná, hiszen ez az érvelés könnyen visszavisz a dilemmához. Nincs-e szó arról is, hogy valami, amit az athéni demokrácia tiltott, a színpadon Aiszkhülosz teljes eszköztárával, színvonalán és dramatikus erejével megélhető volt? Nem propaganda, sem pro, sem kontra semmi mellett, hanem párbeszéd a demokráciáról, háborúról, görögökről és perzsákról.

Az itt felvázolt értelmezés előnyének látom, hogy plauzibilis magyarázatát adja a dráma legproblématikusabb részének, az exodosznak is, ennek nyomán tragédiaként tudja értelmezni a *Perzsák*at. Előnyének látom, hogy különleges módon kapcsolódik Athénhoz, az alapvetően teológiai értelmezés mégis elég egyetemes (egyetemesen görög) ahhoz, hogy pánhellén közegben is értelmezhető legyen és a szicíliai felújítást is értelmezhetővé tegye. Előnyének látom, hogy ugyan közelebb áll a *szümpatheia*-olvasathoz, mégis túlvezet a dilemmán. Előnyének tartom, hogy ha a textúra felől közelítünk, kultúrantropológiai kontextusként az orientalizmus helyett az a szemlélet kínálkozik, ahogy Margaret Miller ír görög és perzsa kultúra találkozásáról.[118] Egy ekként látott Aiszkhülosz-darab fényében a perzsa háborúkat nem annyira eredőjeként, hanem éppen egyik szimptómájaként értelmezhetjük annak, hogy az archaikus mediterrán koiné korábban olyan feltűnő egysége megbomlik, és az 5. századi görögség nagyon sok tekintetben saját utakra tér. John Boardman szavával: a perzsa háborúkig a görögség a legnyugatibb keleti mediterrán kultúra, onnantól tekinthető a legkeletibb nyugati kultúrának.[119]

A *Perzsák* értelmezéséhez ezt tekintem alapvetésnek, megőrizve az itt bemutatott archívumból azt a tudást, amely mindezen gondolatok alapjául szolgál. Amit Friedrich Jacobs tudott, hogy a darabnak legfontosabb a teológiája, amelynek révén minden egyszerre a helyére kerül. Amit Rousseau tudott, hogy a közös teológia révén értelmezendők együtt mitikus és kortárs témájú darabok a görög tragédiában. Amit az archívum egyetlen „színházi embere", Elisabeth Montagu

118 Miller 1997; Miller 2011.
119 Boardman 1994, 14.

tudott, hogy a tragédiát performativitásában, drámai hatásában kell megérteni és a végére tartogatva, amit Christian Gottfried Schütz (1747–1832) tudott a *Perzsák*ról: „nincs semmi, amit hozzáírnánk, semmi, amit jobbnak látnánk elhagyni, (…) ebben a tragédiában is a legjavát adja Aiszkhülosz."[120]

A tárgyalt archív szövegek jegyzéke időrendben

Spanheim 1710

Ezechiel Spanheim, *Notae in Ranas*, in Aristophanis Comoediae undecim Graece et Lat. ex codd. mss. em. cum scholiis antiquis inter quae scholia in Lysistratam ex cod. Vossiano nunc primum in lucem prodeunt. Acc. notae virorum doctorum in omnes comoedias, inter quas nunc primum eduntur Isaaci Casanboni in Equites, Ezech. Spanhemii in 3 priores et Richardi Bentleii in 2 priores observationes. Omnia coll. et rec. notas que in 9 comoedias et 4 indices in fine adiecit Ludolphus Kusterus, Amsterdam 1710, 297–318, főként 314.

Forrás: books.google.de

Brumoy 1730[1] (1785[2])

[Les Perses, tragédie d'Eschyle, extraite par le P. Brumoy, in: idem, Théatre des Grecs, Nouvelle édition, enrichie de très belles gravures, & augmentée de la traduction entière des Pièces Grecs dont il n'existe que des Extraits dans toutes les Editions précédentes; & de Comparaisons, d'Observations & de Remarques nouvelles, par M.M. de Rochefort et du Theil, de l'Académie Royale des Iscriptions & Belles–Lettres; par M ***, Tome premier, Paris 1785, 421–444.

Forrás: books.google.de

Pauw 1745

Aeschyli tragoediae superstites, Notae in Aeschylum, Notae in Persas, 938–962.

Forrás: books.google.de

120 Schütz 1794, 127, 129.

Bergler 1760
Stephanus Berglerus, Aristophanis Comoediae undecim Graece et Latine, Ad fidem optimorum MSS. emendatae cum nova octo Comoediarum interpretatione Latina, & notis ad singulas ineditis Stephani Bergleri nec non Caroli Andreae Dukeri ad quatuor priores, Tom. I, Lugduni Batavorum (Leyden) 1760, 225–349, főként 310.
Forrás: books.google.de

Rousseau 1761
Julie ou la nouvelle Héloïse, ou lettres de deux amans, in: Ouvres comlètes, Tome II, Paris, 1835 (1761[1]), partie II, lettre XVII, 125.
Forrás: books.google.de

Montagu 1769
An Essay on the Writings and Genius of Shakespear compared with the Greek and French Dramatic Poets with some remarks upon the misrepresentations of Monf. De Voltaire by Mrs Elizabeth Robinson Montagu, London 1769.
Forrás: Virtual Manuscript Room, ShakespeareInstitute Collection, University of Birmingham.

Montagu/Eschenburg 1771
Versuch über Shakespeare`s Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen, Aus dem Englischen übersetzt und mit einem doppelten Anhange begleitet von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1771.
Forrás: slub-dresden.de

Rochefort 1785
[Les Perses, tragédie d'Eschyle], Examen de cette pièce, in: Pierre Brumoy, Théatre des Grecs, Nouvelle édition, enrichie de très belles gravures, & augmentée de la traduction entière des Pièces Grecs dont il n'existe que des Extraits dans toutes les Editions précédentes; & de Comparaisons, d'Observations & de Remarques nouvelles, par M.M. de Rochefort et du Theil, de l'Académie Royale des Iscriptions & Belles–Lettres; par M ***, Tome premier, Paris 1785, 492–494.
Forrás: books.google.de

Vauvilliers 1787
Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, Tome premier, Paris 1787, 288.
Forrás: books.google.de

Vauvilliers/Anonymus 1792
Vauvilliers Nachrichten von fünf Handschriften des Eschyles, welches sich auf der Königlichen Bibliothek zu Paris befinden. Aus dem Französischen übersetzt, Hildburghausen: Hanisch, 1792, 10.
Forrás: slub-dresden.de

Siebelis 1794
De Aeschyli Persis diatribe, Lipsiae 1794.
Forrás: slub-dresden.de

Schütz 1794
Disputatio de Persarum tragoediae Aeschyleae forma et consilio, Jenae 1794.
Forrás: books.google.de

Anonymus, ALZ 1796
ALZ 1796, Band III Nr. 252–253. 13. August 1796, 393–405. (Recensio ad Siebelis 1794).
Forrás: books.google.de

Jacobs 1802
Die Perser des Aischylos. Einleitung, in Attisches Museum, herausgegeben von Christoph Martin Wieland, IV Band, 1. Heft, Leipzig 1802, iii–xxviii.
Forrás: Digitale–Sammlungen.de

Schlegel 1809
Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen Band 1, Heidelberg 1809.
Forrás: books.google.de és slub-dresden.de

Hermann 1812
De Aeschyli Persis Dissertatio, Lipsiae 1812., in *idem*, Opuscula, Lipsiae 1827, II, 87–104.
Forrás: books.google.de

Welcker 1812
Aristophanes, Die Frösche, 1812
Forrás: books.google.de

Blomfield 1814[1] (1818[2])
Aeschyli Persae ad fidem manuscriptorum emendavit, notas et glossarium adjecit, Carolus Jacobus Blomfield, Cantabrigiae, 1818[2].
Forrás: archive.org

Passow 1818
Meletemata critica in Aeschyli Persas, Vratislaviae 1818.
Forrás: Archive.org

Welcker 1824
Die Aischylische Trilogie Proemetheus und die Kabirenweihe zu Lemnos, Darmstadt 1824.
Forrás: books.google.de

Brentano 1832
Ueber die Perser des Aeschylus, mit Vergleichung der Phönissen des Phrynichus, München 1832.
Forrás: books.google.de

Jacobs 1834
Vermischte Schriften, Band V, Kap. 7, 543–603.
Átdolgozott kiadás, ad Jacobs 1802
Forrás: books.google.de

Kiehl 1852
Aeschyli vita, in Mnemosyne 1 (1852) 361–374.
Forrás: jstor.org

KÁRPÁTI ANDRÁS

A szatírok játékszere

Aiszkhülosz: *Iszthmiasztai* 85–97

Aiszkhülosz *Iszthmiasztai* című szatírdrámájából közel százsornyi, nagyrészt összefüggő szöveget ismerünk, papirusztöredékből.[1] A szöveg egyetlen jelenet, szereplői: a szatírkar, Szilénosz (karvezető), Dionüszosz, és – bár ez vitatott –, még valaki, aki valamiféle „újonnan kovácsolt, üllőn edzett játékszereket" [2] akar odaadni a szatíroknak a ránk maradt szövegrész utolsó soraiban. Ki ő, és mi ez a *játékszer*? A töredék publikálása óta eltelt 75 év alatt számos javaslat született – mindkettőre. Többek szerint nincs másik szereplő, mert a 23. sorban megérkező Dionüszosz az, aki ezeket a rejtélyes játékszereket oda akarja adni a szatíroknak. Ezzel szemben a jelenet további szereplőjének castingjára bejelentkezett Sziszüphosz, Thészeusz, Palaimón, Daidalosz, Héraklész, Poszeidón és Héphaisztosz.[3] A játék-

1 *POxy* 2162. A két nagyobb töredék (78a + 78c) egymás után illesztését először Bruno Snell (1956) javasolta, azóta ezt a szöveget veszik át a kiadók: *TrGF* vol. 3, 194–204; *KPS* 131–148; Sommerstein 2008, 84–98; O'Sullivan–Collard 2013, 266–280 (a korábbi szövegkiadásokkal és irodalommal). Első publikáció: Lobel 1941, 14–22; a kisebb töredékek (fr. 78b) helye bizonytalan, de ezeken csupán néhány betű olvasható. A szövegre az alábbiakban a két töredék egyesítéséből adódó folyamatos sorszámozás szerint hivatkozom.

2 ἐγὼ [φέ]ρω σοι νεοχμὰ [. . . .] ἀθύρματα | ἀπὸ [σκε]πάρνου κἄκμ[ονος ν]ε̣όκτ[ιτα. τουτ[ὶ τὸ] πρῶτόν ἐστί σοι τ[ῶ]ν παιγ[νίω]ν. (86–88. sor) Vö. Krat. *Odysseis* fr. 152. (*Poeate Comici Graeci*): νεοχμόν <τι> παρῆχθαι ἄθυρμα. Nem tudjuk, hogy a Kratinosz-komédiában mire volt érthető az *athürma*: bor, hajó vagy maga a komédia? Vö. Storey 2011, vol. 1. 341.

3 A teljesség igénye nélkül Dionüszosz: Mette 1963, 168; Taplin 1977, 420–22; Sommerstein 2008, 97; Sziszüphosz: Snell 1956, 8; Reinhardt 1957, 10; Wessels–Krumeich = *KPS* 140, 40. j.; Héphaisztosz: Lloyd-Jones 1957, 546–49; Ussher 1977,

szerre (egyszersmind színpadi kellékre) is nagy a választék: felmerültek különféle versenyeszközök (gerely, sisak, kocsi), illetve rablánc vagy bokabilincs.[4]

Az alábbiakban amellett érvelek, hogy a jelenet másik szereplője Héphaisztosz, és ő szeretne kalapácsot adni a szatírok kezébe.[5] Ha egy dárma töredékeit vizsgáljuk, nem kerülhető el, hogy hipotetikus kiegészítésekkel éljünk (szöveg, jelenet, cselekménymozzanat), melyek jó esetben is csupán valószínűek lehetnek. Meddig mehetünk el ebben? Mi az, amit még szabad, és mi az, amit már nem? Válasz erre aligha adható. Ugyanakkor ez az aiszkhüloszi szatírdráma-töredék talán arra is újabb példát adhat, hogy ilyenkor a tárgyi emlékeket is érdemes figyelembe vennünk.[6]

1. Aiszkhülosz és a szatírdráma

A szöveg terjedelme arra mindenképpen elegendő, hogy lássuk: Aiszkhülosz az *Iszthmiasztai*-ban nagy kedvvel játszik a humor mellett a látvánnyal is – ez adja az alábbi érveléshez a hátteret. Hogy a látvány, mennyire fontos szerepet kapott Aiszkhülosz színpadán,[7] arról a ránk

297; Palaimón: Snell 1960 [1948], 95; Poszeidón: Sommerstein 2010, 240, 3. j.; Thészeusz: Kawasaki 1995 (nem láttam, de vö. O'Sullivan–Collard 2013, 268).

4 Leginkább a gerelyt fogadják el a kutatók, néhányan a vasbilincset (például Taplin 1977, Voelke 2001, Sommerstein 2008). Mette (1963, 169) a feljebb (2. j.) említett Kratinosz-intertextus alapján vetette fel a versenykocsit, Wiles (2007, 207) a *hoplitodromosz*okhoz illő sisakot (lásd lejjebb, továbbá 48. j.), Slenders (1992, 153) valamiféle szexuális tartalommal töltené meg a „játékszert", Kamerbeek (1955, 11) szakrálissal: thürszosz. A javaslatokat nagyobbrészt (de nem teljes körűen) áttekinti O'Sullivan–Collard 2013, 269.

5 A cikk első változatának elkészítése után (Pécs, konferencia, 2015.02.20) vettem észre, hogy Theodora Hadzisteliou Price (1972, 244) is javasolta már a kalapácsot, de ez nem talált visszhangra. A játékszerek mibenléte és a szereplő kiléte természetesen szorosan összefügg egymással.

6 Szép példa erre egy paestumi vörösalakos harang-kratért (Salerno Pc1812) díszítő jelenet, melyet a szöveges töredékekkel együtt sorolnak fel az Eupolisz *Démoi* című komédiájához ismert töredékek sorában, vö. Kárpáti 2013 (további irodalommal).

7 Lásd például Podlecki 2013.

maradt tragédiái is tanúskodnak. Humor és látvány *együtt* elsősorban a szatírdrámában tudott megnyilvánulni, ugyanis itt a humoros hatás egyik kulcsa az inkongruencia, ami a látványra különösen érzékeny. A szatírdráma kedvelt receptje: végy egy mitikus témát, tégy hozzá szatírokat, és lássuk, mi jön ki belőle. Az Aiszkhülosztól ismert szatírdráma-töredékek világosan mutatják azt is, mennyire kedvelte a nyelvi célzásokat és áthallásokat, és ez hatásosan volt játékba hozható a látvánnyal és a mozdulatokkal.[8]

Mindennek nagy szerepe lehetett abban, hogy a közvetlen utókor éppen őt tartotta a legjobb szatírdrámaszerzőnek. Az eretriai filozófiai iskola nagy hatású vezető alakja, Menedémosz (Kr. e. 4–3. század) szerint Aiszkhüloszt illeti meg az első hely ebben a műfajban.[9] A kanonizáló-kritikai antik hagyománnyal (forrása Diogenész Laertiosz) vág egybe az a tény, hogy filozófus-kritikus címszereplője is volt a kortárs Lükophrón szatírdrámájának: a *Menedémosz* című darabból tízegynéhány sort ma is olvashatunk. Vagyis mintha a hagyomány éppen azt akarná közölni Menedémoszról: annyira értő nézője és tudósa volt a szatírdrámának, hogy emiatt is méltán lehetett a címszereplője.[10] Érdemes tehát komolyan vennünk, amit éppen ő, az egyszerre szatírdráma-szakértő és -karakter filozófus, Menedémosz mondott Aiszkhülosz *szatürikosz*ról.[11]

Az eretriai filozófusnál kétezer-kétszáz évvel fiatalabb nagy tudós-utód, Eduard Fraenkel is az elragadtatottság hangján nyilatkozott a szatírdráma-szerző Aiszkhüloszról, amikor a *Hálóhúzók (Diktüulkoi)* egyik jelenetéről így ír: „talán szabad a görög költészet egyik leg-

8 Lásd lejjebb 13. j.

9 Pauszaniasz is fontosnak tartotta feljegyezni Phleiusz városának híres szülöttéről szólva: *„Itt – a piactéren – van Pratinasz fiának, Arisztiasznak a síremléke is. Arisztiasz és atyja, Pratinasz költötték – Aiszkhüloszt nem számítva! – a legnépszerűbb szatírdrámákat."* (2.13.6, Muraközy Gyula fordítása)

10 Diog. Laert. 2.133, 139; Athénaiosz 10.420b–c; vö. *KPS* 618–623. Menedémosz lakomáján a szatírok finom falatok és bor helyett kénytelenek beérni emelkedett társalgással. Vagyis a szatírdráma receptje még ekkoriban is hasonló volt a Kr. e. 5. századihoz („…tégy bele szatírokat, figyeld, mi történik"), csak itt a mítosz helyébe lépett a *szümposzion* mint szociális színtér.

11 Aiszkhüloszról mint szatírdráma-szerzőről lásd például Podlecki 2005; Sommerstein 2010, 235–240.

bájosabb darabjaként dicsérnem".[12] Valóban ellenállhatatlan lehetett Aiszkhülosz nyelvi kétértelműségekkel, célzásokkal, szexuális áthallásokkal[13] operáló humora. Egy példa a *Hálóhúzók*ból: miután a szatírkar ügyesen kihúzta a vízpartra a tengerben hányódó ládát, Szilénosz, majd a szatírok e szavakkal vigasztalják a kis Perszeuszt a keblére ölelő, kétségbeesett Danaét: *Ni, hogy nevet! Most idenéz | ……rám a cseppség: neveti | vörös, kövér, tar kobakom! A bácsi ám kedves, ugy-e? | …… | Édeském, gyere gyorsan, | bátran csak, no, ne sírjál, | gyorsan hát, gyerekek közé siessünk!* (fr. 47a, 786–790, 802–805, Ritoók Zsigmond fordítása)

A vörös, kövér és (kopasz) kobak, a *phalakrosz:* jelentése nem csupán kopasz fej (Soph. fr. 171), hanem a hímvesszőn a makk (*glans penis*, vö. Ar. *Felhők* 540). A közönség nyilván látta a színpadi szatírokon a *perizómá*t, és elértette a kétértelműségből fakadó poént.

A *Diktüulkoi* mellett az *Iszthmiasztai* is számos ragyogó példát szolgáltat arra, hogy a tragédiái mellett miért örvendhettek kivételes népszerűségnek Aiszkhülosz szatírdrámái is.[14] Telis-tele vannak színpadi és nyelvi ötletekkel, amelyek mind gazdagon kiaknázták a látvány és a nyelvi humor összjátékában rejlő lehetőségeket. Valószínűleg ebbe sorba illik a szatírokból első látásra ijedtséget kiváltó *új játékszerek* színpadi megjelenítése is. Vajon mi volt az, amitől megijedtek?

12 „[I] may be permitted to praise [the scene] as one of the loveliest pieces of Greek poetry." (Fraenkel 1942, 241).

13 Willeon Slenders (1992, 2005) részletesen elemezte az aiszkhüloszi szatírdrámában a *lexisz erótikét*: kedvelt és sűrűn használt eszköz a *double entendre* és a *jeu de mot*; ami a komédiában *expressis verbis*, az a szatírdrámában mindig célzás („[Aeschylus'] satyr plays show […] a pronounced taste for sexual innuendo", 39). Az *Iszthmiasztai* kétértelmű kifejezéseiről: uő. 1992, 146–153.

14 Talán nem csupán a véletlennek köszönhető, hogy a három nagy tragikustól ismert színdarabok címei között Aiszkhülosznál szerepelnek a legnagyobb arányban szatírdrámák: a kb. 70 aiszkhüloszi dráma címe közül 18 szatírdráma, lásd *KPS* 88–212; Podlecki 2005.

2. Iszthmiasztész, iszthmiazein: áthallásos szójáték?

Iszthmiasztai, illetve a hagyományban ismert másik cím[15] (*Theóroi*) is a szatírkar identitását nevezi meg. A *theórosz* jelentheti az ünnepre látogató nézőt,[16] itt ezek a szatírok, ami a szövegből egyértelműen kiderül (31–33, 71–74. sorok), hivatalos *theóros*zok: küldöttség tagjai, akik a versenyjátékokat kísérő ünnepi eseményekre érkeztek, hogy megbízójukat – jelen estben Dionüszoszt – képviselve előadják az általa korábban betanított kartáncot. A közönség számára természetesen ismerős volt ez az intézmény: a Kr. e. 5. században Athén is rendszeresen küldött a pánhellén ünnepekre ún. *khorális theóriát*.[17]

A darab másik címe az elsőt pontosítja:[18] a szatírok mint *theóros*zok az iszthmoszi játékokra érkeztek. Az *Iszthmiasztai* címet rendszerint így fordítják: *Az iszthmoszi játékok résztvevői*.[19] Mivel a szövegből egyértelműen kiderül az is (22–23. sor), hogy a helyszín Poszeidón templomkörzete, éspedig minden bizonnyal Korinthosz mellett, az Iszthmoszon, ezért a *Theóroi* címmel *együtt* értelmezve valóban a fenti jelentés kínálkozik az *Iszthmiasztai* főnévre.

De nem túlságosan is kézenfekvő-e ez az értelmezés? Elképzelhető ugyanis, hogy a (talán későbbi) alternatív cím, az *Iszthmiasztai* nem

15 Lásd *TrGF* T78 és Hésych I.46. Az alternatív vagy kettős cím problémájáról lásd Sommerstein 2010, 11–29 (különösen 28 és App. II) és O'Sullivan–Collard 2013, 266. A szatírdrámánál, úgy tűnik ritkább a kettős címhagyomány, Sommerstein szerint az első cím valószínűleg a szerzőtől származott, az alternatív cím, az *Iszthmiasztai* talán későbbi.

16 Egy Aiszkhülosz szellemességét illusztráló anekdotában A. éppen *theóros*zként nézi az ökölvívók küzdelmét és éppen az Iszthmoszon (Plut. *De prof. in virt.* 79d).

17 Lásd például Nagy 1990 és Rutherford 2004. Laioszt *theóros*zi minőségében ölte meg Oidipusz (Soph. *OT* 114), akit majd Delphoiba küldött *theória* alapján akarnak a thébaiak hazai földben eltemetni (Soph. *OC* 413), Thészeusz is *theóros*znak nevezi magát, mikor visszatér Troizénba (Eur. *Hipp.* 792, 807).

18 Mindkét cím antik hagyomány, de külön-külön bukkannak fel: talán már az ókorban volt bizonytalanság a cím jelentését illetően, vö. O'Sullivan–Collard 2013, 266.

19 „Teilnehmer an den Isthmischen Spielen" (*KPS* 131); „Those who went to the Isthmian Games" (Sutton 1980, 29); Sommerstein megoldása szellemes: nem szűkíti le a főnév jelentését: „At the Isthmian Games" (2008, 83), ezzel szemben O'Sullivan–Collard (2013, 271, 1. j.) igen (versenyzők).

csupán az utazó küldöttség *célállomását* kívánta megjelölni. Feltűnő ugyanis, hogy a közel száz sorban négyszer is előfordul **iszthmiaz-* (vagyis a cím főnevével közös) tőből képzett szóalak: háromszor igei, egyszer melléknévi formában. Mindegyik előfordulásnál a diskurzus invektíva, amelyben otthonos a szatírok természetével és színpadi *látványával* kongruens szexuális áthallás (bővebben erről lásd lejjebb).[20] Mármost sem az *iszthmiasztész* főnévi, sem az *iszthmiazein* igei, sem pedig az *iszthmiasztikosz* melléknévi alak nem fordul elő sehol máshol a ránk maradt szövegkorpuszban, egyedül ebben az Aiszkhülosz-szatírdrámában, illetve az ezt megnevező forrásokban, továbbá a lexikográfusoknál: „Azokra mondják *(paroimia)*, akik rútul élnek. Az iszthmoszi játékok időszaka ugyanis 'beteges'." (Hészükhiosz: I.923.1)[21] Hészükhiosz és a Szuda szómagyarázatához tehát erkölcsileg negatív konnotáció tapad, a jelentés homályos, szándékoltan burkolt. Aligha valószínű, hogy ha a teljes darabnak az általunk ismert hetedében–tizedében[22] négyszer is előfordul az *iszthmosz* köznévből, illetve az Iszthmosz/Iszthmia tulajdonévből az *–iaz-/iasztész* képzéssel nyert szóalak, akkor *Iszthmiasztai* cím jelentése ne utalna éppen arra a mellékjelentésre, célzásra, áthallásra, amely az előadás nézője számára nyilvánvaló kellett legyen akkor, amikor a szereplők az *iszthmiazein* igét újra és újra, mintegy a közönségbe sulykolták.

Több párhuzam is ismert, ahol ez a szóképzés embercsoport viselkedésére, beszédmódjára (tájszólás, idegen nyelv), stílusára, öltözködésére vonatkozik, gyakran becsmérlő felhanggal – főleg akkor, ha tulajdonnévből, nép vagy város nevéből lett képezve.[23] A tekintélyes

20 30: ὡς ἐξέτριβες Ἰσθμιαστικὴν [....]ν; 34: σὺ δ' ἰσθμιάζεις καὶ τρόπους και[.....] αθὼν; 78: σὺ δ' ἰσθμιάζεις καὶ πίτυος ἐστ[.... ; 94: <ξυνισθμιάζειν,> [..... ἐ] μμελέστατον. Vö. Slenders 1992, 149–151. („in the word ἰσθμιάζω the different senses 'compete in the Isthmian games', 'have sexual intercourse', 'be in a sorry plight' and 'practise fornication' meet.", 151)

21 ἰσθμιάσαι· παροιμία ἐπὶ κακοῦ βίου. ἐπίνοσος γὰρ ὁ καιρός, ἐν ᾧ τὰ Ἴσθμια ἄγεται. Suda I.638.2: καὶ παροιμία· Ἰσθμιάζειν, ἐπὶ τῶν κακῶς βιούντων. ἐπίνοσος γὰρ ὁ τῶν Ἰσθμίων καιρός.

22 Ha az egyetlen teljes szatírdráma, a *Küklópsz* terjedelme alapján becsüljük, 7–800 sor, ha a *Diktüulkoi* alapján, akkor jóval több lehetett a terjedelme, a papiruszon látható sztikhometrikus jel (Θ) ugyanis a 800. sort jelöli.

23 Lásd pl. Dover megjegyzését a *Békák*-kommentárban (az 1308. sorhoz): „Verbs in

alexandriai grammatikus, a bizánci Arisztophanész is hoz néhány példát az így képzett igék jelentésére. *Peri blaszphémión (A gyalázkodásról)* című művének egyik töredékében így ír: *Εἰσὶ βλασφημίαι καὶ ἀπὸ ἐθνῶν καὶ πόλεων καὶ δήμων πολλαὶ ῥηματικῶς πεποιημέναι· ἐθνῶν μὲν οἷον κιλικίζειν καὶ αἰγυπτιάζειν τὸ πονηρεύεσθαι, καὶ κρητίζειν τὸ ψεύδεσθαι· ἐκ πόλεων δὲ οἷον λεσβιάζειν τὸ αἰσχροποιεῖν.* (fr. 24)[24] A λεσβιάζειν-t természetesen a komédiaíró Arisztophanésztól is ismerjük (*Darázsok* 1346, *Békák* 1308),[25] a *korinthiasztész* pedig prostituáltkereskedőt jelentett a középkomédia egyik darabjának címeként.[26]

Hogy az *Iszthmiasztai* cím pontosan mit jelentett, és milyen áthallással,[27] az csupán a darab cselekményéből derülhetne ki, ez azonban nem rekonstruálható.[28] De talán Hészükhiosz és a Szuda is arra a mellékértelemre kívánt utalni, amely az *iszthmosz* (szoros, szűkület) nyelvhasználati és asszociációs körét mozgósítva kerül kapcsolatba az iszthmoszi játékokkal. Arisztophanésznél a Béke istennő (Kr. e. 421), miután nagy nehezen felhúzták a barlangmélyből, a színen két kísérőjével, szép fiatal lányokkal jelenik meg, nevük Opóra és Theória, Arany fordításában: Szüret és Ünnepély. Trügaiosz szolgája,

---

-ιάζειν commonly refers to dress, dialect, behaviour, or style". (Dover 1993, 351). Lásd pl. αἰγυπτιάζειν (alattomosan cselekedni vagy viselkedni): Kratin. fr. 378, Ar. *Thesm.* 922, Eust. *Comment. Od.* 4.231, Suda A.75, Hésych. A.1744.

24 = Eust. *Comm. Il.* 9.129.

25 „[L]eszbiázás a hímvessző símogatását, szájbavételét jelentette" (Bolonyai Gábor jegyzete, *Arisztophanész komédiái*, Budapest 2002, 674, vö. Dover 1993, 351–352, illetve Mariella de Simone 2008, aki megvilágítja az Arisztophanész-hely zenei, illetve színpadi látványra utaló áthallásait is.

26 Egy-egy *Korinthiasztész* című komédiáról tudunk az ókomédiából (Poliokhosz: Ath. 313c) és a középkomédiából (Philetairosz: Ath. 559a); korinthoszi hetéra mint „márkavédjegy": Ar. *Pl.* 149, Plat. *Resp.* 404d.

27 Vajon a *Theszmophoriazuszai* cím amellett, hogy természetesen a kart alkotó, a Theszmophoria ünnepen részt vevő nőket nevezi meg, nem utalhatott-e egyszersmind az -ιάζειν pejoráló jelentésű analógiái révén a nőként viselkedő (Kleiszthenész), illetve a magát nőnek tettető, nőnek beöltöző (Mnészilokhosz) férfiakra. Sőt, akár a metateátralitás finom eszközeként arra is, hogy valójában miben is különbözik a *khorosz*-tagként nőnek öltöző férfi a cselekmény szerint nőnek öltözőtől, aki így végső soron a *khorosz*ba is 'beférkőzött'.

28 Snelltől (1956, 5), Lloyd-Jones-tól (1956, 57) és Mettétől (1963, 170) kezdve Taplinen (1977, 421) és Suttonon (1980, 31–32) át egészen Sommersteinig (2008, 83) szinte mindenki leszögezi: igen kevés rekonstruálható a cselekményből.

miután Opórát bevitte a házba és a nászi ágyat előkészítette, visszatér a színre, és felajzottságában, meglátva Theóriát, így nyilatkozik (Arany János fordítása nyomán, Bolonyai Gábor jegyzetben közölt, az eredeti szöveg trágárságát visszaadni kívánó szavait is felhasználva, *Arisztophanész komédiái*, Budapest 2002, 350):

„[SZOLGA]: Ez hát az a Theória, akit *megdugtunk*, mikor Brauronba [ti. az Artemisz-ünnepre] mentünk részegen? (...) [TRÜGAIOSZ]: Hé, mit kerülgeted? [SZOLGA]: Csak sátorhelyet keresek a *faszomnak* az Iszthmoszi játékokon." (Τὸ δεῖν', εἰς Ἴσθμια σκηνὴν ἐμαυτοῦ τῷ πέει καταλαμβάνω, 879–880[29]). A nászi előkészületek szexualitással fűtött légkörében Arisztophanész közönsége minden bizonnyal elértette az „Iszthmia" említését erre a Theóriára: a lány iszthmosza, vagyis a combjai közötti „szoros", „szűkület".[30]

A szatírdráma címeként rögzült *iszthmiasztész* főnév is célozhatott tehát a szatírok szexuális *magaviseletére,* csakúgy, mint a szövegben háromszor is előforduló *iszthmiazein / iszthimasztikosz.* Az erotikum több ponton is illeszkedik: (1) a szatírok ithüphallikus színpadi *látványa*; (2) az *iszthmosz* vulgáris jelentése, amelyhez nyilván nem csak a dráma színpadán tapadt hozzá ez a mellékértelem, hanem (3) a valóságban, az ünnep helyszínén, a szabadtéren sátrazó férfiak számára kínált prostituáltszolgáltatás gyakorlatában is.[31] Vagyis a szatírdráma másik címének – ***Iszthmiasztai*: „az iszthmoszi játékokon részt vevő (szatírok)"** – többletjelentése az ünnep szabadosságát messzemenően kiaknázó szatírok (és ezáltal persze az athéni férfiak) magaviseletére célozhatott.[32] Hogy ez *ott és akkor* a színpadon, a *szövegen túl* miben

29 Vö. Sommerstein fordításával és kommentárjával: 1985, 174–175, ő is felveti a kapcsolatot az *Iszthmiasztai*-jal.

30 Ar. *Pax* 879. Ugyanez az *Iszthmia* vs. *iszthmosz* szexuális áthallásos poén: *Thesm.* 647. Lásd még ehhez: Walin 2009, 35), továbbá D. Olson, *Aristophanes' Peace*, Oxford 1998 (nem láttam). Az Iszthmia további szexuális célzásairól lásd lejjebb, ill. vö. Sommerstein 2008, 89.

31 Szabadtéri sátrazás: Sommerstein 1985, 174, hivatkozással egy középkomédia-töredékre is (Héniochos fr. 5.8 = Stob. *Anth.* 4.1.27.9): σκηνὴ θεωρικὴ...

32 Dionüszosznak természetesen nincs erkölcsi kifogása a szatírok „nagy természetével" szemben, hanem azt hányja a szemükre, hogy az ünnep forgatagában kínálkozó folytonos *iszthmiazein* elvonja a figyelmüket a kötelességüktől: a szakrális kartánctól (lásd lejjebb).

nyilvánult meg, minden bizonnyal éppen arról *is* szólt Aiszkhülosz szatírdrámája.

Következésképpen ha a kezdetben csupán ünnepi küldöttként oda érkező, *theórosz* szatírok a darab cselekménye szerint netán versenyzőkként *is* részt szerettek volna venni az iszthmoszi játékokon, akkor ez nem a másik címből következik: az *iszthmiasztész*ről nem bizonyítható, hogy iszthmoszi versenyzőt jelent. Az e melletti érvelés ugyanis körkörös, mivel az *iszthmiasztész* szó egyetlen ismert kontextusa éppen az Aiszkhülosz-darab. A dráma szatírjainak *iszthmiasztész* mivolta („iszthmoszi viselkedése"?) tehát független attól, kívántak-e netán versenyezni *is*.

3. A szatírok és Dionüszosz szópárbaja

Nem tudjuk, hogy a dráma melyik pontján kezdődik a ránk maradt szöveg. Az első két sorban egy ismeretlen beszélő képmásokról *(eikón)* tesz említést, melyek emberi léptéken (?) túliak[33] (εἰκοὺ[ς] οὐ κατ' ἀνθρώπους[...), majd biztosítja a szatírokat, cselekedjenek bármiképpen, az az adott helyzetben istenfélő cselekedet lesz *(euszebész)*. Szilénosz a háláját fejezi az illetőnek azért, amit őértük tett (3. sor), majd a szatírok (vagy a karvezető és a kar, vagy a kar egy-egy tagja váltakozva)[34] jambikus trimetereket és lírai metrumú sorokat keverve teljes elragadtatottságuknak adnak hangot ekkora hasonlóság láttán (4–16. sorok): *Mindenki hallgasson, legyen csönd! Nézd, e képmás* (eidólon) *pontosan olyan, mint én! A hasonlóság* ***daidaloszi*** *műremek* (Δαιδάλου μ[ί]μ̣ημα, 7. sor)*, szinte megszólal! (...). Ha anyám látná, [fejét] elfordítva feljajdul-*

33 Az élethű és votív funkciójú színpadi kellék-képmások kérdése gazdagon kiaknázott téma a szakirodalomban, esztétikai, művészet- és színjátszás-történeti vonatkozásokkal (itt túlságosan messze vezetne), lásd pl. Hallett 1986, 75–78, Morris 1992, 217–221, Stieber 1994, O'Sullivan 2000, O'Sullivan–Collard 2013, 270. Többnyire a maszk – színpadi vagy terrakotta antefix – az elfogadott, valamint fa- vagy agyagtáblára festett képmás (*pinax*), továbbá a szobor is felmerült. Az *eidólon* mibenlétét illető javaslatokat összefoglalólag lásd: *KPS* 142–144, O'Sullivan–Collard 2013, 270.

34 A kar tagjainak egyenkénti megszólalására példa, szintén Aiszkhülosz színpadán: *Ag.* 1348–1371.

na, azt hinné, én magam vagyok az, akit felnevelt, olyannyira hasonlít![35] Ez után öt sor emelkedett hangvételű trochaikus tetrameterben (17–22. sorok) Poszeidónt megszólítva az ő templomának a falára függesztik fel „szép arcuk képmását" apotropaikus votív ajándékként. Amikor Poszeidónt védelmezőjükként hívják (χαῖρ', ὦ Πόσειδον, ἐπίτροπό[ς), akkor érkezik meg Dionüszosz, akitól elszöktek.

Ki bátorítja a szatírokat és adja át nekik a csodálatos hasonlóságú képmásaikat? A Szilénosz által elragadtatottan említett *daidaloszi* (remekműhöz méltó) hasonlóság *locutio communis*, mindamellett már az *Iliasz* gyakran nevezi daidaloszinak Héphaisztosz műremekeit.[36] Mindez nem elegendő érv Héphaisztosz mellett, de legalábbis elképzelhető, hogy ő maga készítette a képmásokat, és a darab (számunkra nem ismert) cselekménylogikája szerint Héphaisztosz lép fel a szatírok támogatójaként.

Általánosan elfogadott, hogy ezen a ponton a képmások átadója távozik a színről – bár a szöveg nem utal erre, ahogyan azt Oliver Taplin (1977, 421) is megjegyzi. Ha Héphaisztosz adja át a képmásokat, akkor vagy a 2. sorban távozik és a 85-ben jön vissza újabb ajándékkal, vagy végig fültanúja a szatírok és Dionüszosz összecsapásának, és erre reagálva adja át az új játékszereket – Dionüszosz ellenében. (Lejjebb látni fogjuk, mi szól még Héphaisztosz mellett, illetve hogy milyen kapcsolatban áll Héphaisztosz és Poszeidón, éspedig éppen a darab fiktív helyszínén.)

A látványra, vagyis a szatír-*eikón/eidólon*ra (egyben színpadi kellékre) a legvonzóbb javaslat: az élethű képmás a színpadi szatírmaszk, vagyis ezt kaptak a kezükbe az arcuk előtt is szatírmaszkot viselő kar tagjai. Ezek az *eidólon*ok – a *theatron* közegében – tényleg „csodálatos módon" hasonlítanak az „igazi" szatírmaszkra! Tudjuk, az athéni

35 A magyar szöveg (sem itt, sem a továbbiakban) nem tekinthető fordításnak, csupán a jelenet egy-egy mozzanatának parafrázisa.

36 Például: *Il.* 8.195; 18.379, 390, 400, 482; 19.13, 19, 380; 22.314. Vö. Morris 1995, 3–35, kül. 13 („In turning to that versatile root, δαίδαλ-, te poet discovers that all its syntactical possibilites had been exhausted in the preceding episode, since Thetis arrived chez Hephaistos: adjectives first (lines 379, 390), then nouns (400, 482), and even verb (478)"); 20 („As well as Hephaistos, Athena, and Daidalos, other legendary craftsmen in the Iliad are celebrated with δαίδαλ- words.")

néző számára a maszkot viselő színpadi szatír látványa igencsak ismerős máshonnan is: szatírt ábrázoló szobrokról, vázaképekről, az épületek falait díszítő festményekről is ők néznek vissza az athéni nézőre – maszk nélkül. A későbbiek miatt számunkra itt most az a mozzanat a fontos, ha ebben a szatírdrámában Aiszkhülosz a szatírmaszkot nem csupán eredeti funkciójában, hanem látványos színpadi kellékként is használta.[37] Később aztán a szatírok újabb látványos színpadi kelléket kapnak – talán ugyanattól a személytől –, vagyis a színpadi kellékek az *Iszthmiasztai*-ban kulcsszereplők.

Hogy a cselekmény az Iszthmoszon lévő Poszeidón-templomnál játszódik, számunkra abból lesz világos, hogy a szatírok buzdítják egymást, hogy az ajándék képmásokat szegezzék fel a tengeristen házára (18–19. sorok), majd Poszeidónhoz fohászkodnak (22. sor).[38] A 79–80. sorokból pedig arra következtethetünk, hogy az *orkhésztra* a szentélykörzeten belülre képzelendő el, és a *szkéné* jelezhette a templom épületét.[39]

A szatírdrámában gyakori és jellegeztes cselekményépítő mozzanat: a szatírok elszöknek gazdájuktól, Dionüszosztól, hogy más valaki szolgálatába álljanak, aki majd, mint remélik, jobban bánik velük, mint korábbi gazdájuk.[40] Dramaturgiailag éppen a Poszeidónt megszólító, emelkedett, egyszersmind Dionüszoszt immár „szakrálisan" is eláruló pillanatban *kell* megérkeznie a színre Dionüszosznak.

Végre megvagytok, barátocskáim! Nem mondhatnám, hogy képesek vagytok nyom nélkül közlekedni. Azonnal biztos voltam a dolgom-

37 Maszk mint kellék az ókomédiában: Krat. fr. 218, Ar. fr. 5, fr. 130. A maszk apotropaikus funkciójáról lásd például Green 1994, 46, 60. j., szerinte is maszkot kapnak itt a szatírok (45).

38 Sutton szerint (1980, 31) valószínűbb, hogy a szatírok ekkor még nincsenek az Iszthmoszon, csupán készülnek a hajóútra, és a votív ajándékkal szeretnék a hajózáshoz elnyerni Poszeidón jóindulatát.

39 Meggyőző Sommerstein (2010, 239): az *eidólon*okat minden bizonnyal a templom falát megjelenítő *szkéné*re helyezve ajánlották fel Poszeidónnak, vagyis valószínűleg a Kr. e. 460-as években, a *szkéné* bevezetése után mutathatta be Aiszkhülosz, de nem tudjuk, melyik tetralógiához tartozott.

40 Lásd Seaford 1984, 33–36, *KPS* 29–30. *Szatürosz*-léttől idegen életformára vagy tevékenységre utaló szatírdrámacímek például Aiszkhülosz: *Iszthmiasztai, Kérükesz, Trophoi*; Szophoklész: *Szphürokopoi, Poimenesz;* Euripidés: *Thérisztai;* Pratinasz: *Palaisztai;* Iophón: *Aulódoi;* Ismeretlen: *Mathétai.*

ban, mihelyt megláttam egérfaroknyi (vagy egérfarok méretű vagy alakú?) [...szöveghiány] *kidörzsölitek/kiglancoljátok/elkoptatjátok/kitépitek iszthmoszi.... ??* [szöveghiány]... *és látom, nem lustálkodtatok, hanem buzgón gyakorlatoztatok*. (23–37. sorok)

Miben gyakorlatoznak buzgón a szatírok? Noha a cselekmény lényegében nem rekonstruálható, mégis nagyrészt elfogadott, hogy a szatírok ambíciója a sportverseny. A szöveghelyek azonban, amelyek erre utalnak, egyrészt kiegészítéseket tartalmaznak, másrészt értelmezésük erősen függ attól, mi volt a közönség szeme előtt, illetve mi történt a megelőző jelenetekben. A 29. sorban az egérfarkincányi [falloszt] rendszerint az atlétákra jellemző infibulációra szokás érteni, de előfordulhat, hogy az „egérfarkincányi" nem szó szerint, hanem éppen ellenkezőleg volt érthető, éspedig a látvány alapján. Vagy a 30. sorban a „birkózás" [πάλη]ν egyetlen betű híján kiegészítésen alapszik, a 31-ikben az ἐγυμνάζ[ου κα]λῶς, illetve a 35.- ben βραχί̣ο̣[ν' ἀ]σκεῖς fordulatok mind a sportverseny prekoncepciózus kontextusába illeszkedő konjektúrák, holott mindkét ige érthető úgy ironikusan, mint szexuális áthallással.[41]

Általánosságban is elmondható, hogy egy saját kulturális kontextusából kiszakított, ráadásul töredékes szövegből szinte lehetetlen kihallani az iróniát. Ha például a közönség már korábban értesült arról, hogy a szatírok, miután Dionüszosztól elszöktek, éppenséggel meg akarták úszni a *khorális theória*-táncot, akkor a „látom, buzgón gyakorlatoztatok" szöveg jelentése az ellenkezőjébe fordul. A drámában létrejövő kommunikációs szituáció ugyanis a benne résztvevők – szerző, szereplő, közönség – mindenkor aktuális *közös* tudására épít. Ellentétébe fordul a jelentés, ha az elhangzó szöveghez képest a közönség tudja, hogy a szatírok nem azt a táncot gyakorolták, amiért eredetileg ide jöttek, hanem, mondjuk, egy korábbi kardalban, másfajta táncot, netán éppen azt a *szkópeuma* nevű táncot, amelyre az *Iszthmiasztai* egyetlen, nem papiruszból ismert töredéke utal (fr. 79.). Mindez természetesen spekuláció marad, csupán arra szerettem volna ezzel is rámutatni: ahogyan a címből *(Iszthmiasztai)* sem, úgy a ránk maradt töredékes szövegből sem következik *feltétlenül*, hogy a sza-

41 Lásd mindkettőről: Slenders 2005.

tírkar mindenképpen *versenyzőként* kívánt részt venni az iszthmoszi játékokon.

Visszatérve a szöveghez, a szatírdráma típusjelenete következik Dionüszosz megérkezésével, aki szapulja a szökevény szatírokat, amire ők visszavágnak. Dionüszosz szemrehányásözöne a következő tartalmi elemekből áll.[42]

1) Kritizálja a szatírok viselkedését, a színpadi hatás érdekében kellőképpen kétértelmű kifejezésekkel,[43] majd az árulásukat panaszoló jogos szemrehányás, illetve az átkozódás kulcsszavai olvashatók az ezeknél a soroknál (37–38.) sajnos erősen hiányos szövegből: ἕν̣[ο]ρκόν, κα[κῶς] φ̣ρ̣ονεῖν, κ̣α̣κῶς ὄλοιο. Szemükre hányja továbbá, hogy ezzel a magatartásukkal a vagyonát is elherdálják. Ez minden bizonnyal metateátrális kiszólás a *khorégia* intézményére: ha a szatírok, jóllehet *theóroi*-ok, dezertálnak a kötelezettségük, azaz Dionüszosz *khorégosz* által betaníttatott jellegzetes szatírkartánc előadása elől, akkor a *khorégosz* teljes ráfordítása kárba vész, ami, mint tudjuk, már a Kr. e. 5. század első felében is igen jelentős összegeket emésztett fel.[44]

2) A szökevény szatírok új „tevékenységére" tesz kétértelmű megjegyzéseket. Ezek a szemrehányások valóban könnyen érthetők a szatírok atlétikai szereplési vágyára is (főleg ha előzőleg netán erőnléti edzéshez hasonló táncot láthattunk az *orkhésztrán*). A legfőbb sérelem azonban: elhanyagoltátok a kartáncomat, az *orkhémát*![45] Szilénosz vág vissza ezekre a vádakra. A szöveg erősen romlott, de a kulcsszavakból a lényeg világos (39–46. sorok): *rosszul bántál velünk, ezért elszöktünk*. Végül pedig mintha ilyesmivel zárná: *nem is térünk többé vissza hozzád, juszt se megyünk ki új védelmezőnk, Poszeidón szentélykörzetéből.*

42 A komédia és a szatírdráma közös motívuma a Dionüszosz-szidalmazás toposza: invektíva vagy rituális *aiszkhrologia*, lásd Bakola 2010, 85–90 (beavatási rítusból eredő gyökerekkel).

43 Vö. 13. és 20. j.

44 Lásd Kárpáti 2017.

45 Athénaiosz beszélője (629f), aki, mielőtt rátér a jellegzetes szatírtáncra, a *szikinnisz*re, idézi ezt a sort Aiszkhülosz szatírdrámájából, el is mondja, milyen tánc volt a *szkópeuma*: a távolba tekintgetésre emlékeztető fej- és kézmozdulatokkal kellett előadni, vagyis a 35. sorban a βραχίο̣[ν' ἀ]σκεῖς akár erre is érthető, vagy netán valamilyen erotikus mozdulatra, és nem feltétlenül gerelyhajításra.

3) Viszontválaszban reagál az őt ért (korábbi?) támadásokra.[46] 64–78. sorok: ***Pajzzsal*** *takarva (magad?)… ellenséges szóbeszédet terjesztesz rólam, hogy nem értek a* ***vasmesterséghez****, hogy nőies vagyok, gyenge, és semmi…*(a szöveg megszakad). Majd újra felhozza a legfőbb sérelmet: *lám-lám, még a kettős-sorban járt kartáncomat is becsmérlitek, melytől pedig sem öreg, sem ifjú nem marad távol.* Végül újra felhangzik az invektíva toposza: *helyette itt „iszthmizálsz", sőt, mi több, nem borostyánommal, hanem fenyőággal ékesíted magad!*[47] *De fogsz még keservesen sírni, hisz ím, meglátod, közel a…* (a szöveg ismét megszakad).

Dionüszosz szemrehányásainak sorozatából két momentumot emeltem ki feljebb: a pajzsot (σάκει καλύψας […], 64. sor) és a vasmesterséget (ὡς οὐδ[έ]ν εἰμι τὴν σιδηρῖτι[ν, 67. sor.). A 64–65. sorok szövegét rendszerint így egészítik ki: „(magadat?) pajzzsal takarva (ti. terjesztesz rólam mindenfélét)". Ha a szatírok itt valóban pajzs mögé bújtak el a színpadon, akkor Aiszkhülosz az *eidólon* után és az *athürma* (a „játékszer") előtt még egy további látványos színpadi kellékkel is fokozta a hatást. David Wiles szerint a pajzs alapján arra következtethetünk, hogy a szatírok nem a *pentathlon*ban, hanem a pajzsos futásban *(hoplitodromia)* kívántak volna indulni.[48] (Ha ez igaz, akkor a későbbi „új játékszer"-re többnyire javasolt gerely itt sem jön a számításba.)

A másik, ami figyelemre méltó Dionüszosz szemrehányásai közül (67. sor): „semmi vagyok a vasmesterségben". A sor értelmezésére nem született igazán meggyőző javaslat. Alan Sommersteiné példá-

46 A támadás toposzai közül némelyik majd visszaköszön a *Bakkhánsnők* Pentheuszának szavaiban, vö. Eur. *Ba.* 235, 353.

47 A körzetet övező fenyőligetből származó fenyőgally ékesítette az iszthmoszi győztesek homlokát (a forrásokat lásd Sommerstein 2008, 95, 17. j.).

48 A *hoplitodromia* Athénben a Panathénaia műsorán is szerepelt, Olümpiában Kr. e. 520-tól, Delphoiban 498-tól datálható (*NP* s.v. 'Sportgeräte': s.v. 'Sportgeräte': *Der Neue Pauly*). Ez alapján *pürrhikhé szatüriké* kartáncot is elképzelhetünk az *Iszthmiasztai*ban, amelyet a szatírokhoz illő és gazdájuk kultuszában alapvető dionüszoszi táncként vagy *helyette* mutatnak be az *orkhésztrán*. Néhány, a Kr. e. 520 és 480 közötti évekre datálható attikai vázát díszítő jeleneten felfegyverzett szatírok táncolnak, vagyis a harci tánc dionüszoszi karaktere már korán megjelenik, és az antik hagyomány is közelinek tartotta egymáshoz a *szikinnisz*t és a *pürrhikhé*t, lásd Ceccarelli 2004, 108–111, további hivatkozásokkal, illetve Hedreen 1992, 110.

ul a következő – kérdőjellel: „(fighting?) with iron", de a *szidéritisz* fegyveres harc jelentésére nincs párhuzam. A *metalla kai szidéritisz* a fémművesség (fém- és vasöntés, -megmunkálás) terminusa,[49] és erről természetesen mindenekelőtt Héphaisztosz juthat az eszünkbe. A Dionüszoszt ért vádat *(*οὐδ[*έ*]ν εἰμι τὴν σιδηρῖτι[*ν)* ez esetben úgy érthetjük, hogy a szatírok ebben mérték össze Dionüszoszt a kovácsistennel, ami nyilvánvalóan méltánytalan a szatírok részéről.

Dionüszosz marad-e tehát a szóváltás után a színen, majd kisvártatva, (egy ötsoros kardal elhangzása után) vasbilincsekkel fenyegetőzik? Vagy épp ellenkezőleg: Dionüszosz ezen a ponton távozik, és más valaki, netán Héphaisztosz hozza be az üllőn kovácsolt, új „játékszereket"?[50]

4. Héphaisztosz és a kalapács?

Az Iszthmoszon természetesen Héphaisztosz is otthon van, nem csupán Poszeidón vagy Sziszüphosz.[51] Az Iszthmia körzetében végzett régészeti feltárásokból előkerült fémleletek alapján sikerült bizonyítani, hogy a Poszeidón-templom közvetlen közelében már a Kr. e. 5–4. században folytattak fémmegmunkálást.[52] A templom ugyan még valamikor Kr. e. 480. és 470. között leégett, de a század közepe előtt újjáépítették, ami akár aktualitást is adhatott az *Iszthmiasztai* bemu-

49 A *szidéritisz* szó előfordul Eupolisznak éppen abban a komédiájában is (*Taxiarkhoi,* fr. 283), amelyikben az otromba hajóskapitány, Phormión szidalmazza a hajójára matróznak elszegődő Dionüszoszt: puhány és nőies, kényes az öltözékére, nem idevaló a matrózok közé. De nem tudjuk, hogy ez az egyetlen szóból álló töredék is Dionüszosz-invektíva kontextusában hangzott-e el.

50 Héphaisztosz először Aiszkhülosznál jelenik meg jellegzetesen athéni istenségként: *Eum.* 13, 737 (az egyik változat szerint, amikor Héphaisztosz megpróbálta Athénát megerőszakolni, magja a földre hullott, és ebből született Athén első királya, Erikhthoniosz: *Schol. Il.* 2.547), de Héphaisztosz Korinthoszban is otthon van (lásd lejjebb), és természetesen szoros kapcsolatban áll Dionüszosszal, erről tanúskodik többek között a Héphaisztosz visszatérése az Olümposzra mítosz (lásd Hedreen 1992 és uő. 2004, illetve lejjebb 57. j.).

51 A hagyomány szerint Sziszüphosz találta meg és temette el Melikertészt/Palaimónt, és a tiszteletére megalapította az Iszthmoszi játékokat (Paus. 2.1.3).

52 Lásd Rostoker–Gebhard 1980.

tatásának.[53] Egy az iszthmoszi Poszeidón-templom *temenosz*a mellett lévő kovácsműhely mindenesetre magyarázhatná a „templomszomszéd" Héphaisztosz megjelenését egy itt játszódó szatírdrámában.[54] Ráadásul nem csak Héphaisztosz van otthon Korinthoszban, de a szatíroktól sem áll távol a tűz és a kovácsműhely: „távoli rokonaik" a fémmegmunkáláshoz kapcsolódó ősi, démonikus mitológiai lényeknek, a *telkhinek*nek, a *kabeiroszok*nak, az *idai daktülosz*oknak, *kurész*eknek, *korübasz*oknak.[55]

Dionüszosz a következőképpen zárta a szavait (76–78. sorok): *de fogsz még könnyeket ontani, és nem füst…* (a *kapnosz* szó dativusban áll, vagyis talán füst *miatt*?) *… nem látod, közel*[56] *a…* (a szöveg megszakad). Mivel a sor vége hiányzik, nem tudjuk, Dionüszosz megnevezte-e, mi az, ami már közel van. A vasbilincspártiak szerint nem távozik a színről, hanem már ekkor a bilincsekre utal, melyeket a szatírok rövid kardala után be is hoznak némaszereplő segítői, és ezeket nevezi frissen kovácsolt, üllőn edzett játékszereknek. Ám a fenyegetőzésre („nem látod, közel a…") a szatírok rövid kardalban reagálnak (79–84. sorok). *Sose hagyjuk el a szentélyt! Miért fenyegetsz? Poszeidón, te …* (a szöveg megszakad). Hatásos és gyakori színpadi dramaturgia, hogy éppen az a szereplő távozik (egy időre), aki az imént valami büntetéssel fenyegetőzött. Kevésbé tűnik valószínűnek, hogy a fenyegetéseket Dionüszosz azonmód be is váltotta volna (ti. a vasbilincsekkel). A rövid kardal ráadásul éppen hogy alkalmat adhat arra, hogy Dionüszosz távozzék, és másik színész jelenhessen meg, fokozva a színpadi hatást.

Ellenvetésként merülhet fel, hogy a rövid kardalban a szatírok meg is szólítják Dionüszoszt. De miért ne szólíthatnák meg úgy, mintha

53 A darab talán Aiszkhülosz késői korszakára datálható, lásd feljebb 39. j.

54 Tudtommal Antoine Hermary és Anne Jacquemin (= *LIMC* s.v. 'Hephaistos' 651) vetette fel elsőként az Iszthmoszon folytatott fémművesség esetleges kapcsolatát az *Iszthmiasztai*-jal, úgy tűnik, visszhang nélkül.

55 A kurészek és kabeiroszok szatírokkal rokon természetéhez (tánc, bor) lásd például Hés. fr. 123 M–W és Aisch. frg. 96 (a *Kabeiroi* c. tragédiájából), a szatírokkal közös lényegű démonikus lények kapcsolatáról fémművességgel: Blakely 2006, 50–51.

56 παρόντα δ' ἐγγὺς οὐχ ὁρᾶις τὰ[…: többen úgy értik, hogy a játékszereket hozó szereplő érkezését jelenti be, ezt azonban a töredékes szöveg nem bizonyítja.

továbbra is jelen lenne – az után, hogy az imént távozott? Sőt, ekkor még bátrabban és nyíltabban, sőt még pimaszabbul beszélhetnek – *hozzá*. Végül: a rövid kardalban a szatírok Poszeidónhoz fohászkodnak, ünnepélyesen, amit talán nem mernének megtenni Dionüszosz jelenlétében.

De természetesen az is lehetséges, hogy az ajándékokat hozó szereplő (Héphaisztosz?) végig jelen van. Ez esetben Dionüszosz sem távozhat ezen a ponton, és a szatíroknak szánt új játékszer bemutatása után kerül sor kettejük párbeszédére. (Az ugyanis aligha képzelhető el, hogy a másik szereplő – legyen bárki is –, ha nem távozott el a 3. sorban, ne vett volna tudomást Dionüszoszról.)

Tegyük fel tehát, hogy a kölcsönös szidalmazás, majd az ezt követő fenyegetőzés után Dionüszosz eltávozott, és a rövid kardalt követően Héphaisztosz jelent meg,[57] talán újra, ha ő volt, aki a *daidaloszi* tökéletességű képmást készítette és adta a szatíroknak. Ez esetben Dionüszosz szemrehányása is érthetőbbé válik, hiszen, mint láttuk, valóban méltánytalan éppen abban a *tekhné*ben, vagyis a *szidéritisz*ben ügyetlennek mondani őt, ami Héphaisztosz felségterülete. És talán a Dionüszosz fenyegetőzését (76–78. sorok) lezáró sor-töredékben a 'füst' szó is ebben a kontextusban értelmezhető: *fogsz még könnyeket ontani, de nem a Héphaisztosz műhelyében terjengő füst miatt!*

Ha a darabnak ezen a pontján Héphaisztosz jelent meg, akkor persze ő is adhatott akár gerelyeket is a szatíroknak, hogy győzelemhez segítse őket – már ha a szatírok valóban versenyezni kívántak. De ha új védelmezőjükként új segédeit látta bennük, akkor „új játékszerként" kalapácsokat is hozhatott nekik (a fémmegmunkáláshoz használatos szerszámok maguk is a műhelyben készülnek):[58] ἐγὼ [φέ]ρω σοι νεοχμὰ [τῆιδ'] ἀθύρματα | ἀπὸ **[σκε]πάρνου κἄκμ[ονος** ν]ε̣όκτ[ιτα.

57 Héphaisztosz valószínűleg a Dionüosszal közös 'Héphaisztosz visszatérése az Olümposzra'-mítoszt feldolgozó darabban is megjelent a szatírdráma színpadán (Akhaiosz: *Héphaisztosz,* lásd *KPS* 516–523), illetve jó eséllyel Szophoklész *Kédalión* és *Pandóra* vagy *Szphürokopoi* című szatírdrámáiban (*KPS* 344–348, 375–380), valamint talán a *Daidalosz* című, Szophoklész neve alatt fennmaradt darabban is, amelyről azonban bizonytalan, hogy szatírdráma volt-e (*KPS* 389–390).

58 Lásd feljebb 4. j.

A szekerce *(szkeparnon)* és az üllő *(akmón)*: attribútum. Az *Odüsszeiá*ban (3.434), amikor Nesztór az áldozati ökör szarvát kívánja bearanyoztatni, a fémműves Laerkészt hívatja, aki magával hozza a szerszámait, egyebek között az üllőt és a kalapácsot: ὅπλ᾽ ἐν χερσὶν ἔχων χαλκήϊα, πείρατα τέχνης, | **ἄκμονά τε σφῦράν τ᾽**. 3.433–434). A homéroszi szöveg ezekkel a szavakkal Laerkész mesterségbeli tudását természetesen Héphaisztoszéhoz kívánja hasonlítani:[59] a kovácsmesterség istenének attribútumai a szekerce/kalapács és az üllő.

A szatírok előbb megijednek ettől az *athürmatá*tól, majd értetlenkednek, mit kezdjenek ők ezekkel a játékszerekkel. A válasz: *együttiszthmizálni… legkellemesebb (?)*. Mivel nem látjuk, mi is történik valójában eközben a színen, a *xüniszthmiazein* áthallása ma már aligha érthető, legyen ez akár gerely, bilincs – vagy kalapács. De annyi talán az eddigieket figyelembe véve megkockáztatható: az immár negyedszer elhangzó *iszthmiazein*t nem kell mindenképpen szó szerint vennünk (ti. „sporteszközzel bánni az iszthmoszi játékokon”).

Egy további mozzanat: a papirusztöredék utolsó sorában csupán ennyi olvasható: …]φέρων σφυρά (97), jambikus trimeter utolsó négy szótaga (a *sztikhomüthia* rendje szerint ez a sor a karvezetőé, Szilénoszé). Az utolsó előtti szótag nem lehet hosszú, vagyis a szövegben itt nem állhat a σφῦρᾰ (kalapács) szó, hanem a σφῡρόν (sarok, boka, ami akár a bilincsek mellett szólhat). Ám az előadás jelenidejében elképzelhető a következő akusztikai játék: miközben a nézők σφῦρα-t *láttak* (amit viszont a szatírok még sosem láttak, és így megnevezni sem lennének képesek), odalentről a σφυρά szót hallották, amely a hangalakok hasonlóságának erejétől hajtva kiléphetett a beszéd kontextusának jelentéséből, és a látványhoz tapadva életre kelthette a másik szó jelentését, a kalapácsot is.[60]

59 [Ἥφαιστός]… θῆκεν ἐν ἀκμοθέτῳ μέγαν ἄκμονα (*Il.* 18.476); : [Ἥφαιστός] … ἐν δ᾽ ἔθετ᾽ ἀκμοθέτῳ μέγαν ἄκμονα (*Od.* 8.274). Vö. Eur. *Él.* 443; AR 4.761; *LIMC* s.v. ’Héphaistos’.

60 Vö. Hadzisteliou Price 1972, 244, Ussher 1977, 298.

5. Vizuális 'interteátralitás' és konjektúra

Tudjuk, hogy ekkoriban (Aiszkhülosszal egy időben vagy nem sokkal később?) a kalapács mint kellék valóban jelen volt a szatírdráma színpadán a szatírok kezében. (Természetesen ez nem bizonyíték arra, hogy ez az *Iszthmiasztai*-ban is így volt.) Szophoklész *Pandóra* avagy *Szphürokopoi („Kalapácsosok* vagy *Kalapáccsal ütögetők")* szatírdrámájában Héphaisztosz lehetett az egyik szereplő,[61] és a szatírok – a *Hálóhúzók* alapján könnyű elképzelni, hogyan reagáltak, amikor meglátták Héphaisztosz mesterművét, a gyönyörű Pandórát[62] – vélhetően kalapáccsal a kezükben énekeltek és táncoltak az *orkhésztrán*, és az ütőszerszám más szerepet is kaphatott (kommunikáció az alvilágiakkal: lásd lejjebb.)

Hogy kalapácsos szatírok Szophoklész *Pandórá*ján kívül is megjelentek a szatírdráma színpadán, éspedig már a korai időszakban, arról néhány ábrázolás is tanúskodik. Ám mielőtt a részletekbe bocsátkoznék, elöljáróban célszerű definiálni az alábbi három, elvileg különböző ábrázoláscsoportot.

1) Szatírok kalapáccsal: ebbe a csoportba azok az ábrázolások tartoznak, amelyeken szatírok láthatók kalapáccsal, ám a képen nincs semmi olyan jel, ami alapján az adott jelenet kapcsolatba lenne hozható szatírdrámával. (A jel *hiánya* mindazonáltal nem zárja ki az esetleges kapcsolatot.)

2) Szatírok kalapáccsal a *theatron*ban (ismeretlen dráma): a második csoportba sorolhatjuk azokat, amelyeken nem csupán szatírok láthatók kalapáccsal, hanem emellett a festő többé-kevésbé egyértelmű ikonográfiai jellel azt is közölte a váza nézőjével, hogy az adott jelenet *valamilyen módon* kapcsolatban áll a szatírdrámával, vagy Taplin megfogalmazását kölcsönvéve: a képnek *tudomása van* a sza-

61 A 482. töredék beszélőjére a leginkább esélyes jelölt Héphaisztosz: καὶ πρῶτον ἄρχου πηλὸν ὀργάζειν χεροῖν (először gyúrd meg kézzel az agyagot). A cselekményből lényegében semmi nem rekonstruálható (vö. *KPS* 375–380), így nem tudjuk, volt-e a kalapácsoknak attribútumon túlmutató funkciójuk a színpadon, de lásd lejjebb.

62 A 484. töredék egyetlen szó: βλιμάζειν (tapogatni).

tírdrámáról.[63] Következésképpen: az *Iszthmiasztai*-ban feltételezett kalapácsos szatírokhoz mint látványhoz „interteátrális" kapcsolatként nem csupán a *Szphürokopoi* jöhet szóba, hanem azok az ismeretlen szatírdrámák is, amelyek kapcsolatba hozhatók az ebbe a csoportba tartozó ábrázolásokkal.

3) Szatírok kalapáccsal a *theatron*ban (ismert dráma): a harmadik csoport egyelőre tisztán teoretikus, mivel jelenleg nem ismert olyan ábrázolás, amelyen kalapácsos szatírok láthatók, és megalapozottan hozható kapcsolatba bármely szatírdrámával.[64]

Az (1) csoportba sorolható egy Caltanissettában található, Kr. e. 480 és 470 közé datálható vörösalakos oszlopkratért díszítő jelenet, amelyen Héphaisztosz segédeként ábrázolt két szatír látható. Egyikük kezében kalapács, vagy szekerce, másikában kovácsfújtató. Héphaisztosz középen, felhúzott lábbal ül egy alacsony sámlin, a jobb kezével a feje fölé emelt kalapáccsal éppen ütni készül a megmunkálás alatt lévő tárgyra, amelyet baljában egy fémfogóval az üllő fölé tart. A képet már Webster és Gempeler is, és utánuk mások is kapcsolatba hozták a szatírdrámával, jóllehet nincs a képen semmi utalás a színjátszásra.[65]

Ugyanez mondható arról a Kr. e. 500/490 körülre datálható feketealakos, szokatlan formájú és kisméretű (mindössze 8 cm magas) ún. „zömök" *léküthosz*ról, amelynek díszítésén egy szatírcsoport egyik tagja kalapácsot emel a feje fölé. A jelenetre javasolt szatírdráma-kapcsolat nem kizárt, ám aligha bizonyítható.[66]

63 „The vases are not, then, according to my approach,"banal illustrations," nor are they dependent on or derived from the plays. They are *informed* by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question." (Taplin 2007, 25)

64 Jó áttekintést ad ezekről: *KPS* 56–57, 69–74 jj., 141, 47. j., 378–379, 9–12 jj.

65 Harrow-festő, Caltanissetta 20371. Webster (1967, 116, 142), éppen az *Iszthmiasztai*-t javasolta kapcsolatba hozni, kérdőjellel, de a váza datálása túlságosan korai ehhez. Gempeler konkrét darabot nem vetett fel (1969, 18–19), valamint *KPS* 63, 106. j., 142, 47. j., 520, 14. j.

66 „The vase may have been inspired by the performance of *Isthmiastai*, but the play is too fragmentary to permit any certainty." (Hadzisteliou Price 1972, 245). A színjátszáskapcsolatra az ábrázoláson látható furcsa, hosszú köpenyt viselő madárfejű alak adta az ötletet. A váza minden bizonnyal korábbra datálható, mint az *Iszthmiasztai*.

A fenti (2) csoportba tartozik a Louvre gyűjteményéből egy vörösalakos *sztamnosz*-töredék, melynek díszítése az Eukharidész-festő munkája, Kr. e. 500 és 490 közé datálható.[67] A jelenet az egyik legkorábbi a szatírdrámára világosan utaló ábrázolások[68] közül (éppen ekkortájt vették fel a szatírdrámát a Dionüszia műsorába). A képen látható alakokról a festő egyértelműen jelzi, hogy szatírkar tagjait látja a váza nézője. A szatírok színpadi szatírjelmezt, a testszőrzetet utánzó ún. *mallótosz khitón*t viselnek, amelyen jól kivehető az ágyékkötőjük, a *perizóma,* amelyre a színpadi falloszt rögzítették. A *perizóma* a mítosz szatírjait a színpadiaktól világosan megkülönböztető ikonográfiai jel. Az Eukharidész-festő szatírjai nagy kalapácsokkal hadonásznak, miközben egy nőalak, talán istennő emelkedik föl a föld alól. Színpadi *anodosz*-jelenetet[69] látunk tehát ezen a vázaképen, amely egy olyan előadásra „emlékezik", amelyben talán megidéztek valakit (egy istennőt?) az Alvilágból, és ebben a színpadi cselekményben a szatírkar is részt vett. Például úgy, hogy nagy kalapácsokkal zajt keltve ütögették az Alvilág „mennyezetét", a földet. De sem a felbukkanó nőalak (Perszephoné?), sem a téma nem azonosítható csupán a kép alapján.

Szintén a (2) csoportba sorolható az a 'kalapácsos-szatíros' színpadi *anodosz*-jelenet, amely egy Ferrarában őrzött, a Kr. e. 450 körüli évekre datálható vörösalakos voluta-kratér nyakrészét díszíti, a Bologna 279-festő alkotása.[70] Ezen is nőalak emelkedik föl a földből,

67 Louvre CP10754, a földből felbukkanó nőalak a váza egy másik töredékén látható, a Getty múzeum gyűjteményében (82.AE.41.18). Vö. *KPS* 57, 71. j.

68 Lásd Junker 2010, 133.

69 Az *anodosz*-jelenetekhez lásd Bérard 1974.

70 Ferrara 3031. A jelenetet gyakran kapcsolatba hozzák a *Szphürokopoi*-jal: eszerint a földből kiemelkedő nőalak Pandóra, a mögötte álló alak Prométheusz, aki fáklyákkal világítja meg Pandóra „születését", a képmező jobb szélén látható férfialak Epimétheusz lenne. A Pandóra-mítosszal és így a Szophoklész-darabbal való kapcsolat egy Oxfordban őrzött, vörösalakos voluta-kratért (G275) díszítő jelenet alapján merült fel, amelyen nincsenek szatírok, de a szereplőket a festő névfelirattal azonosította. A meglepő, hogy Pandóra itt is a föld alól bukkan fel, fölötte szárnyas Erósz, a képen Epimétheusz nézi a lány felbukkanását, kezében nagyméretű kalapáccsal, tőlük jobbra Zeusz és Hermész. A jelenet nem magyarázható a mítosz ismert változataival. Ha gondolatban összevonjuk az oxfordi és ferrarai ábrázolást, akkor „szabadon alkotható" olyan új mítoszváltozat

fején fejdísz, kezében *szképtron*, mögötte szakállas alak, fején koszorú, mindkét kezében fáklya (Prométheusz?), a jobb szélen férfialak. Két oldalt szatírok táncolnak – kalapácsokkal hadonászva. Itt is megjelenik a földre hullott kalapács csakúgy, mint a párizsi vázát díszítő jeleneten. Ezen az ábrázoláson nem jelmez vagy maszk, hanem a képmező bal oldalán álló, jellegzetes színpadi *aulétész* az az ikonográfiai jel, amely egyértelműen közli a váza nézőjével, hogy a jelenet a *theatron*nal áll *valamilyen* kapcsolatban.[71]

További *anodosz*-jeleneteket is ismerünk a Kr. e. 5. század elejétől egészen a Kr. e. 4. század közepéig, attikai és dél-itáliai kerámián egyaránt előfordulnak,[72] szintén kalapácsos szatírokkal, de mivel a fenti kettőt leszámítva a többin nincs színjátszásra utaló ikonográfiai jel, így ezek inkább a fenti (1) csoportba sorolhatók, és egyedül az *anodosz* mint tematikai párhuzam alapján kerülhetnének esetleg a (2) csoportba.

Ha figyelmen kívül hagyjuk azt a nem valószínűtlen, ám egyelőre nem bizonyítható ötletet,[73] amely szerint a Szophoklész-féle *Pandóra* avagy *Szphürokopoi* a mítosz egy máshonnan nem ismert változatát vitte színpadra, amelyben Epimétheusz a föld alól „szabadította ki" Pandórát, akkor a kalapácsos szatírokkal ábrázolt színpadi *anodosz*-jelenetek másik szatírdrámára kívántak emlékeztetni, és nem Szophoklészére. Szophoklész ugyanis természetesen *anodosz* nélkül is használhatott nagy méretű kalapácsokkal megjelenő szatírkart (amire csupán a darab címe alapján következtethetünk), miközben az athéni közönség kollektív emlékezetében benne élhetett egy másik, korábbi előadás is (vagy akár több előadás), nevezetesen az, amelyre az Eukharidész-festő „hivatkozott" még Kr. e. 490 környékén.

---

a szatírdráma ismeretlen cselekményéhez, amely magyarázatot adna arra, miért van Épimétheusz kezében kalapács, és miért a föld alól bukkan fel Pandóra. A kérdéskör világos összefoglalását adja Matheson 1995, 261–262; az azonosítást illetően szkeptikus Sutton 1980, 55 és Hedreen 1992, 122, 40. j. Talán a Pandóra-történet bukkan fel (vö. *KPS* 178) egy „kalapácsos" Aiszkhülosz-töredékben is: σφύρας δέχεσθαι κἀπιχαλκεύειν μύδρους | ὡς ἀστενακτὶ θύννος ὣς ἠνείχετο | ἄναυδος. (*fr. incert.* 307, szatírdráma?)

71 A színpadi vagy „hivatásos" *aulétész* ikonográfiai funkciójáról lásd Kárpáti 2014, 81, 98–99, 29–33. jj., további irodalommal.

72 A hivatkozásokat lásd *KPS* 56, 69. j.

73 Vö. feljebb 70. j.

Vagyis drámatöredékek (elkerülhetetlenül spekulatív) rekonstrukciójába a textuális filológia mellé segítségül hívható a vázaképekben rejlő 'interteátralitás'[74] is (*per analogiam* intertextualitás). Tudjuk, hogy a Dionüsziákon és a Lénaiákon bemutatott darabok és előadások diksurzust folytattak egymással. Egy-egy témát, motívumot a szerzők újra és újra felhoztak, másképp dolgozták fel, utaltak egymásra, vitáztak egymással, parodizálták egymás darabjait vagy jeleneteit. Tudjuk azt is, hogy ez a diskurzus műfajhatárokat is könnyen átléphetett: a komédia utalt a tragédiára és vissza, az egyik a másikból átvehetett és saját közegére formálhatott egy-egy motívumot, vagy akár utólag teremhetett előzményt egy máshonnan átvett színpadi cselekményelemhez, és ismert az is, hogy a szatírdáma és a komédia menynyire termékeny párbeszédet volt képes folytatni egymással.[75] Ennek mintájára nyilván színpadi kellékek[76] is vándorolhattak dráma-előadások között, új jelentéseket kaphattak, miközben vittek magukkal valamennyit akár az „előtörténetükből" is. Hasonlóképpen: különböző, időben akár egymástól távolabbi előadások látványos és a közönség számára emlékezetes <u>színpadi kellékei</u> is kommunikálhattak egymással, arról nem beszélve, hogy az athéni *theatron*-vállalkozók, akiktől a *khorégosz*ok a felszerelést bérelték, szintén igyekezhettek egy-egy korábban nagy költségen elkészített kellék-együttest újra monetizálni.[77] A színpadi kalapácsos szatírok ötlete is megismételhető lehetett mint látvány és kellék egy másik előadásban, úgy, hogy új környezetében felidézett egy korábbi előadást.[78]

74 Vö. Revermann 2006, 106.

75 A példák hosszan sorolhatók lennének, csupán egyet említek, amely a *Szphürokopoi*-hoz kapcsolódik. Gregory Dobrov (2001, 101) meggyőzően érvelt amellett, hogy ha a Szophoklész-darabban valóban volt Pandóra-*anodosz*, akkor az arisztophanészi *Béké*nek abban a jelenetében, amelyről feljebb más összefüggésben már szó volt (amikor a Béke istennőt felhúzzák a barlangból), Arisztopahanész éppen a *Szphürokopoi anodosz*át parodizálhatta, és erre, Dobrov szerint, a szöveg céloz is: [TRÜGAIOSZ] Νὴ Δί', ἡ γὰρ <u>σφῦρα</u> λαμπρὸν ἦν ἄρ' ἐξωπλισμένη.

76 A görög drámában a kellékek funkciójáról, működésükről általában lásd Revermann 2013, illetve Chaston 2010, 1–65 (kognitív pszichológiai megközelítésben, a kellék kiemelten a látvány része).

77 Lásd Kárpáti 2017 (további irodalommal).

78 A Szophoklész-féle új, szatírokkal eljátszott, föld alól teremtett Pandóra-történet is ilyesféle 'interteátralitásban' foganhatott meg?

6. Konklúzió

A kutatók a kétismeretlenes egyenlet[79] megoldásában – ki az ismeretlen beszélő, mi a szatíroknak szánt új „játékszer" – rendszerint a szatírdráma címét tekintették az egyik kiindulópontnak. Ez – néhány szöveghellyel együtt, amelyek azonban, mint feljebb láttuk, részben kiegészítések, részben a jelentésük bizonytalan – arra látszott utalni, hogy a szatírok versenyzőkként kívántak volna fellépni az iszthmoszi játékokon. Ebből *adódik* (de nem *következik*!), hogy a szatírok a *pentathlon*ban indultak volna, és a (szöveg alapján fémmegmunkálással készített) tárgy atlétikai versenyeszköz lenne, az ismeretlen beszélő pedig az egyik pentathlon-szám eszközeként gerelyeket hozott számukra új játékszerként és színpadi kellékként.[80] (Kérdés persze, hogy ha így van, akkor a reménybeli gerelyhajítóbajnok szatírok miért ijednek meg az új játékszertől, ám a szatírdrámában semmi sem elképzelhetetlen, ráadásul a szatírok, tudjuk, igencsak ijedős lények, a *lüra* hangjától is inukba száll a bátorságuk.)[81]

A másik szokásos kiindulópont a cselekménynek egy világosan felismerhető, a szatírdráma műfajában tipikus mozzanata volt: a szatírok megszöktek Dionüszosztól. Ebből pedig ugyancsak adódik (de nem következik!), hogy a töredék végén Dionüszosz lenne a beszélő, amiből ismét adódik (de szintén nem következik), hogy ő becézi kajánul *játékszer*nek a szökevényeket megillető bilincseket.[82]

A fenti érvelés ezzel szemben a következő pontokban foglalható össze.

1. Az *iszthmiasztész* nem, illetve nem elsősorban iszthmoszi versenyzőre utal, hanem a szatírok magaviseletére jellemző, szexuális áthallással rendelkező mellékjelentés a lényeges.

79 A matematikai hasonlat pontossága kedvéért: nem kétismeretlenes egyenlet-rendszer, hanem egyenlet. Előbbi megoldása rendszerint egyetlen, utóbbié végtelen sok számpár lehet.

80 Egy másik *pentathlon*-számmal, a birkózással szokás kiegészíteni a 30. sor hiányzó szavát: ὡς ἑξέτριβες Ἰσθμιαστικὴν [πάλη]ν. Az 'atléta-szatírok' motívumhoz lásd Sutton 1975, Seaford 1984, 39–40, Voelke 2001, 261–272. A színpadi kellékek kérdéséhez lásd: 76. j.

81 Lásd például Soph. *Ichn.* 131–145.

82 Lásd feljebb 4. j.

2. Ha szóba is került a darabban, hogy a szatírok netán versenyezni *is* szeretnének, nem *ez* a Dionüszoszt ért fő sérelem, így a „játékszert" sem muszáj mindenképpen kapcsolatba hozni az atlétikai versennyel.
3. Abban a jelenetben, ahol a szöveg megszakad, nem Dionüszosz beszél, és nem ő hozza az „új játékszereket" a szatíroknak.
4. A szövegben, úgy tűnik, több mozzanat is utal Héphaisztoszra.
5. A szövegben egyetlen szó talán kalapácsra utal, de ha igen, ez csak a látvány segítségével lehetséges.
6. Néhány vázaképen az athéni közönség szatírokat láthatott kalapáccsal, illetve Héphaisztosz társaságában – talán a lenyomataként valami olyasminek, amit az *Iszthmiasztai* 'interteátrális kon*textus*ának' is nevezhetnénk (ha a '-textus' nem gyengítené éppen azt, amire az interteátralitással utalni szeretnék).

Amit biztosan tudunk:

1) Héphaisztosz és a szatírok (és persze Dionüszosz) találkoztak különféle mítikus történetekben.
2) Héphaisztosz és kalapácsos szatírok találkoztak olyan ábrázolásokon, amelyek nem köthetők biztonsággal a színjátszáshoz.[83]
3) Tudjuk, hogy külön-külön Héphaisztosz is, illetve kalapácsos szatírok is megjelentek a szatírdráma színpadán, de itteni *találkozásukra* nincs bizonyítékunk. Egyrészt mert a *Szphürokopoi* cím és a töredékek nem bizonyítják, hogy Héphaisztosz is szereplője volt ennek a darabnak,[84] másrészt Héphaisztosz nem jelenik meg azokon a kalapácsos szatírt ábrázoló vázaképeken, amelyek a színjátszásra egyértelmű ikonográfiai jellel utalnak.

83 Például a Héphaisztosz visszatérése az Olümposzra mítoszban, lásd Hedreen 1992, illetve *LIMC* s.v. 'Héphaistos' no. 103–172. Lehetséges, hogy volt olyan történet is, amelyben Dionüszosz ellopja Héphaisztosz fegyvereit, lásd Lloyd-Jones 1957, 549.

84 Lásd feljebb 61. j.

Ha az *Iszthmiasztai*-töredék által feltett kérdések megválaszolásához a görög drámajátszásra jellemző *interteátralitás* is segítségül hívható, akkor legalábbis elképzelhető, hogy Héphaisztosz és a kalapácsos szatírok színpadi találkozására (először?) Aiszkhülosz adott alkalmat az *Iszthmiasztai*-ban.

KARSAI GYÖRGY

Kreón és Oidipusz

(*Oidipusz király* 512–862. sor)

KREÓN

Polgártársaim, férfiak, megtudva, hogy rettentő szavakkal
vádolt meg engem Oidipusz, egyeduralkodónk,
515 íme, itt vagyok, nem bírván elviselni /azokat/. Mert ha jelenlegi
szerencsétlenségeink közepette úgy tűnik neki, hogy tőlem el kellett
szenvednie bármit is,
akár úgy, hogy szavakkal, akár hogy tettekkel ártottam neki,
nincs bennem már vágy a hosszú életre,
aki ilyen szóbeszéd terhét cipelem. Mert nem csekélysúlyú
520 amit e beszéd okozta veszteség számomra jelent,
hanem igen jelentős, ha egyrészt bűnösnek neveznek majd városomban,
és bűnösnek /neveznek/ előtted, és rokonaim előtt is.

KAR

Hát bizony elhangzott ez a vád, de hirtelen;
a harag mondatta ki inkább, mint lelkének józan esze.

KREÓN

525 És elhangzott az a mondat, hogy az én sugallataimtól
meggyőzve mond a jós hazug beszédeket?

KAR

Mindezek ünnepélyesen elhangzottak, de tudom, hogy semmilyen
átgondolás nincs mögötte!

KREÓN

De egyenes-tiszta tekintettel és egyenes-tiszta elmével
hirdették ki ezt a vádat ellenem?

Kar

530 Nem tudom. Mert amiket uralkodóink tesznek, nem látom át én.
De íme, ő maga jön már ki a palotából.

Oidipusz

Te vagy az, hogyan /merészeltél/ ide eljönni? Vagy talán ekkora
merészségű képed van, hogy házamhoz
eljöjj, e férfiúnak /=nekem/ nyilvánvaló gyilkosaként,
535 és egyértelműen uralmamnak megrablójaként?
Rajta, mondd el, az istenekre, hogy valami lustaságot, vagy ostobaságot
vettél észre bennem, hogy magadban azt gondoltad, megteheted ezeket?
Vagy hogy ez a tett éppen a tiéd, nem ismerném fel,
minthogy csellel kúszott felém, vagy hogy ha már felismertem, nem
védekezem ellene?
540 Nem inkább ostoba éppen ez a te heves támadásod:
vagyon nélkül és rokonok-barátok nélkül az uralomra
vadászni, amely nagy csapat és sok pénz segítségével szerezhető meg?

Kreón

Tudod, hogy mit tegyél? Cserében az elmondottakért
hallgass meg viszonzásul, s azután ítélj, miután magad megértetted
/szavam/.

Oidipusz

545 Félelmetes vagy, ha beszélni kell, de én hogy felfogjam azt, rossz
hallgatóságod vagyok.
Mert gonoszlelkűnek és velem szemben súlyosan vétőnek találtalak.

Kreón

547 Éppen ezzel kapcsolatban most először is hallgasd meg, mit mondok!

Oidipusz

Éppen ezzel kapcsolatban nehogy már azt állítsd nekem, hogy nem
vagy gazember!

Kreón

Ha valóban úgy véled, hogy arroganciát birtokolni
550 ér valamit józan ész nélkül, nem gondolkodsz helyesen.

Oidipusz

Ha valóban úgy véled, hogy a rokona ellen törőt, aki gonoszat
tesz, nem fogja utolérni a büntetés, nem jól gondolod.

Kreón

Egyetértek veled, hogy mindez igazságos, amit kimondtál. De a szenvedésről, amelyet, mint mondod, /tőlem/ el kellett szenvedned
taníts ki engem!

Oidipusz

555 Rábeszéltél, vagy nem beszéltél rá, hogy kötelességem a szentként tisztelt jós férfiért valakit elküldeni?

Kreón

És most is ugyanazon a véleményen vagyok!

Oidipusz

Mennyi ideje is már, hogy Laiosz?...

Kreón

Mármint hogy mit tett? Mert nem fogom fel ésszel /hogy mit kérdezel/.

Oidipusz

560 Eltűnt, halálos-gyilkos támadásban ott veszett?

Kreón

Hosszú és múltba vesző időket kellene ehhez számba venni!

Oidipusz

Nos tehát, akkoriban gyakorolta ez a jós a mesterségét?

Kreón

Ugyanilyen bölcsen és hasonlóképp megbecsülten.

Oidipusz

Nos tehát megemlékezett-e rólam bármi módon akkoriban?

Kreón

565 Biztosan nem, míg bárhol a közelében ott álltam én.

Oidipusz

És nem nyomoztatok a gyilkos után?

Kreón

Nekiláttunk, persze, hogyne tettük volna? És semmit nem tudtunk meg.

Oidipusz

Nos tehát, akkor ez a bölcs miért nem hirdette ki azokat ünnepélyesen?
/=a megfejtéseket/

Kreón

Nem tudom. Mert amikkel kapcsolatban nem gondolok semmit, jobb szeretek hallgatni.

Oidipusz

570 De ezt viszont tudod és megmondhatnád, okosan meggondolva…

Kreón

Miféle dolgot? Mert ha tudom, bizonyosan nem fogom visszautasítani.
/hogy elmondjam/

Oidipusz

Hát azt, hogy ha nem lett volna cinkostársad, az én
bűnösségemet Laiosz elpusztításában soha nem mondta volna ki.

Kreón

Ha bizony ilyeneket állít, te tudod. Én pedig
575 azt tartom igazságosnak, hogy tőled megtudjam a következőket,
ahogyan az imént te /megtudtad/ tőlem.

Oidipusz

Tudakozódj csak alaposan! Mert hiszen úgysem fog rám bizonyulni,
hogy gyilkos vagyok.

Kreón

Miről is van tehát szó? Nővéremet mint feleségedet bírod?

Oidipusz

Nincs lehetőség tagadásra azokkal kapcsolatban, amikről érdeklődsz.

Kreón

És uralkodsz e föld felett, megosztva vele egyenlően mindent?

Oidipusz

580 Amikre csak vágyik, mindenről gondoskodom én.

Kreón

Nos hát, nem vagyok-e én egyenlő veletek, kettőtökkel, harmadikként?

Oidipusz

De hiszen éppen ebben mutatkozik meg világosan, hogy gonosz
rokon vagy![1]

A második epeiszodion szereplői fellépésük sorrendjében: Kreón (512 skk.), Oidipusz (532 skk.), végül Iokaszté (634 skk.). Itt kerül sor a második Oidipusz–Kreón összecsapásra (532–633. sor). A jelenet második részében bővül a jelenet három szereplőssé – (634–678. sor) –, majd Kreón távozása után egy rövid Karvezető–Iokaszté párbeszéd következik

1 Karsai György nyersfordítása.

– (679–686. sor) –, végül a jelenet csúcspontjaként a Iokaszté–Oidipusz összecsapásnak leszünk tanúi (697–862. sor). Akár 'a félreértések tisztázásának szándéka' is lehetne a második *epeiszodion* alcíme: Kreón vérig sértve, mindenáron szeretné tisztára mosni nevét, amelyet Oidipusz befeketített azzal, hogy megvádolta: hatalma ellen tör, s e célból összeesküvést szőtt Oidipusz ellen Teiresziasszal. *Aporiába* vezető összecsapásuk után megjelenik Iokaszté, s Oidipusz megkísérli hitelt érdemlően bizonyítani felesége előtt, okkal és jogszerűen ítélte halálra Kreónt, illetve Iokaszté kérésére módosította száműzetésre a Kreónra kiszabott ítéletét. Jelen elemzés tárgya a második *epeiszodion* első része, a Kreón védőbeszéd-monológját megelőző agón. Kreón és Oidipusz érvrendszerét, az összecsapásuk során többször is változó tárgyalási pozíciójukat, valamint Oidipusz sorsának tragikus fordulatait vizsgálom.

A második epeiszodion rendkívül hosszú: háromszázötvenegy sor,[2] s ennek során a szereplők két fontos kérdést tárgyalnak meg részletesen: az Oidipusz elleni összeesküvés-váddal illetett Kreón védekezésének különböző aspektusait, illetve – jóval rövidebb terjedelemben! – Teiresziasz Oidipusz elleni vádjait.

Teiresziasz a 462. sor után hagyta el a színt, a tragédia eddigi legsúlyosabb összecsapását követően:[3] a város két alapintézményének, a királynak és a jósnak feloldhatatlan konfliktusa, végleges szakítása alapjaiban ássa alá Thébai hatalmi viszonyait. Oidipusz, a város megmentője,[4] a hosszú évek óta tartó prosperitást biztosító, *'majdnem isten-jó király*[5] uralkodói tekintélyének erodálódása már az első Kreón-jelenet során[6] megkezdődött: a korábban minden rejtélyt megfejtő Oidipusz most nem képes előbbre jutni a Kreón által Delphoiból ho-

2 Hasonló hosszúságú *epeiszodion* a fennmaradt görög tragédiákban, más szerzőknél rendkívül ritka, de Szophoklész négy másik tragédiájában is előfordulnak hasonló hosszúságú epeiszodionok: az *Aiasz* első *epeiszodion*ja 395 sor (201–595. sor), *Trakhiszi nők* első *epeiszodion*ja 356 sor (141–496. sor), a *Philoktétész* első *epeiszodion*ja 332 sor (219–540. sor) – a tragédia felépítése vitatott, vö. Kamerbeek 1980, 11–13. Az *Oidipusz Kolónoszban* első *epeiszodion*ja 414 sor (254–776. sor), a *második epeiszodion*ja 324 sor (720–1043. sor).

3 Lásd Karsai 2015.

4 31–39. sor

5 31. sor, Liapis 2012, 84–85.

6 78–146. sor

zott jóslat megfejtésében. Teiresziasz megtagadta segítségét és józan ésszel felfoghatatlan, irracionális vádakat fogalmazott meg Oidipuszszal szemben.[7]

A jós távozását követően Oidipusz bement a palotába,[8] az ezt követő kardal (463–511. sor) után az *üres színen* megjelenik Kreón.[9] A Kar miután elgondolkodott a látottakon és hallottakon, megvonja a király–jós összecsapás mérlegét, s úgy dönt, nem a jósnak, hanem a tetteivel bizonyított Oidipusznak hisz.[10] Amellett érvelnek, hogy egyedül az istenek, kiemelten pedig Zeusz és Apollón *tudnak mindent* (*xünetoi,* 497. sor), s *ismerik az emberek dolgait* (*ta brotón eidotesz,* 497–498. sor) –, de hogy a halandók közül egy jós többet érjen, mint *én,* ez ügyben nincs igaz/biztos ítélet (*andrón d' hoti mantisz pleon é' gó pheretai/ kriszisz uk esztin aléthész*, 499–500. sor). Komoly súlya van ennek az állásfoglalásnak, hiszen a Kar mindvégig tanúja volt az Oidipusz–Teiresziasz összecsapásnak, s akkor még úgy tűnt, a jóstudásról alkotott álláspontja egyértelmű: *Teiresziasz tudása egyenlő az istenekével*[11] (284–286, 298–301. sor). Ehhez képest most, az összecsapás *után* már fontosabbnak tartja az elmúlt évek *valóságán,* a saját *tapasztalatain* alapuló tényeket, mint a jós nyilvánvalóan indulatokból táplálkozó vádaskodásait.

A jelenet elemzése előtt röviden ki kell térni a szereposztásra, ami ebben az esetben is – mint Szophoklésznél máshol is[12] – az értelmezést segíti: ugyanaz a színész, a *tritagónisztész* játssza Kreónt és Teiresziaszt.[13] Ez természetesen nem bizonyíték Oidipusz vádjai, a feltételezett Kreón–Teiresziasz összeesküvés mellett, de arra mindenképpen felhívja a figyelmet, hogy az Oidipusz körüli *ellenfelek/ ellenségek* csoportja egységet alkot. Színpadra állítás esetén pedig ez a szerepfelosztás lehetővé teszi, hogy hangsúlyt kapjon: Kreón és

7 350–353, 362, 366–367. sor; Ahl 1991, 83–88; Liapis 2012, 86–88.
8 Manuwald 2012, 128–141.
9 85. sor.
10 483 skk., Harsh 1958, 248–252.
11 Lattimore 1975, 105–111.
12 Az *Antigoné*ban Antigonét és Haimónt a *deuteragónisztész* játssza, a *Trakhiszi nők*ben Déianeirát és Héraklészt a *protagónisztész.*
13 Kane 1975, 192–196.

Teiresziasz *ugyanazon a hangon* szólal meg, s ha nem is ugyanazokkal az érvekkel támadnak, illetve védekeznek Oidipusz ellen, de az azonos konfliktus-pozícióhoz azonos magatartásformák, indulatok, megszólalási hangok és hangsúlyok stb. tartozhatnak, s ezek segítségével mindenképpen árnyalni, gazdagítani lehet a dráma értelmezését.

Az epeiszodiont megelőző Kardal (az *első sztaszimon*, 463–511. sor)[14] *második antisztrophé*ja (499–511. sor) vezeti be Kreón fellépését. A sztaszimon egészéről elmondható, hogy ellentmondásos, feszültségekkel teli gondolatok fogalmazódnak meg benne: a Kar egyrészt mélységesen tiszteli Teiresziaszt, *hisz* istentől származó tudásában (284–286, 298. sor), ám amit most hallott tőle, az elfogadhatatlan számára. Kivételesen súlyos döntés előtt áll a Kar, hiszen döntenie kell, melyik igazság mellé áll: az isteni jóst/jóslatot/tudást fogadja el, vagy Oidipusz ártatlanságát. Két tapasztalat, két, egymásnak élesen ellentmondó tudás/hit ütközik egymással a Karban: az egyik oldalon ott az apollóni-isteni jós megkérdőjelezhetetlen tekintélye, az igazság veleszületett adottsága (*hó taléthesz empephüken…* 298–299. sor), a másikon viszont szilárdan áll Oidipusz tettekkel – méghozzá a város érdekében végrehajtott hősi tettel, a szphinx legyőzésével (510–512. sor) és a város felvirágoztatásával – megalapozott igazsága és a mindezen eredményekkel megalapozott tekintélye. Az első sztrophé-pár (460–482. sor) általános bevezetője után – itt azért a Kar utalt Oidipusz egykori, Delphoiban kapott szörnyű jóslatára, amely elől *üzött bikaként* (477–480. sor) menekült hegyen-völgyön át – tér rá a jelen helyzet leírására. Szakrális jelentősége van annak, hogy e részben sehol sem nevezi néven Oidipuszt, helyette mindvégig névmásokba burkolva utal a királyt ért teiresziaszi vádakra (*tisz hontina…* 462–463. sor, *…nin…* 466. sor, *…ep' auton…* 469. sor), s csak lezárásként nevezi *ismeretlen ember*-nek (*adélon andra* 475–476. sor) az átok-jóslat sújtotta, ismeretlen illetőt. A Kar tehát mintha már szóhasználatával is elutasítaná a rettenetes vádak összekapcsolását Oidipusszal, helyette mindenütt, ahol erre lehetősége van, valamely *ismeretlen*t állít a teiresziaszi átok-jóslatok középpontjába.

14 Murnaghan 2012, 227–231; Budelmann 2000, 32–40; Burton 1980, 139–185; Rodighiero 2012, 44–61.

A *második sztrophé-pár*ban a Kar még határozottabb álláspontra jut a Teiresziasz–Oidipusz-konfliktus megítélésében. *Rettenetes rémülettel tölti el,* amit hallott a *bölcs madárjó*stól (*tarasszei / szophosz oiónothetasz,* 483–484. sor), s tanácstalanságát, tehetetlenségét az *ute dokunt' ut' apophaszkonta* (485. sor) kifejezéssel írja le: *sem igaznak nem vélem, de ellent sem mondok neki.*[15] Ez a látszólag semleges álláspont valójában már itt fontos elmozdulást jelent a város két alapintézményét – a földi hatalmat megtestesítő királyt, és az isteni hatalmat megtestesítő jóst – megillető abszolút, kérdés és kétkedés nélküli, kötelező elfogadástól. Hiszen az egyik oldalon ott a *mindig* Apollón irányításával megszólaló Teiresziasz, vagyis az bizonyos, hogy a jós szavai maguk a tiszta igazság (*to aléthesz*) megfogalmazásai. Láttuk, ezt nem olyan régen még a Kar is tudta, vallotta, sőt, fennhangon hirdette (298–299. sor). De most, az Oidipusz iránti gyűlölettel eltelt Teiresziasz távozása után *aporiá*ban, *kiúttalanság*ban van a Kar (*ho ti lexó* ***d' aporó****...* 486. sor). Már *nem érti sem a jelent, sem a múltat* (*ut' enthad' horón ut' opiszó...* 487–488. sor), mindössze a *remény* maradt számára (*petomai d' elpiszin...* 487. sor), hogy a jelenlétében lezajlott király–jós-*agón* nem azt jelentette, amit a szavak szintjén meg lehetett, vagy meg kellett volna érteni belőle: *Oidipusz a városra pusztulást hozó gyilk*os.

Tehát a Kar *aporiá*-ja azon alapul, hogy nem tudja elfogadni Oidipusz bűnösségét, s e helyzet feloldására egyetlen megoldás létezik: azt kell feltételeznie, hogy Teiresziasz itt és most *nem* jósként, hanem *magánemberként* szólalt meg, s indulatai, nem pedig istentől kapott tudása alapján beszélt. Csak ilyen előfeltevés alapján fogadható el az a megoldás, hogy valamely, a múlt homályába vesző konfliktust tételez fel a Kar, amely Thébai és Korinthosz között keletkezett valamikor réges-régen (489–495. sor):

τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ', οὔτε πάροιθέν
ποτ' ἔγωγ' ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ
βασανῳ // – .. –//

15 Burton 1980, 138–185; Maiullari 1999, 184–186; Kamerbeek 1967, 118–119: utalással a 494–495. és 504 skk. sorokra.

ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον
φάτιν εἶμ᾽ Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις
ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων…

Mert akár a Labdakidáknak,
vagy Polübosz fiának ugyan miféle viszálya
volt, amelyről sem korábban,
soha én, sem a jelenben nem
tudtam én, amely miatt bizony
bizonyítékok alapján… /hiányzik egy fél sor/
a nép közt élő
hírneve ellen fordulnék Oidipusznak, a Labdakidák
segítségére sietve ezekben a homályos halálesetekben.
(489–495. sor)

A szöveg erősen romlott – különösen a 492–495. sor[16] –, a szöveghely értelmezése ennek megfelelően rendkívül vitatott. Annyi bizonyos, hogy a Kar Teiresziasz szörnyű átkai mögött valamilyen, a Labdakidák és Polübosz leszármazottja közötti, talán a régmúltban – vagy az ismeretlen jelenben? – gyökerező *neikosz*-ra, *viszály*ra gyanakszik, ám erről semmi közelebbit nem tud. Ezért, mint mondja, *sem a múltbéli, sem a mostani* események tükrében nem tudja további értelmezéssel segíteni a király és Teiresziasz közötti konfliktus megértését. Thébai (a Labdakidák) és Korinthosz (Polübosz fia, Oidipusz) közötti viszály? Vagy talán valamely korábbi generáció tagjai kerültek egymással konfliktusba, s ennek következménye Teiresziasz – bizonyítékok nélküli – vádaskodása? Vajon mire gondol itt a Kar? Thébait a múltban szembeállította Pelopsz városával Laiosz[17] – Khrüszipposz elcsábítása, elhagyása, majd a fiú öngyilkossága váltotta ki a családot sújtó, Oidipuszt is elérő átkot –, egy generációval később pedig majd ott lesz Argosz, amely befogadta Polüneikészt, aki sereggel indul

16 Jebb 1914, *ad loc.*: *prosz hotu de /baszanizón/ baszanó = „testing ont he touchstone whereof"*; Kamerbeek 1967, *ad loc.* : részletes elemzésével, a különböző szövegvariánsok és a *szkholion* figyelembe vételével.
17 Hall 2012, 305–308.

fivére, Eteoklész ellen, hogy elfoglalja szülővárosát.[18] De arra, hogy Korinthosz bármikor is konfliktusba keveredett volna Thébaijal, nincsenek sem történeti, sem mitológiai forrásaink.

A Kar különös megfejtési ötlete mégsem tulajdonítható teljességgel légből kapottnak, s nem szabadna ártatlan „gondolatfutamnak" tekinteni. Ugyanis ha az imént lezajlott összecsapás szereplőit összekapcsoljuk a Kar által vázolt konfliktussal (Thébai *contra* Korinthosz), akkor a következő eredményt kapjuk: Labdakidák (Thébai) = Teiresziasz, Korinthosz (Polübosz leszármazottja) = Oidipusz. És itt válik világossá a Kar logikája, az Oidipusz melletti kiállás előkészítése: Teiresziasz nem tartozik a Labdakidák családjához (igaz, Oidipusz pedig nem Polübosz fia, de ne feledjük, ezt a Kar e pillanatban nem tudhatja!), s kérdés, hogy képviselhetné-e a királyi család (és a város) érdekeit egy ilyen típusú konfliktusban.[19] De van olyan Labdakidaleszármazott e történetben, aki már színre is lépett, találkozott és beszélt Oidipusszal: Kreón.[20] Ha tehát valakik esetében az eddig látottak és hallottak alapján talán sejthet konfliktus-lehetőséget a Kar, az Kreón és Oidipusz! A mindenkori befogadó – néző, olvasó – számára tovább árnyalja e mondat, e sejtetés jelentését, hogy a *valóságban* Oidipusz Labdakosz leszármazottja, tehát ebben az értelemben ugyan mindenképpen tévúton jár a Kar, de mégis a lényegre érzett rá: Kreón és Oidipusz konfliktusát készítette elő a Teiresziasz–Oidipusz-agón, s a dolgok jelenlegi állása szerint a Kar Oidipuszt támogatja. A Kar a *színpadi szituáció* szempontjából rendkívül gazdag, feszültségkeltő képpel gazdagítja a Teiresziasz–Oidipusz összecsapás értelmezését.

A megfogalmazás nyelvi szempontból is figyelemre méltó: immáron második alkalommal hivatkozik a Kar a *múltra* és a *jelenre* mint megfejthetetlen tartalmú idősíkokra, méghozzá nagyon hasonló nyelvtani szerkezetben: mindkét hivatkozásnál az *ute…ute* tagadó kötőszópár köti össze a két idősíkot (487–488, 491–492. sor). A két állítmány – *horón… emathon* – pedig a tudás megszerzésének két legfontosabb aspektusára utal: a *látás* említése drámánkban természetesen itt is felidézi Oidipusz

18 Fennmaradt tragédiák a mítosz e fejezetéből: *Heten Thébai ellen, Antigoné, Phoinikiai nők, Oidipusz Kolónoszban,* Knox 1957, 33–42; Gregory 1995, 141–146.

19 Rosenmeyer 1952, 95–99.

20 Harsh 1958, 246–252.

eljövendő sorsát, azt a tragikus tényt, hogy esetében a látás, a szemünk segítségével nyert információ teljességgel megbízhatatlan, sőt, mint a tragikus lezárás azt bizonyítani fogja, félrevezető, mindig hamis látszatot teremtő; az volt a múltban és nyilvánvalóan most is az. A *manthanó* a dolgok, jelenségek mélyebb megértését, ésszel való felfogását hangsúlyozza. Vagyis a Kar nem kevesebbet állít, mint hogy sem a *külső* nyújtotta információ – a látvány –, sem a *tartalmi* megértés nem lehetséges Oidipusz és Teiresziasz konfliktusának értelmezésekor.

Kifejezetten tragikus-ironikus, hogy végső elhatározását, Oidipusz melletti kiállását (*epi tan epidamon/ phatin eimi Oidipoda Labdakidaisz / epikurosz adélón thanatón*. 495–497. sor) – a szövegromlás okozta bizonytalanságok ellenére is – ismételten a jós szavaiban való kételkedés hatja át: *bizonytalan halálesetek*ről beszél – ráadásul többes számban! –, közben háromszor is megismétli az *epi* praepositio-t, amivel külön hangsúlyt helyez a tervezett cselekvés irányára. Oidipusz hírnevére hivatkozni (*epidamon phatin*) egyértelműen a várost megmentő-Oidipuszt jelenti, s ez a thébai polgárokból álló Kar számára mindennél erősebb érv a mellette való kiállásra.

A második *antisztrophé* (498–511. sor) a korábban elmondottak logikus összefoglalása, ugyanakkor értelmezhető nyílt támadásként is Teiresziasz isteni tudása ellen:

ἀλλ᾽ ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ᾽ Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες: ἀνδρῶν δ᾽ ὅτι μάντις πλέον ἢ ,γὼ φέρεται,
κρίσις οὔκ ἔστιν ἀλαθής: σοφίᾳ δ᾽ ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
ἀλλ᾽ οὔποτ᾽ ἔγωγ᾽ ἄν, πρὶν ἴδοιμ᾽ ὀρθὸν ἔπος,
μεμφομένων ἂν καταφαίην.

De Zeusz és Apollón is bizonyosan bölcsek és a halandók ügyeit
jól ismerők. De emberek esetében, hogy a jós többet ér, mint én magam,
erre nincs igaz válasz. Bölcsességgel a bölcsességet /=a másik bölcsességét/
túlszárnyalhatja az ember.
De én mindaddig soha, míg meg nem látom az egyenes /igaz/ beszédet,
a vádaskodókkal nem értenék egyet!

(499–506. sor)

Az első mondat (499–500. sor) biztosítja a Kar védettségét az istensértés vádja ellen, hiszen íme, Thébai népe mind Zeuszban, mind Apollónban szilárdan hisz. Az istenek *a halandók dolgaiban* (*ta brótón*) *pontos tudással rendelkeznek* (*xünetoi…eidotesz*), ez nem is lehet kétséges. Ugyanakkor az imént lezajlott *agón,* amelynek a Kar szem- és fültanúja volt, alapjaiban kérdőjelezi meg az isten képviseletében a város sorsáért felelős jós szavahihetőségét. Csakhogy a Kar most következő helyzetelemzése, logikus gondolatmenete nemcsak a Teiresziasz tudásába és szavainak cáfolhatatlan igazságtartalmába vetett hitet ássa alá, de általában is megingatja a jósokba, illetve a jóslásba mint a város számára hasznos intézménybe vetett bizalmat.[21] „*Arra, hogy az emberek közt a jós többet ér, mint én, nincsen igaz/biztos/megbízható válasz/döntés*" – folytatja a Kar, s ez az álláspont már igen közel van Oidipusz Teiresziaszt szidalmazó, nemrég elhangzott szavaihoz.

Itt ismételten vissza kell térni arra a kérdésre, hogy mi hasznosat tett a városért, milyen jóslatokkal segítette Teiresziasz Thébait Oidipusz trónra lépése óta. Oidipusz annak idején szemére vetette a jósnak, hogy amikor a Szphinx pusztította a várost, nem segített jóslataival, pedig ez kötelessége lett volna (390–395. sor). A Kar – anélkül, hogy néven nevezné a jóst – tovább gondolja Oidipusz soha meg nem válaszolt felvetését és ezzel átértelmezi az egész problémakört: általános érvénnyel a halandók és a jós közötti értékviszonyra kérdez rá (500–505. sor). Szavainak első számú címzettje nyilvánvalóan Teiresziasz, de a kérdés minden jósra és minden halandóra érvényes: vajon mivel bizonyította Teiresziasz a múltban, vagy bizonyítja most, a jelenben, hogy többet ért a világ dolgaiból, mint bármely halandó, vagy mint akár a Kar?! Hiszen egy városban csakis az igaz, hasznos szavak és/vagy tettek alapozzák meg bármely polgár tekintélyét! Teiresziasz *szophiá*ja e megfogalmazás szerint semmiben sem különbözik bármely más ember (*anér,* 502. sor) *szophiá*jától, eszességétől, józan ítélőképességétől. Mindebből pedig logikusan következik, hogy *világos beszéd* (*orthon eposz*[22], 504. sor) híján a Kar nem hajlandó elfogadni Oidipusz bűnösségét (*upot' egó…memphomenón kataphaién,*

21 Weil 1968, 337–348; Griffith 1993, 99–108.
22 Kamerbeek 1967, *ad loc.* (505. sor) helyesen magyarázza a kifejezést „bizonyíték"-nak.

504–505. sor). Ezzel pedig eljutott a Kar odáig, hogy megértette, a jós, illetve a jóslás – az Oidipuszt ért, bizonyítatlan vádak fényében – feleslegessé vált Thébaiban. E már-már istensértő gondolat sehol másutt nem fordul elő a fennmaradt Szophoklész tragédiákban; majd Euripidésznél (mindenekelőtt a *Helené*ben[23] és a *Bakkhánsnők*ben[24]) válik hangsúlyosan tragikus pillanattá a jóstudás megkérdőjelezése, illetve feleslegessé nyilvánítása.

A kardalt záró gondolat az egész logikai levezetés megkoronázása, a *bizonyíték* megnevezése, annak a tettnek a felidézése, amely Oidipusz mellé kell hogy állítson minden, józan ítélőképességgel rendelkező polgárt:

> φανερὰ γὰρ ἐπ᾽ αὐτῷ, πτερόεσσ᾽ ἦλθε κόρα
> ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη βασάνῳ θ᾽ ἁδύπολις. τῷ ἀπ᾽ ἐμᾶς
> φρενὸς οὔποτ᾽ ὀφλήσει κακίαν.

> Mert világossá váltak a dolgok vele kapcsolatban, amikor eljött a szárnyas lány egykor, és eljárásával bölcsnek látszott és városa számára kedvesnek. Ezért az én lelkem/eszem szerint sohasem fog gonosznak látszani.
> (509–511. sor)

Oidipuszt most sem nevezi meg (*ep' autói – 'vele kapcsolatban'*), de a *tett,* amelyet leír, egyértelműen őt jelöli: *'egykor, amikor a szárnyas lány eljött...',* Oidipusz *'bölcsnek látszott'* és *'a megoldással, amit talált, városának kedves volt'.* Ugyanezekre a tetteire, különleges, városmentő képességeire és érdemeire utalt Oidipusz is, amikor Teiresziasz előtt azzal érvelt, hogy ő mentette meg a várost a Szphinxtől.[25] A passiv múlt idejű alak (*ophthé*) ismételten a *látás*ra utal, s a következő tagmondat ugyanezen igetőből képzett futurumi alakja (*ophlészei* az *ophliszkanó* igéből) hasonló szerepet tölt be. A Kar most ugyanazt a hibát/bűnt követi el, amely Oidipusz végzetét is okozta: *azt hitte és fogja hinni igaznak,* amit a szeme, a látása se-

23 *Helené* 703–757. sor
24 *Bakkhánsnők* 170 skk. különösen 368–369. sor.
25 380 skk., Koper 2006, 90–93.

gítségével megtapasztal. A Kar választott, megtagadta, elutasította Teiresziasz *érvek,* pontosabban *értékelhető bizonyítékok nélküli szavait,* s kiállt Oidipusz látott/megtapasztalt *tettei* mellett. Amióta Oidipusz legyőzte a Szphinxet és Thébai uralkodója lett, Teiresziasz semmilyen hasznos dolgot nem mondott a város érdekében. Ez az *argumentum ex silentio* –, hogy ugyanis senki, soha egyetlen szóval sem beszél drámánkban Teiresziasz jóslatairól[26] – döntő jelentőségű: a nem jósló jós nemcsak tekintélyét veszíti el, de természetesen szavahihetőségét is, hiszen istenektől kapott tudásáról csak *szóbeszédek* vannak, jósképességére nincs bizonyíték. A Kar ítélete súlyosan érinti Teiresziaszt: a város képviseletében jelen lévő Kar nyíltan kimondta, hogy Thébai jósa elveszítette a hatalmi hierarchiában elfoglalt, kiemelkedően fontos pozícióját. Drámaszerkesztési szempontból is kiemelkedő jelentősége van e színpadi pillanatnak: Szophoklész ugyanis felvillantja annak lehetőségét, hogy az adott színpadi szituációból akár Teiresziasz sorstragédiája felé is nyílhatna út. De tragédiánknak *Oidipusz király* a címe, róla, érte és ellene küzdenek a dráma szereplői; Teiresziaszt nem látjuk többé, s csak a végkifejlet fényében gondolkodhatunk el azon, vajon az Oidipusz bukását követő Kreón-uralom alatt visszanyeri-e korábbi tekintélyét, szavahihetőségét.

Kreón érkezése; a második epeiszodion első része (513–633. sor)

Ilyen előkészítés után lép fel Kreón. Az ő pozíciója a Kar előtt nem egyértelmű: azok a vádak, amelyeket Oidipusz – a Teiresziaszéhoz hasonló indulattal, bizonyítékok nélkül – adott elő, semmiképpen nem avatták őt bűnössé. De a gyanú mindenképpen felébredt, hiszen éppen a Kar által magasztalt, s Teiresziasz által igaztalanul megvádolt Oidipusz fogalmazta meg a szörnyű vádakat. Ennek következménye, hogy a Kar – mint majd látni fogjuk – kifejezetten óvatosan

26 Ellentétben az *Antigoné* Teiresziasz–Kreón összecsapásával, ahol Teiresziasz büszkén hivatkozhat arra, hogy a múltban is mennyi hasznot hajtott Kreónnak jóslataival; Gould 1969, 285–292.

kezeli az új helyzetet: Oidipusz megérkezéséig (531. sor) kitérő, habozó válaszokat ad majd Kreón indignálódott kérdéseire.[27]

Kreón másodszor lép színre: először a *dialogikus prologosz* központi szereplője volt (80–150. sor), mert Delphoiból érkezett, s a város megmentésére vonatkozó, Apollóntól származó jóslatot hozta. Akkor mindenki rá várt (73–76. sor),[28] ő pedig, ha feltűnő késéssel is, de a sikeres jóslatkérés jelével, a babérkoszorúval ékesítve homlokát (83–84. sor) érkezett haza Thébaiba. Most azonban mintha mindennek az ellentéte történne: senki nem várta, a Kar sem jelezte közeledését, nem díszíti homlokát babérkoszorú – miért is díszítené? –, így érkezése meglepetés, váratlan fordulat. A gondolataiba merült Kar imént elemzett énekében, az *első sztaszimon*-ban egyetlen szóval sem említette őt, kizárólag Oidipusz és Teiresziasz kölcsönös vádaskodásával foglalkozott, így a meglepetés teljesnek mondható.

Ugyanakkor a király és a jós *agón*jában nagyon súlyos mondatok hangzottak el Kreónnal kapcsolatban (378, 385 skk., 400. sor), amikor Oidipusz a hatalma elleni összeesküvésben való aktív részvétellel vádolta meg sógorát, korábban legfőbb bizalmasát. De csak most, amikor feldúlt állapotban színre lép, tűnik fel, hogy a Kar az imént, Teiresziasz–Oidipusz összecsapást is felidéző első *sztaszimon*-jában egyetlen szóval sem említette Kreónt. Úgy tűnik, hogy a Kar a történet újabb fordulatai fényében teljesen megfeledkezett Kreónról, aki így most mint új szereplő lép színre.

Kreón fellépése persze jogi – és dramaturgiai! – értelemben nem nevezhető váratlannak, mivel egy demokratikus jogrendű városban előbb-utóbb bizonyosan válaszolnia kell Oidipusz vádjaira. Ami azonban mindenképpen meglepetést kelt(het), az a fellépés időzítése: nemrég távozott feldúltan Teiresziasz, Oidipusz pedig hasonló lelkiállapotban bement a palotába.[29] Egy üres *proszkénion*-on jelenik meg tehát Kreón, így jobb híján a Kart, az egyetlen lehetséges beszélgetőtársat kell megszólítania.

A thébai polgárokhoz intézi első szavait Kreón, náluk keres támaszt igaza bizonyításához. A jelenetnyitás párhuzamba állítható a

27 Maiullari 1999, 188–196.
28 Silberman 1986, 293–295.
29 Valószínűleg a 446. sor után; Kamerbeek 1967, *ad loc.*, Rudnytsky 1982, 464–465.

tragédia nyitóképével: akkor Oidipusz, ha nem is váratlanul, de hívás nélkül lépett elő a palotából, s ő is Thébaii polgáraihoz intézte szavait: a válságos helyzetben, a várost sújtó dögvész idején megnyugtató szavakat mondott a mindenféle korú thébaii polgárokból álló tömegnek. A prologosz Oidipusza akkor jó királyként, városa újbóli megmentőjeként jelent meg: egy válsághelyzetben nagyon várt, királyi fellépéssel kezdődött a történet.

De honnan jön most Kreón? Annak idején, első találkozásuk után – a 150. sort követően – Oidipusz bement a palotába, és Kreón is távozott, nyilván máshová, a görög színpadtechnikai megoldások ismeretében nyilván a „városba", hiszen semmi oka nem lehetett arra, hogy kövesse Oidipuszt a palotába (s persze a szövegben sem találunk utalást erre). Ugyanez a kérdés – vajon honnan jön Kreón? – tehető fel majd a zárójelenetben, amikor az immáron vakon a palotából előbotorkáló Oidipuszhoz érkezik (királyi öltözékben!) Kreón (1416 skk.).

De akárhonnan is érkezik most, a Kar *sztaszimon*-ja után, feltűnően pontos információkkal rendelkezik a Teiresziasz–Oidipusz összecsapásról. Vajon ki tájékoztathatta időközben, hogy milyen sértések és vádak hangzottak el a király és a jós között? Miután ezt a kérdést sem a Kar, sem később Oidipusz nem fogja feltenni, csak logikai úton következtethetünk: idézzük fel, kik voltak jelen a Teiresziasz–Oidipusz *agón* idején? Az összecsapásban érintett két szereplőn kívül csak a Kar, ők pedig Oidipusz és Teiresziasz távozása óta nem mozdultak a színről, hiszen övék volt az *első sztaszimon*. Oidipusz természetesen nem találkozhatott Kreónnal Teiresziasz távozása óta (461. sor), hiszen most következő összecsapásuk többek között éppen Kreón – ahogy Oidipusz mondja: *pofátlan* (*tolmész proszópon ekheisz,* 532–533. sor) – újbóli megjelenésére épül. Egyetlen megoldás marad: Kreón Teiresziasszal találkozott az előző összecsapás után, csakis ő tájékoztathatta minden részletről. Ha ehhez még azt is hozzátesszük, hogy tekintettel Teiresziasz vakságára, testi állapotára, ennek a találkozásnak valahol a *palota közelében* kellett lezajlania, tehát Kreón mindvégig a közelben tartózkodott. Az ebből következő másik lehetőség, hogy talán *hallgatózott,* kileste, miről beszél egymással Oidipusz és Teiresziasz, igazán méltatlan

lenne Kreónhoz, s ellentmondana annak a kérdéssornak, amellyel fellépése után a Kart bombázza.

Tehát a mindössze *ötvenegy soros* sztaszimon elhangzása alatt kellett mindezeknek az eseményeknek megtörténniük: a jós távozott, találkozott Kreónnal, mindent elmondott neki, majd Kreón azonnal útnak indult; ennyi minden csak akkor férhetett bele e rövid időbe, ha Kreón várt Teiresziaszra, tudta, hogy első kézből kell információkhoz jutnia. Ha mindehhez hozzátesszük azt a már említett szereposztási megoldást – ami persze nemcsak kényszer, hanem a színházi hatás szempontjából is rendkívüli jelentőségű –, hogy a *tritagónisztész* játszotta drámánkban Teiresziaszt és Kreónt, összeáll a kép: nem kellett messzire mennie Teiresziasznak, hogy immár Kreónnak öltözve térhessen vissza. Ezer szálon erősíti Szophoklész a gyanút, hogy Oidipusz talán nem is téved olyan nagyon, amikor hatalma elleni összeesküvéssel vádolja Teiresziaszt és Kreónt; a vérig sértett jós és az Oidipusz megérkezése óta a városban a második helyre szorult Kreón között igencsak szoros kapcsolatnak kell lennie…

ἄνδρες πολῖται, δείν᾽ ἔπη πεπυσμένος
κατηγορεῖν μου τὸν τύραννον Οἰδίπουν,
πάρειμ᾽ ἀτλητῶν.

Férfiak, polgártársaim, mivel értesültem a rettenetes szavakról,
amelyekkel Oidipusz király engem szörnyű vádak tárgyává tett,
itt vagyok, mert /ez/ tűrhetetlen/elviselhetetlen.
(513–515. sor)

Különös megszólítás, a klasszikus kori forrásainkban rendkívül ritkán fordul elő,[30] a fennmaradt tragédiákban e helyen kívül mindösszesze kétszer: Aiszkhülosz *Agamemnón*-jában (855. sor) Klütaimnésztra köszönti így az argoszi népet abból az alkalomból, hogy Agamemnón győztesen tért haza Trója alól – s ott egyszerre tragikus és gúnyos/ironikus lesz nemcsak e megszólítás, de az egész, Agamemnónról és

30 *Antiphón* 3.1; Pope 1991, 156–170; Gagarin 1997, 147.

Agamemnónhoz szóló köszöntő beszéd is.[31] Az *Oidipusz Kolónoszban*-ban (1579. sor) pedig a Hírnök kezdi így az Oidipusz haláláról/eltűnéséről szóló beszédét; zavarban van, a csodás, felfoghatatlan élmény hatása alatt áll, s mintha kétségbeesésének, zavarának megnyilvánulása lenne a szokatlan szófordulat.[32]

Drámánkban azonban e megszólítás mögött nyoma sincs iróniának, vagy feloldhatatlan zavarnak, tanácstalanságnak. Ez a Kreón egészen más jellemvonásokkal rendelkezik, mint az, akivel a *prologosz*-ban találkoztunk: akkor egy az események középpontjában álló, küldetésének és személye fontosságának tudatában lévő, magabiztos *hírhozót* láttunk, aki pontosan tudja, hogy a város sorsát döntően befolyásoló információk birtokában van. Az Oidipusszal folytatott párbeszéd során élt, pontosabban *visszaélt* különleges helyzetével, manipulált a birtokában lévő (jós)információkkal, úgy irányította a beszélgetésüket, hogy Oidipusz megfeledkezzék a Delphoiból hozott jóslatról, s ennek pontos, szövegszerű megismerése helyett arra törekedjék, hogy megindítsa a nyomozást Laiosz egykori gyilkosa(i) után.[33]

Minden innen indult: a nyomozás kezdetén Oidipusz hamar eljutott Teiresziaszig mint *megbízható forrásig,* akitől természetesen joggal remélt segítséget az igazság felderítésében. A jósban csalódnia kellett, s a vele folytatott *agón* során döbbent rá arra, hogy csakis Kreónnal összefogva állíthatja azt Teiresziasz, hogy a keresett gyilkos ő maga. Most – az *első sztaszimon* után – még mindig az Oidipusz-felfedezte összeesküvés leleplezésének sokkhatása alatt van mindenki. Pontosabban az *Oidipusz meggyőződése szerinti leleplezés* utáni pillanatokban. A kérdés, pontosan mit tud Kreón mindabból, ami Oidipusz és Teiresziasz között elhangzott. A Kar megszólításából annyi világos, hogy a lehető legmegnyerőbb stílusban fordul a thébai férfiakhoz. Kreón *tudja,* hogy ha el akarja hárítani magáról a hatalomért összeesküvést szövő intrikus vádját, s most meg kell nyernie a Kar támogatását, a maga oldalára kell állítania a thébaiakat, hogy hiteltelenné tegye Oidipusz imént elhangzott állításait. Kitűnően megválasztott

31 *Agamemnón* 895–912. sor.
32 *Oidipusz Kolónoszban* 1579. sor.
33 Greene 1929, 75–86; Ahl 1991, 62–63; Karsai 2012, 175–197.

szavakat mond, amelyek ha nem is győzik meg a Kart Kreón ártatlanságáról, arra mindenképpen jók, hogy bizonyos fokú szimpátiát ébresszenek iránta. Egy politikusi szónoklat előkészítése ez, ahol már a megszólításban aláhúzza a beszélő, hogy milyen viszonyt ápol Thébai népével: tiszteli őket, kiemelten megbecsüli polgártársait, mintegy azt sugallva, hogy 'férfiak vagytok, velem egyívású polgárok, bízom bennetek, ezért fogok hozzátok szólni!' Nyoma sincs annak az atyáskodó, gondoskodó-aggódó, együttérző, de azért egészen halványan mégiscsak a társadalmi különbséget hangsúlyozó stílusnak, ahogy Oidipusz szólította meg Thébai népét a dráma első szavaival: *ó, tekna*! (1. sor) Vagyis itt és most Kreón már első szavaival finoman elhatárolódik Oidipusz uralkodói stílusától, egyúttal pedig megágyaz annak a beszédnek, amelyben saját – politikusi! – ars poeticáját fogja a nép – az ő népe! – elé tárni.

Tiszta, becsületes ember Kreón, aki számára *elviselhetetlen*[34] (*atlétón*), hogy Oidipusz *rettenetes szavakat* (*dein' epé*) mondott ellene, igaztalanul *megvádolva* őt (*katégorein*). Mi sem bizonyítja jobban ártatlanságát, mint hogy azonnal idesietett, s most *itt van* (*pareimi*)*, rendelkezésre áll,* nyilván azért, hogy visszautasítsa a méltatlan vádakat. Hatásos, nagyon erős kezdés, hiszen ki ne érezne együtt azzal, akit *távollétében* durva szavakkal megvádolnak, de aki – nyilván igaza tudatában – habozás nélkül vállalja minden tettét és szavát, s kész szembeszállni a legfőbb hatalommal, a királlyal. Részletkérdésnek tűnik, de azért jegyezzük meg, hogy Kreón a Karhoz intézett bevezető mondataiban sehol nem mondja ki, milyen konkrét vádakkal illette őt Oidipusz, holott – mint későbbi szavaiból ez egyértelműen kiderül – ezeket pontosan ismeri. Az elnagyolt, ám hatásos, kissé homályos megfogalmazás nyilvánvalóan azt a célt szolgálja, hogy a sértett fél pozíciójába helyezkedve ne az Oidipusz által megfogalmazott vádak *tartalmáról,* hanem a még meg sem tárgyalt vádpontok okozta *hangulatról* lehessen beszélni.

Kreón ugyanabban a stílusban folytatja beszédét, ahogyan elkezdte. Klasszikus rhétorikai jártasságról téve tanúbizonyságot a szemé-

34 Az *atlétón* hapax; nyilvánvalóan erős hatása van itt a szokatlan, kizárólag ebben a kontextusban szereplő, a helyzethez kitalált szó használatának, lásd Kamerbeek 1967. *ad loc.,* Maiullari 1999. *ad loc.,* Dawe 1982. *ad loc.*

lye iránti – reményei szerint már felébresztett – szimpátiát szeretné fokozni:

εἰ γὰρ ἐν ταῖς ξυμφοραῖς
ταῖς νῦν νομίζει πρός γ' ἐμοῦ πεπονθέναι
λόγοισιν εἴτ' ἔργοισιν εἰς βλάβην φέρον,
οὔτοι βίου μοι τοῦ μακραίωνος πόθος,
φέροντι τήνδε βάξιν.

Mert ha a jelenlegi szörnyűségek idején,
most azt mondja, hogy tőlem bántódás érte,
akár szavaimmal, akár tetteimmel szóval vagy tettel ártottam neki,
nincs bennem vágy az igen hosszú életre,
ilyen hírnév terhével.

(515–519. sor)

A *jelenlegi szörnyűségek idején…* (*en taisz xümphoraisz / taisz nün…*) – mondja Kreón, s itt nyilván a várost sújtó dögvészre utal. De vajon miért ez a körülményes megfogalmazás, miért nem nevezi nevén a dögvészt, a várost sújtó *szörnyűséget*? A válasz ismételten a gondosan megválasztott szónoki stílusban keresendő: ünnepélyes, egyúttal fenyegető, sőt, elbizonytalanítóan sokértelmű a baj meg nem nevezése. Gondoljon mindenki arra, amire csak akar: természetesen első helyen kínálkozik a Thébait pusztító dögvész, de talán lesznek olyanok, akiknek az imént lezajlott Teiresziasz–Oidipusz-összecsapás is eszébe jut, talán még a Kreón ellen (is) elhangzott szörnyű, igazságtalan vádak is bevillannak. Nyilvánvaló, sugallja Kreón, hogy az Oidipusz–Teiresziasz-*agón* is besorolódhat a *jelen szörnyűségei* közé.

Kreón a továbbiakban is ezt az elbizonytalanító, a tényeket soha meg nem nevező módszert alkalmazza: Oidipusz ugyan pontosan meghatározta Kreón bűnét (380 skk., 535 skk., 572–573, 700–701. sor), ő mégis így idézi-interpretálja a korábban bármikor (akár a nyitójelenetben, akár az Oidipusz–Teiresziasz-agón során) elhangzottakat: '*ha netán akár szavakkal, akár tettekkel okoztam volna szenvedést…*' a királynak. Itt is nyilvánvaló a szándékos (és nagyon ügyes!) csúsztatás,

hiszen arra akár a Kar is tanú lehet, hogy első találkozásukkor Kreón sem tetteivel, sem szavaival nem *bántotta* Oidipuszt: a király parancsát teljesítve, jó állampolgárként jóslatot hozott Delphoiból.

És itt következik minden, a hallgatóság érzelmeinek felkorbácsolására törekvő szónoki beszéd kötelező része, a *patetikus eskü,* a becsület védelmében a 'mindenről lemondás' gesztusa:

> οὔτοι βίου μοι τοῦ μακραίωνος πόθος,
> φέροντι τήνδε βάξιν.
>
> *nincs bennem vágy az igen hosszú életre*
> *ilyen hírnév terhével.*
>
> (517–518. sor)

Az életét áldozná hírneve védelmében; kell ennél komolyabb bizonyíték ártatlanságára? A *baxisz* nem azonos az eposz és általában az archaikus kori költészet *kleoszával*, sokkal inkább a *szóbeszédet,* a valakiről *a közösségben terjesztett* – nem feltétlenül megbízható – *híreket* jelenti, ezért is van az, hogy a mérvadó kiadások, kommentárok oly sokféle, különböző jelentésárnyalattal látják el a szót; Maiullari *infamia*-nak fordítja,[35] Kamerbeek az *Aiasz* 908. sorát hozza párhuzamnak és *fame*-nek fordítja,[36] Jebb *blame*-nek,[37] Masquerey *imputation*-nak.[38]

E szituáció – és a szöveghely – párhuzamba állítható Euripidész *Hippolütoszának* azzal a pillanatával, amikor a Thészeusz által igazságtalanul megvádolt (*katégorei,* 1058. sor), és halálraítélt Hippolütosz védőbeszédében az ártatlanságát többek között azzal szeretné apja előtt bizonyítani, hogy a Kreón-fogadkozáshoz nagyon hasonlító *önelátkozási eskü-formulához* fordul:[39]

35 Maiullari 1999, *ad. loc.*
36 Kamerbeek 1967. *ad loc.*
37 Jebb 1914. *ad loc.*
38 Masquerey 1946, *ad loc.*
39 Barrett 1964, *ad loc.;* Halleran 1995, *ad loc.;* Plescia 1970, 12–13.

ἦ τἄρ᾽ ὀλοίμην ἀκλεὴς ἀνώνυμος
καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου
σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ᾽ ἀνήρ.

bizony vesszek el hírnév nélkül, nevem vesztve,
és se a tenger, se a föld ne fogadjon be, amikor
testem meghal, ha bűnös ember vagyok.
(1028–1030. sor)

A *Hippolütosz* és az *Oidipusz király* bemutatási időpontja közel esik egymáshoz, így nem kizárható, hogy van kapcsolat a két tragédia egyes dramaturgiai megoldásai között. A második – fennmaradt – *Hippolütosz* (*A koszorút hozó Hippolütosz*)[40] 428-ban került színre, az *Oidipusz király* esetében pedig a 430–425 közötti idősávot szokás elfogadni.[41] A két jelenet alapszituáció-azonossága mellett – az igazságtalanul megvádolt hős inkább a halált választaná, mint hogy a közösség szemében bűnnel terhelten kelljen élnie – a különbségek azok, amelyek igazán figyelemre méltóak: 1) Hippolütosz tudja, és meg is fogalmazza, mivel vádolja (igazságtalanul!) őt Thészeusz; Kreón bár tudja, nem mondja ki Oidipusz vádjait; 2) Kreón a „városi mendemonda, híresztelés" (*baxisz*) szintjét sem tartja elviselhetőnek, inkább a halált választaná; Hippolütosz valódi önelátkozási esküformulát használ, amelyben ott van a hős *kleosz*-ának és *nevének* elvesztése mint elviselhetetlen fenyegetés, de ezt még kiegészíti azzal is, hogy *„testemet se a tenger, se a föld ne fogadja be, ha bűnösnek találtatok"* (1019–1030, 1191–1192. sor). Ez azért már jelentős eltérés! Hippolütosz ugyanis komolyan beszél, őszintén hisz igazában és abban, hogy előbb-utóbb apja is megismeri a valóságot, meggyőződik ártatlanságáról. Kreón egyszerűen patetikus fordulatként, már-már a *Hippolütosz*-szöveghely paródiájaként használja az „önelátkozást", amely tehát ebben az esetben nem több üres frázisnál.

A hosszúra nyúlt *captatio benevolentiae* lezárása megkoronázza e tipikusan demagóg politikus-beszédet:

40 Craik 1987, 137–139.
41 Müller 1984, 28–45.

... οὐ γὰρ εἰς ἁπλοῦν
ἡ ζημία μοι τοῦ λόγου τούτου φέρει,
ἀλλ᾽ ἐς μέγιστον, εἰ κακὸς μὲν ἐν πόλει,
κακὸς δὲ πρὸς σοῦ καὶ φίλων κεκλήσομαι.

...mert nem semmiség
a veszteség, mit számomra ez a szóbeszéd jelent,
hanem nagyon nagy súlya van, ha bűnösnek neveznek majd városomban,
bűnösnek nevezel majd te is, s rokonaim is.
(519–522. sor)

Mi bántja tehát Kreónt, mi az a *zémia* (*kár, veszteség)*, ami ha lesújt rá, az a halálnál is rosszabb? Az, hogy talán *bűnösnek fogják nevezni.* Hippolütosznál a kifejezés *...kakosz pephük' anér* volt (1191. sor); ő a *phüó* perfectum logicum alakját használta, ami így egy állapot, a bűnösnek mutatkozás *örökre szóló* állapotát írta le. Kreón a *keklészomai* mediopassiv futurum alakkal a bizonytalan jövő tartományába utalja az Oidipusz vádjai következményeként talán bekövetkező helyzetet: *bűnösnek fognak nevezni.* Mintha attól tartana, hogy Thébai polgárai, meg a Kar, meg rokonai és barátai, ha majdan találkoznak, mint bűnöst fogják megnevezni. Jelentősen enyhíti e veszélyt az, hogy nem tisztázta, milyen vádakkal illette őt Oidipusz, tehát mely neki tulajdonított bűnökben ártatlan. Kreón figyelme még arra is kiterjed, hogy a megszólításban jelzett többes számról most, a befejező mondatban áttérjen a jóval kollokviálisabb egyes szám második személyre (*prosz szu*), ezzel is azt sugallva, hogy 'hozzátok tartozom, igazságtalanság ért, álljatok mellém!'

Ehhez képest nyilván csalódást keltő a Kar kommentárként is értékelhető válasza a Kreón által elmondottakra:

ἀλλ᾽ ἦλθε μὲν δὴ τοῦτο τοὔνειδος τάχ᾽ ἂν
ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν.

Bár elhangzott az a bizonyos vád, de hirtelen,
inkább az indulattól kierőszakolva, semmint a józan ész megfontoltságával /kimondva/.
(523–524. sor)

Meglehetősen visszafogott, semmire sem kötelező reakció, s főleg hiányzik belőle a Kreón által oly hangsúlyosan keresett együttérzés. A Kar természetesen nem vitatja Kreón álláspontját, elfogadja és megérti sértettségét, ám felháborodását kommentár nélkül hagyja. Ugyanakkor azzal, hogy kijelenti: *azt a bizonyos vádat* (*tuto tuneidosz)*[42] a *harag* (*orgé*) diktálta, s nem a józan megfontolás (*gnómé phrenón*), következetesen kitart Oidipusz mellett.

A folytatásban Kreón két fontos kérdést tesz fel, melyek a Teiresziasz–Oidipusz összecsapás lefolyásának pontos ismeretére vallanak. Az első kérdés:

> τοὔπος δ' ἐφάνθη, ταῖς ἐμαῖς γνώμαις ὅτι
> πεισθεὶς ὁ μάντις τοὺς λόγους ψευδεῖς λέγοι;
>
> És elhangzott az a mondat is, hogy a sugallataimtól
> meggyőzve mondta ki a jós hazug jóslatait?
> (525–526. sor)

Vajon miért van szüksége Kreónnak erre a tartalmi megerősítésre? Nem idézi forrását – aki minden bizonnyal Teiresziasz! –, hanem saját szavaival, mintegy összefoglalva Oidipusz valóban elhangzott vádjait kéri a Kar megerősítő válaszát. Kreón nem volt szem- és fültanúja a Teiresziasz–Oidipusz összecsapásnak, mégis pontosan tudja, mi hangzott el az egyik és mi a másik részről; most, amikor *nem egyenes idézetként* kérdez rá Teiresziasz szavaira, a jós Oidipusz elleni, súlyos vádjaira utal. A kérdésfeltevés megfogalmazása ismételten rhétorikai bravúr: *logusz pszeudeisz*-nek határozza meg Teiresziasz – itt nem idézett! – szavait, így azonnal Oidipusz oldalán állónak tünteti fel magát, aki tehát nyilván ártatlan az ellene éppen Teiresziasz *hazug szavai* hatására felhozott, ám jól tudottan Oidipusz által megfogalmazott vádpontokban. A Kar szimpátiájának megnyerésére ennél tökéletesebb megoldást el sem lehet képzelni! Egyúttal persze súlyos váddal is illeti Oidipuszt, aki hitt a *közös ellenségnek* – a *hazug jós* Teiresziasznak –, s ezzel őt a város, a Kar és minden rokona, barátja előtt olyan helyzetbe hozta, hogy an-

42 Koper 2006, 91–92.

nál még a halál is jobb. Ezzel a kérdésbe burkolt, Oidipusz melletti kiállással egyúttal előkészíti a legfontosabbat, a nemsokára nyilvánvalóan sorra kerülő találkozást a királlyal. Csakhogy közönsége, a város közössége, a Kar már tudja, hogy ő Oidipusz oldalán áll! Ilyen helyzetben ugyan mivel támadhatja majd őt Oidipusz? Hiszen, lám, mindketten egyetértenek abban, hogy a jós hazudott!

ηὐδᾶτο μὲν τάδ', οἶδα δ' οὐ γνώμῃ τίνι.

Bár elhangzottak /e szavak/, de nem tudom, milyen valóságtartalommal.
(527. sor)

A Kar továbbra is kitér a Kreón melletti szimpátia-nyilvánítás elől. Még erre a nagyon jól felépített érvrendszerre is mindössze egyetlen sorban válaszol, és még ezzel is azt jelzi, hogy nem kíván hosszabb beszélgetésbe bonyolódni Kreónnal, a megkezdett *sztikhomüthia* (Kar: 523–524, Kreón: 525–526. sor) *nem folytatódik.* Mert a Kar *nem ismeri* (*oida d' u*) az elhangzottak hátterét, ám azt pontosan tudja, hogy nem tartozik kompetenciájába annak kiderítése, hogy a király, illetve a jós közül melyikük hazudott. A Kar nem teheti meg, hogy „igazságot tegyen" a város vezetőinek szavait mérlegre téve: azok *valóságtartalma* az ő szintjükön kérdőjelezhető meg. Csakis ebben a gondolati rendszerben lehet és kell értelmeznünk itt a Kar *gnómé*-ra történő hivatkozását.[43] Ugyanakkor Kreón kérdésére éppen ez a pontos válasz: bizonyítékok, *világos szavak* (*orthon eposz*, 504. sor) nélkül kizárólag a tettek alapozhatják meg valakinek a hitelét – láttuk, ezért állt a Kar korábban Oidipusz mellé, s Kreón megjelenése, eddigi, tényekkel/tettekkel alá nem támasztott szavai nem ingatták meg álláspontját.

Kreón még egy utolsó kísérletet tesz, hogy a maga oldalára állítsa a Kart. Mintha meg sem hallotta volna az elhangzott, száraz elutasításként is értelmezhető, kitérő választ, ott folytatja, ahol előző kérdésével abbahagyta – természetesen a *sztikhomüthia* elutasításáról sem vesz tudomást –, s újabb megközelítésben próbálja Oidipusz ellen hangolni a Kart:

43 Maiullari 1999, *ad loc.* a kifejezés pontos elemzésével.

ἐξ ὀμμάτων δ' ὀρθῶν τε κἀξ ὀρθῆς φρενὸς
κατηγορεῖτο τοὐπίκλημα τοῦτό μου;

S őszinte szemmel és józan ésszel /kimondva/
hangzott el ez a bűnmegnevezés/vád/ ellenem?
(528–529. sor)

Hitetlenkedés, elkeseredettség és az olyannyira vágyott szimpátia-megnyilvánulás keresése csendül ki e kérdésből. Oidipuszról beszélvén tragédiánkban a *nyílt tekintet* (az *őszinte szem*), egyáltalán a *látás* említése semmiképpen nem lehet ártatlan, költői kép.[44] Itteni előfordulása is óhatatlanul felidézi a dráma záróképét, a kivájt szemgödrökkel a palota előtt botorkálva megjelenő, mindenét elveszített királyt.[45] Mostani találkozásukkor Kreón a látás = józan ítélőképesség-képet azonnal összekapcsolja azzal a gondolattal, hogy ez nyilván hiányzik Oidipuszból, tehát *józansága* megkérdőjelezendő. Ezzel ismételten azt sugallja, hogy Oidipusz *nem látja helyesen,* valódi jelentésében a világot, tehát alkalmatlan a tények józan megítélésére: lám, őt is mennyire igazságtalanul vádolta meg! Kreón Oidipusz szavainak hitelét nem azok *tartalma* alapján akarja kétségbe vonni, erre kísérletet sem tesz, hanem arra céloz immár harmadszor is, hogy a király *lelkiállapota* lehetetlenné tette, hogy átgondolt, megalapozott értékítéletet mondjon bármiről is.

Vagyis ha sikerülne arra irányítania közönsége, a Kar figyelmét, hogy *hogyan mondta* Oidipusz, amit mondott, ha sikerülne a következőkben is erre a *külsődleges aspektusra* irányítania hallgatósága figyelmét, nyert ügye lenne. A tartalmi elbizonytalanítást szolgálja, hogy három megszólalásában háromféle névvel illette Oidipusz ellene intézett támadását: *zémia* (520. sor; *szó, amely veszteséget, bajt okoz*), *oneidosz* (523. sor, *vád*), és *epikléma* (529. sor, *bűn*). Lehet ezt egyszerűen szónoki stílusbravúrnak nevezni (mert az!), de ennél jóval fontosabb, hogy senki nem tudja Kreón leírása alapján meghatározni, hogy mik is voltak konkrétan Oidipusz vádjai Kreón ellen.[46]

44 Vellacott 1964, 137–148.
45 Calame 1996, 17–38.
46 Lawrence 2013, 135–155.

De a Kar még most sem hajlandó megfelelni Kreón elvárásainak, s ugyanabban a rideg, elutasító stílusban válaszol, ahogy eddig is tette:

οὐκ οἶδ᾽: ἃ γὰρ δρῶσ᾽, οἱ κρατοῦντες οὐχ ὁρῶ.
αὐτὸς δ᾽ ὅδ᾽ ἤδη δωμάτων ἔξω περᾷ.

Nem tudom. Mert hogy a hatalmasok miket tesznek, nem látom át.
De már éppen a palotából jön ő maga.
(530–531. sor)

Ismét egyetlen sorban válaszol, hiszen a második sorral csak a Kar általában szokásos feladatát, az új szereplő bejelentésének kötelességét teljesíti. Ugyanakkor határozott megkönnyebbülés csendül ki e mondatból, hogy Oidipusz megjelenésével végre megszabadulhat a Kreónnal egyre kellemetlenebbé váló beszélgetés-szituációból. *Nem tudom!* (*uk oida!*) – mondja a Kar, s hogy nyomatékot adjon álláspontjának, hogy nem szeretne semmilyen módon sem ítéletet mondani Oidipusz felett, még egy tagadással erősíti meg mondandóját: *uk horó* (*nem látom át*). Természetesen itt is fontos, gondolatébresztő szerepe van a *látni-tudni* igetőből (*oida, horaó*) képzett alakoknak, hiszen az ismeret- és tudásszerzés legfontosabb útjának tekintett *látás, a szemünk használata* mindvégig, mindenkit érintő szóhasználattal[47] van jelen tragédiánkban.[48]

Oidipusz fellépése, első beszéde (532–542. sor)

Oidipusz első szavai mintha csak illusztrációul szolgálnának mindarra, amit Kreón az imént elmondott:

οὗτος σύ, πῶς δεῦρ᾽ ἦλθες; ἦ τοσόνδ᾽ ἔχεις
τόλμης πρόσωπον ὥστε τὰς ἐμὰς στέγας
ἵκου, φονεὺς ὢν τοῦδε τἀνδρὸς ἐμφανῶς
λῃστής τ᾽ ἐναργὴς τῆς ἐμῆς τυραννίδος;

47 Buxton 1996, 38–48.
48 Dodds 1966, 37–49.

Te vagy az, hogyan jöttél ide? Vagy talán ekkora
merészségű pofád van, hogy házamhoz
eljössz, e férfiúnak nyilvánvalóan gyilkosaként,
és egyértelműen uralkodói hatalmamnak elrablójaként?
(532–535. sor)

Őrjöngve, fékezhetetlen indulattal támadja meg a palota előtt megjelent Kreónt, egészen durva, akár alpárinak is nevezhető stílusban ront rá, ami egy demokratikus berendezkedésű városban semmiképpen nem kelt jó benyomást. Ha a hatalom birtokosa ellenfele meghallgatása nélkül, mintegy előre tudva összecsapásuk végeredményét, így támad neki akár mégoly megalapozottan is bűnösnek tudott ellenfelének, az mindenképpen hatalommal való visszaélést, a hatalmi pozícióra támaszkodó erőfölény érvényesítését jelenti. Ez a beköszöntő mondat tehát semmiképpen nem ébreszt szimpátiát Oidipusz iránt. Az elemzések, fordítások, kommentárok teljes egyetértésben úgy értelmezik e megszólalást, mint Oidipusz őrjöngésének, a szó szoros értelmében *eszeveszett* állapotának megnyilvánulását, amely tele van igazságtalan vádakkal, vaktában-meggondolatlanul kimondott sértésekkel.[49]

De próbáljuk meg úgy olvasni a szöveget, hogy annak minden szavát *komolyan* vesszük, s előítéletek nélkül, *sine ira et studio* elemezzük Oidipusz – talán nem is őrjöngve…! – elmondott szavait. Tételezzük fel, hogy Oidipusz szilárd meggyőződése, hogy valami nagyon fontosat értett meg a Teiresziasszal folytatott *agón* során, és *tudja,* hogy a hatalma ellen szőtt összeesküvést leplezett le. Hogy igaza van-e, vagy sem, az ebben a pillanatban másodlagos kérdés. Most rendkívüli, váratlan esemény történt: kilépett a palotából, és újra ott találta Kreónt, a bűnöst, akinek a leleplezést követően már régen el kellett volna menekülnie a városból. Mi ez, ha nem Oidipusz királyi hatalmának semmibevétele? Ez áll Oidipusz rendkívül indulatos szavainak hátterében, s ezért tűnik úgy, mintha első megszólalása egyenes folytatása lenne a Teiresziasz elleni dühkitöréseinek (400–462. sor).

Szophoklész úgy építi fel tragédiája cselekményét, hogy abban Oidipusz jelleme nemcsak színpadra lépéseikor, szavai és tettei alapján

49 Jebb 1914, *ad loc.;* Kamerbeek 1967, *ad loc.;* Dawe 1982, *ad loc.;* Maiullari 1999, *ad loc.*

rajzolódik ki, hanem azokra az életpillanataira is oda kell figyelnünk, amikor még, vagy már nincs a színen. A *prologosz*ban ő maga mondja el, milyen előzmények után jelent meg Thébai népe előtt (58–67. sor). A város sorsáért érzett aggodalom, a népe jólétéért felelős király tudatos felelősségvállalása töltötte ki minden pillanatát. A Teiresziasszal folytatott agón arra döbbentette rá, hogy egy másik, a várost sújtó dögvésszel meggyőződése szerint semmilyen kapcsolatban nem lévő területen is harcba kell szállnia: a személyét és királyi hatalmát érintő összeesküvést leplezett le.

Mindezek fényében s annak pontosabb megértése érdekében, hogy miért szól ily indulatosan Kreónhoz, amikor most ott találja a palota előtt, fel lehet tennünk a kérdést, vajon mit csinált Oidipusz a palotában a Kar *első sztaszimonja* és a Kar–Kreón beszélgetés alatt (463–532. sor), az újabb színrelépését megelőző mintegy húsz-huszonöt percen át? Talán magányosan dühöngött, ugyanazon a hőfokon, ahogy a Teiresziasz-jelenet nagy részében tette? Ez természetesen lehetséges, de ugyanígy elképzelhető, hogy immáron egyedül maradva alaposan *átgondolta,* amire a Teiresziasszal való összecsapás során rájött. Nem először fordul vele elő, hogy *megfejt* egy rejtvényt, mindenki másnál jobban, pontosabban megért egy élethelyzetet! Nyilván úgy érzi, most is ez történt. Első megszólalása, Kreón elleni durva kirohanása azt bizonyítja, hogy a jóssal folytatott párbeszéd/agón óta eltelt idő arra volt jó, hogy megerősítse abban a *tudásában*, amit első indulatában oly vehemensen, Apollón papjával szemben megengedhetetlen hévvel, gyűlölettel eltelve elmondott.

Gondoljunk a tragédia nyitóképére, ahol Oidipusz úgy lépett ki a palotából, a rá várakozó pap és a nép elé, hogy előzetesen már mindenre felkészült. Pontosan tudta, miért jöttek el hozzá, miben kérik a segítségét (1–13. sor), mert *megértette, átgondolta* és *megfejtette* a jelenség, a *segítségkérés okát* anélkül, hogy bárki segítségére szorult volna. Oidipusz szilárd meggyőződése, hogy most is pontosan tudja, miért jött el Kreón. Ha ebben a megközelítésben vizsgáljuk Oidipusz „indokolatlan őrjöngését", elgondolkodtató eredményre juthatunk: ha felmenteni nem is tudjuk dühödt kirohanásaiért, de legalábbis árnyalni tudjuk az Oidipusz lobbanékony természetéről[50] tudottakat.

50 Kirkwood 1958, 127–135.

Oidipusz *tudja,* hogy Kreón bűnös. Bizonyíték nincs a kezében, de *ők ketten,* Kreón és ő pontosan értik egymást. Ha Kreón bűnei leleplezése után mégis eljött, akkor az a mérhetetlen arrogancia és/vagy a végtelen magabiztosság jele. Ennek szól az első, véleményem szerint inkább csodálkozással vegyes felháborodást, mint őrjöngő dühöt tükröző mondat: „*Te vagy az, hogyan jöttél ide?*" Nyilván azon van megbotránkozva és felháborodva Oidipusz, hogy *hogyan merészelt* idejönni Kreón mindazok után, amiket a király megtudott róla. Különösnek tűnhet, hogy Oidipusz tudottnak veszi Kreón jól értesültségét, a tényt, hogy minden szóról értesült, ami közte és Teiresziasz között elhangzott. Ennek az adott szituációban egyetlen logikus magyarázata lehet: Oidpiusz számára most már nyilvánvaló, hogy Teiresziasz és Kreón – *mivel összeesküvést szőnek hatalma megdöntésére* – folyamatos párbeszédet folytatnak egymással. Oidipuszt valóban meglepi Kreón *merészsége*, s ezt a következő mondatban – immáron egyre jobban felháborodva –, szóvá is teszi: *Vagy talán ekkora merészségű pofád van, hogy házamhoz eljössz…?* Talán szalonképesebb lenne a '*…hogyan van képed…?*– fordulattal visszaadni a *toszuton proszópon*-kifejezést, de a *tolmész* – genitivus qualitatis[51] – közbeékelése és a *toszuton* jelentése (amelybe a *hogyan?* semmiképpen sem fér bele) arra indított, hogy a kifejezést ezzel, a magyarban létező, stilárisan pedig feltétlenül ideillő, durvább fordulattal adjam vissza.

A következő két sor – *…e férfiúnak nyilvánvalóan gyilkosaként / és világosan uralkodói hatalmam elrablójaként?* – fordítása jól érzékelhetően komoly zavart okoz a különböző kiadásokban: C. Jebb: *…who art the proced assassin of its master, the palpable robber of my crown?*[52] – a görögben *tude tandrosz* áll, nincsen szó *its master*-ről!; Masquerey: *… toi qui veut surement m'arracher le vie, et me voler ouvertement mon pouvoir*[53]– kifejezetten *értelmező* fordítás a *tude tandrosz*t Oidipuszra magára érteni!; Storr: *…dost thou presume to approach my doors, thou*

51 Kamerbeek 1967, *ad loc.* 'effrontery', 'barefacednes' fordításai ugyanezzel a problémával, Oidipusz megdöbbentően nyers, durva kifejezés-használatával küzdenek; Maiullari 1999, *ad loc.*

52 Jebb 1914, *ad loc.*

53 Masquerey 1946, *ad loc.*

brazen-faced rogue, my murderer and the filcher of my own crown?[54] – nagyjából ugyanaz a megoldás, de a *tu androsz*-t nem is fordítja le!; Dawe és Kamerbeek nem kommentálja e szöveghelyet, miként Ahl sem. Maiullari[55] kísérletet tesz a görög eredeti teljesen szöveghű fordítására, vállalva azt is, hogy ezzel jelentősen megnehezíti a szöveg értelmezését: *…lampante che tu sei l'assassino di quest'uomo e il brigante provato del mio potere personale.*

Természetesen érthető a tudós fordítók zavara, hiszen ha szó szerint értjük Oidipusz szavait, akkor fel kell tenni a kérdést, vajon kire gondol a *tude tandrosz'* (*'ezen férfiú'*) említésekor? Pedig a legtöbb értelmezés és fordítás által választott megoldás, hogy Oidipusz *önmagáról* beszél egyes szám harmadik személyben, legalábbis problematikus: tragédiánkban sehol másutt nincs példa arra, hogy Oidipusz önmagáról hirtelen, minden előkészítés nélkül egyes szám harmadik személyben kezdjen el beszélni. Maiullari kommentárjában felveti a lehetőséget, hogy a kifejezés – *ez a férfiú* – talán Laioszra vonatkozik,[56] de azonnal el is veti ezt az ötletet azzal, hogy ha így is lenne, az legfeljebb Oidipusz őrült dühének, abnormális lelkiállapotának megnyilvánulása. Végül ő is a metaphorikus értelmezés mellett teszi le a voksát: Oidipusz szerint Kreón őt, a jelenlegi királyt támadta meg, az ő gyilkosa Kreón.

Pedig ha végiggondoljuk az eddig történeteket, Oidipusznak a valóság megértésére tett erőfeszítéseit, akkor akár logikusnak is tarthatjuk – nem utolsó sorban pedig nem kellene megváltoztatnunk a görög szöveg értelmét –, hogy Oidipusz időközben már továbblépett az eddig csak a hatalma ellen szőtt összeesküvést leleplező helyzetelemzésén, s már azt is *tudja,* hogy annak idején Laiosz meggyilkolása is e két embernek, Kreónnak és Teiresziasznak a tervei alapján történt. *Ez* Oidipusz állítása a tragédia ezen pontján! Ezt a vádat – *te vagy Laiosz gyilkosa!* – kellene most bizonyítania.

Oidipusz szóhasználatával is világos jelzést ad arra, hogy Laiosz meggyilkolásához kell kapcsolni a *tude tandrosz*-t: *lésztész*-nek, *rabló-*

54 Storr, F., *ad loc.* (Sophocles vol. I. 1911, The Loeb Classical Library)
55 Maiullari 1999, *ad loc.*
56 Maiullari 1999, *ad loc.*

nak, *gyilkos*-nak nevezi Kreónt, vagyis ugyanazt a szót használja a bűnös megnevezésére, amelyet Kreón használt Laiosz feltételezett gyilkosaira: *lésztasz* (123. sor)[57]. Ha mindezek alapján elfogadjuk a mondat szó szerinti értelmezését, akkor a most következő összecsapás tétje is megváltozik: Oidipusz *tudja,* mit tett a múltban Kreón és azt is tudja, hogy mi most a célja: őt eltávolítani a hatalomból és megszerezni a Thébai fölötti királyi hatalmat. Ha a tragédia befejezésére gondolunk – Oidipusz megszűnik királynak lenni, senkiként, a palotába zárva, vakon fogja folytatni nyomorult életét, Thébai új királya pedig Kreón –, akkor Oidipusz mostani „őrjöngése" is talán egészen más megvilágításba kerülhet.

A folytatásban ugyanezt a 'mi ketten tudjuk, mi történt!'-hátterű, a Kreón elleni vádat nyíltan ki nem mondó beszédtechnikát követi Oidipusz. Mint láttuk, Kreón hasonlóképpen nem mondta ki, mivel vádolja őt Oidipusz. Csakhogy erre az esetre is érvényes, hogy *duo si faciunt idem, non est idem*: Kreón hatásvadász módon, önmagát védve hallgatta el az ellene elhangzott, súlyos vádakat; Oidipusznak azonban nincs takargatni valója, senki előtt nincs titka. De bizonyítéka sincsen Kreón és Teiresziasz bűnösségére! Igaz, hasonló „rejtvényfejtéseikor" a múltban sem kellett bizonyítékokra támaszkodnia, hogy cselekedjék. Mindig elég volt saját esze, kivételes világmegismerési képessége, hogy helyesen értelmezze a jelenségeket, eseményeket. Mostantól egyszerűen azért sem mond konkrétumokat, mert feleslegesnek tartja a *számára nyilvánvaló tényeket* újra és újra felemlegetni. Őt sokkal jobban érdekli Kreón tetteinek, az ellene szőtt összeesküvésnek – ahogy ő látja! – érthetetlenül naiv, primitív kivitelezése, mint bármifajta bizonyíték felmutatása. Hitetlenkedve teszi fel tehát a kérdést:

φέρ' εἰπὲ πρὸς θεῶν, δειλίαν ἢ μωρίαν
ἰδών τιν' ἔν μοι[58] ταῦτ' ἐβουλεύσω ποεῖν;

57 Green 1929, 75–86; Harshbarger 1965, 120–131.

58 Jebb 1914 és Kamerbeek 1967, *ad loc.* szövegkritikai megjegyzései az *en emoi* és az *en moi* kapcsán kiemelik a szöveghagyományozási bizonytalanságokat.

Rajta, mondd el, az istenekre, hogy valami lustaságot, vagy ostobaságot
vettél észre bennem, hogy azt gondoltad, megteszed ezeket?
(536–537. sor)

Csakhogy ez a kérdés itt és most megint csak hibás, rossz helyzetértékelésen alapul: ahelyett, hogy az általa megfejtett rejtély/leleplezett összeesküvés *bizonyításával* foglalkozna, azt mintegy napnál világosabbnak, elintézettnek veszi, s a szerinte nyilvánvaló bűnös *indítékaira* kérdez rá. Ezzel pedig Oidipusz egyszerűen elmulasztja megnevezni a logikai lánc döntő elemét, azt, hogy *honnan tudja, amit tud*. Persze pontosan ugyanígy tett annak idején is, amikor megfejtette a Szphinx rejtvényét: egyedül, senkire sem támaszkodva, senkitől semmit meg nem kérdezve ismerte fel a jelenségre adandó helyes választ. Akkor sem magyarázott el semmit, nem érvelt, hanem felismert és azonnal cselekedett. Oidipusz tragédiája, hogy nem érzékeli a két élethelyzet közötti különbséget. Most is, mint eddigi élete során minden kiélezett élethelyzetben azonos módon, végtelen magabiztossággal reagál. Erre lesz példa következő megszólalása is:

ἢ τοὔργον ὡς οὐ γνωριοῖμί[59] σου τόδε
δόλῳ προσέρπον ἢ οὐκ ἀλεξοίμην μαθών;

Vagy hogy ez a tett éppen a tiéd, nem ismerném fel,
minthogy csellel kúszott felém, vagy hogy ha már felismertem,
nem védekezem ellene?
(538–539. sor)

Ugyanaz az alapvetően hibás, érvek és bizonyítékok nélküli, támadó stílus. *Ergon*-nak, *tényszerűen elkövetett tett*nek nevezi azt a valamit – *de mit?!* –, amit elkövetett (ellene!) Kreón. Egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy összecsapásuknak közönsége is van, amelyet meg kellene győznie igazáról. Magánbeszélgetésként, személyes konflik-

59 Jebb 1914, *ad loc.* (Curtius-t idézve): futures in *-iszó* are not common in the good Attic period; but we have no trustworthy collections on this point. (…) Thus the evidence for *gnórioimi* outweights the preference fo our MSS. for *gnóriszoimi.*

tusként kezeli összecsapásukat, mert nem tudja, hogy a Kar, a közösség, a thébaii nép – és a mindenkori közönség! – *bizonyítékokat* vár. A korábban neki megszavazott bizalmat most, e kiélezett konfliktus pillanatában hozott súlyos ítélete indoklásakor tényekkel kellene alátámasztania. Csakhogy Oidipusz már nem törődik semmivel: sem az őt ért teiresziaszi vádakkal, amelyek ellen többé már nem védekezik, de ami talán még különösebb, soha többé egyetlen szót sem fog ejteni az egész történet kiindulópontjáról, a várost sújtó dögvészről! Mostantól egyetlen dolog számít, hogy leszámoljon az általa leleplezett összeesküvés résztvevőivel. Nem érvel és nem indokol, hanem igazának biztos tudatában, a Kreón–Teiresziasz összeesküvés leleplezése *utáni* lelkiállapotban, királyi hatalmát is felhasználva, vehemensen támad Kreónra:

> ἆρ᾽ οὐχὶ μῶρόν ἐστι τοὐγχείρημά σου,
> ἄνευ τε πλήθους καὶ φίλων τυραννίδα
> θηρᾶν, ὃ πλήθει χρήμασίν θ᾽ ἁλίσκεται;
>
> Nem inkább ostoba éppen ez a te heves támadásod,
> vagyon nélkül és rokonok-barátok nélkül az egyeduralomra
> vadászni, amely nagy csapat és sok pénz segítségével szerezhető meg?
> (540–542. sor)

Oidipusz különös eszmefuttatása a hatalom megszerzésének módozatairól sokkal inkább illenének egy történetíróhoz, vagy egy filozófus gondolkodóhoz, mint egy városáért és a hatalmáért aggódó, jó uralkodóhoz. Ráadásul éppen Oidipusz nevezi *ostoba vállalkozásnak – móron enkheiréma* – azt, ha valaki egymaga szándékozik végigmenni az uralkodói címig vezető rögös úton? Ő, akit saját tapasztalatai, saját példája homlokegyenest ennek ellenkezőjére tanították? Ő, aki senkinek nem volt Thébaiban sem rokona, sem ismerőse, vagyona sem volt, s lám, uralkodó lett belőle! Kizárólag személyes képességeinek, tudásának, hősi tetteinek eredményeképpen lett a város első embere. Vajon mi járhat Oidipusz fejében, amikor ezt, az adott szituációban nyilvánvalóan értelmetlen, saját sorsával cáfolt mondatot Kreónt támadva kimondja?

A *második epeiszodion* nyitó sorairól tehát összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a helyzet színpadi értelemben, dramaturgiai megközelítésben is rendkívül zavaros: láttuk, hallottuk, Kreón ártatlannak vallotta magát a Kar előtt, s utalt Oidipusz zavart lelkiállapotára. Kreón ezzel az igazságtalanul megvádolt állampolgár pozíciójába helyezkedett és igyekezett meggyőzni a Kart, hogy Oidipusz elvesztette józan ítélőképességét. De a Kar, ahogy korábban nem adott hitelt Teiresziasz Oidipuszt illető vádjainak, úgy most sem volt hajlandó a *jó uralkodó* Oidipuszt elítélni és Kreón mellé állni. Oidipusz megjelenésével azonban tovább bonyolódik a helyzet, hiszen a király olyan vehemenciával, ellenséges indulattal támad Kreónra, hogy az semmiképpen nem kelthet szimpátiát, különösen, hogy érvekkel, tényekkel nem támasztja alá itt pontosan meg sem fogalmazott vádjait.

A Kreón–Oidipusz összecsapás (első rész: a sztikhomüthia, 543–582. sor)

Oidipusz utolsó mondata tálcán kínálja a lehetőséget Kreónnak, hogy bizonyítsa azt, amit a Kar előtt már többször is kijelentett: Oidipusz elveszítette józan eszét, egy a hatalmával gátlástalanul visszaélő *türannosz* lett, akihez, íme a bizonyíték, a haragjának, kényének-kedvének kiszolgáltatott polgár nem is szólhat:

οἶσθ᾽ ὡς πόησον; ἀντὶ τῶν εἰρημένων
ἴσ᾽ ἀντάκουσον, κᾆτα κρῖν᾽ αὐτὸς μαθών.

Tudod, hogy mit tegyél? Cserében az elmondottakért
hallgass meg viszonzásul, s azután ítélj, miután te magad megértetted.
/szavam/.
(543–544. sor)

És elkezdődik egy *sztikhomüthia* (543–582. sor), amely során Oidipusz, anélkül, hogy ennek tudatában lenne, rendkívül hátrányos helyzetből indul: az érvek és ellenérvek csatájában ő az indulatos fél, aki a

hatalom sáncai mögül szórja dühödt kirohanásait szemmel láthatóan nyugodt ellenfelére. Kreón kezdő kérdő mondata ismételten stilisztikai-rhétorikai telitalálat: a nyugalom, a megfontoltság, a jóindulatú(nak ható) tanító szándék mind olyan elem, ami már a kezdet kezdetén biztosítja a beszélő fölényét. A kérdő mondat állítmánya – a *poészon* – imperativus,[60] az egyes szám második személy a hatalmi viszonyok újrarendezését célozza: mintha Kreónnak joga lenne meghatározni (*megparancsolni!* imperativus!), mit tegyen a király. És ráadásul még igaza is van, hiszen a folytatásból kiderül, hogy a város minden polgárára, még a királyra is érvényes, *demokratikus játékszabályok* megtartására figyelmezteti Oidipuszt. Az *isz' antakuszon* (az újabb imperativus-szal) a mindenkit megillető *egyenlő elbánást,* a törvények előtti egyenlőséget, az *iszonomiát* kéri számon a királyon, megteremtve ezzel a jelenet *törvényességét.* Míg Oidipusz egy lezárt nyomozás utáni számonkérésre készült, kiegészítve a bűnös megbüntetésével, addig Kreón mindent elölről akar kezdeni, újranyitná a „Kreón-dossziét".

Az immáron jogi aktussá, *bírósági tárgyalássá* alakított jelenet ezután a Kreón által felállított szabályok szerint folytatódik: Kreón kérdéseket fog feltenni – még akkor is, ha ezek, mint látni fogjuk, kijelentő módban fogalmazott mondatok lesznek –, amelyek mindegyike arra irányul, hogy mindenki számára világos legyen: Oidipusz bizonyítékok nélkül, megalapozatlan indulatok rabjaként fordult ellene. A király ugyanakkor pontosan tudja, mi vár rá:

> λέγειν σὺ δεινός, μανθάνειν δ' ἐγὼ κακὸς
> σοῦ: δυσμενῆ γὰρ καὶ βαρύν σ' ηὕρηκ' ἐμοί.
>
> Rettenetes vagy, ha beszélni kell, de én hogy felfogjam azt, rossz hallgatóságod vagyok. Mert gonoszlelkűnek és velem szemben súlyosan vétőnek találtalak.
>
> (545–546. sor)

Oidipusz *deinosz*-nak nevezi Kreónt, vagyis egyszerre *félelmetesnek* és *csodálatosnak,* nyilvánvalóan tudatában lévén annak, hogy egy ilyen

60 A kifejezés ugyanígy, a *draszon* imperativusszal: *Hekabé* 225. sor.

képességű szónok szavainak *hatását* ő nem tudja ellensúlyozni. Kreón *deinosz*-ságával a saját *kakosz manthanein szu*-jét állítja szembe: bármit is mond majd Kreón, annak nem lehet hitele előtt, hiszen *gonosz lelkű*-nek (*düszmené*) és vele szemben *súlyosan vétőnek* (*barün*) bizonyult.

Oidipusz szavaiban bizonyos *lemondás* érződik, előre vesztesnek tudja magát a még el sem kezdődött rhétorikai összecsapásban. Ugyanakkor ismételten elköveti azt a hibát, hogy tények, bizonyítékok, bármilyen konkrétum megnevezése nélkül *minősíti* Kreón korábbi tetteit (?) és/vagy szavait (?). Igen, Oidipusz pontosan tudja, hogy ő nem a szavak embere – ami azért különösnek tűnhet azok után, hogy Thébai trónját éppen azoknak a *szavaknak* köszönheti, amelyekkel a Szphinx rejtvényére megfogalmazta a helyes választ. Mégis igaza van, jól ismeri önmagát, hogy ő a felismerésből, a dolgok megértéséből fakadó *azonnali tettek* embere, aki tudja, hogy a jelenségek *megbeszélése,* sokoldalú körbejárása adott esetben kifejezetten veszélyes is lehet. Bajba került, amikor Teiresziasszal kellett szópárbajt vívnia, és végeredményében katasztrofálisan szerepelt akkor is, amikor Kreónnal a Delphoiból hozott jóslatról kellett elbeszélgetnie.[61] Az állítmány (*héüréka*) ismét csak titokzatosan, egyúttal sokatígérően hangzó utalás arra a megértési folyamatra, amelynek eredményeképpen meggyőződött Kreón bűnösségéről, de amely folyamat állomásait, tényeit Oidipusz most sem osztja meg velünk.

Kreón azonnal lecsap a homályos megfogalmazás teremtette szónoki lehetőségre:

> τοῦτ᾽ αὐτὸ νῦν μου πρῶτ᾽ ἄκουσον ὡς ἐρῶ.
>
> Éppen ezzel kapcsolatban most először is hallgasd meg, hogy /mit/ mondok!
>
> (547. sor)

A *tut' auto* ugyanannyira konkrét tartalom nélküli kifejezés, mint az, amelyre reagál (*düszmené kai barün héüréka sze…* 546. sor)! Csakhogy

61 Goodhart 1978, 58–66.

éppen ez a ködösítés felel meg Kreón célkitűzésének, annak, hogy Oidipuszt számára idegen hadszíntérre, a két- vagy sokértelmű szavak mezejére vigye. A mondatkezdő kifejezést ismételten egy imperativus nyomatékosítja; ha Oidipusz jó király, akkor nem tagadhatja meg Kreón mondandójának meghallgatását. A szónok Kreón remek megoldása, hogy e felszólítás után – s a nyilvánvalóan kötelező beszéd-engedély[62] birtokában – *nem adja elő védőbeszédét,* vagyis nem fog *beszélni,* hanem előbb még hosszan *beszéltetni fogja* Oidipuszt, állásfoglalásokat kényszerít ki belőle, s a kérdéseiből, illetve a kiprovokált kérdésekre adott válaszokból szándékai szerint az a kép fog kibontakozni, hogy Oidipusznak valóban semmilyen alapja nem volt arra, hogy őt egy, a jóssal szőtt összeesküvéssel megvádolja (549–582. sor). És majd csak mindezek után fogja elmondani *védőbeszédét,* amelyben részletesen ki fogja fejteni, miért *nem akarhat* a józan és jó helyzetű állampolgár – amilyen ő! – a királyi hatalomra áhítozni (582–615. sor).

Oidipusz – a sztikhomüthikus párbeszéd szabályait tiszteletben tartva – egy sorban válaszol Kreónnak:

> τοῦτ᾽ αὐτὸ μή μοι φράζ᾽, ὅπως οὐκ εἶ κακός.
>
> Éppen ezzel kapcsolatban nehogy azt állítsd nekem, hogy nem vagy gazember!
>
> (548. sor)

Az ellenfél szavainak megismétlése – *tut' auto* – hatásos, ám kétélű rhétorikai fegyver: nevetségessé teheti az ellenfelet, ha más kontextusba helyezve, új, a beszélőével akár homlokegyenest ellenkező értelmet ad az imént elhangzottaknak; itt nyilvánvalóan ez Oidipusz

62 Ugyanilyen „beszéd-engedélyezési" procedúra előzte meg Kreón első, hosszabb megszólalását a *prologosz*ban, amikor Delphoiból meghozta az Apollóntól kapott jóslatot: Oidipusz kérése ellenére nem mondta el, 'mit hallott az istentől', ehelyett így fordult a királyhoz: „Ha ezek jelenlétében kívánsz hallani, / én kész vagyok beszélni, de akár arra is, hogy bemenjünk." (91–92. sor) Akkor is, most is kényszerhelyzetbe hozta Oidipuszt: egy jó király természetesen semmilyen okból nem tagadhatja meg a demokratikus körülmények közötti megszólalás lehetőségét.

szándéka az ismétléssel. De ha túlságosan sokszor él a vitában fellépő e szónoki fegyverrel, az visszaüthet, mert a közönség inkább az ötlettelenség, a saját gondolatok hiányának jeleként fogja értelmezni azt. Oidipusz néhány soron belül *még kétszer* nyúl ehhez az eszközhöz (549–551, 550–552. sor), s elemzésünk többek között az ellenfél szavainak kisajátításával, a kifejezés-ismétléssel elért lehetséges hatásra is ki fog terjedni.[63] Oidipusz itt kapva kap a lehetőségen, hogy kisajátítsa Kreón '*éppen ezzel kapcsolatban*'– kifejezését; nem elsősorban mint rhétorikai eszközt használja – bár természetesen ez is nyilvánvalóan belejátszik döntésébe, hiszen itt még biztosan jól hangzik a más kontextusba helyezett ismétlés –, hanem mivel végre úgy érezheti, hogy közös nevezőre jutott Kreónnal: ők ketten biztosan tudják, mi rejlik ennek a közönség számára titokzatos tartalmú kifejezésnek a hátterében.

εἴ τοι νομίζεις κτῆμα τὴν αὐθαδίαν
εἶναί τι τοῦ νοῦ χωρίς, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς.

Ha valóban úgy véled, hogy arroganciát birtokolni
ér valamit józan ész nélkül, nem gondolkodsz helyesen.
(549–550. sor)

Az *authadia* jelentéstartalma sok fejtörést okoz a kutatóknak: Kamerbeek 'stubborness'-nek fordítja,[64] s így tesz Jebb[65] és Ahl is.[66] Maiullari, a Kamerbeek által is javasolt *superbiá*-t használja.[67] Masquerey *obstination*-t mond.[68] Mindegyik fordítás többé-kevésbé helyes, hiszen jól érzékeltetik a szó etimológiai gyökerét,[69] azt, hogy tartalmilag a

63 Arisztophanész *Békák*-jában ezzel a rhétorikai fogással él Aiszkhülosz az Alvilágban az Euripidésszel vívott költői verseny során (1205–1250. sor).

64 Kamerbeek 1967, *ad loc.:* „…verging on *superbia* /or if we venture to paraphrase the difficult concept: selfcentredness without regard for others/".

65 Jebb 1914, *ad loc.*

66 Ahl 1991, 109–110.

67 Maiullari 1999, *ad loc.*

68 Masquerey 1946, *ad loc.*

69 Beekes – van Beek 2010, 168: *„conceited, presomptuous, arrogant";* from *„autovadész,* a compound of *autosz* and the root of *hadein…"*

beképzeltség, nagyképűség, önhittség jelentésmezőben kell keresni a megoldást.[70] Ami azonban ennél a szöveghelynél a bizonytalanságot okozza, hogy Kreón ezt a különös szót sem tölti meg konkrét tartalommal. Kreón azt sugallja itt, hogy az ő majdan elhangzó szavait Oidipusz majd ezzel a szóval fogja minősíteni: *beképzeltség, önhittség, arrogancia.* De akár az is elképzelhető, hogy Kreón szerint Oidipusz *minden* megnyilvánulása, *minden szava* és egész magatartása együtt kerül az *authadia* kategóriájába. Megannyi értelmezési lehetőség, megfejtésre váró nyelvi *talány,* de a feloldásra hiába fogunk várni. Ami megmarad, az a kétely Oidipusz ítélőképességében, a gyanú, hogy igazságtalanul ítélt Kreón felett.

A kétsoros mondat egyébként is nagyon hatásosan van felépítve: Kreón Oidipusz életfilozófiájává avatja a tételt, hogy *'az arrogancia valami érték /akkor is, ha/ megfontolás /ész, józan gondolkozás/ nem áll mögötte' (ktéma ti tu nu khórisz*). Oidipusz ugyan soha nem mondott ilyesmit, de Kreónnak a saját szemszögéből mégis igaza van: a király ellentmondást nem tűrő stílusa, érvek és tények nélküli, dühödt szavai, amelyekkel Kreónra támadt, ha akarjuk, értelmezhetők egyfajta *authadia* megnyilvánulásának. Kreón újabb ügyes húzása, hogy nem Oidipusz valamely szavát, vagy mondatát minősítette, hanem közönségét afelé tereli, hogy megértse, a király egész magatartása tanúskodik *authadész* mivoltáról.

Oidipusz azonnal válaszol, s az előző mondat-párosban már beváltnak ítélt fordulattal Kreón mondatának nyitó szavait megismételve kezdi visszavágását:

εἴ τοι νομίζεις ἄνδρα συγγενῆ κακῶς
δρῶν οὐχ ὑφέξειν τὴν δίκην, οὐκ εὖ φρονεῖς.

Ha valóban úgy véled, hogy a rokona ellen gonoszat
cselekvő nem fogja elnyerni büntetését, nem jól gondolod.
(551–552. sor)

70 A kifejezés a *Leláncolt Prométheusz*ban a zeuszi önkény, illetve a prométheuszi magatartás megítélésének kulcsszava (64, 79, 436, 907, 964, 1012, 1034, 1036. sor).

Oidipusz válaszában a legkülönösebb a *szüngené* használata. Oidipusznak ekkor még fogalma sincs arról, milyen sok okból is nevezheti Kreónt a *rokonának.* De a szó közönségre gyakorolt hatása egyszerre tragikus és ironikus, hiszen mi, akik a teljes történetet ismerjük, tanúi voltunk minden eddigi fordulatnak és felismerésnek, azonnal átlátjuk, hogy mást jelent e kimondott szó Oidipusz számára, és más annak *teljes valóságtartalma.*

Oidipusz nyilvánvalóan stílusbravúrnak szánja, hogy Kreón *uk orthósz phroneisz* kifejezését (550. sor) *uk eu phroneisz*-re változtatja (552. sor), csak éppen azt nem érzékeli, hogy az *orthósz phronein*-nel Kreón a király *józanságát* kérdőjelezte meg, immár sokadszorra sugallva, hogy Oidipusz elveszítette a józan eszét, nem beszámítható.[71] Erre nem pontos visszavágás az *eu phroneisz,* hiszen ezzel mindössze azt állítja Oidipusz, hogy Kreón *téved,* vagyis *helytelenül gondolkodik,* de *gondolkodik.* Tehát Oidipusz a visszavágásnak szánt, gúnyos (?) szóhasználattal is rossz útra tévedt: nem sikerült kétségbe vonnia ellenfele *józan eszét*, amit pedig Kreón megtett vele kapcsolatban.

Kreón természetesen azonnal lecsap Oidipusz újabb szónoki hibájára, a pontatlan fogalmazásra:

> ξύμφημί σοι ταῦτ᾽ ἔνδικ᾽ εἰρῆσθαι: τὸ δὲ
> πάθημ᾽ ὁποῖον φὴς παθεῖν, δίδασκέ με.
>
> Egyetértek veled, hogy mindez igazságos, amit kimondtál. De a szenvedés mibenlétéről, amelyet, mint mondod, el kellett szenvedned, taníts engem!
>
> (553–554. sor)

Kreón *látszólag* csatlakozik Oidipusz szavaihoz, *egyetértését* fejezi ki (*xümphémi szoi*); de vajon mivel ért egyet? A *tauta* vajon csak az előző mondatra vonatkozik, vagyis arra, hogy a *rokona ellen gonoszat cselekvő*nek el kell nyernie büntetését? Vagy Oidipusz minden, eddig elhangzott szavát minősítette most hirtelen *endiká*-nak Kreón? Akármelyik megoldást is választjuk – újabb bizonytalansággal, rejtéllyel

71 Wall 2003, 322–325.

gazdagítja szónoki teljesítményét Kreón: megint sikerült többértelműen fogalmaznia, jótékony homályban hagyva mondanivalóját –, mindenképpen *metsző gúny* csendül ki szavaiból: lám, Kreón még azt is vállalhatja, hogy ellenfele oldalára áll összecsapásuk e pontján! Teheti, hiszen szándéka, mondja, hogy az igazságot (*endika*) napfényre segítse. A tragédia egészének fényében természetesen hátborzongatóan tragikus – és ironikus egyszerre –, hogy kettejük szavai közül Oidipuszéi mind valósággá fognak válni: saját sorsával fogja illusztrálni, hogy a *rokona ellen gonoszat cselekvőt* előbb-utóbb elkerülhetetlenül utoléri a büntetés.

Kreón ilyen előkészítés után – elvéve Oidipusz határozatlan irányú támadásának élét azzal, hogy ő partnere és nem ellenfele az igazság keresésében – rátérhet a király kikérdezésére, saját ártatlanságának bizonyítására. A gúny, az irónia itt is meghatározó: a *pathéma, pathein* egymásra zsúfolása itt és most, amikor egy ereje teljében lévő, határozott – mit határozott? egyenesen őrjöngő! – királyt látunk a színen, akkor a *'szenvedés', 'elszenvedsz'* szavak óhatatlanul ellentmondásba kerülnek a látvánnyal.

Oidipuszt talán megsérthették, ellene támadhattak, de hogy ez *szenvedés*t okozna neki, az a jelen helyzetben legalábbis pontosításra szorulna; mondjuk azzal a kiegészítéssel, hogy *lelki* szenvedés gyötri. Megint tökéletes a szóválasztás és az időzítés: Oidipusz eddig soha, sehol nem a *paszkhó*-tőből képzett szavakkal írta le sérelmeit, de Kreón ezzel az „apró" csúsztatással belekényszeríti Oidipuszt a szenvedései miatt panaszkodó, a szenvedő helyzetét megmagyarázó személy pozíciójába. *Didaszke me!* – hangzik Kreón felszólítása, s ezzel kényszerhelyzetbe hozza Oidipuszt: „taníts, itt vagyok, tudásra szomjazón, magyarázd el, mi ez a szenvedés, amelynek áldozata vagy!" Az is patikamérlegen kiszámított, finom fogás, hogy e felszólításból „kifelejti" önmagát, nem azt mondja, hogy *taníts ki, mit szenvedtél* ***tőlem***, pedig az előzmények ismeretében ez lenne a korrekt megfogalmazás, hiszen tudja, őt tartja Oidipusz a hatalma ellen támadó bűnös rokonnak, tehát neki kellene védekeznie az esetleges vádpontok ellen. De nem, most nyitva hagyja a lehetőséget, hogy talán valami egészen más miatt gyúlt haragra Oidipusz; ő ezek szerint teljesen véletlenül – és persze vétlenül! – került e történetbe, félreértésen, rossz helyzetértékelé-

sen alapul Oidipusz minden, ellene felhozott vádja. Akár jóindulatú, enyhén atyáskodó hangsúlyt is kiérezhetünk e felszólításból: „mondd el, mi bánt, hátha tudok segíteni!"

És el is kezdődik – ne feledjük, Kreón felszólítására – a bizonyítási eljárás:

> ἔπειθες ἢ οὐκ ἔπειθες, ὡς χρείη μ᾽ ἐπὶ
> τὸν σεμνόμαντιν ἄνδρα πέμψασθαί τινα;
>
> Rábeszéltél, vagy nem beszéltél rá, hogy kötelességem a
> szentként tisztelt jós férfiért valakit elküldeni?
> (555–556. sor)

Oidipusz természetesen azonnal támad: a Kreón bűnösségének bizonyításához vezető út egy olyan kérdéssel kezdődik, amelyre a választ már a Kar is ismeri régóta, hiszen az *első epeiszodion* során (216–462. sor) Oidipusz már utalt a történet ezen részére:

> ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος διπλοῦς
> πομπούς: πάλαι δὲ μὴ παρῶν θαυμάζεται.
>
> Érte küldtem ugyanis – Kreón szavára hallgatva –, kétszer /is/
> követeimet!
> (288–289. sor)[72]

Aprónak tűnő, de fontos különbség, hogy míg az első epeiszodionban ugyanarra a kreóni cselekvésre az *eipó*-t használta Oidipusz, addig itt a jóval határozottabb jelentéstartalmú *peithó*-t. Az történt, Oidipusz *mostanra* értette meg, mi volt a célja Kreónnak azzal, hogy *felhívta a figyelmét* Teiresziasz megkeresésére, hogy *beszélt* arról, hogy a jóst (is!) meg kellene kérdezni a dögvész kapcsán. Mindenképpen szükség lehetett erre a figyelmeztetésre (?), rábeszélésre (?), hiszen tragédiánkban Teiresziasz fellépésének egyik kulcsmozzanata, hogy

72 Maiullari 1999, *ad loc.;* Griffith 1993, 95, 114, 99–107.

Oidipusz korábban – amióta Thébai királya lett – soha nem kért tőle jóslatot.[73] Most már tudja Oidipusz, hogy Kreón egykori szavai *határozott rábeszélést* takartak, amelyekkel a király *kötelességévé* (*khreié*) tette Teiresziasz megkérdezését. Oidipusz kérdésének megfogalmazása még egy ponton tér el az első epeiszodionban hallottaktól: ott *diplusz pompusz*-ról beszélt (288–289. sor), míg itt egyszerűen *valakit* (*tina*) mond, mintegy elfeledkezve a korábban használt kifejezés mögött meghúzódó, közte és a jós közötti lehetséges konfliktusról. Ez a mondat a Kreón bűnösségének bizonyításához vezető első lépésként akkor érné el célját, ha Kreón összeomlana, s belátná, hogy hiba/bűn volt az Oidipusz ellenségének bizonyult jós megkérdezésére rábeszélnie a királyt. Csakhogy Kreón most is egy – vagy inkább jó néhány! – lépéssel Oidipusz előtt jár:

καὶ νῦν ἔθ' αὐτός εἰμι τῷ βουλεύματι.

És most is ugyanazon a véleményen vagyok!
(557. sor)[74]

Esze ágában sincs letagadni egykori rábeszélő szavait! Hogy ezt miért teszi, külön elemzést igényel: 1) mindenekelőtt kihúzza a talajt Oidipusznak erre a mondatra épített érvrendszere alól, hiszen milyen hatásos bizonyíték lenne Kreón bűnösségére, ha Kreón most megpróbálná akár letagadni, akár megbánni egykori szavait.

2) Kreón, aki az imént, a Kar jelenlétében elismerte, hogy Teiresziasz *hazugságokat mondott* (*…ho mantisz tusz logusz pszeudeisz legoi,* 525. sor), most mégis kiáll egykori *tanácsa* mellett (*buleumati*), mindössze azt találja fájdalmasnak, felháborítónak, hogy ezt Oidipusz az ő *rábeszélései* következményének tartotta (*…taisz emaisz gnómaisz hoti/peitheisz* 524–525. sor). Finom korrekció ez a megfogalmazás Oidi-

73 Buxton 1982, 12–124.

74 Dawe (1982, 574) fontos megjegyzése: „…his knowledge of the exact details of what was said at the Teiresias–Oedipus interview is sketchy"; A mondat grammatikai felépítéséről: Kamerbeek 1967, *ad loc.;* Jebb 1914, *ad loc.;* Maiullari 1999. *ad loc.* a jósra vonatkozó kétkedések szöveghelyekkel alátámasztott kifejtésével. A *kai nün* mondat- és gondolatkezdésről vö. 590. sor.

pusz szavaihoz, illetve saját korábbi szóhasználatához képest: a saját egykori rábeszéléséhez – a *peitheisz* participiumhoz – akkor a *gnómé* kapcsolódott, most pedig a *buleuma:* mostanra Teiresziasz megkérdezésének ötlete *bölcs, megfontolt tanáccsá* érett, pedig nem is oly rég még csak egyszerűen *józan ötlet* volt. De még ennél is fontosabb, hogy Kreón azt sugallja, hogy a jós megkérdezése semmiképpen sem volt *khreia,* miként azt Oidipusz most vádlón állította (555. sor). Ez az apró pontosítás, Oidipusz meghatározásának kijavítása azért fontos, mert ezzel is azt sugallja Kreón, hogy a király féktelen indulattal, józanságát elveszítve csak vagdalkozik, szándékosan félremagyarázza az ő egykori, megfontolt-átgondolt tanácsait.[75]

3) Most itt lett volna az alkalom a *bocsánatkérésre* és/vagy talán a kibékülésre: ha Kreón beismerné, hogy hibázott Teiresziasz elhívásának ötletével – hiszen tudja, hogy a jós nem mondott igazat (legalábbis a Kar előtt ezt mondta az imént!) –, most, Oidipusz jelenlétében is bevallhatná, hogy tud a jós hazug szavairól. Oidipusz nem volt jelen, amikor Kreón a Karnak Teiresziasz *hazugságairól* beszélt (525–526. sor) –, s így tisztázhatná magát az igazságtalan vádak alól. Ha Kreón célja ez lenne, ennél jobb alkalmat el sem lehetne képzelni: megbocsátható hibának minősülne eddigi magatartása, s annak beismerésével, hogy tévedett a jós megítélésekor, hiszen az, lám, hazugságokat mondott róla, most megszerezhetné magának Oidipusz bizalmát, ha akarná, elejét vehetné minden további vádaskodásnak. De Kreón kitér e lehetőség elől, s bátran vállalja, hogy Oidipusz nyíltan kimondja vádjait. Oidipusznak azzal kellene folytatnia, az lenne a logikus, az eddigiekből következő vád, hogy „ezek szerint te sugalmaztad ennek a korrupt jósnak, hogy mondja azt, én vagyok a keresett gyilkos"! Erre vár Kreón, hiszen ezt a vádpontot természetesen egyszerű tagadással vissza lehetne utasítani. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Oidipusz semmivel sem tudná bizonyítani ezt a súlyos vádat, hiszen ehhez arra lenne szüksége, hogy Teiresziasz tanúskodjon mellette: igen, Kreón beszélte rá, hogy Oidipuszt vádolja Laiosz meggyilkolásával; ezt a lehetőséget azonban a Teiresziasz–Oidipusz jelenet ismeretében kizárhatjuk.[76]

75 Peradotto 1992, 1–15.
76 Ahl 1991, 110–112.

S akkor itt maradna a bizonyítékok nélkül dühöngő Oidipusz és az ártatlanságát fennhangon védelmező Kreón.

Csakhogy váratlan fordulat következik: Oidipusz *nem a várt irányban* folytatja Kreón kikérdezését:

πόσον τιν᾽ ἤδη δῆθ᾽ ὁ Λάϊος χρόνον…

Mennyi ideje is már, hogy Laiosz?…

(558. sor)

Laiosz nevének említése villámcsapásként éri Kreónt, s azonnal *félbeszakítja* Oidipuszt, ami persze megint csak súlyos tiszteletlenség egy királlyal szemben, de erre, csakúgy, mint a korábbiakra – Kreón, illetve Teiresziasz késve érkezésére (73–75, 288–289. sor) – sem Oidipusz, sem a Kar nem figyel fel:

δέδρακε ποῖον ἔργον; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

/Mármint hogy/ mit tett? Mert nem fogom fel ésszel /hogy mit kérdezel/.

(559. sor)

Oidipusz talán legsúlyosabb, önmaga ellen elkövetett *vétke,* tragédiájának forrása, hogy ő, a *nagy rejtvényfejtő,* nem érti meg, miért szakítja félbe még fel sem tett kérdését Kreón. Oidipusz ugyanis Kreón múltjának egyik legsötétebb pontjára tapintott rá, amikor Thébai múltjából éppen a Laiosz-történetet kezdené feszegetni. Pedig Oidipusz igazán felfigyelhetne sógora heves reakciójára – ismétlem: Kreón egy indulatos kérdéssel szakít félbe egy még teljes egészében fel sem tett kérdést! Oidipusznak fel kellene ismernie, hogy Kreónnak rejtegetnivalója van a Laiosz-történet kapcsán. Kreón Thébai történetének Laiosszal kapcsolatos részét örökre lezártnak tekinttette azóta, hogy mindent elmondott ez ügyben Oidipusznak a *prologosz*ban – legalábbis mindent, ami Kreón megítélése szerint rá tartozik… (104–107. sor).

Oidipusznak most fel kellene, hogy tűnjön, mennyire heves – indokolatlanul heves! – reakciót vált ki Kreónból az a lehetőség, hogy

újra terítékre kerüljön mindaz, ami Laiosszal történt. De Oidipusz *elvakultan* követi tévesen előkészített stratégiáját: a Laioszra vonatkozó kérdését nem Kreónnal, a hatalma ellen törő ellenségével kapcsolatban fogalmazza meg. Ehelyett – nyilván Kreón legnagyobb megkönnyebbülésére – a Laiosz-gyilkosságot csak mint időpont-megjelölést használja, s kérdése Teiresziaszra fog vonatkozni, hogy a jelenlegi, kiélezett helyzetben tisztázandó kérdések helyett egy kifejezetten jelentéktelen kérdésben próbálja meg bizonyítani jóslásra való alkalmatlanságát. Pedig megérthetné, Kreón attól retteg, hogy Oidipusz újból fel fogja tenni azt a kérdést, amelyet a prologoszban már *mellékesen* feltett: *miért nem nyomoztatok annak idején Laiosz gyilkosa után?* (128–129. sor) Akkor Kreón rövidre zárta válaszát azzal, hogy a *Szphinx miatt nem tudtunk foglalkozni Laiosz gyilkosának/gyilkosainak felkutatásával* (130–131. sor).

Most itt lenne az alkalom, hogy Oidipusz feltegye azt a döntő kérdést, amely Kreónt valóban nagyon kellemetlen helyzetbe hozná, hogy vajon a közvetlenül Laiosz halálhíre után trónra lépő király – vagyis Kreón! – miért nem tett meg mindent a király gyilkosának/gyilkosainak[77] kézre kerítése érdekében? *Akkor* miért nem érezte kötelességének (*khreia,* 555. sor) Kreón, hogy megkérdezze Teiresziaszt? Fontos, elevenbe találó kérdések – lennének. Csakhogy – nyilván Kreón legnagyobb megkönnyebbülésére – Oidipusz nem veszi észre zavarát, hirtelen támadt indulatát, és más, Kreón számára teljességgel veszélytelen irányba tereli beszélgetésüket:

> ...ἄφαντος ἔρρει θανασίμῳ χειρώματι;
>
> ...eltűnt, halálos-gyilkos támadásban ott veszett?
> (560. sor)

Oidipusz mintha meg sem hallotta volna Kreón közbevetését, egyszerűen folytatja a megkezdett mondatot, lehetőséget teremtve ezzel Kreónnak, hogy összeszedje gondolatait, felkészüljön Oidipusz kérdésének megválaszolására – immár a személyes érintettség kizárásával.

77 Gregory 1995, 141–146.

Oidipusz úgy viselkedik, mint egy nyomozó a megismételt kihallgatáson: újra sorra veszi a gyanúsítottal a már egyszer megválaszolt, tisztázott kérdéseket, hátha ellentmondásokba keveredik a gyanúsított. Ugyanakkor kifejezetten tragikomikus hatású, hogy Kreón közbevetett kérdésének állítmányára – *dedrake* (559. sor) – az *aphantosz errei* (*'eltűntként bolyong' = 'elpusztult, meghalt'*) – állítmánynyal válaszol. A *dedrake* aktív cselekvést feltételez, miközben Laiosz nyilvánvalóan *elszenvedte* azt, ami vele történt, hogy meggyilkolták. De közben az *errei* önmagában (*'tévelyeg', 'bolyong'*) akár érvényes válasz is lehetne egy aktív cselekvésre vonatkozó kérdés esetében; de az *aphantosz*-szal kibővítve, immár rögzült kifejezésként jóval inkább tekinthető egy már-már nevetséges, de nagyon hatásos színpadi *félreértés* iskolapéldájának.

Kreón óvatosan válaszol, minden eshetőségre készen megpróbálja a megismerhetetlen, távoli múlt homályába utalni a Laiosz-történetet:

μακροὶ παλαιοί τ᾽ ἂν μετρηθεῖεν χρόνοι.

Hosszú és múltba vesző időket kellene ehhez számba venni!
(561. sor)

Kitérő, semmitmondó válasz; valójában ez a mondat egyáltalán nem válasz Oidipusz kérdésére, s ha más nem is, ez legalább fel kellene tűnjön a királynak. De nem, Oidipusz úgy tesz, mintha új információkhoz jutott volna, és folytatja a gondolataiban nyilván már előre felépített kihallgatást. Pedig akár az is elgondolkodtathatná Oidipuszt, hogy első találkozásukkor Kreón ennél még sokkal pontosabban jelölte meg Laiosz meggyilkolásának időpontját (108–122. sor, különösen 104. sor: *…prin sze tend' apeuthünein polin*)! *Akkor* nem tett fel további kérdéseket Laiosz uralkodásával kapcsolatban (időpont, államberendezkedés, hatalmi viszonyok, stb.), pedig ezeknek a kérdéseknek ott lett volna a helyük, megelégedett mindössze annak rögzítésével, hogy *…hallomásból tudok róla. Mert bizony soha nem láttam személyesen* (105. sor). Következő kérdésével végleg megnyugtatja Kreónt, eloszlatja félelmét, hogy Oidipusz esetleg mégis az ő múltjában akar kutakodni:

τότ᾽ οὖν ὁ μάντις οὗτος ἦν ἐν τῇ τέχνῃ;

Nos tehát, akkoriban gyakorolta ez a jós a mesterségét?
(562. sor)

Szó szerint: *'benne volt mesterségében'* (*én en té tekhné*). A mondatkezdés mutatja a legtisztábban, mennyire hibás *prekoncepció* alapján építi fel Oidipusz Kreón kikérdezését: a *tot' un…* (*nos tehát*) azt jelzi, hogy észre sem vette, hogy Kreón nem válaszolt kérdésére, s így következő kérdése semmilyen logikai kapcsolatban nem áll Kreón mondatával.[78] Innen kezdve Kreón válaszai magabiztosságot tükröznek, a legapróbb részletekre is szívesen kitér, ha kell:

σοφός γ᾽ ὁμοίως κἀξ ἴσου τιμώμενος.

Ugyanilyen bölcsen és hasonlóképp megbecsülten.
(563. sor)

Már nem elégszik meg az egyszerű válasszal, nyelvi virtuozitását is megcsillogtatja az *igenlő* válasz megfogalmazásakor: a két állapothatározó – *szophosz…timómenosz*) keretbe foglalja az adverbium-kifejezéseket (*homoiósz…ex iszu*),[79] s így egy gyönyörű mondat született. Kreón már-már eposzi hangulatot teremt azzal, hogy Teiresziasz *bölcsességével* kezdi, s ez az állítás a mondat végére azután elvezet a bölcsesség következményéhez, az ezért a jóst kötelezően övező *tiszteletehez, megbecsüléshez.* Válasza egyúttal figyelmeztetés is, hiszen nem véletlenül nem használ igei állítmányt mondatában, hanem e *hiányos mondat* segítségével mintegy örökérvényű igazságként, mindenkire, minden időben érvényes törvényként hirdeti meg a *bölcs jós kötelező tiszteletét.*

Oidipusz még most sem fog gyanút, hanem azzal a kérdéssel folytatja, amelyet nyilván döntő fontosságúnak gondolt, amikor felkészült a Kreónnal való újabb találkozásra:

78 Dawe 1982, *ad loc.*
79 Maiullari 1999, *ad loc.*

ἐμνήσατ᾽ οὖν ἐμοῦ τι τῷ τότ᾽ ἐν χρόνῳ;

Bármi említést tett-e rólam-e akkoriban?
(564. sor)

Ez tehát a nagy ötlet, amellyel majd sarokba fogja szorítani Kreónt?! Hogy majd ha a nyilvánvaló *nem* választ kimondja Kreón, ezzel rá tudja bizonyítani hogy ezek szerint csak tőle származhat a hamis vád ötlete? Így kívánja leleplezni, hogy ebből következően csakis Kreónnak állhatott érdekében, hogy valamikor mostanában rábeszélje a jóst, nevezze meg őt, Oidipuszt mint Laiosz gyilkosát?! Persze hogy hatalmas megkönnyebbülés ez a naiv kérdés Kreón számára: *akármit* mondhat, annak igazságtartalmát lehetetlen lesz ellenőrizni, s így könnyen hiteltelenné teheti Oidipusz ellene felhozott vádjait.

οὔκουν ἐμοῦ γ᾽ ἑστῶτος οὐδαμοῦ πέλας.

Biztosan nem, legalábbis sehol, ahol a közelében ott voltam /álltam/ én.
(565. sor)

Boldogan-magabiztosan merül el Kreón a *tagadás*ban: figyeljünk fel az apró nyelvi ügyeskedésre – finom szónoki megoldás! –, hogy az *udamu* határozószó leggyakrabban a *pósz?* (*hol?*) kérdőszóra adható válaszokban[80] fordul elő, míg itt Oidipusz nem helyre, nem a körülményekre kérdezett rá, hanem az *időpontra.* De ez valóban apróságnak tűnhet annak fényében, hogy emögött a teljes tagadás mögött Kreón megkezdi felrajzolni egy, az Oidipuszétól eltérő hatalomgyakorlási stílus körvonalait: lám, Teiresziasz *korábban* aktívan jelen volt Thébai életében, *találkozott* az emberekkel – nyilván a királlyal, a néppel is, de Kreónnal biztosan többször is! –, s ezen alkalmakkor nyilvánvalóan *bölcsen jósolt,* s éppen ezt magyarázta el Oidipusznak az előző mondatpárban! Teiresziasz egykor úgy gyakorolta mesterségét, *tekhné*jét, hogy azzal köztiszteletet szerzett magának *(timómenosz*).

80 Lásd Liddell–Scott 1996, 1268*;* Kamerbeek 1967, *ad loc.;* Dawe 1982, *ad loc.*: *'certainly not at any time that I was around'.*

Nem úgy, mint ma, amikor homályos vádaskodások tárgyává teszi őt is, Kreónt is Oidipusz!

A következő kérdés viszont új reményt ébreszt, hátha mégis tudja Oidipusz, milyen kérdésekkel tárhatja fel Thébai múltjának Kreónra és Teiresziaszra talán terhelő adatokat őrző titkait:

ἀλλ᾽ οὐκ ἔρευναν τοῦ κτανόντος ἔσχετε;[81]

És nem indítottatok nyomozást a gyilkos után?
(566. sor)

Ezt is megkérdezte már egyszer Oidipusz (128–129. sor), s Kreón akkori válasza (130–131. sor) *akkor* teljesen megfelelő volt Oidipusz számára, nem feszegette tovább ezt az egyébként valóban nagyon fontos kérdést. Most azonban újra felteszi a kérdést Oidipusz, de ellentétben a *prologosz*ban hallott változattal – ahol általános alannyal fogalmazott –, most többes szám második személyben szegezi Kreónnak a kérdést: '*ti* miért nem indítottak nyomozást'? Ellentétben a kommentárok és fordítások többségével, úgy gondolom, ennek az igealak-használatnak komoly jelentősége van: Oidipusz most Thébai akkori – a Laiosz halálát követő időszak – felelős vezetőire, a királyra (tehát Kreónra) és a jósra (Teiresziaszra) gondol, az ő esetleges egykori mulasztásukra kérdez rá. *Most* Oidipusz jó nyomon jár, ha fel akarja deríteni Kreón és Teiresziasz „egykori bűneit"; zavarba is hozza e kérdésével Kreónt, aki nagyon különös választ ad:

παρέσχομεν, πῶς δ᾽ οὐχί; κοὐκ ἠκούσαμεν.

Nekiláttunk, már hogyne /tettük volna/? És /semmit nem tudtunk meg.
(567. sor)

A *para-* praepositio a cselekvés intenzitását hivatott kiemelni,[82] tárgya nyilvánvalóan az Oidipusz kérdésében szereplő *ereunan* ('*nyomozás*').

81 Lásd Maiullari 1999. rendkívül részletes kommentárját Teiresziasz tudásáról, a tudásszerzés különböző forrásairól tragédiánkban, *ad loc.* 201–202.
82 Kamerbeek 1967, *ad loc.*

A mondat értelmezése mégsem egyszerű: a legnagyobb gondot az *ékuszamen* (*'megtudtunk'*, szó szerint: *'meghallottunk'*) okozza, mivel hiányzik vonzata, vagyis a tagmondat tárgya. *Mit* nem tudtak meg ők ketten, a városért felelős vezetők? A kommentátor, a fordító hajlamos azonnal kiegészíteni e csonka tagmondatot – magam is így tettem –, csakhogy ezzel mindenképpen elvész a mondat színpadi hatása. Mert Kreón mondata egyszerűen *csúnya, rosszul hangzik* töredezettségében, a második részéből, az egy sorba zsúfolt két mondat második részéből hiányzó tárggyal. Kreón zavarban van. Hirtelen mintha nem tudná pontosan megfogalmazni, hogyan védekezzen az Oidipusz kérdése mögött felsejlő vád ellen. Láttuk már a korábbiakban, hogy amikor biztonságban, sőt, fölényben érzi magát, kifejezetten jó szónok, virtuózan fogalmazza meg mondandóját, ám most nem tudja (még), hogyan térhetne ki Oidipusz lényegre tapintó kérdése elől.

Arról már ne is beszéljünk, hogy ennek a csak erős jóindulattal elfogadható, nehezen *érthetővé* tett mondatnak a tartalma kifejezetten ellentétes azzal az imént idézett válasszal, amelyet Kreón ugyanerre a kérdésre a *prologosz*ban adott! Oidipusz súlyos – döntő? – mulasztása, hogy ebben a kiélezett szituációban sem Kreón zavarát nem érzékeli, sem a korábbi és a mostani válasza közötti ellentmondást nem veszi észre. A Szphinx miatt *nem* indítottak nyomozást annak idején, mondta (130–131. sor). Most pedig azt állítja, hogy természetesen *hozzáláttunk…* (*pareszkhomen, pósz d' ukhi?! 'Nekiláttunk, már hogyne /tettük volna/?/*)? Komoly jelentősége lenne annak, ha tisztázni lehetne, nyomoztak, vagy nem nyomoztak Laiosz gyilkosa(i) után!

Nem tisztünk eldönteni, hogy mikor *nem mondott igazat* Kreón, de az bizonyos, hogy a két válasz közötti ellentmondásnak leleplező ereje van, pontosabban leleplező erejűnek *kellene lennie*. Oidipusz újabb hibája, mulasztása, de nevezhetjük akár tragikus vétkének is, hogy a nyilvánvaló önellentmondásba, *hazugságba* keveredett Kreónt nem vonja felelősségre, s nem ezen a váratlanul megtalált nyomon továbbhaladva folytatja Kreón bűnösségének bizonyítását. Ha eddig nem ismertük volna fel, legkésőbb itt le kell vonnunk a következtetést: Oidipusz rossz nyomozó, akit nem nehéz kijátszani.

πῶς οὖν τόθ᾽ οὗτος ὁ σοφὸς οὐκ ηὔδα τάδε;

Hogyhogy tehát akkor ez a bölcs nem kiáltotta világgá azokat /az információkat/?

(568. sor)

– kérdezi Oidipusz,[83] s ezzel végleg megszabadítja Kreónt minden gondjától, hiszen megint nem vele és egykori szerepével, a Laiosz-gyilkossággal kapcsolatos történésekben viselt felelősségével foglalkozik Oidipusz, hanem újra visszatér Teiresziaszhoz (aki pedig nincs is a színen)! Hiába a gúnyos megjelölés – *hutosz ho szophosz* –, az is a semmibe hullik, hatástalan marad. Azt mindenki régóta pontosan tudja drámánkban, mennyire nem becsüli semmire Teiresziasz jóstudását Oidipusz. Ennek fényében éppen Kreóntól megkérdezni, hogy miért nem segített annak idején Teiresziasz jóslatával megtalálni Laiosz gyilkosát?! Ennek valóban semmi értelme, mert még ha tudná is e kérdésre a választ – egyébként minden bizonnyal tudja, hiszen az az Oidipusz által felismert összeesküvésnek fontos részét kellett, hogy képezze! –, akkor is nyilvánvaló, hogy letagadná. S akkor ismételten csak Oidipuszra várna a feladat, hogy bizonyítékokkal alátámasztva rekonstruálja az ellene szőtt összeesküvés történetét.

Mindehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy Oidipusz kérdésében a *tade* egyáltalán nem egyértelmű! Éppen ezért a különböző fordításokban és kommentárokban – például Lloyd-Jones[84] és Maiullari[85] – általában kiegészítik valamilyen, a Laiosz-gyilkosságra vonatkozó kifejezéssel a mondatot.[86] Mindezek után érthető Kreón magabiztosságot (és nem kevés lenézést!) tükröző válasza, hiszen nagyon messze kerültünk már attól a pillanattól, amikor az ő felelősségéről kellett volna beszélni:

83 Az *un*, mint az 562. sorban.

84 Lloyd-Jones 1994, *ad loc.*: *…this* – egyes számba teszi a tárgyat, de legalább nem egészíti ki önkényesen a szophoklészi szöveget.

85 Maiullari 1999, *ad loc.*: *…queste cose* – pontos fordítás!

86 Jebb 1914, *ad loc.*: *…his story;* Masquerey 1946, *ad loc.*: *…ce qui'il dit aujourd'hui.*

οὐκ οἶδ᾽: ἐφ᾽ οἷς γὰρ μὴ φρονῶ σιγᾶν φιλῶ.

Nem tudom. Mert amikkel kapcsolatban nem gondolok semmit, szeretek csendben maradni.

(569. sor)

Bátran vállalhatja, hogy *nem tudja* a választ, mert innen kezdve folytathatatlan Oidipusz támadása. Mit is mondhatna? Hogy „dehogynem, tudod te a jós egykori hallgatásának okát!"? „De nem tudom!" – válaszolhatná öntudatosan Kreón, s ez így mehetne a végtelenségig, hiszen nincs semmiféle bizonyíték Oidipusz kezében, amire hivatkozva ezen az úton sarokba szoríthatná Kreónt. Megállapíthatjuk, hogy egy lépéssel sem jutott közelebb Oidipusz Kreón bűnösségének bizonyításához, s ha figyelembe vesszük eddig elkövetett kihallgatástaktikai és szónoki hibáit, ezen nincs is mit csodálkozni.

Kreón mondatának második fele gúnyos, tiszteletlen kioktatás, amely annak az Oidipusznak szól – sugallja Kreón –, aki folyamatosan olyan dolgokról beszél, amelyekről *nem gondolkodott el* mélyebben. Ugyanez a motívum még egyszer elő fog kerülni kettejük között: a tragédia zárójelenetében az immár vak-nyomorult Oidipusz hosszan könyörög Kreónnak, hogy küldje őt száműzetésbe (1436 skk.), s amikor a sok kitérő válasz után Kreón végre megígéri, hogy majd az istenektől elnyeri, amire vágyik (1517–1519. sor), Oidipusz hitetlenkedve, reménykedve kérdezi:

φῂς τάδ᾽ οὖν;

Ezt mondod tehát?

(1520. sor)

Kreón válasza:

ἃ μὴ φρονῶ γὰρ οὐ φιλῶ λέγειν μάτην.

Mert amiket nem gondolok, nem szeretem hiábavalón kimondani!

(1520. sor)

A *ha mé phronó…* mindkét mondatban (569, 1520. sor) hangsúlyosan szerepel: *amely dolgokról nem alakítottam ki megalapozott véleményt, nem gondoltam végig, józan eszemet használva…* A *phronein* megtagadása Oidipusztól – s ez Kreón válaszának legfontosabb pontja! – a király identitásának megkérdőjelezését jelenti. Oidipusz a *józan eszét* használta, amikor Delphoiban a szörnyű jóslatot megkapván elhatározta, hogy soha többé nem tér vissza a szüleinek tudott korinthoszi királyi pár otthonába, Meropéhoz és Polüboszhoz; és ugyancsak a *józan eszére* támaszkodva (*gnómé kürészasz,* 398. sor) sikerült megfejtenie a Szphinx rejtvényét. Józan eszének köszönhet mindent: nyugodt életét, királyságát, családját – s történetének ezen a pontján teljes joggal hiszi, hogy mindez így is van. Azzal, hogy Kreón most kinyilvánítja, hogy ő az, aki képes a józan gondolkodásra, s nem Oidipusz, azzal, hogy *megtanítja* őt az *elmélyült gondolkodás, a józan ész* használatára, a legfontosabb értékét, létének legitimációs alapját veszi el tőle. Thébaiban ő idegen, aki éppen *okosságára,* józan eszére támaszkodva vívta ki a közösség tiszteletét, s lett a város uralkodója.

A *szigán philó…* (569. sor), illetve párja, az *u philó legein…* (1520. sor) között árnyalatnyi tartalmi különbség azért mégiscsak van; az utóbbi kifejezés mögött már ott érződik a megfontolt, józan gondolkodású *uralkodó,* vagyis Kreón, aki ezzel a kifejezéssel is hangsúlyozza, miben fog eltérni hatalomgyakorlási stílusa Oidipuszétól. Az 1520. sorban jelzett, Oidipusznak szóló üzenet súlyát kiemeli a *matén,* hiszen ezzel Kreón mintegy utólag is felhánytorgatja az immáron teljesen összetört, mindenét elveszített Oidipusznak, korábban mennyire *hiábavalóan beszélt* mindenfélét, meggondolatlanul, ész nélkül. E pillanatban még nyilvánvalóan mindenki emlékezetében élénken élnek az Oidipusz által Kreón és Teiresziasz ellen oly vehemensen megfogalmazott, igazságtalan összeesküvés-vádak…

Oidipusz is érzi, hogy zsákutcába jutott, hogy kifogyott a „jó" kérdésekből, s hirtelen abbahagyja a kihallgatást:

τοσόνδε[87] γ' οἶσθα καὶ λέγοις ἂν εὖ φρονῶν.

87 A szövegvariánsokról lásd Jebb 1914, *ad loc.;* Kamerbeek 1967, *ad loc.*; Lloyd-Jones 1994, *ad loc.*

De azt viszont tudod, és megmondhatnád, okosan meggondolva…
(570. sor)

A *to szon de…* szövegvariáns[88] azért érdemel figyelmet, mert ezzel közvetlenül kapcsolódna Oidipusz kérdése/felszólítása Kreón előző mondatához: *a te /saját/ észjárásodat viszont ismered….* Ez az átvezetés valamelyest enyhíti Kreón metsző gúnnyal megfogalmazott kioktatásának hatását. Oidipusz a mondat második felét lezáró *…eu phronón*-jával pedig még Kreón előző mondatának gúnyos hangnemét is „megbosszulja". De ezt a mondatot is félbeszakítja Kreón, s így elveszi e kényszerűen félbehagyott gondolat leleplező élét. Ebben a formában viszont Oidipusz mondata nem tűnik többnek, mint az *agón* során elszenvedett vereség beismerésének. Még tesz ugyan egy utolsó, kétségbeesett kísérletet, hogy vallomásra bírja bűnösnek tudott ellenfelét, de ezt a támadást Kreón már könnyedén, fölényes magabiztossággal veri vissza:

ποῖον τόδ'; εἰ γὰρ οἶδά γ', οὐκ ἀρνήσομαι.

Miféle dolgot? Mert ha tudom, nem fogom visszautasítani.
(571. sor)

Magabiztos hang, hiszen immár kényelmes helyzetben van Kreón. Azt mondja el, amit akar – *ei gar oida ge*! –, csak tenne már fel értelmes kérdéseket Oidipusz! Helyzeti fölényét a végsőkig kihasználja, s túl a már érzékelt gúnyos hangnemen (*oisztha* – *oida*-val ellensúlyozva, *phronón* – *phronó*-ra „lefordítva)[89] – megengedi magának, hogy mintegy hatalmi pozícióba helyezkedve, nagy kegyesen vállalja, hogy ha majd úgy ítéli meg Oidipusz következő kérdését, hogy az válaszra érdemes, *nem fogja megtagadni* a kért felvilágosításokat (*uk arnészomai*). „Megváltoztak a hatalmi pozíciók, most már én döntöm el, hogyan folytatódjon párbeszédünk!" – üzeni Kreón mondata.

88 Jebb 1914, *ad loc.*
89 Donnelly 1948, 229–230.

ὀθούνεκ᾽, εἰ μὴ σοὶ ξυνῆλθε, τάσδ᾽ ἐμὰς
οὐκ ἄν ποτ᾽ εἶπε Λαΐου διαφθοράς.

Hát azt, hogy ha nem lett volna cinkostársad,[90] az én
bűnösségemet Laiosz elpusztításában soha nem mondta volna ki.
(572–573. sor)

Ha támadásnak, leleplező erejűnek szánta e mondatot Oidipusz, nagyon rosszul számolt! Ismételten nem áll elő semmiféle bizonyítékkal, sőt, most már nem is keres ilyet Kreón válaszaiban, hanem egyszerűen *kijelent,* mintha ezzel az ellene szőtt összeesküvésben való tevékeny részvétel beismerésére kényszeríthetné ellenfelét. Több szempontból is tévúton jár Oidipusz: gondolataiban Teiresziasz és Kreón összeesküvésének története ezek szerint úgy jelenik meg, hogy Kreón időnként elmegy Teiresziaszhoz és tanácsokkal látja el, hogy milyen hamis vádakat fogalmazzon meg Oidipusz ellen, milyen jóslatokkal ássa alá hatalmát. Ezzel nem mellesleg azt is állítja, hogy a leleplezett összeesküvés szellemi vezetője Kreón, Teiresziasz pedig csak engedelmesen teljesíti a királyi hatalomra törő Kreón kívánságait.

Oidipusznak nem sikerült elérnie célját, hogy a szókratészi módszerrel, a *rávezető kérdések* segítségével eljuttassa ellenfelét a benne már meglévő biztos tudás kimondásáig. Kreónnak mostani összecsapásuk során már régen be kellett volna vallania, hogy „igen, én beszéltem rá a jóst, hogy csalárd módon Laiosz gyilkosának hazudjon téged!" – mert ez a *biztos tudás* megvan Oidipuszban, Kreónnak ország-világ előtt „mindössze" igazat kellene neki adnia. Csakhogy Kreón ennél sokkal ügyesebb, okosabb volt: kristálytisztán kimutatta válaszaival, majd kérdéseivel, hogy Oidipusz nem rendelkezik a vádtételek bizonyításához elengedhetetlen szellemi munícióval, a valóság ismeretével. A cáfolhatatlan igazság bizonyítékai nélkül Oidipusz támadásait könnyedén hárította el Kreón. Ezért volt kénytelen Oidipusz egy utolsó, kétségbeesett kísérlet gyanánt maga kimondani a

90 A *szünerkhomai* jelentésárnyalatairól lásd Maiullari 1999, *ad loc.;* Kamerbeek 1964, *ad loc.*

„leleplező” mondatot, amellyel pontosan meghatározta volna, miben áll Kreón bűne.

Ezt az erőtlen támadást Kreón könnyedén veri vissza:

εἰ μὲν λέγει τάδ’, αὐτὸς οἶσθ’: ἐγὼ δὲ σοῦ
μαθεῖν δικαιῶ ταῦθ’ ἅπερ κἀμοῦ σὺ νῦν.

Ha bizony ilyeneket mond, te tudod. Én pedig
azt tartom igazságosnak, hogy tőled megtudjam mindezeket, mint ahogy az imént te tőlem.

(574–575. sor)

Kreón most már azt is megteheti, hogy egyszerűen letagadja, hogy pontosan tudja, mi hangzott el Teiresziasz és Oidipusz között! A Kar előtt még pontosan tudott mindenről (513–521. sor), sőt, akkor még Teiresziasz szavait *hazugságnak* is minősítette (…*logusz pszeudeisz legoi* – 526. sor). Most még ettől a korábbi – igaz, Oidipusz távollétében tett! – ’vallomásától’ is visszalép, s ismét csak egy gúnyos, lekezelő mondattal intézi el Oidipusz immár nyíltan, de hatástalanul és bizonyítékok nélkül persze hiteltelenül a semmibe hulló vádaskodását. Nagyon erős gúny van abban is, hogy ráadásul jelen idejű állítmányt használ, mintha Teiresziasz most is, mindig, folyamatosan hangoztatná az Oidipusz elleni vádjait. Kreón ezzel a mondattal megtagad bármiféle közösséget Teiresziasszal, s az egész ügyet egyszerűen Teiresziasz és Oidipusz magán-konfliktusává teszi, amihez neki semmi köze.

Most, hogy sikerrel verte vissza Oidipusz vádjait, s a király mindenki előtt vereséget szenvedett kettejük szócsatájában, Kreón elérkezettnek látja az időt, hogy átvegye az irányítást, szerepet cseréljenek, s ő kérdezze ki Oidipuszt (575. sor). Egy demokratikus körülmények között lefolytatott bírósági tárgyalás keretei között vagyunk tehát, ahol a vádlottnak joga van szót emelnie saját védelmében, s ennek a megszólalásnak a keretei között minden, az igazát bizonyító eszközt igénybe vehet: kérdéseket tehet fel és védőbeszédet tarthat. Nyomatékkal használja a *dikaió*-t (*azt tartom igazságosnak…*), s ennek megint figyelmeztetés értéke van: ’te vagy a király, de neked is engedelmes-

kedned kell akkor, ha az *igazság* kiderítéséről van szó'. Csakhogy összecsapásuknak ezen a pontján teljesen egyértelmű, hogy már nem egyenlő félként tekint Oidipuszra, hanem mint arra az ellenfelére, akit a kettejük között lezajlott összecsapás után olyan új ütközetre, szócsatára hívhat ki, amelynek során azonban már ő diktálja a feltételeket. Immár fordított lesz a szereposztás: övé a hatalom és Oidipusznak kell engedelmeskednie.

Oidipusz – nyilván a *sztikhomüthia* során elszenvedett vereség hatása alatt – belenyugvással fogadja Kreón javaslatát/utasítását, s megadja az engedélyt neki, hogy mostantól átvegye párbeszédük irányítását:

> ἐκμάνθαν': οὐ γὰρ δὴ φονεὺς ἁλώσομαι.
>
> Tudakozódj csak alaposan! Mert hiszen úgysem fog rámbizonyulni, hogy gyilkos vagyok.
>
> (576. sor)

Újabb, immáron tipikusnak mondható logikai hiba Oidipusz részéről: nem tudja követni ellenfele észjárását, fogalma sincs róla, milyen irányba akarja Kreón terelni összecsapásukat. Most, hogy nem sikerült bizonyítania Kreón bűnösségét a hatalma ellen irányuló összeesküvésben való részvétel kérdésében, csak arra tud gondolni, hogy Kreón megpróbálja majd bebizonyítani, hogy Teiresziasz Laiosz-gyilkosság vádja, az, hogy Oidipusz lenne a keresett gyilkos, igaz. Csakhogy azzal, hogy már azelőtt védekező pozíciót vesz fel, hogy Kreón egyetlen kérdést is feltett volna, megkönnyíti Kreón helyzetét. Nyitó mondata – *úgysem fog rámbizonyulni, hogy gyilkos vagyok!* – mindennél pontosabban mutatja, hogy Oidipusz végletesen – és végzetesen – be van zárva saját gondolatrendszerébe, amelynek határai mögül akkor sem képes kilépni, amikor napnál világosabban bebizonyosodik: *tévedett,* vagy legalábbis képtelen elfogadtatni a külvilággal, hogy a valóságot ő ismeri jól, az ő birtokában van az *igazság.*

Csakhogy a gyilkosság vádja nem Kreóntól származik, hanem Teiresziasztól, a szörnyű vádról vele vitatkozott hosszan, sőt, ez volt *agón*juk központi témája (334–462. sor). Kreónnal egészen más ügy-

ben volt/van elszámolnivalója, s láttuk, ez eddig milyen eredménnyel – pontosabban eredménytelenséggel – történt meg. Kreón soha nem állította, hogy Oidipusz lenne Laiosz gyilkosa, sőt, több alkalommal – egyszer a Kar előtt (513–526. sor), egyszer pedig épp az imént, Oidipusz jelenlétében (549–569. sor) – élesen elhatárolódott az Oidipuszt ért vádaktól.

Hogyan gondolhatja azt Oidipusz, hogy Kreón ilyen előzmények után arra kér engedélyt tőle, a királytól, hogy annak a (hamis!) vádnak a bizonyításával álljon elő, amely megfogalmazásához neki semmi köze nem volt?! Oidipusz teljesen össze van zavarodva, az iménti összecsapásban elszenvedett veresége és tehetetlensége – párosulva azzal a mély meggyőződésével, pontosabban: *biztos tudásával,* hogy igaza van – elkeseríti és teljesen kiszolgáltatottá teszi egy nyugodtan, higgadtan és megfontoltan beszélő Kreónnal szemben.

Ennek megfelelően egyáltalán nem várakozásai szerint alakul összecsapásuk következő része. Kreón természetesen figyelmen kívül hagyja Oidipusz „témajavaslatát", s kísérletet sem tesz Oidipusz gyilkossá nyilvánítására, hanem a következő, Oidipusz zavarát elmélyítő kérdéssel nyitja a kikérdezést:

> τί δῆτ᾽; ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν γήμας ἔχεις;
>
> Miről is van hát szó? Nővéremet, mint feleségedet bírod-e?
> (577. sor)

Lenyűgözően nagyképű, tudálékos kezdés! *ti déta? – 'miről is van hát szó?'* – Kreón elemében van: a jó szónok természetesen sohasem egyetlen személyhez beszél, hanem mindig a *közönségének* – itt és most: a Karnak, nekünk – játszik. Kreón is mindenekelőtt a Karnak és nekünk készül összefoglaló módon áttekinteni *ártatlansága bizonyítékait.* Most valóban a *szókratészi módszer* szerinti, tökéletesen felépített, kristálytiszta logikájú levezetésnek leszünk tanúi! 'Így kell ezt *jól* csinálni, így kell a tudást, az igazságot pusztán a helyesen feltett kérdések segítségével előhozni partnerünkből!' – a szókratészi té-

tel[91] virtuóz illusztrálását kapjuk most Kreóntól. A kreóni rhétorika-bemutató során Oidipuszra az engedelmes, kiszolgáltatott tanítvány szerepe vár. Ő az, akinek demonstrálnia kell válaszaival, hogy tudata mélyén ott van a helyes tudás, a valóság ismerete, csak éppen eddig nem volt, aki ennek a tudás-birtoklásnak a tudatára ébressze. Kreón pedig természetesen a *bölcs tanító,* aki ezt a tudást pusztán helyesen megfogalmazott kérdések segítségével most felszínre fogja hozni.

Látszólag nagyon messziről indul a bizonyítandó tétel – *„én, Kreón, ártatlan vagyok!"* – felé, de mindenképpen rendkívül hatásos, hogy olyan kérdéssel kezd, amelyre nemhogy Oidipusz, de bárki – a Kar, a nézők, bármelyikünk – azonnal meg tudna felelni. A már-már bosszantóan banális kérdés megválaszolása elől természetesen nem lehet kitérni:

> ἄρνησις οὐκ ἔνεστιν ὧν ἀνιστορεῖς.
>
> Nincs lehetőség tagadásra azokkal kapcsolatban, amikről érdeklődsz.
> (578. sor)[92]

Oidipusz számára nem az a legkellemetlenebb e pillanatban, hogy olyan kérdéssel *támadja meg* Kreón, amely nem is igazi kérdés (hiszen a válasz magától értetődik), hanem hogy egyáltalán nem ilyen típusú kérdésre számított. Vádak, ellenvádak, vagy védekezést célzó kérdések: ezekre készülhetett Oidipusz, ám ehelyett egy teljesen értelmetlennek tűnő, mert evidencia-választ kikényszerítő kérdést kapott, amelynek nyilvánvalóan semmi köze nem lehet a teiresziaszi gyilkosság-vádhoz. Kreón elérte célját: Oidipusznak most már fogalma sem lehet arról, hogy Kreón eljövendő kérdései milyen történet kifejtése felé terelik.

Kreón elégedetten nyugtázza Oidipusz első „válaszát", s ugyanolyan titokzatosan, látszólag semmi lényeges, új információ felé nem tartva teszi fel következő kérdését:

91 Ugyanezzel a módszerrel él Euripidész *Hippolütosz*ában a Szolga, amikor megkísérli rávezetni urát, hogy tisztelnie kell Aphroditét is (88–120. sor), és Phaidra is, amikor a Dajkával akarja megneveztetni szerelmét, Hippolütoszt (347–352. sor).

92 Vö. Szophoklész: *Élektra* 527. sor; Maiullari 1999, *ad loc.* részletes elemzéssel.

ἄρχεις δ᾽ ἐκείνῃ ταὐτὰ γῆς ἴσον νέμων;

És uralkodsz vele e föld minden /kincse/ felett, megosztva egyenlően /mindent/?

(579. sor)

Nagyon szép – kissé talán körülményes megfogalmazású[93] – mondat, amely természetesen erős költői túlzást is tartalmaz: ugyan hogyan *osztozhatna – nemein* – egy király *egyenlő mértékben – iszon* – feleségével a hatalomgyakorlásban, a városért viselt felelősségében, a politikai kérdések eldöntésében?! A görög tragédiák bőséggel szolgáltatnak példát azokra a királynékra, akiknek éppenhogy semmilyen beleszólásuk nincs a város, vagy akár csak saját családjuk sorsának alakulásába: hogy csak Szophoklésznél maradjunk, elég az *Antigoné* Kreón-feleség Eurüdikéjére, vagy a *Trakhiszi nők* Héraklész-feleség Déianeirájára[94] gondolnunk. Lesz majd ilyen asszony a görög színházban: Lüszisztraté, s bizonyosan nem a véletlen műve, hogy az a nő, aki beleszólást követel magának a város ügyeinek intézésébe, s nem habozik a politika, a hadügy és pénzügyek feletti hatalmat magához ragadni, az *ókomédia* színpadán jelenik meg.[95]

Kreón mondata megint csak nagyon jól hangzik, hiszen Oidipusznak Iokasztéval, Kreón nővérével kötött harmonikus, már-már idealizált házasságára kérdez rá. Erre a kérdésre is magától értetődik az igenlő válasz:

ἂν ᾖ θέλουσα πάντ᾽ ἐμοῦ κομίζεται.

Amikre csak vágyik, /mindarról/ gondoskodom én.

(580. sor)

93 Dawe 1982, *ad loc.* részletesen az értelmezés problémáiról.

94 De ugyanebbe a feleség-kategóriába sorolható az *Aiasz* Tekmésszája – annak ellenére, hogy nem *hivatalos* felesége a hősnek! –, *A heten Thébai ellen* és a *Phinikiai nők* Iokasztéja is.

95 Sidwell 2009, 252–256, 271–276; Zumbrunnen 2012, 8–17, 21–40, 123–135.

Oidipusz nem köt bele a kreóni kérdésben rejlő költői túlzásba, hogy egyenlő részben osztozna Iokasztéval a hatalomban, hiszen – mint nemsokára látni és hallani fogjuk[96] – fenntartások nélkül, őszintén szereti Iokasztét. Abban az értelemben is feltétlenül vállalhatja az *igenlő* választ, hogy ő a *magánéleti, családi problémák* körében valóban minden gondját megosztja feleségével.

Most következik Kreón első – és egyben utolsó! – olyan kérdése, amely nem válaszolható meg ugyanolyan magától értetődő módon, mint az előző kettő:

> οὔκουν ἰσοῦμαι σφῷν[97] ἐγὼ δυοῖν τρίτος;
>
> Nos hát, nem vagyok-e én egyenlő veletek, kettőtökkel, harmadikként?
> (581. sor)

Hogy a király sógora *egyenlő* jogokkal, juttatásokkal, tekintéllyel stb., röviden: *hatalommal* rendelkezne, mint a király? Ha nem egy sztikhomüthikus párbeszédben lennénk – ráadásul egy kérdésként megfogalmazott mondatnál! –, ez a tétel mindenképpen részletesebb kifejtést igényelne. Ugyanakkor Kreón esetében a hatalomból való részesülés kérdése mindig is kényes téma volt: ne feledjük, volt ő már király Thébaiban,[98] azt pedig többek között tragédiánk lezárása, valamint az *Antigoné* bizonyítja, hogy lesz ő még uralkodó Thébaiban… Vagyis igenis *lehet* alapja ennek a kérdésnek: Kreón okkal-joggal kérdezhet rá a Thébaiban létező – és mindeddig jól működött! –, különleges hatalmi berendezkedésre. Megalapozottan gondolja úgy, hogy számára a hatalmi hierarchiában elfoglalt *harmadik hely* nagyon sok előnnyel jár, s ezt ő – újabb szónoki remeklés! – éppen Oidipusznak köszönheti. Ráadásul nemcsak hogy készségesen elismeri, hogy Oidipusz, a király teszi lehetővé számára, hogy *egyenlő félként osztozzon*

96 634–862. sor

97 Dawe 1982, *ad loc.*

98 Laiosz halála és Oidipusz Thébaiba érkezése között nyilvánvalóan neki kellett lennie a királynak. Ahl 1991, 225–243. Kreón hatalomhoz való viszonyáról ő maga vall az Oidipusszal folytatott sztikhomüthikus párbeszéd utáni monológban (583–615. sor).

a hatalomban (*iszumai,* 581. sor), hanem ezt fennen hirdetve elébe is megy Oidipusz esetleges, éppen ezt szóvá tevő szemrehányásának/vádjának. Milyen kár, hogy Oidipusznak nem jutott magától eszébe korábban, hogy ezt az egyébként remek érvet Kreón ellen felhasználja! De az is elképzelhető, hogy Oidipusz egyszerűen a valóságot enyhén túlszínező költői képnek érti Kreón kérdését, s mindössze ártatlan túlzásnak a benne foglalt *iszumai*-t. Ennek megfelelően adja meg egyetértő válaszát, amelyben a jól érezhető szemrehányás éppen Kreón kérdése miatt természetesen teljesen hatástalan marad:

> ἐνταῦθα γὰρ δὴ[99] καὶ κακὸς φαίνει φίλος.
>
> De hiszen éppen ebben mutatkozik meg világosan, hogy gonosz rokon /vagy/!
>
> (582. sor)

Oidipusz átveszi Kreón *családias* hangnemét, s ha már ellenfele az uralkodó pár mellett elfoglalt, privilegizált helyzetére hivatkozott, megpróbálja Kreón szavait ellene fordítani. Ez akár jó szónoki fogás is lehetne, hiszen bebizonyítani, hogy a vitapartner állításai éppen az ő igazát támasztják alá, rendkívül hatásos szónoki fogás – *lenne,* ha bármi is alátámasztaná azt, hogy Kreón nem őszintén beszél. Mert nem elég, ha Oidipusz őszinte meggyőződéssel vallja, hogy *felismerte* Kreón képmutató, bűnös magatartását, *tudja* az igazságot ellenfeléről, ezt ország-világ előtt bizonyítania is tudnia kellene.

Oidipusz mondatában sokadszorra vádolja Kreónt képmutató, áruló magatartással, csakhogy a Kreón ellen szóló bizonyítékok összegyűjtésének és felmutatásának terén semmit sem tud felmutatni. Így a most megfogalmazott szemrehányás/állítás („gonosz vagy!, bűnös vagy!") nem hathat másként, mint egyszerű kirohanásként, amelyet bátran figyelmen kívül lehet hagyni. Oidipusz még most sem érti a körülötte zajló és vele történő eseményeket: most éppen azt nem érti – és ennek a meg nem értésnek is meglesznek a tragikus következményei –, hogy Kreón már az előző, látszólag egyáltalán nem tá-

99 Maiullari 1999, *ad loc.;* Fartzoff 2010, 299–309.

madó, már-már költői kérdésével is *csapdát állított neki,* s ő annak rendje és módja szerint ebbe a csapdába bele is esett. Igen, csapdát állított Kreón, pontosan azt tette, amit minden jó nyomozó tesz, hogy kelepcébe csalja a gyanúsítottat: látszólag semleges, egyértelmű választ igénylő kérdéseivel elaltatja Oidipuszt, majd a kellő pillanatban felteszi azokat a kérdéseket, amelyekre ha a király őszintén válaszol, döntő bizonyítékot szolgáltat elkövetett bűnei bizonyításához. Kreón ezzel a „nyomozói stílussal" teljesen átveszi Oidipusz szerepét: a *prologosz*ban a király ígérte meg, *kinyomozza* Laiosz gyilkosát (132 skk. – ez az, amit korábban elmulasztottak megtenni a thébaiak Kreónnal és Teiresziasszal az élükön!),[100] s eddigi, ebben az irányban tett erőfeszítései – meggyőződése szerint – egyértelmű kudarcba fulladtak. Most tehát Kreón majd megmutatja, hogyan kell lefolytatni *okosan, józanul* és eredményesen egy nyomozást. Ő tudja, mert alaposan előkészítette ezt a pillanatot. Oidipusz e mondattal végre nyíltan, először, mióta *agón*juk tart, világosan megfogalmazta, mivel vádolja őt: *kakosz philosz*nak, *'gonosz rokon'*-nak tartja Kreónt, aki azzal hálálja meg Oidipusz – és Iokaszté! – szeretetét, támogatását, azt, hogy osztozhat hatalmukban, hogy összeesküvést sző Teiresziasszal Oidipusz hatalmának megszerzéséért. Állításként és nem Kreón kérdésére adott válaszként ez valahogy így hangozna: 'hálátlan vagy, mert a hatalmamra törsz, holott nekem köszönheted, hogy ekkora hatalmad van'! Csakhogy Kreón összecsapásuk során megértette, hogy Oidipusznak nincs olyan információ a birtokában, amellyel bizonyítani tudná e rendkívül súlyos vádat! Eljött tehát számára a várva várt pillanat, hogy lecsapjon, s okosan, higgadtan érvelve megtartsa beszédét, amelyben életvezetési *ars poetica*ját tárja közönsége elé. A beszédből kiolvasható morális tartása, a hatalomra törés vádjának kristálytiszta logikával történő cáfolása lenyűgöző (583–603. sor). Oidipusz mostani szemrehányása teremtette meg a lehetőséget Kreón számára, hogy véget vessen a *sztikhomüthikus* párbeszédnek és megtartsa *védőbeszédét,* pontosabban *védőbeszédnek álcázott politikusi programbeszédét,* amely egyúttal *vádbeszéd* is lesz Oidipusz ellen.[101]

100 Koper 2006, 90–93.
101 Sansone 2012, 162–164.

VINCE MÁTÉ

Az esküszegés mint a tragikum forrása: Euripidész egy elszabadult soráról

Az ifjú Hippolütosz nem egy hősszerelmes. Életét a szűz Artemisznek szenteli, Aphrodité szobrának csak ímmel-ámmal adja meg a tiszteletet. Így aztán nem is csoda, hogy amikor a Dajkától megtudja, hogy mostohaanyja, Phaidra szerelmes belé, nem fogadja jól a hírt. A Dajka korábban titoktartási esküt tétetett vele, ám Hippolütosz kétségbeesésében most ki akar bújni ezalól:

Dajka:	Halgass, fiam, nehogy meghallja bárki is!
Hippolütosz:	Hallván e szörnyűséget nem hallgathatok.
Dajka:	Erős karodra kérlek, irgalmazz nekünk!
Hippolütosz:	Vedd el kezed, ruhám szegélyéhez se érj!
Dajka:	A térded átkarolva kérlek, meg ne ölj!
Hippolütosz:	Miért? Ha azt állítod, hogy csak jót akarsz!
Dajka:	A szó maradjon csak kettőnk között, fiam!
Hippolütosz:	Ha szép a szó, szebb lesz kimondva hangosan.
Dajka:	Fiam, ne szegd meg semmiképpen esküdet!
Hippolütosz:	Csak nyelvem esküdött, eszem nem volt vele.
Dajka:	Mit készülsz tenni? Elveszted tiéidet?
Hippolütosz:	Enyéimet? Köpök reá, ha bűnösök.

(609–614. sor)[1]

* Euripidész itt tárgyalt sorára először a közelmúltban váratlanul elhunyt Kállay Géza hívta fel a figyelmemet, ő biztatott még diákjaként, hogy foglalkozzam vele. Ezt az írást az ő emlékének ajánlom.

1 A *Hippolütosz*ból származó idézeteket az alábbi kiadás alapján közlöm: *Ókori görög drámák. Euripidész,* Iphigeneia Auliszban, Hippolütosz*; Arisztophanész,*

Esküt szegni nem éppen tragikus hőshöz méltó cselekedet. De tényleg esküszegésre készül Hippolütosz? A 612. sor („*Csak nyelvem esküdött, eszem nem volt vele*", vagy kissé pontosabban „*A nyelvem esküdött, a szívem nem esküdött*") már saját korában is kétes hírnévnek örvendett. Arisztophanész háromszor is felidézte, nem éppen hízelgő módon. Arisztotelész szerint Euripidésznek egyszer bíróságon kellett védekeznie a sorral kapcsolatban, bár hogy pontosan mi is volt a vád, az nem világos.[2]

Azután Cicero is idézi a *De officiis*ben, egyetértőleg, és ahogy a kommentárok az arisztophanészi helyekkel kapcsolatban általában sietnek megjegyezni, kontextusából kiragadva. A kommentárok szerint a Hippolütosz száján kétségbeesésében kicsúszó meggondolatlan szavak ókori újrahasznosítói a sort – igaztalanul – az Euripidész által tudatosan képviselt laza erkölcsi elvek megnyilvánulásaként kezelik:[3] esküszöm, de ha majd úgy akarom, akkor azt mondom, hogy

---

Lüszisztraté, ford. Arany János, Devecseri Gábor, Trencsényi-Waldapfel Imre (Populart füzetek, Budapest, 1994). Ugyanakkor a sorszámokat az alábbi kiadás alapján adom meg: Barrett 1964.

2 *Ἄλλος, εἰ γέγονε κρίσις, ὥσπερ Εὐριπίδης πρὸς Ὑγιαίνοντα ἐν τῇ ἀντιδόσει κατηγοροῦντα ὡς ἀσεβής, ὅς γ' ἐποίησε κελεύων ἐπιορκεῖν 'ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος.' ἔφη γὰρ αὐτὸν ἀδικεῖν τὰς ἐκ τοῦ Διονυσιακοῦ ἀγῶνος κρίσεις εἰς τὰ δικαστήρια ἄγοντα· ἐκεῖ γὰρ αὐτῶν δεδωκέναι λόγον ἢ δώσειν, εἰ βούλεται κατηγορεῖν.* (Arisztotelész: *Rétorika.* 1416a) A *Rétorika*nak ez a fejezete olyan módszereket tárgyal, amelyek segítségével a bírák előítéleteit lehet csökkenteni vagy ártalmatlanná tenni.

3 Pl. Barrett (ad v. 612): „Hippolütosz szavai egyszerűen egy mérges ember természetes reakciója, amelyek azonban elengedhetetlenek a cselekmény szempontjából, hiszen emiatt hiszi azt Phaidra, hogy Hippolütosz le fogja leplezni őt, és emiatt készíti elő Hippolütosz elpusztítását (lásd 689–92). Ezzel szemben az Euripidészt becsmérlők számára ajándék volt ez a sor, mivel annak a bizonyítékát láthatták benne – kontextusából kiragadva –, hogy Euripidész megvetette a hagyományos moralitást. Lásd pl. Arisztophanész (*Nők ünnepe* 275, *Békák* 101, 1471) mutatja, hogy már akkor hírhedt volt; Arisztotelész a bírósági tárgyalás során gyakran alkalmazott ad hominem érvelés példájaként idézi." Gregory 2005, 257: „Ez a sor szállóigévé vált (l. Arisztophanész, *Békák* 101–2 és 1471; Platón, *A lakoma* 199a); kontextusából kiragadva pedig félre lehetett úgy érteni, mintha magának a költőnek az álláspontját képviselné." Lásd még Sommerstein *Békák*-kommentárja, ad vv. 98–102: „Euripidész darabjában Hippolütosz dühében mondta ezeket a szavakat…; azonban a nézők nagy része kontextusából kiemelve emlékezett erre a sorra, és mint eszes (és ezért állítólag tipikusan euripidészi) sorként tartotta számon.". Továbbá W. B. Stanford *Békák*-kommentárja, ad v.

valójában nem is úgy gondoltam. Szövegkörnyezetéből kiragadni valaki szavait kétségtelenül nem szép dolog, ha pedig mindez irodalmi elemzésben történik, az némiképp aláássa az értelmezés hitelét. Csakhogy az is tény, hogy ez a fajta irodalmi megközelítés nagyon is új keletű (sőt, ma sem mindenki által elfogadott vagy megtartott),[4] így aztán az elmúlt 2500 évben sokak számára az ókori művekről való tudás nem állt többből, mint egy-egy ilyen szállóigévé vált sor ismeretéből. A reneszánszkori retorikai kézikönyvek a közhelygyűjtést, a közhelyek különböző szempontok alapján való csoportosítását az írást megelőző, elengedhetetlen lépésként tárgyalták. Márpedig ha valamit Cicero idéz, annak jó esélye van szállóigévé válni a reneszánszban; és ha ezt épp a *De officiis*ben teszi, akkor még inkább, hiszen ez volt a humanista oktatásban az általános iskolai erkölcstanórák egyik közkedvelt tankönyve.

De van itt egy fontos kérdés: igaz-e az az implicit feltevés, hogy az ilyen kontextusból való kiragadás teljességében esetleges (és ráadásul legtöbbször rosszindulatú)? A következő pár oldalon azt szeretném bemutatni, hogy *Hippolütosz* sora valami olyat ragad meg és sűrít 7 szóba, amely a tragédia lényegét érinti; azt, hogy az eskü kimondása (bármely esküé, nem csak Hippolütoszé) mind kimondóját, mind be-

1471: „Arisztophanész az esküszegés kimagyarázására használja ezt a sort, ami igazságtalan Euripidésszel szemben, hiszen az ő darabjában Hippolütosz végül hűségesen megtartotta az esküjét. Arisztophanész, amennyiben komoly kritikát kívánt megfogalmazni, talán úgy érvelne, hogy Euripidész azáltal, hogy különbséget tett az eskü és a szándék között, utat engedett az elmebeli megszorítások [mental reservations] és a kitérő válaszok lelkiismeretlen alkalmazása számára."

4 Dover 1993, 16–17: „A klasszika-filológus szempontjából nézve a görögök különösen érzéketlennek tűnnek a költői sorok vagy fordulatok kontextusára. Arisztotelész szerint (*Rh.* 1416a29), valaki egyszer egy Euripidésszel szembeni perben e sort idézve kívánta azt elérni, hogy a sor szerzőjét megbízhatatlannak tartsák. Nyilvánvalóan az, hogy Hippolütosz a kifakadása után végül megtartotta az esküjét, nem számított. Az viszont számított, hogy el lehetett játszani a gondolattal, meg lehetett fogalmazni, ki lehetett mondani a közönség előtt, amelynek némely tagja nyilván elég jó ötletnek is tartotta. (...) Csakhogy óvakodnunk kell attól, hogy a modern filológust az ókori nem-filológussal összevessük. Ha hasonlót hasonlóval vetünk össze, akkor pedig azt találjuk, hogy általánosságban a kortársaink sem bánnak a görögöknél lelkiismeretesebben egy-egy jólismert idézet kontextusával és eredeti szerepével."

fogadóját tragikus helyzetbe kényszeríti és tragikus döntések elé állítja. Ez pedig talán könnyebben belátható, ha a sor értelmezését a sor befogadástörténete, illetve annak egyik késő-reneszánszkori mozzanata felől végezzük el. Nem célom tehát a teljes darab értelmezése, sokkal inkább azoknak a gondolati tartalmaknak a vizsgálata, amelyek miatt e sor alkalmassá vált arra, hogy műfaji határokon (tragédia, komédia, filozófiai dialógus, teológiai értekezés, politikai pamflet) és évszázadokon át vándorolva is meghatározza az eskükről való gondolkodást.

I.

A 17. század elején Európa nyugati felén a jezsuiták amúgy sem éppen túl jó hírét még a korábbiaknál is jobban megtépázta, hogy számos protestáns szerző, de még egyes katolikusok is, őket tették felelőssé az I. Jakab angol király elleni 1605-ös meghiúsult merényletért, csak úgy, mint a néhány évvel későbbi sikeres támadásért IV. Henrik francia király ellen. Henriket egy Ravaillac nevű merénylő szúrta le 1610. május 14-én olyan körülmények között, amelyek azóta is találgatásra adnak okot azzal kapcsolatban, hogy vajon elkövethette-e egyedül a királygyilkosságot, vagy talán akadtak magasabb kapcsolatokkal rendelkező felbujtói, akik a katolikus Habsburgok elleni háborúra készülő uralkodót akarták megállítani. Protestáns pamfletírók mindenesetre azonnal a jezsuitákat sejtették a királygyilkosság mögött, ahogy például a kor egyik legjelentősebb ókortudósa, a Henriket szolgáló, egyébként mérsékelt protestáns nézeteket képviselő Isaacus Casaubonus is, aki a király halála után jobbnak látta elfogadni az I. Jakabtól évekkel korábban kapott állásajánlatot, és Angliába menekülni. Jakab udvarába érve Casaubonus tüstént bekapcsolódott abba a vitába, amely ekkor már évek óta tartott a katolikus és protestáns szerzők között a jezsuiták szerepéről a Puskaporos Összeesküvésként (*Gunpowder Plot*) elhíresült merényletkísérletben, amely során 1605. november 5-én a kisebb katolikus sejt által felbérelt Guy Fawkes fel akarta robbantani a Parlament nyitóülését, benne a beszédet mondó Jakabbal és teljes családjával. A 16. század vége óta felségárulásnak számított katolikus papnak Anglia földjére lépni, vagy őket bújtatni;

ennek ellenére számos álruhás jezsuita misszionárius bujkált katolikus családoknál, így Jakab őket sejtette (vagy legalábbis őket sejttette) a merényletkísérlet felbujtóiként. De vajon viselhet-e egy pap álruhát? Letagadhatja-e nevét, foglalkozását, ha kérdezik? Bíztathatja-e az őt bujtató családok tagjait arra, hogy hazudjanak a hollétéről? A korabeli katolikus gyakorlati teológia, a *kazuisztika* éppen ezeket a kérdéseket vizsgálta, vagyis azt, hogy hogyan lehet úgy megtéveszteni az üldözőket, hogy az ne számítson Isten szemében hazugságnak.

E két példa jól mutatja, hogy miért bontakozott ki hosszas és országokon átívelő vita a jezsuiták módszereiről; arról, hogy látszólag királyukhoz hű alattvalók, amit esküvel is hajlandók bizonyítani, ám egyre több olyan írásuk kerül napvilágra, amely szerint ezek az eskük valamilyen módon érvénytelennek tekinthetők, vagy máshogy értendők, mint elsőre gondolnánk, ha a pápai érdek úgy kívánja.[5] Mik is lennének akkor egy eskü igazság-kritériumai? Honnan tudhatja az eskü kérője, hogy az esküt tevő jezsuita nem veri át?

A katolikus-ellenes írások kedvelt toposza szerint a jezsuiták azáltal igyekszenek magukat menteni a hazugság vádja alól, hogy esküiket úgy fogalmazzák meg, hogy azok mást jelentsenek a gyanútlan külső befogadó, és a tudás birtokában levő beszélő (illetve az ő lelkét látó Isten) számára. Ennek kedvelt módszere pedig nem más, mint hogy arra hivatkoznak: más van a szívükben és mást mond a nyelvük – a félreértés pedig nem az ő hibájuk, hanem a befogadóé, aki nem fordított kellő figyelmet a szavaikra, nem vizsgálta meg azok összes lehetséges értelmét az adott kontextusban. Ennek egyik módszere az ún. ekvivokáció (másnéven *reservatio mentalis*), vagyis amikor a kimondott állítást vagy esküt egy szóban nem, csak gondolatban kimondott megszorítással módosítanak, például azzal, hogy megteszik, amit ígértek, *amennyiben az nem árt a szeretteiknek*.

Ez persze nem nyugtatta meg a királygyilkosságtól tartó mérsékelt protestánsokat, viszont remek hivatkozási alapot szolgáltatott a véresebb szájú pamfletíróknak. A jezsuita rend – később kivégzett – angliai vezetője, Henry Garnet bírósági tárgyalásán például így jellemezte a jezsuiták módszereit a főügyész:

5 Lásd pl. Zagorin 1990, 9. és 10. fejezet.

Mert bár igaz, ezek a jezsuiták, ezek arra sohasem esküsznek meg, hogy igazat mondanak, mégis, maga a kétértelműsködés és a hazugság egyfajta tisztátalanság, amit viszont esküvel és fogadkozva tiltanak. Hiszen már rég megmondatott:

> Cor linguae foederat naturae sanctio,
> veluti in quodam certo Connubio.
> Ergo cum dissonent cor et loquutio,
> Sermo concipitur in Adulterio.[6]

Vagyis, a Természet Parancsa mintegy összeházasította a szívet és a nyelvet, egyfajta házasságban kapcsolta és szőtte őket egybe; ezért aztán amikor vita van közöttük, akkor az így létrejövő beszéd, úgymond, házasságtörésben fogant; aki pedig ilyen fattyakat nemz, az vét a tisztaság ellen.[7]

6 „Természeti törvény köti össze a szívet a nyelvvel, / mintegy házasságként, / ha tehát eltérően szólnak, / akkor az a beszéd házasságtörésben fogant." Az ügyész által itt idézett négy sor forrása a Sir Walter Mapes-nek tulajdonított 797 soros *De Palpone et Assentatore* (A talpnyaló és a hízelgő). L. *Notes and Queries* 1851, 213. A teljes vers (egyetlen kézirata alapján) a következő kiadásban jelent meg: Wright 1841. A beszéd a 209–212 sorokat idézi apró változtatásokkal. Maga a vers a talpnyaló mintegy 200 soros tettetett méltatlásával kezdődik, majd az ilyen becsapásokkal szembeni komoly intésbe fordul át. A szövegkörnyezet szerint a szívnek kell a nyelv vezérlőjének lennie (ahogy a férj a feleségéé), különben a hízelgő hazugság, amely elhagyja a szájat, megrontja; mintegy prostituálja a nyelvet, és az így keletkező beszéd paráznaság: „Palpo turpissimus et praeco turpium, / linguam prostituit ob leve pretium; / os enim violat omne mendacium, / et linguam polluit per adulterium. / Cor linguae caput est, sicut vir feminae, / ut ejus copula foetetur famine, / maechatur igitur in verbi germine, / quod non concipitur ex cordis semine. / *Cor linguae foederat naturae sanctio, / tanquam legitimo quodam connubio; / ergo cum dissonant cor et locutio, / sermo concipitur ex adulterio.* / Lingua pro conjuge cordi se copulat; / sed quando famina mente non regulat, / viri legitimi thorum commaculat, / et matrimonii foedus effibulat." (201–216).

7 „For these *Iesuites*, they indeede make no vow of speaking trueth, and yet euen this Equiuocating, and lying is a kinde of vnchastitie, against which they vow and promise: For as it hath beene said of olde, *Cor linguae foederat naturae sanctio, veluti in quodam certo Connubio. Ergo cum dissonent cor et loquutio, Sermo concipitur in Adulterio*, that is, The law and Sanction of Nature, hath (as it were) married the heart and tongue, by ioyning and knitting of them together in a

Ha ezt az érvrendszerében a 17. század eleji katolikus-ellenes írásokra jellemzőnek mondható részt összevetjük az euripidészi sor ókori felhasználásaival, akkor fontos különbségeket találunk. Arisztophanész *A nők ünnepe* című darabjának a következő rövid szakaszában Mnészilokhosz éppen Euripidész megbízásából készül női ruhába öltözve kémkedni a Theszmophorián. Mivel ezen az ünnepen csak nők vehetnek részt, érthetően tart attól, hogy mi történik, ha a nők rájönnek, hogy ő férfi. Mnészilokhosz valamiféle biztosítékot szeretne, hogy Euripidész nem hagyja majd cserben, ha rájönnek a kilétére, ám mivel a jelek szerint jól ismeri a költő *Hippolütosz*át, nem elégszik meg pusztán azzal, hogy Euripidész megesküszik, az eskü pontos jelentését is tisztázni akarja.

Mnészilokhosz:	Apollon uccse, én nem,
	A míg hitet nem adsz.
Euripidész:	Mire?
Mnészilokhosz:	Hogy kimentesz,
	Ha bajba esném – bár törik-szakad.
Euripidész:	No, „esküszöm Aetherre, Zeus lakára…”
Mnészilokhosz:	Miért nem a Hippokrates fiaiéra?
Euripidész:	Hát esküszöm minden istenre, csőstül.
Mnészilokhosz:	Eszedbe jusson ám, hogy „szíved esküdt,
	Nem nyelved esküdt”: azt nem esketném meg.
	(268–276. sor)

Arisztophanész tálalásában a nyelv és a szív különválasztása gonoszkodó piszkálódásként hat, amely azt sugallja, hogy Euripidész cinikus (de alapvetően inkább komikus) figura, akinek cselei könnyen kiismerhetők. A darab Euripidésze semmiképp sem az erkölcs bajnoka, és saját rokona, Mnészilokhosz még azt is elképzelhetőnek tartja, hogy egy ilyen trükkel próbálna meg kibújni a saját esküje alól; ám ez végül nem következik be, és a darab legalább annyira az athéni tár-

certaine kinde of marriage; and therefore when there is discorde between them two, the speech that proceedes from them, is said to be conceiued in Adulterie, and he that breedes such bastard children offends against Chastitie.” A tárgyalás szövegét lásd Howell 1816, az idézet helye: sig. T2^{v}–T3^{r}.

sadalom egyéb típusfiguráinak vétségeiről szól, mint Euripidészéről. Ezzel szemben, ha visszaidézzük a Henry Garnet tárgyalásán elhangzottakat, láthatjuk, hogy a szív–nyelv egység megtörése keresztény kontextusban már halálos bűn, méghozzá a soha nem múló népszerűségű szexuális fajtából.

A katolikus pamfletírók ezzel szemben azt hangsúlyozták, hogy néha (különösen olyan országokban, mint pl. Anglia, ahol a katolikusok üldözött kisebbség voltak) nincs más lehetősége annak, aki nem akar hazudni, mint valamilyen módon megteremteni ezt a szétválasztást a nyelv és a szív között, ha meg akarják óvni saját magukat és szeretteiket a rosszindulatú hatósági zaklatástól, rosszabb esetben börtöntől, papok esetében pedig kivégzéstől. Ha például egy kihallgatás során esküdniük kell arra, hogy az igazságot és a teljes igazságot vallják, akkor az esküt kénytelenek azzal a tudattal tenni, hogy a kihallgatók vélhetően olyan információkat fognak kérni, amelyek árthatnak hittestvéreiknek. Ha pedig ilyen tudás átadására kötelezik őket, akkor bűnre kényszerítik őket, az esküjük tehát érvényét veszti, és nem kötelesek mindent elmondani, amit tudnak. Így tehát, ha szó szerint esküjük úgy szól is, hogy mindent elmondanak, amit tudnak, és igazat fognak szólni, valójában a lelkiismeretük számára, szívükben tett eskü azt mondja: elmondanak mindent, kivéve, ha az másnak árthat.

Mint kifejtik, az ilyen szétválasztást nem csak egyes egyházatyák, de még a pogányok is elismerték, például Cicero. A jezsuita álláspont egyik legjelentősebb képviselője, Robert Persons így ír erről:

> Lám, katolikus teológusok ugyanezt a megkülönböztetést teszik aszerint, hogy az eskü az esküvő szándéka és értelme szerint tétetik-e, vagy azé szerint, akinek az esküt teszik. És az előbbi az, amely kötelez, és esküszegéshez vezet, ha nincs betartva; az utóbbi viszont nem mindig vezet esküszegéshez, méghozzá akkor nem, ha bármiféle kényszerítés vagy erő alkalmazásának hatására tétetett az eskü. Ezt Cicero a következő szavakkal fejezi ki: „*Si praedonibus pactum pro capite pretium non attuleris, nulla fraus est, ne si iuratus quidem id non feceris. Non enim falsum iurare periurare est, sed quod ex animi tui sententia iuraris, sicut verbis concipitur more nostro, id non facere*

periurium est. Scite enim Euripides: Iuravi lingua, mentem iniuratam gero". Ha a köztörvényes rablónak nem fizetnéd meg a váltságdíjat, amelyben megegyeztetek az életedért cserébe, az nem csalás, még akkor sem, ha megesküdtél, hogy fizetsz. Mert nem esküszegés, ha (bármilyen módon is) hamisan esküszöl. De ha úgy esküszöl valamire, hogy az elmédben tényleg elhatároztad rá magad, és ki is mondod a szavakat, a szavak megszokott értelmében, utána pedig nem hajtod végre, amit megígértél, akkor esküszegést követsz el. Mert jól és ideillően mondja Euripidész, a költő, „A nyelvemmel esküdtem, a szívem nem esküdött". Így szól a költő.[8]

Hamisan esküdni még nem feltétlenül számít esküszegésnek, érvelnek Euripidész-Cicero nyomán, csak az, ha az eskü kimondásának pillanatában az esküdtevő valóban úgy is gondolja, hogy az ígéretnek megfelelően fog cselekedni. Az eskü igazságtartalmát tehát nem a kimondott szó, nem is az eskü kérőjének értelmezése, hanem a beszélő lelkiismeretének és az elhangzott szavaknak az összhangja határozza meg. A protestáns válaszok kiemelték, hogy ha elfogadjuk, hogy bárki bármikor tehet olyan esküt, amelyet később azon az alapon von vissza, hogy bár ezt mondta, nem ezt gondolta, akkor semmilyen szerződésnek, semmilyen adott szónak, semmilyen vallomásnak sem

8 „Behold here the very same distinction which Catholike deuines put downe of swearing according to the intention & vnderstanding of the swearer, or of him to whome it is sworne: & that the former is that byndeth & maketh periury, if it be not performed, and not allwayes the second, to wit, when any violence or force is vsed: which Cicero doth expresse in the very next immediate words by the selfe same example that Azor vsed before: »*Si praedonibus pactum pro capite pretium non attuleris, nulla fraus est, ne si iuratus quidem id non feceris. Non enim falsum iurare periurare est, sed quod ex animi tui sententia iuraris, sicut verbis concipitur more nostro, id non facere periurium est. Scite enim Euripides: Iuravi lingua, mentem iniuratam gero.*« If you should not pay the price or ransome vnto publick theeues, which was agreed betweene you for sauing of your life, it is no deceipt, no, though you had sworne to performe it: for that it is not periury to sweare false (in any sort whatsoeuer.) But if you sweare a thing which you determine in your mynd and do vtter it in words, according to the common custome of […] speach, and do not performe it, this is periury. For well and fytly to the purpose saith the Poet Euripides, I haue sworne with my tongue, but my mynd hath not sworne." Persons 1609, sig. Mmm2v.

lehet hitelt adni többé. Az ő értelmezésükben katolikus vitapartnereik itt valójában a hazugságot kívánják olyan köntösbe öltöztetni, mintha az nem lenne hazugság:

> [Szavait Personshoz intézi] Könnyedén beszélsz Ciceróról, és épp ilyen könnyen lehet téged megcáfolni Ciceróval, aki úgy tartotta, hogy az olyan eskü, amiről te beszélsz, hamis, viszont ennek ellenére jogosan lehet tolvajok ellen alkalmazni, akik törvényen kívül állnak. Ez a filozófia azonban nem fér össze a kereszténységgel. A második érvedet pedig Euripidész sorából vezeted le, miszerint „A nyelvemmel esküdtem, a szívem nem esküdött". Így szól a költő, mondja Persons uram, és ebből arra következtet: Cicero megerősíti, hogy az ilyen esküben nincsen sem csalás, sem esküszegés… De ez a lehető legabszurdabb következtetés. Ugyanis a sorban szereplő esküben azt látjuk, hogy a nyelvvel való esküvés történik, míg az elmében nem történik esküvés, vagyis a nyelv el van választva és el van távolítva az elmétől. A nyelv azt ígéri és mondja, „Oda fogom neked adni", az elme pedig tagadja és azt mondja, „Nem fogom neked odaadni", ami a kereszténységben nem lehet semmi más, mint hazugság, a közönséges megfogalmazás szerint, amelyet Szt. Ágoston használ: „*Mentiri est contra mentem ire*", vagyis „Hazudni nem más, mint szembe menni az elmével". Cicero esküjében két állítást találunk. Az egyik a szájé, ami kijelentő: „Ezt fogom csinálni". A másik az elméé, ami tagadó: „Nem fogom ezt csinálni". A kettő között pedig nyilvánvaló ellentmondás van, ami színtiszta hazugság. De az ilyen [katolikus] csűr-csavarok dörzsölt hamisítók, hiszen hogy elkerüljék a két ellentétes állításból fakadó hazugság szégyenét, azt a trükköt találták ki, hogy a két állítást egybevonják valahogy így: A száj azt mondja: „Oda fogom neked adni", ami nem áll szándékában, ezért magukban azt gondolják, hogy „de csak megtévesztésből mondom ezt", vagy valami hasonló, amit megtartanak maguknak. Ha tehát ilyenkor Ciceróval védekeznek, akkor valójában a hazugságot védelmezik: amit állítanak a szájukkal, azt tagadják az elméjükkel. Ám ha a kevert propozícióikat [részben szóban, részben gondolatban tett kijelentéseket] továbbra is az »elmebeli megszorítás« [*reservatio mentalis*] elképzelésével szeretnék alátámasztani, akkor Cicero helyett új védőszent után kell néz-

niük, mert őneki ilyen soha eszébe sem jutott. Sőt, Cicero még így is sokkal igazabb a mai generációbelieknél, mert ő legalább az ilyen csalást kizárólag tolvajokkal, kalózokkal és más a társadalom szemében esküszegőkkel szemben engedte meg, akik a törvényen kívül éltek. A mieink azonban azt tanítják, hogy megtévesztő mesterségük alkalmazható itt, keresztények között is, sőt (ahogy Persons uram tanította), akár barátok között is.[9]

9 „This is soone said by you of Cicero, and may as easily be confuted out of Cicero, who held that the oath, which he spake of, is false, and also that notwithstanding the falsitie thereof, it was lawfull to vse it against theeues, who are lawlessemen: which piece of Philosophie our Christianitie did neuer allow. The second Argument issueth out of his application of the verse of Euripedes, alleaged by M. Parsons; I haue sworne with my tongue, but my minde hath not sworne. So he, saith M. Parsons, whence he collecteth thus: Cicero affirmeth that there is in such an oath neither fraud nor periury, ... which is as absurd a collection, as could haue beene made, for the oth, signified in this verse, we see a swearing with the tongue, and a not swearing with the minde, that is, the tongue is diuided and distracted from the minde; the tongue promising and saying *I will giue thee this* the mind denying and gainsaying thus *I will not giue thee this*, which in Christianity cannot but be a maine lie, according vnto the vulgar description vsed by S. Augustine, *Mentiri est contrà mentem ire*: It is a lie, to goe against the minde. In Cicero's oath we see two propositions, the one is in the mouth, and affirmatiue, *I will doe this*; the other is in the minde and negatiue, *I will not doe this*; and in both there is a flat contradiction between the tongue and the minde, which is downright lying. But the Equiuocators are refined falsificators, for that they may auoide the infamy of a lie, which must needs be in two contradictory propositions, they haue inuented a tricke, to put two propositions in one, as thus, the mouth saying, *I will giue thee it* (which he inteudeth not to giue, and supplieth in his mind) but onely in conceit, or such a like clause, which he shall fancy to himselfe. If therefore the Equiuocatours will defend Cicero his reseruation, then must they professe flat lying, affirming with their mouth, that which they deny in their minde. But if they will maintaine only their mixt proposition by Mental Reseruation, they must seeke another Patron for it than Cicero, who neuer fancied any such conceit. Notwithstanding Cicero is thus far more righteous than the men of this generation, for he admitted no vse of his maner of falshood, but against Theeues, Pirates, and such as were perfidious euen vnto humane society, liuing without the law of Nations: But our Equiuotors can professe and practise their art of delusion among Christians, yea and (as M. Parsons hath taught vs) in deceiuing our deere friendes." Morton, 1610, sig. Hh2^{r}–Hh3^{r}.

A protestáns pamfletek szerzői (itt éppen az előbb idézett Robert Persons legkomolyabb ellenfele, Thomas Morton) szerint Cicero és Euripidész olyan erkölcsi álláspontot fejtenek ki, amely ellentétes a keresztény értékrenddel; de még Cicero is tisztességesebb, mint a katolikusok, hiszen ő csak törvényen kívüli ellenséggel szemben enged meg hasonló esküszegést, nem pedig feltétel nélkül mindenkivel, így a jogszerűen eljáró hatóságokkal szemben.

A katolikus pamfletírók szerint tehát Euripidész Cicero által idézett sora is bizonyítja, hogy az eskü igazságtartalmát az határozza meg, ami a kimondó szívében/lelkében/fejében van, nem pedig az, ahogyan az esküt kérő az eskü elhangzó szavait érti. Ha az eskütevő képes olyan megfogalmazást találni, amely egyszerre fedi le az esküt kérő által elvárt ígéretet, és az eskütevő szívében lévő szándékot az eskü be nem tartására, akkor később nem számít az eskü megszegésének, ha szíve és nem a szavai szerint cselekszik. Mint a protestáns válaszokból kiderül, az eskütétel maga így teljességgel értelmét vesztené, bizonytalanságot, káoszt, és akár az állam végzetét okozva. Ha az eskü befogadója nem tudja eldönteni, hogy az eskütevő valóban azt ígéri-e, amit látszólag ígér, akkor az beláthatatlan következményekkel jár. Az tehát, aki a Hippolütosz által sugallt utat járja, és felmentve érzi magát esküje alól, az a való életben lehetetlenné tesz bármiféle megállapodást; a mindennapi emberi érintkezés egyik legfontosabb előfeltételét kérdőjelezi meg.

II.

De mi a helyzet az esküvel a *Hippolütosz*ban? A fentiek alapján nem meglepő, hogy a Dajka alaposan megdöbben Hippolütosz szellemesen tömör és fenyegető sorától. Amikor a Dajka emlékezteti Hippolütoszt az esküjére, abból indul ki, hogy Hippolütosz nem akarhatja megszegni az esküjét. Csakhogy Hippolütosz válasza azt mutatja, hogy ő máshogy értette az esküt, mint a Dajka, így szerinte Phaidra titkának felfedése nem számítana az eskü megszegésének. Hippolütosz különbséget tesz az eskü látszólagos és valódi jelentése között. Kérdés, hogy mennyire gondolhatja ezt komolyan. Tegyük fel, hogy csak felindu-

lásában mondja, amit mond, és valójában nem volt semmiféle titkos belső szándéka, amikor a közönség által egyébként nem hallott esküt tette.[10] Ez esetben Hippolütosz itt lényegében hazudik, kétségbeesésében tisztességtelenül viselkedik, hiszen utólag ki akar táncolni az esküje alól, és ekkor a Dajka felháborodása teljesen jogos. De mi van, ha mégiscsak igazat mond; ha bevett és elfogadott szokásnak tekinti, hogy olyan esküt tesz, amelynek létezik egy titkos elsődleges értelme, amely csak a beszélő szívében él, és amelyhez képest a befogadó számára hallható, szájjal kimondott eskü csupán látszat? Ez utóbbi értelmet látszik igazolni a hírhedt sor befogadástörténete: Dionüszosz ezzel magyarázza Euripidésznek, hogy ígérete ellenére miért Aiszkhüloszt választja.[11] A rokonát jól ismerő Mnészilokhosz arra szólítja fel Euripidészt, hogy ne ilyen esküt tegyen („Eszedbe jusson ám, hogy »*szíved* esküdt, Nem *nyelved* esküdt«: azt nem esketném meg."). Cicero is azt tanítja, hogy nem követünk el esküszegést, ha az esküttétel pillanatában tudjuk, hogy nem akarjuk az esküt betartani, mert például az nagyobb jogtalansághoz vezetne, mint az eskü kérőjének becsapása.

> Est autem ius etiam bellicum fidesque iuris iurandi saepe cum hoste servanda. Quod enim ita iuratum est, ut mens conciperet fieri oportere, id servandum est; quod aliter, id si non fecerit, nullum est periurium. Ut, si praedonibus pactum pro capite pretium non attuleris, nulla fraus sit, ne si iuratus quidem id non feceris; nam pirata non est ex perduellium numero definitus, sed communis hostis omnium; cum hoc nec fides debet nec ius iurandum esse commune.
>
> Non enim falsum iurare periurare est, sed, quod ex animi tui sententia iuraris, sicut verbis concipitur more nostro, id non facere periurium est. Scite enim Euripides: „Iuravi lingua, mentem iniuratam gero."
>
> Regulus vero non debuit condiciones pactionesque bellicas et hostiles perturbare periurio. Cum iusto enim et legitimo hoste res gerebatur, adversus quem et totum ius fetiale et multa sunt iura communia. Quod ni ita esset, numquam claros viros senatus vinctos hostibus dedidisset. (Cicero: *De officiis* III. xxix. 107–108)

10 Lásd pl. Barrett fent idézett kommentárját a sorhoz.
11 Arisztophanész: *Békák* 1471.

Igaz, hogy Cicero itt szigorú feltételeket szab arra, hogy mikor lehet élni az ilyen megtévesztő, kétértelmű eskükkel (amelyeknek a Dajka nem felelne meg), ám számunkra a kontextus az érdekes, amelyben az euripidészi sort idézi. Eszerint ugyanis az egyetlen nyelvi formában megjelenő kettős értelem elméletileg minden esküben benne lehet, legfeljebb ezek használatának jogosságát korlátozzák a feltételek.

Ez esetben viszont a Dajka, és bárki más is, aki ígéretet kap, vagy szerződést köt, rémisztő helyzetbe kerül. Ahogy a sort felidéző reneszánszkori pamfletek is rendre kérdezik: ha tehető olyan eskü, amely a hallgató számára őszintének tűnik, míg a beszélő nem gondolja komolyan (méghozzá úgy, hogy az eskütevőnek még az istenek haragjától sem kell tartania, hiszen szigorúan véve nem hazugság, amire esküdött), akkor hogyan bízhatnánk meg egyetlen esküben is? Az eskü, amelynek lényege szerint az emberek közti kapcsolatok kiszámíthatóságát kellene biztosítania, így a bizonytalanság, az állandóan fenyegető veszély eszközévé válik.

De persze még ennél is egyértelműbb az a veszély, amelyet a darabban az eskü magára az eskütevőre jelent. Hippolütosz úgy esküszik meg a titoktartásra a Dajkának, hogy nem tudja, a Dajka mit fog elé tárni. Amikor kiderül, hogy a titok közelebbről érinti, mint gondolta volna, akkor pedig már túl késő visszatáncolni. Bár kezdetben a szív és a nyelv szétválasztásával, az eskü érvénytelenségével fenyegette a Dajkát, nem sokkal később felismeri, hogy mi az erkölcsileg helyes, és kijelenti, hogy tartja magát az eskühöz, noha azt meggondolatlanul és óvatlanul tette, ráadásul a Dajka noszogatására, aki bár tudta, eltitkolta Hippolütosz elől, hogy az információ veszélyt hordoz számára:[12]

> És téged is jámborságom ment meg csupán;
> az istenekre tett esküm ne kötne csak,
> azonnal ezt apámnak is jelenteném.
> De most, míg Thészeusz messze jár, én távozom,
> s ajkamra néma hallgatást parancsolok.

12 A Dajka manipulációja sok közös vonást mutat azzal, ahogy Phaidra magát a Dajkát manipulálja. Phaidra módszereiről, elsősorban arról, hogy hogyan használja a nyelvet a manipuláció eszközeként, lásd Roisman 1999.

Ha visszatérek majd atyámnak oldalán,
meglátom, hogy néz szembe asszonyod vele…
(656–662. sor)

De nem Hippolütosz az egyetlen, aki megbánja esküjét. Először a Dajka az, aki fogadkozik Phaidrának, hogy semmi sem lehet annál roszszabb, mint nem tudni, hogy mi Phaidra baja: *Phaidra: Csak árt neked, szegény, ha megtudod bajom. / Dajka: Más semmi jobban, mint ha téged vesztlek el.* (327–328) Amikor megtudja, már jobban szeretné nem tudni és világvégét kiált:

Ó, jaj, mit mondasz, gyermekem! Megölsz vele!
Ó, asszonyok, hogy volna elviselhető.
Gyűlölt a nap, meg kell gyűlölni már a fényt!
Legjobb elvetni testemet s az életet
halállal felcserélni! Már nem is vagyok.
A józanok, bárhogy küszködnek ellene,
hitványt szerethetnek. Küprisz, nem isten az,
de minden istennél hatalmasabb erő,
romlásba dönti őt, engem, s e házat itt.
(353–361. sor)

Majd eszébe jut a remek terv (amely, mint majd kiderül, végzetes), hiszen, mint mondja: *jobb az ismételt megfontolás* (436). A Kórus megígéri Phaidrának, hogy nem fedik fel, amit láttak:

PHAIDRA: Ti meg, jó asszonyok, Troizén leányai,
Hallgassátok meg egyetlen kérésemet:
tartsátok mély titokban, mit hallottatok.
KAR: Zeusz fényes lánya, Artemis legyen tanúm,
hogy balsorsodról semmit el nem árulok.
(710–714. sor)

majd elborzadva figyelik és közbeszólásaikkal végigkísérik a részben az ő titoktartásuk miatt kibontakozó családi tragédiát. Poszeidón sem jószívvel váltja be Thészeusznak tett ígéretét, és tölti be az átkot

Hippolütoszon. Mint Aphrodité nyíltan elmondja, Poszeidón haragos és csalódott, hogy a Thészeusz boldogulását szolgáló ígéretét kénytelen Thészeusz balsorsának beteljesítésére használni.

Artemisz: A szó, Théseusz, szivedbe mart? De csendesülj,
hallgasd tovább, s jajgatni lesz még több okod.
Atyád beteljesíti három vágyadat?
Egy már betelt, gonosztevő, saját fiad
sujtottad evvel, és nem ellenségedet.
Helyesen tette atyád, a tenger istene,
amint igérte, teljesítve vágyadat,
szemében is, szememben is bűnös te vagy.
Mert sem biztos jelt, sem pedig jóslatok szavát
nem vártad meg, s utána sem jártál magad,
hosszabb megfontolásra sem hagyván időt,
megátkoztad fiad, s megölted evvel őt.
(1313–1324. sor)

És – ugyan csak egy futó említés erejéig – a Cicero által nyilván nem véletlenül szintén megidézett Phaëton is szóba kerül az egyik kardalban, amely közvetlenül az után hangzik el, hogy Phaidra nem túlzottan rejtjelezve bejelenti, hogy öngyilkos lesz, de Hippolütoszt is magával rántja:

Kar: Bár meredek falú mélységbe kerülnék,
s valamelyik isten engem
felemelne akár madarat s adna
szárnyat, mellyel az Adria
partjait s az Éridanosz
habját felkeresem hamar,
merre vérpirosan bukik
apjuk tengerárba, s szegény
leányok Phaëthónért könnyet ejtenek,
s ebből lesz a borostyánkő.
(732–741. sor)

A Phaëton-mítosz cicerói értelmezése ugyanakkor éppen ellentétes azzal, amit a fenti idézetben Artemisz mond. Cicero szerint ugyanis az ígéreteket, főképp azokat, amelyeket esküvel is megerősítettünk, mindig be kell tartani, leszámítva pár kivételes esetet, például azt, ha az eskü betartása éppen azt sodorná veszélybe, akinek az esküt tettük, mint éppen Phaëton esetében.[13] A Dajka, a Kar, Hippolütosz és Neptunus mind ráébrednek, hogy a jövőre tett esküik, a jövő ismeretének hiányában olyan tettekre kötelezi őket, amelyek végzetesek saját maguk vagy szeretteik számára.

Avery klasszikussá vált és gyakran idézett cikke szerint ezek a felismerések, főképp Hippolütoszé, a darab központi témájára, a külső látszat és a belső lényeg megítélésének ellentétére vonatkoznak.[14] Bernard Knox szerint a fogadkozó, majd visszatáncoló karakterek, akiket minden igyekezetük ellenére elér a végzet, az emberi szabad akarat látszólagosságának metaforái. A darab „annak borzasztó ábrázolása, hogy az erkölcsi alapú döntés, és annak médiuma, a beszéd, értelmetlen" egy olyan világban, ahol mindent az istenek akarata dönt el.[15]

Bár egyik nézettel sem szeretnék vitatkozni, mintha még valami másról is szó lenne itt. Mert egyrészt Hippolütosz kijelentése a kimondás pillanatában azt a vágyat fejezi ki, hogy valahogyan ki lehes-

13 Cf. Cicero: *De officiis*, III. xxv. 94–95 „*Ac ne illa quidem promissa servanda sunt, quae non sunt iis ipsis utilia, quibus illa promiseris. Sol Phaëthonti filio, ut redeamus ad fabulas, facturum se esse dixit, quicquid optasset; optavit, ut in currum patris tolleretur; sublatus est. Atque is, ante quam constitit, ictu fulminis deflagravit. Quanto melius fuerat in hoc promissum patris non esse servatum! Quid, quod Theseus exegit promissum a Neptuno? cui cum tres optationes Neptunus dedisset, optavit interitum Hippolyti filii, cum is patri suspectus esset de noverca; quo optato impetrato Theseus in maximis fuit luctibus. Quid, quod Agamemnon cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius? Promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum fuit. Ergo et promissa non facienda non numquam, neque semper deposita reddenda. Si gladium quis apud te sana mente deposuerit, repetat insaniens, reddere peccatum sit, officium non reddere. Quid? si is, qui apud te pecuniam deposuerit, bellum inferat patriae, reddasne depositum? Non credo; facias enim contra rem publicam, quae debet esse carissima. Sic multa, quae honesta natura videntur esse, temporibus fiunt non honesta; facere promissa, stare conventis, reddere deposita commutata utilitate fiunt non honesta.*"

14 Avery 1968, 19–35, 26, 30, 32, 34.

15 Knox 1983, 311–331, 321.

sen hátrálni egy olyan ígéretből, amelynek következményeit (a kellő tudás hiányában) a megtétel pillanatában még nem tudtunk felmérni; és hogy anélkül lehessen mindezt tenni, hogy integritásunkat, szavahihetőségünket veszítsük. Éppen erre hivatkozva érvelnek a koraújkori katolikus szerzők amellett, hogy egy kihallgatás során jogos olyan esküt tenni, amelyet ki nem mondott záradékkal egészítenek ki: megesküszöm, hogy együttműködöm [amennyiben olyat kérsz tőlem, amelynek megtétele nem jár bűnnel]; megesküszöm, hogy minden kérdésedre igaz feleletet adok [amennyiben ez nem veszélyezteti a szeretteim életét].

Másrészt pedig a kimondás pillanatában Hippolütosz nem az isteni terv megismerésére reagál, hanem egy nagyon is emberi kommunikációs helyzetre, amelyet antik, reneszánsz, vagy modern ember egyaránt átél és átérez. Hogy az esküt tétető iránti bizalomból valami olyanra esküdtünk, amit mi nem láthattunk át egészében, a másik viszont igen – és ezt a tudását nem véletlenül nem kötötte előzetesen az orrunkra.[16]

A jövőre vonatkozó eskü azzal a meggyőződéssel (vagy legalábbis abban a reményben) születik, hogy sohasem állhat elő olyan körülmény, amely az esküt az esküvőre (vagy valaki hozzá közelire) nézve veszélyessé teheti. Poszeidón azzal a meggyőződéssel ígérte Thészeusznak három átok beteljesítését, hogy Thészeusz majd nem pazarolja őket ellenségei helyett saját családjára. Phaidra megesketi a kórust, hogy nem fedik fel senkinek, amit tudnak – míg azonban a Kórus nem számíthat Phaidra hazug vádló levelére, Phaidra tudja, hogy szüksége lesz a Kórus titoktartására, ha jó hírnevét megőrizve akar meghalni. A Dajka úgy esketi meg Hippolütoszt, hogy az ifjú – szemben a Dajkával – nem tudja, hogy olyan titok megtartására esküszik, amely közvetlenül saját jó hírnevét érinti.

Az esküt tehát nem csak az esküvő manipulálhatja, hanem az is, aki arra kér, esküdjünk. Ez pedig talán magyarázattal szolgálhat Euripidész hírhedt sorának népszerűségére – kontextusából kiragadva, vagy sem. Hippolütosz sora hét szóba sűríti az eskükkel kapcsolatos

16 Cf. Cicero *De officiis* III. xiii. 56–57.

vélt vagy valós félelmeket. A sor elhangzásának pillanatában (amikor egyébként a nézők sem tudják megítélni valóságtartalmát) arra irányítja a figyelmet, hogy az eskü beszédaktusát mindkét fél képes manipulálni – ezért mindkét fél kockázatot vállal vele. Sohasem lehetünk biztosak abban, hogy nem esünk e manipuláció áldozatául. Hihetünk a párkák vagy a jó/rosszindulatú istenségek szőtte sorsban, isteni gondviselésben, szabad akaratban, isteni kegyelemben – vagy egyikben sem: a bizonytalanság mindig ottmarad.

VÁMOS KORNÉLIA

A *bűnös* és az *ártatlan* – Euripidész Helenéje

„arcra vagyok gyönyörű”
(Ovidius: *Heroides* XVII. 40)

A címben szereplő jelző – ártatlan – azonnal magyarázatra szorul, hiszen amíg tézisként kijelenthető, hogy Helené a világ legszebb asszonya és a trójai háború főbűnöse, akkor hogyan, s miként lehetne ártatlan? Euripidész talán legkedveltebb, legkidolgozottabb nőalakjáról van szó, hiszen fönnmaradt tragédiái közül nyolcban szerepelteti, háromszor színpadi jelenléttel: *Trójai nők*, a *Helené* és az *Oresztész*. Jelen tanulmány tárgya a *Trójai nők*, illetve *Helené* című drámák Helené-ábrázolásának bemutatására vállalkozik.

Homérosztól eltérően Euripidész nem oldozza fel ilyen könnyen ezt a keservet hozó nőalakot: *hűtlen asszony, rossz asszony, ledér* és ehhez hasonló jelzőkkel illeti több drámájában,[1] gyakran pedig átkozzák[2] őt a trójaiak és a görögök egyaránt.

A *Trójai nők*ben (Kr. e. 415) Euripidész a klasszikus Helené hagyományt követi, amelyben a bűnös asszony a háború okozójaként jelenik meg előttünk, éles ellentétbe állítva a háborút elszenvedő trójai nőkkel, akik rabsorsukra várnak. A mű műfaját tekintve egyértelműen tragédia, hiszen a rabsorsra váró nők megélt és előttük álló szenvedéseit szinte katalógusszerűen mutatja be a költő. Helené megjelenésével és Hekabéval vívott *nyelvi agón*jában azonban olyan erkölcsi kérdések kerülnek felszínre, Helené olyan *ármányos* és *szép*[3] (967–968. sor) beszéddel tiporja el az egykori Trója királynéját, hogy az általa okozott erkölcsi pusztítás nem kétséges.

1 Lásd Euripidész: *Andromakhé*. 593. 613. 617. sorok
2 Euripidész: *Hekabé* 943. sor: *„Sújtsa az ég Helenét”*.
3 Értsd: igaz *„Tedd tönkre ennek ármányos szavát, hiszen / szépen beszél, s gonosztevő! Be szörnyűség!”* (967–968. sor)

A *Helené*ben (Kr. e. 412) viszont a párhuzamos Helené-mítoszok másik ágából indul ki a költő, ahol Helené ártatlan, a háború bűnétől mentes nőalak. Műfaját tekintve az egyik legvitatottabb tragédia, az úgynevezett *jó végű* (*happy ending*)[4] drámák csoportjába tartozik, hiszen látszólag boldog véget ér, senki nem hal meg,[5] valójában azonban itt már Euripidész újfajta tragikumépítési technikáját látjuk, ahol a cselekmény nem a főhős bukásával, halálával zárul, nem a halált helyezi a fókuszba, hanem egy ennél is mélyebb, megrázóbb értékvesztett világot mutat be.

Az *Oresztész*t (Kr. e. 408) már Anne Pippin Burnett is külön kategorizálja az *Alkésztisz* (Kr. e. 438), a *Ión* (Kr. e. 419), az *Íphigeneia a tauruszok között* (Kr. e. 414), a *Helené* (Kr. e. 412), valamint az *Íphigeneia Auliszban* (Kr. e. 405) drámáktól. A Helené által okozott pusztítás, a mindenkit önnön céljaiért feláldozó magatartás következtében olyan mélypontra jutnak az emberi sorsok, ahol a *deus ex machina* és a boldognak tűnő befejezés sem tudja megnyugtatni a nézőt.

Helené, a bűnös

„Te árva Trója, elvesztettél ezreket
egyetlen asszony és egy átkos nász miatt." (781–782. sor)

A ránk maradt Helené-drámák közül a Kr. e. 415–ben bemutatott és a drámai versenyen második helyezést elért *Trójai nők* a legrégebbi, amely egy trilógiának[6] az utolsó, egészében ránk maradt darabja. Első része az *Alexandrosz*, amelyből annyi ismeretes, hogy Trója városának pusztulásáért közvetve Hekabé okolható, hiszen egy jós-

4 Ezt a tragédia kategóriát Albin Lesky kezdte el használni elsők között, de Anne Pippin Burnett volt, aki már kifejezetten Euripidész nem halállal végződő műveit tipologizálta így, illetve mutatott rá Euripidész újszerű tragikumépítési módszerére: Burnett 1971.

5 Az állítás a dráma jelenében, a színen megjelent, valamennyi szereplőre igaz, de a cselekmény jelenében – a Hírnök beszámolójából értesülünk róla – Menelaosz emberei közel ötven egyiptomi hajóst öltek meg (1607–1608. sor).

6 Első két darabja az *Alexandrosz* és a *Palamédész*, illetve a *Sziszüphosz* című szatírjáték.

lat miatt neki és férjének, Priamosznak el kellett volna veszejteniük gyermeküket. A gyermek azonban nem halt meg, hanem felnőttként visszatér. A királyné ezáltal egy olyan feloldhatatlan döntéshelyzetbe került, ahol a közösség és az egyéni érdek ütközött. Felnőttként visszakapott gyermekét kellett volna megölnie, hogy az ne hozzon pusztulást városára és családjára, így azonban anyai szeretete és kegyelme hatalmas pusztítást von maga után. Ennek a végzetes döntésnek a következményeit viseli a *Trójai nőkben* és válik tragikus hősnővé.

Euripidész a győztes és a legyőzött fél viszonyát boncolgatja művében úgy, hogy Hekabé mellett egy olyan szereplőt állít a középpontba – Helenét –, akit nem lehet besorolni sem a győztes, sem a vesztes oldalra. Mindkét fél részéről érintett az események központi alakja, minden szereplő beszél róla, de ő maga csak a dráma utolsó harmadában lép színre. Elemzésemben annak a bizonyítására törekszem, hogy bemutassam, Helené hogyan válik kulcsfigurájává és fő mozgatórugójává az eseményeknek a gyakran monotonnak és gyengének titulált műben. J. L. Klein drámatörténetében[7] és azt követően is gyakran olvashatunk a mű hiányosságairól, a drámaszerkezet egyszerűségéről. Ritoók Zsigmond *Euripidés trójai trilógiája*[8] című tanulmányában is jegyzi azt a konszenzust, miszerint általános nézet a szerző gyengébb alkotásai közé sorolni a darabot. Ennek oka leginkább abban rejlik, hogy az elemzők főként csak tragédiák halmozását látták a műben különösebb esemény, vagy sorsfordulat nélkül, Helené megjelenését pedig nem tartották drámai kulcsszituációnak. Való igaz, hogy a fennmaradt Helené drámák közül itt szerepel a legkevesebb színpadi jelenléttel, hiszen az utolsó harmadban lép színre, négyszer szólal meg, összesen hatvanhárom sorban, ami a darab többi szereplője közül is a legrövidebb megnyilvánulás,[9] mégis azt állítom, hogy az ő megjelenésével szakad meg a dráma – sokak által – monotonnak érzett cselekményvezetése. Az ő megjelenésével Euripidész szinte egy új drámát indít el, amelynek előkészítése volt az első rész: a trójai nők *szenvedéstörténete*, amire ráépülve kezdődik egy *szökésdráma.*

7 Klein 1865.
8 Ritoók 2009, 194–208.
9 Hekabé: 77-szer szólal meg, 450 sorban, Kasszandra 3-szor 130 sorban, Andromakhé pedig 28-szor 114-sorban.

Maga a prologosz (1–97. sor) rendhagyó módon kezdődik, hiszen az istenek – Poszeidón és Athéné – párbeszéde elsősorban nem a múlt és a jelenbéli eseményeket foglalja össze, hanem a jövőbe mutat, a görögök majdani szenvedéseit beszélik el. Egyúttal azt is jelenti, hogy mivel már a prologoszból megtudjuk a végkifejletet, nem maga a cselekmény, annak kimenetele, hanem az emberi sorsok ábrázolása lesz kulcsfontosságú. A néző számára a bevezetés felhívja a figyelmet, hogy a jelenbéli megpróbáltatások, amelyek most a trójaiakat sújtják, azok a görögöket sem fogják elkerülni. Az istenektől hallunk először Helenéről, aki a trójai nőkkel egy sátorban, rabként várja az ítéletet: *„joggal tekintik rabnak őt"* (35. sor), de nem sajnálják, mint Hekabét, hiszen egyértelműen a háború okozójaként tekintenek rá. Az epiprologoszban Hekabé *utált* (131–132. sor) nőként jeleníti meg és a néző a királyné szenvedésit látva részvéttel és szánakozással fordul a többi trójai nő felé is, amelybe Helené természetesen nem tartozik bele, hiszen őérte eljött görög férje. Priamosz özvegyének a megjelenése azonban nem csak szánalomkeltő, hanem példamutató is, mert a trójai háború egyik legnagyobb vesztese áll talpra a prológusban, húzza ki magát és néz szembe a sorsával.

> Fel a földről, fel fejedet nyomorult,
> csak emeld a nyakad! Nincs íme, Trója,
> s a király se vagyunk már Trójában.
> Ha lesújt is a sors, szálegyenesen állj!
> (98–101. sor)

Ezt a lelki tartást és kiegyenesedést fogja Helené porrá zúzni. Egy olyan asszony, egy olyan anya áll előttünk, pontosabban áll fel és húzza ki magát, aki valóban mindent elveszített a trójai háborúban és tudja, hogy szenvedései, megpróbáltatásai még nem értek véget. Királynéi funkciója megszűnt, hazája lángokban áll, lányaira, rokonaira a rabszolgasors vár, ezért most anyaként kell helytállnia. Elsőként Kasszandra rohan őrültként elé, akit Agamemnónnal küldenek nászra, és mint ezt ő jól tudja, a halálba is. A jósnő azonban olyan

tényekkel szembesíti a görögöket, amelyek az egész trójai háború értelmét kérdőjelezik meg. Euripidész ezt a kérdést több drámájában is feszegeti, de talán Kasszandra szavai a legkeményebbek. Szembesíti a görögöket azzal, hogy bár a jelen eseményei nekik kedveznek, addig a trójai háború valódi vesztesei mégis ők. Nem csak a görögök jövőjét festi le gyászosan, mint a prologoszban az istenek, hanem a múltjukat is, ami eddig a dicsőséget jelentette számukra!

> S a hadvezér, a bölcs, – e bűnös ügy miatt
> legkedvesebbjét ölte meg, családapa-
> örömét öccsének áldozván egy asszonyért,
> ki ment magától, nem rabolták karddal el.
> S amint elérték ők Szkamandrosz partjait,
> meghaltak itt, nem országuk mezsgyéiért,
> nem is tornyos hazájukért; s akit megölt
> Arész, nem látta gyermekét az szemfedőt
> nem hitves-kéz borított rá; e távoli
> földben pihen. S ilyesmik estek otthon is:
> nők özvegyen haltak, gyermek-gyászoló szülők
> másnak neveltek gyermeket, s nincs senkijük,
> ki véritallal öntözné sírjuk rögét.
> (370–382. sor)

Kasszandra rávilágított, hogy trójaiak valóban a legnemesebb ügyért, hazájuk védelméért áldozták magukat, halottjaikat maguk temethették el, nem kellett idegen földön hevernie testüknek, mint a görög harcosokénak, akik otthon gyermekeket és özvegyeket hagytak hátra. Lánya távozásakor azonban Hekabé ismét összeroskad, mert újraéled benne a múlt fájdalma, amelyet keserű gyászénekében (466–510. sor) mond el. Már nem is önerejéből áll talpra, hanem felemelik és fekhelyére kísérik: *Miért emeltek föl, remény mi volna még? / Vezessétek csak egykor úri lábamat, / most szolgálóét, szalmafekhelyem felé.* (506–508. sor)

Itt azonban egy pillanatra meg kell állni, Euripidész dramaturgiáján, cselekményvezetésében van egy elsőre megmagyarázhatatlan hiányérzet, vagy következetlenség. Kasszandra szavai ugyanis a trójaiakra nézve nem voltak tragikusak, sőt inkább vigasztalók. Népe

hősiesen küzdött hazájáért, olyan ügyért, amelyért dicsőségben meg lehet halni. A másik oldalon viszont szintén van egy vereséget szenvedett tábor, akik hatalmas áldozatok árán egy arra érdemtelen asszonyt szereztek vissza. Hekabé azonban mindezek hallatán gyászénekében újra sorra veszi veszteségeit, nem nyugszik meg, nem tud erőt meríteni Kasszandra szavaiból. Ennek oka pedig nem csak a megélt fájdalmak újraélése, hanem valami egészen más.

Hekabé vétkesnek érzi, érezheti magát! Anyaként korábban hozott egy olyan döntést, amelyet királynéként nem tehetett volna meg: megkímélte gyermeke életét, akiről tudta, hogy pusztulást fog hozni városára. Erről azonban mindvégig hallgat, gyászoló anyaként szenved, hiszen maga előtt látja a pusztulást és lányai szenvedéseit. Anyaként nem tud erőt meríteni Trója dicsőségéből. Ezt majd a második részben fogja megtenni, amikor már nem anyaként, hanem mint Trója királynéja kerül Helenével szembe. Ez a bűntudat abban is megjelenik, hogy Hekabé az egész mű során egyetlenegyszer sem ejti ki Parisz nevét. Férjét, gyermekeit gyászolja, lányai életét félti, Pariszról azonban némán hallgat.

Az antik tragédiákban a hallgatásnak három fő oka lehet: a félelem, a részvét és a tisztelet.[10] Hekabé hallgatásának oka a félelemben és a bűntudatban keresendő, hiszen fiát sem megtagadni, sem felmenteni nem volt képes – az egyiket anyaként, a másikat pedig királynéként.

Kasszandra után Andromakhé a következő, aki megjelenik előtte és tudatja a szörnyű hírt, hogy Polüxené lánya is halott, mert Akhilleusz sírjánál feláldozták. Andromakhé ezután keserű gyászéneket mond Priamosz özvegyének a saját sorsáról, amelyben nem csak mostani életét, hanem fiatal asszonykorát is megsiratja, amikor mindenről lemondott, mindent *feláldozott*, hogy jó feleség váljon belőle.

> Otthon maradtam így, feledve kedvtelést,
> s ármányos női szót a házfalak közé

10 Ritoók Zsigmond: *A hallgatás Euripidés drámáiban* című tanulmányában a hallgatás egyik kiváltó okaként a félelmet emeli ki, amely a *Hippolütosz*ban, a *Ión*ban, az *Oresztész*ben és az *Iphigeneiá*ban vezérmotívumként jelenik meg, gyakran az elszigeteltséget és a kapcsolatnélküliséget jelezve. (Ritoók 2009, 172–179.)

be nem bocsátva, csak hazúlról nyert igaz
szivem tanított, s épp elég volt ez nekem.
Szám szótlanul, szemem szelíden férjemet
szolgálta; tudtam, hogy mikor kell férjemen
győznöm, s mikor kell engednem, hadd győzzön ő.
Jó hírem, mely az akháj sereghez eljutott,
ez pusztított el; mert Akhilleusz gyermeke,
alighogy foglyul estem, hitvesül kívánt.
S a gyilkosok házában szolgáló leszek!
(650–660. sor)

Hektór özvegye saját jellemének azon vonásait emeli ki, amelyek megkülönböztetik Helenétől, ily módon árnyalt, de kemény kritikát fogalmaz meg a végzet asszonyáról. Fájdalma mellett keserűség is hallatszik a hangjában, amit a hiába feláldozott ifjúsága miatt érez, hiszen akiért áldozatot hozott, az most halott, tettét feleslegesnek érzi.[11] Hekabé azonban miután meghallgatta Asztüanax anyjának keserű gyászénekét, megpróbál reményt ébreszteni benne és vigaszt nyújtó anyaként megszólalni.

Nem mindegy, lányom, látni napfényt vagy halált;
a semmi ez, de még amabban van remény.
(632–633. sor)

Az elemzőknek[12] igazuk van abban, hogy a darabban tragédiák halmozásának lehetünk a tanúi: *vész a vészre versenyezve tornyosul* (622.

11 Andromakhéval az *Iliász* hatodik (406–499. sor) énekében találkozunk, amikor megható búcsújelenetben köszönnek el egymástól a szerelmesek, tudva, hogy nem találkoznak többé, majd a huszonkettedik (447–515. sor) énekben búcsúzunk tőle, amikor megtudja Hektór halálhírét és fájdalmasan megsiratja.

12 Falus Róbert a cselekményt gerinctelennek tartja, amelyet csupán az érzelmi motívumok tartanak össze. (Falus 1980, 234.) Gottfried Bernhardy kritikája szerint tagolatlanul felhalmozott szerencsétlenségek sorakoznak a tragédiában. (Bernhardy 1872, 476–477.) Ritoók Zsigmond *Euripidés trójai trilógiája* című tanulmányában a 19. századtól kezdődően veszi sorra a jelentősebb tanulmányokat, amelyek kapcsán lejegyzi azt a konszenzust, hogy bizonyos elemeiben elhibázott darabnak tekinthető. (Ritoók 2009, 194–200.)

sor), Hekabé azonban veszteségein felülemelkedve, fokozatosan egyre növekvő amplitúdójú akadályokkal küzd meg. A monotonitás abban valóban tetten érhető, hogy összeomlásai után mindig talpra áll, hogy gyermekeibe minden megélt fájdalma ellenére reményt tölthessen, de mindez Hekabé jellemábrázolását mélyíti, illetve előkészíti Helené színpadi megjelenését, nem pedig a cselekményvezetést teszi monotonná.

A kis Asztüanax halálba küldése az utolsó jelenet a görög *házaspár* színrelépését megelőzően, majd Euripidész dramaturgiailag is vált a cselekményvezetésen. Eddig Hekabé előtt csak trójai sorstársai, családtagjai jelentek meg, utolsóként unokájától búcsúzik. Asztüanax után már nem fog a színen Hekabé előtt élő trójai megjelenni. Ekkor kellett azzal a visszavonhatatlan ténnyel szembesülnie, hogy mindene végleg elpusztult: *Mi nem ért? Van-e még / üröm egy csepp, hogy csordultig adott / kelyhét kiigyam, s elaléljak?* (796–798. sor) Ezen a ponton véget is érhetne a dráma: láttuk a trójai nők szenvedéseit, megpróbáltatásait és a pusztítást, amit Menelaosz és társai okoztak.

Trójai nők II.

A tragédia első része katalógusszerű volt, és mint már korábban utaltam rá, fő funkciója a dráma második részének előkészítése, amely nem más, mint egy rendhagyó *szökésdráma*. Értelmezésemben a *szökésdráma* definíciója szerint a cselekmény középpontjában áll egy főhős, „aki a görög és római drámában mindig nő, egyetlen kivételtől eltekintve, ami nem más, mint Szophoklész *Philoktétés*ze (…), aki otthonától távol, számára idegen környezetben él egy király fogságában, ahonnan mindenáron haza akar jutni. A dráma színpadi jelenében ez a kiinduló szituáció. Ezt követően valamikor a cselekmény folyamán megjelenik egy olyan személy, aki az otthonából, hazájából érkezik – Euripidész esetében ez mindig egy közeli családtag –, akivel egymásra ismernek és közösen szökési tervet dolgoznak ki, amelynek kivitelezése minden esetben a hősnősre hárul, ami az őt fogságban tartó király ellen irányul. A terv nem más, mint egy csel, amelynek

alapja a hazug szó. A szökés minden esetben sikeres (...)"[13] Amennyiben a definíciót a jelen drámára alkalmazzuk, akkor azt látjuk a cselekmény szintjén, hogy az idegen helyen lévő nőalak Helené, akit *fogságban* tart Hekabé, a trójai királyné. A családtag, aki otthonából érkezik hozzá, hogy hazavigye magával, az pedig férje, Menelaosz. Szökési tervük nem más, mint egy színjáték Hekabé előtt, amelyben látszólag Menelaosz mindenben engedelmeskedik a trójai királynénak azért, hogy hajóra szállhassanak.

Ebben a részben Hekabénak egészen megváltozik a beszédmódja, amíg az első részben úgy jelent meg előttünk és úgy beszélt, mint egy gyászoló anya,[14] addig a második részben mint a legyőzött trójai királyné jelenik meg, aki egy végső összecsapásban megküzd Helenével, mielőtt az hazatérhetne. Természetesen a Hekabé által használt két nyelvi világ – az anyai és az uralkodói – nem különíthető el élesen egymástól. Nagy Imre drámaelméleti modelljének használatával azonban megpróbálom igazolni a drámának ezt a fajta kétrészes értelmezési lehetőségét.[15]

A *Trójai nők* első részében sem Hekabé, sem a többi trójai nyelvi világát nem jellemzi az *agresszív kód* használata, ami jól mutatja helyzetüket: a legyőzött, leigázott, rabszolgasors előtt álló nőkét. Általánosságban elmondható, hogy a konstruktív nyelvi együttmű-

13 Istókné 2012, 13.

14 Hekabé az első részben feltűnően sokszor használ az anyasággal kapcsolatos kifejezéseket: *lányaim-lányom-szüzeim* (159, 182, 248, 485, 500, 632, 697. sor), *gyermekem-gyermekeim-sarjaim* (256, 257, 306, 345, 349, 588, 592, 603, 629, 790. sor), *édesanyja* (493. sor), fiam (702, 791. sor).

15 A Nagy Imre-modell a dráma nyelvi világában szekundér nyelvi szinten többnyelvűséget feltételez a szereplők között: eszerint az egyes szereplők különböző *lektusokat* beszélnek, amelynek összessége a *lektusmező*. Amikor az egyik szereplő beszédmódja nem tud beilleszkedni a *lektusmező* rendjébe, akkor kommunikációs feszültség jön létre, amely rendszerint *nyelvi tusákban* realizálódik. Ezekben a *nyelvi tusákban* a beilleszkedni nem tudó szereplő egy úgynevezett *agresszív nyelvi kód*ot használ és megpróbálja a többi szereplőt, szereplőket rávenni az egynyelvű együttműködésre és így a nyelv szintjén megvívott csatában próbálja meg érvényre juttatni akaratát. (Nagy 2012, *A drámai cselekvésről*.) Nagy Imre által használt *nyelvi tusa* terminustól eltérve, az antik görög drámák vonatkozásában a *nyelvi agón* kifejezést használom, két (esetleg három) szereplő közti nyelvi küzdelem, versengés, harc megnevezésére.

ködés formája jelenik meg, illetve Hekabé esetében az úgynevezett *ráható nyelvi kód* használata figyelhető meg. Ennek során a királyné anyaként viselkedve egy pozitív cél érdekében próbál meg hatni családtagjaira, amely jelen esetben a túlélés. A második részben Helené megjelenésével Hekabé szóhasználatában viszont egy kódváltásnak lehetünk a tanúi, ahol elsősorban nem mint édesanya, hanem mint Trója Királynéja áll előttünk és küzd meg Helenével, Spárta Királynéjával.[16]

Az általam két részre tagolt mű második része Menelaosz megjelenésével veszi kezdetét. Ebben a részben a néző egy – majd a *Helené* című drámában tökéletesre fejlesztett euripidészi dramaturgiával találkozik – színház a színházban előadást lát maga előtt. Menelaosz pompás megjelenése és bevonulása arra engedne következtetni, hogy most, miután megvívta a nagy csatát asszonyáért, eljön, hogy hazavigye magával. Várakozásunknak megfelelően így is kezdi: *Ó szép sugárzó napvilág, ó, nap, melyen / Helenét magamnak visszaszereztem, hitvesem, / hisz érte annyit fáradoztam jómagam, / Meneláosz, a férje és egész akháj hadam.* (860–863. sor) Ez a kezdet azonban váratlanul megszakad és egy éles váltással hirtelen az előző sorokat mintegy visszavonva arról kezd beszélni, hogy ő valójában nem is Helenéért jött, sőt a nevét legszívesebben ki sem ejtené a száján. Illetve mégiscsak érte jött, hogy hazavigye, mert a sorsát rábízták, ő viszont inkább az otthonmaradt hellénekre bízná a döntést, de mindez nem sietős, majd ha kapnak kedvező szelet, akkor útnak indulnak:

> Trójába jöttem – semmiképp sem asszonyért,
> ahogy hiszik – de férfi ellen hitszegőn
> ki otthonomból elrabolta hitvesem.
> (864–866. sor)
>
> (...)

16 Hekabé szóhasználatában is megfigyelhető egy váltás – szám szerint 25-ször – a hazájával kapcsolatos kifejezések sokkal gyakoribbá válnak: *föld-földem-földünk* (884, 1274, 1279, 1302, 1306. sor), *házak-házában-házunk* (893, 1020, 1215, 1283, 1321. sor), *Trója-Iliosz* (909, 986, 1002, 1007, 1161, 1241, 1277, 1296. sor), *város-városunk-városom* (994, 1168, 1274, 1276, 1297, 1316. sor), *ősi fal* (1174. sor).

Azért jövök, hogy őt, lakónt… – nem szívesen
mondom neved ki, egykoron bírt hitvesem! –
vigyem magammal; mert a többi trójai
rabnő körében itt e sátorokban ül.
Kik lándzsaheggyel visszavívták őt, nekem
adták ki, hogy megöljem vagy ne öljem, ám
vigyem argív honba vissza, hogyha vágyam az.
Úgy láttam jónak, hogy ne leljen itt halált
Helené Trójában, ám hajón, hogy elvigyem
Hellasz földjére: ott öljék meg bosszúból,
kiknek családja Ilioszban veszett.
No rajta, szolgák, sátorába menjetek
s hozzátok azt a nőt, a szörnyű vérszopót
sörényénél hurcolva! Majd ha kedvező
szellők fuvallnak hellén földre visszük őt.
(869–883. sor)

Már követni sem tudjuk Menelaosz szándékát feleségével, de az biztos, hogy Helené személyének ilyen szintű semmibevételére nincs példa, hogy a nagy hős így beszéljen a feleségéről – aki miatt a görögök és a trójaiak tíz éven át harcoltak és romba dőlt egy egész város – értelmezhetetlen, ismereteink és az előzmények alapján azt mondhatjuk, nem hihető. Helené bűnös és ezt mindenki így gondolja, de hogy ennyire a véletlenre, *a kedvező szelekre* akarná bízni Menelaosz a felesége sorsát, csak zavarodottságának köszönhető. Ha valóban gyűlölné asszonyát, akkor hagyhatná a trójai nők kezén, bánjanak vele kedvük szerint, vagy hagyhatná magára, hiszen új otthonát most tette a földdel egyenlővé, Helené számára ennél rosszabb, kellemetlenebb és kényelmetlenebb hely biztosan nem létezne. Miért akarja mégis mindenáron hazavinni? Valóban majd az otthoniak kezére adja? Menelaosz első színpadi megnyilvánulása nyelvileg annyira következetlen, hogy feltételezhetjük nem az igazságról és valódi szándékáról beszél. Feltételezésem szerint a trójai *hős* a színpadra lépését követően pillantotta meg a földön fekvő Hekabét, akinek jelenléte olyan erősen hatott rá, hogy megváltoztatta ünnepélyes bevonulásának monológját. Vélt eredeti szándékán – miszerint hazaviszi magával asszonyát – nem

változtatott, csak egy olyan körülményes és következetlen indoklást fűzött hozzá amit Hekabé jelenlétének tulajdoníthatunk. Menelaosz felvett egy olyan nyelvi lektust, amely lehetővé teszi a konstruktív nyelvi együttműködést Hekabéval.[17] Mindvégig az figyelhető meg, hogy a nyelv szintjén behódol a trójai királynénak, elkerülve ezzel a *nyelvi agón* kibontakozásának lehetőségét, Hekabé szintúgy. Pontosan azt mondja Helenéről, amit Hekabé vélhetően hallani akart, Hekabé pedig mindezt meghallva egy győztes uralkodónak kijáró fohásszal és dicsérettel fordul felé, de ugyanakkor megpróbálja irányítani, manipulálni a döntését. Úgy akarja megszerezni a nyelvi fölényt Menelaosszal szemben, hogy a maga legyőzött helyzetét látszólag elfogadja, nem próbál meg változtatni rajta.

Helenével kapcsolatban az agresszív nyelvi kód jellemzi Hekabé kommunikációját, egyértelmű utasításokat ad a férfinak és átveszi az irányítást: *öld meg hitvesed! / De fuss, ne lásd másképp varázsa ejt rabul.* (890–891. sor) Hekabé nem egyszerűen arra kéri a trójai hőst, hogy ölje meg feleségét, hanem szinte könyörög, hogy pusztítsa el és lehetőleg minél hamarabb. Ebben a pusztításban ugyanis benne van minden, amit Helené képvisel, ami őhozzá köthető, minden eddig látott szenvedés, amiért mindenki közvetve őt okolja. Azért sürgeti, mert tudja, hogy a férfiak, amint megpillantják, képtelenek ellenállni a látványának.[18] Az asszony mintha csak arra várt volna, hogy valaki varázslatos szépségét említse, díszes öltözékben[19] kilép a sátorból. Megjelenése, értelmezésemben és a kontextusból következtetve, hi-

17 Menelaosz nyelvi megnyilvánulásaira a Nagy Imre-modell által bevezetett: *rétegzett,* vagy *osztott kód* elnevezést használhatjuk.

18 Erre találunk példát az *Iliász* III. énekében (154–160. sor) is, amikor a trójai vének a város kapujában ülve megpillantják Helenét és minden korábbi ellenérzésüket félretéve istennőként tekintenek rá. Homérosz Heleneje tehát a Szépség hordozójának és a halandó férfiak végzetének örök szimbóluma, mint ahogyan már Kerényi Károly is felhívta rá a figyelmet a *Helena születése* című munkájában. (Kerényi 1984, 426.) Euripidész itt ezt a fajta hagyományt rögzíti Hekabé szavai által.

19 A dráma instrukcióira önmagában nem támaszkodhatunk, amely szerint Helené *pompás öltözetben lép ki a sátorból*, de később a szövegben Hekabé szavai is ezt erősítik: *termeted felékesítve jössz elő (...) Rongyos ruhában illenék s rimánkodón / jönnöd, remegve rémülettől és hajad tövig lenyírva* (1022–1027. sor).

bátlan és tündöklő, de a szavak szintjén ugyanakkor elesettnek és szánandónak próbálja mutatni magát Menelaosz szolgái miatt, akik őt *erőszakkal cibál*ták (887. sor). Néhány sorral korábban valóban azt mondta Menelaosz a szolgáinak, hogy *sörényénél hurcolva* (882. sor) hozzák ki, de sem a drámához később szerkesztett szerzői instrukció, sem pedig Hekabé szavai ezt nem támasztják alá.[20] Menelaosz szavai pedig inkább tűnhetnek fellengzősnek, mint valódi utasításnak. Ez is annak lehet a bizonyítéka, hogy Hekabé egy előre megrendezett jelenetet lát maga előtt.

Menelaosz és Helené most találkoztak először egymással? Valóban így képzelnénk el azt a jelenetet, amikor a házastársak tíz év után újra látják egymást? Érthető lenne a feszültség, vagy a heves érzelmek is, akár pozitívak, akár ellenségesek, de Menelaosz feltűnően kerüli a feleségével való kommunikációt. Kérdéseire, kéréseire a lehető legrövidebben válaszol, válaszaival is inkább Hekabé rokonszenvének a megnyerésére törekszik. A férfi Helené színpadi jelenlétének során négyszer szólal meg és összesen hat sorban beszél feleségéhez:

> Nem is kerültél szóba! Ám a had zöme
> rám bízott, hogy sérelmemért megöljelek.
> (901–902. sor)
> Téged megölni, nem pörölni jöttem én!
> Megköveznek! Jöjj, lakolj (905–906. sor)
> hamar halállal halva hosszú harcokért,
> hogy megtanuld: gyalázatot rám nem hozol!
> (1039–1041. sor)

Ennek a néhány sornak a vizsgálatából is már egyértelműen látszik Menelaosz szavainak következetlensége. Nem beszél feleségéhez, nem

20 Meg kell azonban jegyezni, hogy Menelaosz utasítása a nőrablás motívumrendszerét hordozza magában, mint aki innen erőszakkal akarja hazacibálni feleségét. Ez azonban felveti a kérdést, hogy akkor az első *rablás,* amikor Parisz vitte magával, mennyiben volt Helené akarata ellen való. Erre később Hekabé is utal, hogy Helené nem úgy viselkedett a trójai várban, mint akit akarata ellenére tartanak a legszebb férfi mellett. Ez a problémakör a *Helené*ben még visszatér, lásd a *Helené, az ártatlan* című fejezetben.

kérdez tőle semmit, a számonkérés is elmarad. Ennek a házastársak közötti hiányos kommunikációnak oka lehet Hekabé állandó színpadi jelenléte. Menelaosz ugyanis Helené és Hekabé együttes jelenléte során egyértelműen Hekabét részesíti kommunikációs előnyben, nem keveredik vele nyelvi tusába, nem alkalmaz vele szemben agresszív nyelvi kódot. Helenével való beszédében ugyan megfigyelhető az agresszív nyelvi kód használata, de nyelvi tusáról itt sem beszélhetünk, ugyanis nem jön létre kettejük között az a fajta kommunikációs csatorna, ami ezt lehetővé tenné. A dráma nyelvi világában csak két esetben beszélhetünk kettejük között dialógusról, ugyanis az ahhoz elengedhetetlen legalább egyszeri *beszélő-befogadó* szerepcsere két esetben valósul meg.[21]

Helené és Hekabé nyelvi agónja

Helené és Hekabé összecsapása a dráma központi eseménye. A köztük zajló nyelvi agón azért is rendhagyó, mert Helené négy drámabeli megnyilvánulása mind a négyszer Menelaosznak van címezve, egyszer sem szólítja meg Hekabét, de mondanivalója egyértelműen hozzá szól. Helené kommunikációját tehát szintén a Menelaosznál is megfigyelhető *osztott kód* jellemzi, ami arra utal, hogy a hellén házaspár színjátékot játszik a trójai királyné előtt. Másrészt Helené beszédmódja annak is lehet a magyarázata, hogy ő is királynéi mivoltában jelenik meg, nem Hekabé alárendeltjeként akar mutatkozni.

A kommunikációs csatornát Hekabé vezérli, ő kéri meg a királyt, hogy hallgassa meg Helenét és engedje meg, hogy majd ő válaszolhasson neki. Ekkor kezdődik meg a két nő nyelvi összecsapása, amelynek során Helené Hekabéval szembehelyezkedve nem magát mentegeti, hanem ellenfelét vádolja. Rögtön az elején kimondja azt, amiről eddig senki sem mert beszélni, ami Hekabé számára a legnagyobb tragédia, ami egy feloldhatatlan konfliktushelyzetben hozott rossz döntés kö-

21 Első alkalommal a 895–905. sorban történik meg ez a kódváltás kétszer, majd a 1036–1043. sorok között egyszer, amikor Menelaosz megnyilatkozására Helené reagál, de itt véget is ér kettejük dialógusa.

vetkezménye: Trója pusztulásáért nem más, csak ő és Priamosz a felelősek. *Őt, a bajszerzőt ez szülte itt…* (919. sor) Helenének ez a kijelentése egy olyan kimondás, *parrhészia,*[22] amely tekinthető elkötelezett és igaz beszédnek, amint azt Foucault meghatározza, azonban az ő kritériumrendszerével szemben[23] a *kimondó* Helené, nem a kimondás következtében kerül veszélyhelyzetbe, hanem veszélyeztetettsége következtében fogalmazza meg ezt a súlyos kritikát, vádat, amit eddig egyetlen szereplőtől sem hallhattunk. Minden ezt követő kijelentését: az istenek döntését a hármas–iga perben, Parisz megérkezését házába, elrablását, szökési kísérleteit, Hekabé tételesen megcáfolja. Erre az egyetlen, legsúlyosabb vádra azonban nem válaszol, mert nem tud válaszolni. A Karvezető is felszólítja, hogy tegye tönkre *ármányos szavát, hiszen / szépen beszél, s gonosztevő!* (967–968. sor) Helené azonban valami olyat mondott ki, amelyet nem tagadhatott. Válaszában nem is próbálja menteni magát, csak Helené vádjait fordítja vissza: szerinte ő volt az, aki Parisz szépségének nem tudott ellenállni és nagyobb pompára vágyva hagyta el Menelaoszt, Trójából pedig egyszer sem próbált meg elszökni.

> Argosz, hol éltél, bezzeg szűkös volt neked,
> s elhagyva spártát arra vártál: városunk,
> a phrűgeké aranyban úszik s elborít
> pazar pompával; mert elég nem volt neked
> Meneláosz háza, hogy fényűzésben fürödj!
> (993–997. sor)

22 A parrhészia [παρρησία] jelentése, *kimondás, megmondás*, itt: *kimondás a drámában*, amely alapvető dramaturgiai effektusnak tekinthető, Foucault olyan dramaturgiai tényezőnek tartotta, amely a drámai bonyodalom kialakulásában játszik fontos szerepet. Euripidész hat művén (*Phoiníkiai nők, Hippolütosz, Bakkhánsnők, Élektra, Ión, Oresztész*) keresztül vizsgálja a parrhésziát mint a kimondás, igazmondás, szólásszabadság megjelenését. (Foucault 2001, 2009; Gross 2002.)

23 A kritériumrendszer, kisebb módosításokkal már alkalmazható erre a *parrhészia* eseményre: hatalmi viszony van az igazságot kimondó és a címzett között a címzett fölényére; a kimondó nem hazudik és nem ironikus; a kimondó autentikus beszélő; a kimondás súlyos bírálat, kritika a címzettre nézve.

Hekabé végül Menelaoszhoz fordulva az egész közösség nevében kimondja Helené legnagyobb vétkét, a hűtlenséget. Pompás ruhája és megjelenése ebben a jelenetben válik igazán fontossá, ugyanis nem csak azért lépett elő a sátorból tündöklően, mert ő a világ legszebb asszonya, hanem tudatosan nem is akarta egy, a férjét elhagyó bűntudatos asszony látszatát kelteni (1022–1024. sor). Megjelenésében és szavaival is ártatlanságát hangoztatta mindvégig, aki most arra készül, hogy férjével hajóra szállva hazatér. Hekabé elvesztette a csatát. Minden igyekezete, könyörgése ellenére nem tudta Menelaoszt meggyőzni, hogy pusztítsa el. Helené emelt fővel díszesen hagyja el Tróját férje oldalán, semmiképp sem rongyokban, életéért rimánkodón, egy bűnös asszony benyomását keltve. Menelaosz szavai akkor válnak hiteltelenné, amikor Hekabéra – akivel mindvégig, feltűnően a *konstruktív nyelvi együttműködés*re[24] törekedett – végül erélyesen rászól: *Hagyd abba, aggnő!* (1046. sor), majd amikor a hajó felé igyekezve a királyné utolsó kérésére komédiába illő humorral válaszol:

Hekabé: Csak egy hajó-teknőbe ám ne szálljatok!
Meneláosz: Miért ne? Tán nagyobb a súlya, mint előbb?
(1049–1050. sor)

A humoros beszédnek általában feltétele a lelki oldottság, könnyedség, felszabadultság. Értelmezésemben mindez annak a magyarázata és egyúttal bizonyítéka is, hogy Menelaosz elérte célját, hajóra szállhatott feleségével, megszabadulhattak Hekabétól és az emiatt érzett megkönnyebbülés hatására humorizált. Emlékezzünk csak vissza első mondataira a 860–861. sorokban: *Ó szép sugárzó napvilág, ó, nap, melyen / Helenét magamnak visszaszereztem, hitvesem…*[25] Menelaosznak egészen addig állt szándékában megölni Helenét, amíg meg nem pillantotta szépséges, ellenállhatatlan asszonyát.

Helené és Menelaosz elhajózása után Hekabéra már csak egy szörnyű feladat vár, hogy unokájának, a kis Asztüanaxnak össze-

24 Nagy Imre nyelvi modelljében a *konstruktív nyelvi kód* használója nem kényszeríti a szereplőket egynyelvű együttműködésre, mellőzi az agresszív kód használatát és többnyelvű együttműködést teremt meg.

25 Az idézett sorok később, a *Helené* című dráma 625–626. sorában hasonlóan hangzanak el: *Ó, vágyva vágyott, drága nap / mely téged ölelő karjaimnak visszaad!*

tört holttestét eltemesse. A görög tragédia színpadán ritka látvány a megcsonkított corpus,[26] de a gyermek vizes, összeroncsolódott, bekendőzött élettelen testének behozatala a színpadra (1010–1013. sor) egészen egyedülálló: *be szörnyen széjjelzúzta főd / az ősi fal, mit Loxiasz feltornyozott! / S fürtös fejed (...) halál vigyorog e megrepedt / csontok közül most (...) S ti kezek (...) csuklóból mily lankadtan csüngtök ím alá.* (1173–1179. sor)

Dramaturgiailag ez a jelenet zárja le a Helené epizódot, ugyanis Asztüanax Hekabé karjában szimbolizálja mindazt a pusztítást, amit a trójaiak szerint okozott: hontalanná, reménytelenné, gyászolóvá (1209–1215. sor) és rabszolgává (1265–1268. sor) váltak miatta. Az agg királyné nem akart tovább részese lenni a szenvedéseknek, nem akart beszállni a rá váró hajóba, hogy Odüsszeusz rabnője legyen. Utolsó erejével megindult, hogy az égő város falai között haljon meg, de *kimentették*, visszahurcolták, így nem adatott meg neki az önként vállalt halál lehetősége (1282–1284. sor). Tragikus hősnővé abban a pillanatban vált, amikor királynéként és anyaként egy olyan választás elé került, amelyben csak tragikus döntést hozhatott. Nem áldozhatta fel magát mint Íphigeneia vagy Alkésztisz, neki végig kellett élnie és szenvednie a következményeket.

Helené leginkább abban az értelemben különbözik a többi tragédiai hősnőtől azon kívül, hogy ő mindig másokat áldoz fel önmaga érvényesülésének érdekében, hogy el tudja kerülni az önmagára nézve tragikus döntéshelyzeteket, amelyek *tragikus hősnő*vé avatnák. Helené tehát a mindenkit felülmúló szépségével és intelligenciájával mindig hősnői és központi szerepben van, de tragikus hősnő sohasem válik belőle. Ezt láthatjuk Euripidész *Helené* és az *Oresztész* drámák Helené-ábrázolásában is.

26 Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz* című drámájában Prométheusz testét a színen láncolják ki a sziklához (55–77. sor), Szophoklész *Trakhiszi nők* című darabjában Héraklész szétmart testtel jelenik meg (1053–1057, 1078–1079. sor, a Karsai–Térey-fordítás sorszámozása szerint), az *Oidipusz király*ban Oidipusz kivájt szemekkel tér vissza a színre (1328–1335. sor), a *Philoktétész*ben Philoktétész a tíz éve üszkösödő, sebes lábával vonszolja magát (258–259, 310–312. sor), Euripidész *Hippolütosz*ában Hippolütosz vérző, maró sebekkel borított testtel haldoklik a színen (1351–1352. sor).

Kommosz – Exodosz

Horváth Andor tragédia-értelmezésében[27] a tragédiát olyan, színpadon eljátszott történetnek tekinti, amely egy bizonyos előzményt, amely a kiinduló színpadi jelen előtt már végbement, narratív szerkezetben folytat és értelmez. Az előzmény minden olyan esemény lehet, amely hatással van a főhős cselekedetére, tettre készteti. Ennek az értelmezésnek két regiszterét jelöli ki: a kórust, illetve magát a drámai szerkezetet. A *Trójai nők* esetében a közvetlen előzmény a trójai háború, amelynek legnagyobb vesztesei, a trójai nők épp a rabsorsra várnak (28–38. sor). A kiinduló szituáció nagyon hasonló Euripidész majd tíz évvel korábbi, Kr. e. 424. környékére datált *Hekabé*jához, ahol szintén közvetlenül Trója lerombolása után vagyunk, de itt a görögök már hazafelé tartanak a trójai rabnőkkel. A két mű szerkezetét tekintve nem beszélhetünk szimmetriáról, de néhány hasonlóságot azonban ki kell emelni, különös tekintettel az exodoszra. A *Hekabé* című dráma is két részre osztható, amelynek első része Polüxené feláldozását és Hekabé szenvedését állítja a középpontba, hasonlóságot mutatva a *Trójai nők*kel, míg a második rész Hekabé bosszúállásának történetét beszéli el, ahogyan kegyetlenül meggyilkolja Polümésztor gyermekeit és megvakítja a thrák királyt. Mindez viszont már éles ellentétben áll a *Trójai nők* Hekabé alakjával, aki bár gyilkosságra buzdítja Menelaoszt, önmaga cselekvésre képtelen. A tragédia utolsó jelenetében, amikor Helené legyőzte, végső elkeseredésében megpróbál az öngyilkosságba menekülni, de Talthübiosz szolgái megakadályozzák. A mű a Kar szavaival zárul: *Jaj, városom, te szomoru sorsu! / De nosza vegyed az utad az akháj hajókhoz!* (1331–1332. sor) Akárcsak a korábbi, *Hekabé* dráma: *Igyekezzünk, drágáim, be a sátrakba s ki a révbe, / s hurcoljuk rabsorsunk szomorú igáját. / A Végzet kőszíve nem könyörül.* (1293–1295. sor)

Általános szabályként elmondható, hogy a görög tragédiát a Kar szavai zárják, és ez alól nagyon kevés a kivétel. Aiszkhülosz hét fennmaradt tragédiájából öt kommosszal zárul, Szophoklész esetében egy

27 Horváth 2005, 161.

kivételtől[28] eltekintve mindig a Kórusé az utolsó szó, Euripidésznek pedig minden ránk maradt művére igaz. Az idézett példákból is látszik, hogy Euripidésznél ez a szöveg általában csak néhány soros, Aiszkhülosznál pedig a leghosszabb, tartalmilag összegző funkcióval bír. Euripidész nem összegez, hanem röviden lezárja a cselekményt, amit egyfajta ítéletnek is nevezhetünk, a *Trójai nők* és a *Hekabé* drámák esetében az elkövetkező eseményekre utal. A Karnak sajátos szereplői státusza van, mindvégig jelen van a színen, a szereplők közti szoros viszonyrendszeren részben kívül áll, ezért tudja kommentálni az eseményeket és az igazághoz is ő áll a legközelebb. A zárlat mindazt a szerepet összegzi, amit a kórus az egész mű folyamán betölt. Horváth Andor szerint a kórus szövege azt a megállapítást erősíti, hogy a drámai történések, az *előzmények*, az *istenek* és az *emberi szenvedélyek* hatására következnek be.[29] Gyakori a Kar *parergon*ként[30] való megközelítése is, részben a sajátos szereplői státusza miatt. A Kórus esetében úgy használják, mint ami a szövegen kívül esik annak ellenére, hogy annak szerves része. A kanti értelmezésben „csak külsőleg, toldalékként tartozik" a tárgyhoz,[31] Derrida azonban ennél árnyaltabbnak látta, ő a külső és belsője közti feszültséget, kapcsolatot kereste úgy, hogy a hiány megjelenését helyezte fókuszba, amit a *parergon* pótol. Más szóval egy nehezen elválasztható elválasztásnak, különválasztásnak hívja.[32] Derrida gondolatmenetéből kiindulva, ha külső-belső viszonyrendszer problematikája mentén próbáljuk meg értelmezni a

28 Szophokész *Nyomszimatolók* című töredékekben fennmaradt szatírjátékának befejezése elveszett. Az *Oidipusz király* magyar fordításában Oidipuszé az utolsó szó, de a franciában és több angol fordításban (például: Robert Fagles: *Oedipus the King,* William Basil Jones szerkesztette: *Oedipus rex*) a Kórus mondja az utolsó mondatokat. Ez a mai napig filológiai vita tárgyát képzi, a legfrissebb magyar *Oidipusz király* fordítása (Karsai György, Térey János) is Oidipusz szavaival fejeződik be. Amennyiben egységesen a Kar szájából hangoznának el az utolsó mondatok (leginkább az utolsó három sor), egységesebb dramaturgiai képet is megállapíthatnánk Szophoklész műveinek befejezéséről.

29 Horváth 2005, 185.

30 A parergon (πάρεργον) értelmezhető a munka, vagy mű melletti, mellékes dolognak, elsősorban alárendeltet, mellékeset jelent, ami értelmezhető a munka, vagy mű melletti, mellékes dolognak. (Wharton 1890, 100.)

31 Kant 2003, 136.

32 Derrida 2001, 169.

Kórus szerepét, akkor választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy miként tekinthetünk a Kórusra mint *keretre*, annak ellenére, hogy nem a mű elején – ott csak kivételes esetekben fordul elő[33] –, hanem a végén és a szöveg belsejében fedezhető fel. A működése mégis keretszerű, hiszen általánosságban elmondható, hogy a szereplők közti szoros viszonyrendszernek nem részese, rajtuk kívül áll, viszont mivel mindvégig jelen van, közel áll az igazsághoz és a nézők tudásszintjéhez. Ha most kifejezetten a Kar zárlatban betöltött funkcióját nézzük a *Trójai nők* esetében, akkor valóban nagyon tömören értelmezi, keretbe foglalja a történteket: *városom, te szomorú sorsú* (1331. sor), illetve tovább vezeti a nézőt, a jelenből kimutat a jövőbe: *De nosza, vegyed az utad az akháj hajókhoz!* (1332. sor)

Az utolsó sorok a mai napig vita tárgyát képzik, ugyanis néhány kivételtől (Teubner–kiadás) eltekintve a Kar zárszavai előtt Hekabé az utolsó megszólaló, nem pedig Talthübiosz, aki dramaturgiailag sem lehetne a színen, hiszen már 40 sorral korábban, amikor kiadta az utasítást Hekabé sorsáról, távozott.[34] A Karhoz utoljára tehát a trójai királyné szól, ő ad utasítást: *vezessétek lépteimet* (1330. sor),[35] a Kar pedig válaszként: *vezesd lábaid /lépteid/ az akhájok hajóira* (1332. sor) – önmagát is a közös rabnő-sors vállalására buzdítja. Lényeges különbség, hogy nem Talthübiosznak, hanem Hekabénak engedelmeskednek, vele vállalják a közös sorsot, így tragikus vétsége, hibája ellenére, közöttük létre tud jönni a konstruktív nyelvi együttműködés.[36]

33 Aiszkhülosz: *Perzsák*, *Oltalomkeresők*; „Euripidész": *Rhészosz* (A mű Euripidész neve alatt maradt fenn mint fiatalkori alkotása, de szerzője ismeretlen.)

34 Kárpáty Csilla magyar fordításában is helytelenül szerepel az exodoszban.

35 „δούλειον ἀμέραν βίου." Karsai György szöveghű fordításában ezek Hekabé utolsó szavai: *vezessétek lépteimet.* A Kar válaszának utolsó sora pedig: „πρόφερ ε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν." *Vezesd lábaid az akhájok hajóira.* (1332. sor)

36 Ugyanezt a zárlatot láthatjuk a *Hekabé* dráma esetében is, ahol a trójai nőkből álló Kar Hekabé tettestársaként közösen néz szembe sorsával.

Helené, az ártatlan

„Enyém a bűn amit nem én követtem el." (282. sor)

Euripidész *Helené* című drámáját Kr. e. 412-ben, három évvel a *Trójai nők* után mutatták be. A párhuzamos Helené-mítosz – amely szerint Helené nem is járt Trójában, tehát a háború bűnétől mentes – Sztészikhorosz, Kr. e. 6. századi kardalköltő, *Palinódia*-töredéke révén hagyományozódott ránk. Hérodotosz erről a variációról úgy számol be, hogy az asszony elrablása után Parisz hajói Egyiptomba sodródtak, ahol Próteusz védelmébe vette Helenét, miután megtudta, hogy elrabolták. Menelaosz miután nem találta meg feleségét Trójában, és a trójaiak is többször jelezték, hogy nincs náluk, a tíz éves ostromból hazafelé Egyiptomba jutott, ahol visszakapta.[37] Hérodotosz utal Homéroszra is, akinél szintén megjelent az egyiptomi szál az *Odüsszeia* negyedik énekében, ott maga Menelaosz beszél arról Télemakhosznak, hogy járt Egyiptomban, illetve a Próteusz ligetében álló templomot egyenesen Helené szent helyének tulajdonítja a történetíró.

Több szakirodalom Helené ártatlanságát, bűntelenségét Euripidész művének esetében az egész drámára vonatkoztatva értelmezi. Laura Swift szerint Helené olyan megújulási rituson megy keresztül, amely a *partheneia*-szertartást idézi, ahol a szüzek nőkké válva, felkészülnek az előttük álló házaséletre. Ez a Helené által elvégzett rítus hasonlóságot mutat a homéroszi hagyománnyal, ahol Pénelopé szintén szertartásos módon nyeri vissza Odüsszeuszt.[38] Ebben a meglátásban a fantom (*eidólon*) Helené veszi magára a negatív konnotációkat, míg a szigeten raboskodó valódi nőalak pozitív maradhat. Elemzésemben annak a bizonyítására törekszem, hogy ez a kezdeti ártatlan Helené kép csak a kiinduló, kezdeti szituáció volt Euripidésznél, az asszony megint csak mindent és mindenkit fel fog áldozni annak érdekében, hogy célját, a hazajutást elérje.

A mű műfaját tekintve már az is kérdéses, hogy mennyire beszélhetünk tragédiáról, hiszen a látszólag kedvezőtlen kiinduló helyzet

37 Hérodotosz: *A görög-perzsa háború. II.* 2007.
38 Swift 2009, 418–438.

boldog véggel zárul, nem hal meg senki, a címszereplő főhősnő sorsa pedig egyértelműen a rosszból jóra fordul. Gottfried Hermann kritikája[39] jól összefoglalja az általános vélekedést a darabról, amelyben hiányolja a szomorú befejezést, a tragikus hatást, az erény megjelenését, mindezek miatt pedig az arisztotelészi *félelem* és *részvét* kiváltása a nézőben nem jelenik meg.

A darab bemutatásának idejéről tudjuk, hogy Kr. e. 412-ben az *Andromédá*val együtt mutatták be, egy évvel az elbukott szicíliai hadjárat[40] után. Euripidészt komolyan foglalkoztathatta a háború értelmetlensége, felesleges és kilátástalan ténye. Az értelmezők álláspontjai azonban nem egységesek ebben a kérdésben, Bernd Seidensticker[41] egyértelműnek tartja, hogy a korabeli néző párhuzamot vonhatott a trójai háború és a peloponnészoszi háború között. Ezzel az állítással helyezkedik szembe W. G. Forrest,[42] aki szerint melodramatikus fantáziaköltemény, nem az aktuális politikai helyzetre reflektál. Pippin Burnett is inkább ezt az álláspontot képviseli, míg Albin Lesky a két nézet között foglal állást, akárcsak Meltzer,[43] aki szerint a kor fájdalma elől akart menekülni ezzel a boldog végű darabbal. A legnagyobb problematikája az értelmezéseknek az, hogy a kiinduló ártatlan Helené képet végig megtartják, a *happy ending* elnevezést pedig nem egy újfajta, halál nélküli tragédia struktúraként kezelik, hanem egy komoly veszteség nélkül véget ért művet látnak. Euripidész azonban pont azáltal mélyítette el a tragikumot, hogy kivette belőle a halált, mint tragikumépítő eszközt, a hősi halál helyett végig kell élnie a szereplőknek azt, ami *utána* következik, – jelen dráma esetében a dicső múlt és a valóság szembesülése után. Nem lehet elvonatkoztatni attól a ténytől, hogy a peloponnészoszi háború utolsó éveiben mutatták be a művet. „Euripidész látnoki erő-

39 Hermann 1837.

40 A szicíliai hadjárat (Kr. e. 415–413) a peloponnészoszi háború utolsó évtizedének, egyben a korszaknak is a legnagyobb tengeri hadművelete volt, melynek során megsemmisült az athéni hajóhad, a szárazföldi harcosokat pedig lemészárolták. Ezt követően sorra kudarcot vallott az athéni sereg, egészen a peloponnészoszi háború végéig.

41 Seidensticker 1982, 198.

42 Forrest 1966, 9–10.

43 Meltzer 2006, 188–190.

vel mutatja meg, mivé lesz a dicső múltba menekvés a valósággal való szembesüléskor."[44]

Euripidész problematikusabb alkotásaiban, ahol a szerkezet, illetve a tartalom nem feleltethető meg a klasszikus tragédiaként való értelmezésnek, a szakirodalmak leggyakrabban a melodráma, cselszövéses darab, tragikomédia, illetve az új tragédia elnevezést konszenzus nélkül használják. Rendszerezésre ugyan voltak kísérletek, Kitto például három kategóriát különböztetett meg: igazi tragédia (*true tragedics*), tragikomédia (*tragicomedies*) és melodráma (*melodramas*),[45] amire Ann Norris Michelini 1987-es[46] munkájában utal, mint sokak által követett megnevezési formákra, különös tekintettel a tragikomédiára. Matthew Wright az *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians* című terjedelmes munkájának elején szintén részletesen áttekinti a műfajtörténetet,[47] de az egyes kategóriák használatától elhatárolódik, ugyanis azt vallja, hogy az általa szökésdráma-trilógiának[48] nevezett (*Íphigeneia a tauroszok között, Helené, Andromédá*) művek tragikusak. Célja, hogy elsősorban a *Helené*ről és az *Íphigeneia a tauroszok között* költeményekről bebizonyítsa, sötét, komoly, pesszimista darabok, amelyek a korabeli néző számára felkavaró kérdéseket hoztak felszínre mitológiájukkal, isteneikkel, tudásukkal kapcsolatosan. Cáfolja azokat a megközelítéseket, amelyek szerint románc, melodráma, vagy tragikomédia lenne a helyes műfaji meghatározás, mert szerinte a tragédiaversenyekre írt művek definíció szerint is tragédiák. Jelen művek mellőzését – a későbbi korokban – a meg nem értettséggel magyarázza, a *Helené*vel kapcsolatban például úgy fogalmaz, hogy nehéz olyat találni, aki ezt darabot komolyan veszi, pedig a karakterek kivételes szenvedéseknek néznek elébe. D. Tóth Judit ehhez a kérdéskörhöz csatlakozva 2014-es tanulmányában[49] helyesen állapítja meg, hogy az attikai tragédia annál sokkal változatosabb műfaj lehe-

44 Karsai 1984, 1023.
45 Kitto 1961.
46 Michelini 1987, 22–27.
47 Wright 2005, 1–18.
48 Wright mindhárom mű keletkezési idejét Kr. e. 412-re feltételezi.
49 D. Tóth 2014, 46–58.

tett, mint amilyennek mi ismerjük, de ő is a kérdéses művek esetében a melodráma kifejezést használja, illetve a *happy end*ként értelmezett befejezéseket részesíti előnyben. Úgy foglalja össze a melodráma jellegzetességeit Euripidész műveire levetítve, hogy hiányzik a tragikus téma, a magánélet áll a központban, a tragikus hős helyett magányos hős szerepel, hiányzik a tragikus bukás, a jellemábrázolás szerepe elhanyagolható, melodramatikus a cselekménybonyolítás, a technikát pedig a fordulatosság, a cselszövés, az egymásra ismerések, valamint a csodálatos menekülések jellemzik, illetve a laza szerkezet és a tragikus véget felváltó *happy end*.[50] A felsorolt kritériumok részben Gottfried Hermann *Helené*-kritikájával is összecsengenek, a lényegre nagyon jól rávilágítanak, de mégsem helytállóak. Elemzésemben Helené alakjára és tetteire fókuszálva törekszem annak az érzékeltetésére, hogy a fentebb felsorolt tézisekről bebizonyítsam: a magányos hős tragikus is, van a műben tragikus bukás (még ha nem is halállal ér véget), értékvesztés, a jellemábrázolás kulcsmomentum, a fordulatosság, a cselszövés, az egymásra ismerések, a csodás menekülés – amelyek mind jelen vannak – nem zárják ki, hanem elmélyítik a tragikumot.[51]

Prologosz – Parodosz

A prológust szokatlan módon maga Helené mondja el, amelyből kiderül, hogy Héra fondorlata folyamán Parisznak nem ő lett az asszonya, csupán képmása, mert ő Próteuszhoz került, aki vigyázott rá, de amióta meghalt, fia vágyával zaklatja. Helené gyászol, ártatlan, szenved, kiszolgáltatott és fél, legalábbis a prológusban elmondott szavai alapján ezt a benyomást kelti a nézőben, kétkedésre pedig nincs okunk. Úgy áll előttünk, mint az alapbűntől mentesült, ártatlan nőalak, akivel a befogadó érzelmileg azonosulni tud. Euripidész azonban Helené

50 D. Tóth 2014, 57.

51 A fordulat, a cselszövés, az egymásra ismerés és a csodás menekülés mellé a D. Tóth Judit által kihagyott *humor* is hozzátartozik, hiszen Euripidész mindezekkel valóban utat nyitott a komédia felé, de ettől ő még valóban a legtragikusabb maradt.

szavai által az egész görögség létét, hérószi múltját megkérdőjelező helyzetet teremt.

> Én itt vagyok, szegény Meneláoszom pedig
> Hadat gyűjtött és Ilion bástyáihoz
> Vonult, űzőbe véve elrablóimat.
> (49–51. sor)

Az elhangzottak alapján az egész tízéves trójai háború kirobbanásának oka semmisül meg, válik alaptalanná, amely már önmagában olyan téma, ami kizárja a könnyedebb, melodramatikus, tragikomikus műfaji megközelítést. A cselekmény során nem csak egy, sorscsapástól sújtott hőst állít a középpontba, hanem több tragikus életút egymással párhuzamosan haladva, egymást erősítve kerül bemutatásra.

A cselekmény színhelye Egyiptom, amely mindvégig kulcsfontosságú fordulóponttá, határrá válik az összes, drámában megjelenő személy számára. Helené, Menelaosz, a Hajós, a Kar mind külső kényszer hatására kerültek erre a *barbár* helyre. Helenét az istenek juttatták ide tizenhét évvel ezelőtt, a trójai háború kezdetén, Menelaosz és a Hajós hajótörött-ként érkeznek meg, a Kar tagjai pedig rabszolganők, akiket görög földről hurcoltak ide. Mindenki rosszul érzi magát, kiszolgáltatottnak, annak ellenére, hogy Theoklümenosz mindenkivel jól és vendégtisztelő módon bánik. Valamennyi szereplő számára áhított cél a hazajutás.

Az egyetlen szereplő, aki önszántából hajóval érkezik, és akinek nem a hazajutás a célja,[52] Teukrosz, aki a prológus dialogikus részében lép színre. A nyugodtan nézelődő férfiből, amint megpillantja Helenét, olyan féktelen haragot és dühöt vált ki az asszony puszta látványa, hogy majdnem megöli, amiben csak a vendégbaráti tisztelet gátolja meg, egy hős számára ugyanis az mindenekfelett álló, szent dolog. Teukrosz tudja, hogy nem a trójai Helené áll előtte, mert az lehetetlen lenne, de már a hasonmás puszta látványa olyan indulatokat vált ki belőle, hogy fegyveréhez nyúl. Szegény férfi ez után úgy elszégyelli magát,[53] hogy azt is

52 Apja Telamón a trójai háborúból való hazatérése után száműzte, mert testvérét elvesztette.

53 Teukrosz a tettéért, szavaiért bocsánatot is kér Helenétől, aki azonban nem válaszol rá, hanem rögtön faggatni kezdi. Karsai György *Helené*-elemzésében (Karsai 1999,

elfelejti, hogy valójában miért jött. Helené viszont nem ijed meg, nem szalad el, hanem Teukrosz zavartságát kihasználva kifaggatja az elmúlt 17 év eseményeiről,[54] hiszen végre valakitől hírt kaphat. Összesen huszonhét kérdést tesz fel, amelyek mindegyikére választ kap, mit sem törődve azzal, hogy Teukrosz, ha valakiről nem szívesen beszél, az a fantom-Helené, de ezzel mit sem törődve szinte kínozza kérdéseivel. Tudomást szerez a háború eseményeiről, megtudja, hogy mindenki számára ő a legyűlöltebb nőalak, valamint a legfontosabbat, hogy Menelaosz a hasonmásával hajóra szállt, de nyoma veszett. A férfit egyszer sem kérdezi jövetele céljáról, nem részesíti a vendégnek kijáró tiszteletben, rítusokban. Végül Teukrosz türelmét vesztetten utasítja (146–148. sor), hogy hallgassa már meg érkezése célját. Választ nem várva, gyorsan el is mondja, hogy Theonoéval, a jósnővel szeretne találkozni, hogy Apollón jóslata alapján útba igazítsa. Helené válasza elsőre inkább meghökkentő, hiszen azt várnánk, hogy most ő fog segíteni viszonzásul, végre vendégként bánva vele majd bevezeti a palotába, megvendégeli és teljesíti egyetlen kérését: Theonoé elé vezeti. Ezzel szemben ő maga mint jósnő megválaszolja a kérdést, majd gyorsan elküldi a palotától. Szepessy Tibor értelmezésében Helenének volt kompetenciája a válaszadásra, földrajzilag ugyanis tudhatta, hogy Ciprus a Nílus-torkolatával szemben helyezkedik el, tehát könnyen odatalál.[55] A néző valószínűleg még fel sem fogta ezt a váratlan fordulatot, hogy egy messziről, céllal idejött vendégnek ne teljesítse a kérését, hanem ő maga jósnői szerepkört magára véve válaszoljon, amikor Teukrosz reagálására már szinte

228.) részletesen tárgyalja ennek a résznek pszichológiai vetületeit. Helené cselekedetét ebből az aspektusból nézve kevésbé tartom tudatosnak, szándékosan a férfi ellen irányulónak. Az asszony itt bizonyosságot nyert, hogy külseje az elmúlt évek alatt mit sem változott, hiszen önmaga hasonmásának nézték, így a továbbiakban magabiztosan, csak és kizárólag önmaga céljait szem előtt tartva küzd. A bocsánatkérésre való nem-reagálásnak oka, hogy meg sem hallotta, pontosabban nem érdekelte, számára nem jelentett semmit, mert nem befolyásolta az elkövetkezőket.

54 A jelenet párhuzamba állítható Szophoklész *Philoktétés*zével, amikor a számkivetett hős megpillantja Neoptolemoszt és megszólítja, mert úgy érzi, hogy ezáltal megtalálta a visszavezető utat az emberi közösségbe, amelyhez tartozik. Helené Philoktétészhez hasonló, passzív helyzetben, az eseményeknek pusztán elszenvedő alakjaként volt jelen Teukrosz érkezéséig.

55 Szepessy 1980, 15.

ámulatba esik, vagy a teljes értetlenségbe süllyed. Összefoglalva az eseményeket azt látjuk, hogy a trójai háborút – mi már tudjuk és Helené is tudja, hogy értelmetlenül – végigharcolt, majd onnan hazajutott, de aztán száműzötté vált hős isteni parancsra idehajózik, hogy találkozzon a jósnővel, de az útját álló, a leggyűlöltebb asszonyhoz hasonlító ismeretlen ebben megakadályozza, elküldi, ő pedig hálás. A jelenet meglehetősen komikus, hiszen Euripidész éppen a komikum eszközeinek felhasználásával mélyíti el a tragédiát. Távozásakor Teukrosz a menandroszi újkomédia alakjait,[56] illetve a plautusi hőzöngő katona típusát idézi. Helené kifaggatta, kihasználta, majd elküldte, egyetlen sorban válaszolva meg a férfi kérdését, ami után indoklás nélkül tudtára adta, hogy minél gyorsabban távoznia kell.

Idegen, hajód az útra úgyis rátalál;
Siess el innen, míg a Próteusz-sarj, e föld
Királya észre nem vesz: épp másutt mulat,
Vadakra hoz ma pusztulást kutyáival;
Minden hellént megöl, kit elkap, bárki az.
Okát ne firtasd, én se mondom el, miért:
Ha szólnék róla, mitse használnék neked.
(152–158. sor)

Hála, áldás és köszönet, ezeket kapja Helené viszonzásul szavaiért.

Szépen beszéltél,[57] asszonyom; jótettedért
Az istenektől nyerj viszonzást gazdagon!
Helenéhez csak tested hasonlít: jellemed
Merőben más, nincsen szemernyi egyezés.
Pusztuljon el rútul, ne lássa meg soha
Eurótász habjait! Te pedig élj boldogul!
(159–164. sor)

56 Menandrosz: *Az Embergyűlölő* (Kr. e. 317–316) Knémon, Szósztratosz alakjai.
57 „καλῶς ἔλεξας, ὦ γύναι:" Karsai György szöveghű fordításában: *Köszönöm neked, ó, asszonyom!* (158. sor)

Teukrosz valóban a komédia színpadára való hős, aki észre sem vette, hogy kihasználták, megalázták és dolgavégezetlenül tovább küldték.

Ez a megközelítés azonban túl egyszerű, hogy ilyen gyenge elmét feltételezzünk egy trójai hősnek. Meglátásom szerint ez csak pillanatnyi, rövid ideig tartó elmeállapot lehetett, amit Helené kihasznált. Egy hérószi értékeket képviselő harcos, aki a háború következtében nem csak családját, de végül hazáját is elvesztette, szemben találta magát a főbűnös tökéletes hasonmásával. Az a tény, hogy indulatában majdnem megölte, olyan mélyen megrázhatta, hogy valószínűleg egészen a beszélgetés végéig nem is tudott magához térni. Amikor végül sikerült legalább jövetele célját elmondani, az asszony pedig egyáltalán válaszra méltatta, csak parancsszerűen teljesítette, amire utasítást kapott: elment. Mikor jön rá, hogy becsapták és megalázták? Ez már nem témája Euripidész művének, ő lett Helené első tragikus, vagy komikus – szabadon eldönthető – áldozata, de maga a tett mindenképpen tragikus.

Röviden még Helené lélekállapotára is vissza kell térni, ugyanis faggatásai folytán megtudta, hogy Menelaosz a hasonmásával elhagyta Tróját, de otthonába nem érkezett meg, *Hellasz-szerte holtnak hirdetik.* (133. sor) Ez számára a teljes reménytelenséget jelentené, mert akkor élete végéig itt ragadna. Gyászénekében[58] nem férje elvesztése miatt kesereg, hanem saját fájdalmas sorsán kezd el jajgatni, amit egészen színpadi távozásáig folyatat, összesen tízszer hangzik el sirámainak kezdetén, a „*jaj*”[59] felkiáltás. Talán ebben a rövid, reményvesztett részben elhihetjük, hogy tényleg szenved a szépsége okozta kínok miatt, mert olyan bűn okán lett hírhedt, amit el sem követett, ha pedig igaz Menelaosz halálhíre, akkor haza se juthat. A Karvezető ekkor azzal a tanáccsal látja el (319. sor), hogy kérdezze meg Theonoét, a jósnőt, hogy bizonyosságot szerezzen Menelaosz sorsáról. Egészen meglepő fordulat, miként lehet, hogy az itt töltött tizenhét év alatt ezt nem tette meg? A Teukrosz-jelenet tanulsága szerint is tudatlan volt a háború és az azt követő események kimenetelét illetően. Közös palotában él egy jósnővel, jól ismeri, később az is kiderül, hogy közvetlen kapcsolatban állnak egymással, mégsem kérdezte még meg

58 Különösen a 165–179, 230–252, 255–305. sorok.
59 108, 126, 192, 230, 335, 363. sor

saját jövőjét illetően? Erre az lehet a magyarázat, ami az előző jelenet megértésében is segíthet, hogy Helené, Theonoéban, a jósnőben, így az általa betöltött funkcióban nem hitt, illetve a jóslás intézményét nem tisztelte, vagy legalábbis nem vette komolyan.[60]

Ó, jössz-e már? Mikor jelensz meg, várvavárt? (542. sor)

Euripidész Menelaosza, a várva várt férfi színpadi megjelenése (388. sor) a *Helené*ben igencsak sokkoló, de a Teukrosz-jelenet után már nem éri annyira váratlanul a befogadót egy megtépázott, néhai hős szerencsétlen látványa. Megjelenése egy második prologosz (*epi-prologosz*),[61] amelyet az *epi-parodosz*, valamint az *epeiszodion* követ. Szegény Menelaosz – mint megtudjuk – minden díszes ruháját elveszítette, a bajt okozó nőt egy barlangba zárta, s most barátai számára próbálna élelmet szerezni, amikor a kapuőrnő útját állja. Az egykori hős vélhetően minden tekintélyt és erőt nélkülözött, mert az öregaszszonytól még a testi fenyítést is eltűri egy kis étel reményében.[62]

Hoho, ne nyúlj hozzám, eressz! Mit lökdösöl?
(447. sor)
Ö: Erőszakkal lökesselek ki, szemtelen?
M: Ó, jaj, hol vagy, hová levél, dicső hadam?
Ö: Lehettél másutt fényes úr, itt nem vagy az.
M: Jaj istenem, hogy sértegetnek, bántanak!
Ö: Szemed könnyel mért nedvesíted? Mit siratsz?
(454–458. sor)

60 A jóslás intézményrendszerébe vetett bizalom megkérdőjelezésének problematikája nem csak Euripidésznél fordul elő. Jelen dolgozatnak nem tárgya Szophoklész *Oidipusz király*ának értelmezése, de ott szintén már a prologoszban felmerül annak a lehetősége, hogy Kreón, akit Oidipusz jóslatért küldött Delphoiba, valójában el se ment, visszatérvén pedig hamisan mesélt a meg sem látogatott jós szavairól.

61 Megjelenésétől, a 388. sortól az új dráma részei: *epi-prologosz, epi-parodosz* lesznek.

62 Menelaosz első megjelenése kapcsán fontos megemlíteni Odüsszeusz szintén hajótöröttként való megjelenését az *Iliász*ban, de ő a ruhája nélkül is önmaga volt (némi isteni segítséggel), itt viszont Menelaosznak minden méltósága a megrongyolódott peploszában rejlett, ezért félt, hogy meg sem fogják ismerni őt.

A. P. Burnett kiemeli, hogy a szerencsétlen, szánalmat keltő, bujkáló hős megjelenítése, ami minden hősi emelkedettséget nélkülözött, azt a helyzetkomikumot erősíti, hogy mindeközben Theonoé és az istenek épp most ígérték vissza Helenének megszabadítóját, hős férjét – aki feltehetőleg nem egy ilyen alakra várt.[63]

Helené újbóli megjelenésekor, az 530. sorban, bár kétségek között van, de már nyoma sincs a szenvedő, gyászoló nőnek, amikor jön ki a palotából, mert megtudta, hogy Menelaosz – remélhetőleg – bármikor érte jöhet. Ekkor pillantja meg férjét, majd azonnal egy egészen szokatlan *menekülés-jelenetbe* csöppenünk, ahol a megtépázott hajótörött elől kecsesen: *Mint bakkhánsnő vagy vágtató csikó* (545. sor) elszalad. A hasonlat meglehetősen különös, hiszen menekülése nem csupán rohanás, hanem valamiféle kiscsikósan kecses, de ugyanakkor bakkhánsnőkhöz illő önkívületi futkározás keveréke, ami alapvetően dönti el azt a kérdést, hogy mennyire gondolta komolyan. Ne felejtsük el, épp most jött ki a palotából ahol megtudta, hogy megmentője bármikor megérkezhet, amikor pedig meglátott egy – nyomokban Menelaoszra emlékeztető – hajótörött férfit, akkor, hol kecsesen szökdécselni, hol önkívületi állapotban rohangálni kezdett előtte. Célja nem lehetett más, mint testének bemutatása, vágyának felkeltése,[64] ami előkészíti a felismerési jelenetet, ugyanis számára ez most létkérdés volt, úgy ahogyan a Teukrosz jelenetben ennek az ellentéte, személyazonosságának az eltitkolása. A *felismerés* (*anagnóriszisz*) jelenet[65] során, a tudatlanságból tudásba történő átváltás következik be jelek vagy érvek által, majd dől el a balsors vagy jósors alakulása. Itt nem a megszokott, arisztotelészi jegyek alapján történik a házaspár egymásra ismerése, mint akár láthattuk azt Íphigeneia és Oresztész esetében, az *Odüsszeiá*ban Odüsszeusz és Pénelopé találkozásakor, vagy ahogyan azt maga Helené is elképzelte még korábban: *felismerhetne sok / jelből, amit mi ketten ismerünk csupán* (290–291. sor), hanem egészen

63 Burnett 1971, 82.

64 Burnett a komikus elemeket kihangsúlyozva e jelenet, valamint a szatírdámák hasonló jelenetei – Menelaosz megjelenítése és a nő kergetése – között von párhuzamot. (Burnett 1971, 82.)

65 Arisztotelész: *Poétika* 1450a39.

egyszerűen bemutatkoznak egymásnak. Menelaosz nem akar hinni a szemének, számára lehetetlen, hogy az ő felesége álljon előtte: *Csak nem bolondultam meg, és jól lát szemem?* (577. sor) Az asszony tizenhét éve várt megmentőjére, élet-halálkérdés a felismerés, ezért egy egész csábítási jelenetet látunk felépítve, kezdve a kecses szökdécseléssel, majd hogy a férfi vágyát maradéktalanul felkeltse, és befolyásolása alá vonja, már ruhátlanul áll előtte és öleli. *Nézz meg! Mit kívánsz még, te bölcsek bölcse, mondd!* (580. sor) *Eressz el! Épp elég bajom volt eddig is!* (591. sor) A várt siker elmarad, Menelaosz durván visszautasítja. Rövid ittléte alatt másodszor érte fizikai atrocitás, egymás után két asszony is *megtámadja,* menekültként idevetődve pedig nem erre számított. A hasonlóság tényét ugyan elfogadta, de elutasító magatartásának oka abban keresendő, hogy ilyen bizonytalan léthelyzetre, amiben jelen körülmények között van, talán még életében nem volt példa. Királyként, hősként élt, egyértelmű helyzetekben kellett cselekednie, most pedig királyi ruhájától megfosztottan, kiszolgáltatott, bizonytalan léthelyzetben találja magát, ráadásul olyan dologgal szembesül, ami egész eddigi életét és közössége életét alapjaiban rázná meg. Tudja, ha igazak az asszony szavai, akkor a háború értelmetlen volt, aminek a beismerése egy közösség vezetőjétől lehetetlen, egyszerűen nem teheti meg. *A háború nagyobb bizonyság, mint szavad.* (595. sor)[66] Helené itt elvesztette a csatát, erre nem tud mit felelni, ezzel nem tud vitatkozni, akár véget is érhetne a tragédia. Minden testi varázsát, intellektuális fölényét latba vetette, de az ő nevével fémjelzett háború legitimitásának megkérdőjelezése Menelaosz számára vállalhatatlan. Euripidész mély, alapvető filozófiai kérdést vet fel, miszerint lehet-e hazugságra történelmet építeni? Menelaosz tudja, hogy az a tény, ami most számára kiderült, beépíthetetlen a görög történelembe, nem lehet tizenhét év után kiállni egy nép elé azzal, hogy a történelmet írt trójai háború, tévedésen alapult, ezért értelmetlen volt. Nem tehet mást, mint hogy a hamis alapokon nyugvó, de valós múltat választja, és inkább él egy ködképpel, mint hús-vér feleségével, akit nem

66 Kerényi Grácia fordításában idéztem az 595. sort, míg ugyanez Karsai György szöveghű fordításában: „τοὐκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ᾽ οὔ." *„Tukei me megethosz tón ponón peithei, szü d' u."* = *„Merthogy a szenvedések súlya győz meg engem, s nem te."* (Ebben a fordításban, az idézett szöveghely az 593. sorban szerepel.)

vihet haza. Tudta, hogy ennek a hazugságnak a következményeit neki kell viselnie, pedig nem tehet róla. Egy hazugságban eltöltendő élet képe tárult fel előtte, amit inkább vállalt volna, mintsem, hogy a titok kiderüljön. Ezáltal feláldozta volna életét egy nép megélt történelméért cserébe, mert hazugságban élnie egy hősnek lehetetlen. Menelaosz ekkor egy pillanatra valódi hőssé, hérosszá vált.

Mielőtt azonban egészen váratlanul, *deus ex machina*ként megjelenne a *Hírnök*[67] és a boldognak tűnő lezárás felé terelné az eseményeket annak a ténynek a közlésével, hogy a barlangba zárt, őrzésükre bízott trójai Helené a felhők közé emelkedett, meg kell állnunk egy pillanatra. Szépségét és mindenki felett álló intelligenciáját, manipulációs készségét latba vetve, most mégis alulmaradt szerencsétlen hajótörött férjével szemben. Egyik oka, hogy meg sem próbált vele együttérzően, kedvesen bánni, esetleg étellel kínálni, felöltöztetni, egyszóval gondoskodó asszonya lenni, így ismét bebizonyosodott, hogy az önfeláldozó, önzetlenül segítő magatartásra képtelen. A másik – fentebb említett – oka pedig, – ami egy pillanatra tragikus hőssé avatja Menelaoszt – hogy képes lett volna a közösség megélt történelméért cserébe feláldozni önmagát.

A *Hírnök* beszámolója következtében folytatódhat a cselekmény úgy, hogy Menelaosznak szembe kell néznie az igazsággal, a háború hiábavalóságának tényével és tudja, hogy hazaérkezvén egész népének meg kell felelnie azokat a kérdéseket, amiket a *Hírnök*, a Hajós-társa tett fel neki. *Csak egy ködképért fáradoztunk, hasztalan?* (707. sor), *S ez itt valóban létező és hitvesed?* (709. sor) Meglepő módon a Hajós-társ mindezekért nem Menelaoszt, vagy Helenét kezdi el kemény szavakkal hibáztatni, hanem a jósokat.

(…) Látom én, haszontalan
minden jövendölés, s hazugsággal teli!
Tűzből se olvasnak ki épkézláb jelet,
madárrikoltásból sem; együgyű a hit,
hogy emberekhez szól a röpködő madár.

67 Tekintve, hogy nem egy isten, hanem hajóstárs jelenik meg, helyesebb elnevezés a *nauta ex machina* (603. sor).

Hisz nem figyelmeztette Kalkhasz társait,
látván: ködképért hal meg ennyi hős akháj,
s Helenosz se, hagyta lángba veszni városát.
nem akarta isten, tán azért, azt gondolod?
Akkor minek jósoltatunk? (...)
a legjobb jós a tetterő s a józan ész.
(744–757. sor)

Még Euripidész színpadán is egyedülálló, hogy egy szolga szájából hangozzon el ilyen kemény ítélet a jóslás intézményrendszere ellen. A *Hírnök*[68] azonban több funkciót is betölt jelenete során, nem csak a hírhozói szolga szerepkört, mert akkor már korábban távoznia kellett volna. Amikor kérdésekkel fordul a királyhoz a háború értelmetlenségével kapcsolatban, akkor már az egész görögség, a közösség nevében szólal meg, őket képviseli, de a választ végül önmaga adja meg jós-ellenes monológjával, amelyre a Karvezető helyesel, Helené pedig gyorsan le is zárja. *Legyen; tehát idáig ez rendjén van így.* (761. sor) Szövegszerűen nem bizonyítható, hogy itt pontosan mire utalt Helené, csak jelleméből következtethetünk arra, hogy a történtekért a jósokat okolni jó magyarázat lehet majd otthon a népnek is, de ami még fontosabb, hogy most Menelaosz is megnyugodhat, hiszen Kalkhasz és társai tehetnek arról, hogy egy ködképért dúlta fel Tróját. Végre a saját céljaira, feladatára lehet összpontosítani, a szökésre és a tervének kidolgozására.

„Hát nem hajózhatom veled békén haza?" (802. sor)

Helenére nagy feladat vár, ugyanis a mind fizikailag, mind lelkileg megviselt állapotban lévő Menelaosz férfias harci kedvét kell visszaállítania, hogy segítségére legyen a hazajutásban. Első kérdése a

68 A *Hírnök* szerepkörének kibővítése, ezáltal egy új szereplőtípus megalkotása szintén Euripidész dramaturgiai újításai közé tartozik. A hagyományos *Hírnök*-szerep és Euripidész *Hírnök–Hajós-társ* szerepkörének részletes leírását adja Karsai György, a *„Tudod, hogy nincs bocsánat"* című *Helené*-fejezetében. (Karsai 1999, 314–320.) Az Euripidész által itt megalkotott szereplőtípus később Shakespeare, Molière, Goldoni drámáiban is visszatér.

menekülésre vonatkozik, de tekintettel arra, hogy a hiábavaló tíz éves ostromnak az emlékét feleleveníttetni jelen helyzetben nem előnyös, rögtön jelzi is, hogy *Az ember tudni vágyik, bár haszon / nélkül való, mit éltek át szeretteink.* (763–764. sor) A férfi rövid válaszában, összesen négy sorba (766–769. sor) sűrítve foglalja össze az egyébként monumentális eseményeket. A következő kérdés bár kissé meglepő, de nagyon is indokolt, ugyanis arra kérdez rá Helené, hogy milyen sokáig hánykolódott a tengeren (772–774. sor). Ez azért lényeges, mert egy gyors személyiség-reintegrációnak vagy -megerősítésnek lehetünk a tanúi, ráirányítja Menelaosz figyelmét a legutóbbi cselekedetére, a szöktetésre, *visszarablásra* és a hazajutás vágyára, hogy most onnan tudja folytatni, csak már vele együtt.[69]

Ismereteim alapján nem tárgyalják a szakirodalmak a jelenetnek azt a párhuzamát, ahogyan Helené a tizenhét évvel ezelőtti Menelaosz hérószi alakját próbálja feleleveníteni úgy, hogy egykori *elrablóját* Pariszt, most Theoklümenoszban akarja láttatni férjével. Ahogyan akkor hősként minden akadályt leküzdve érte ment és visszaszerezte hasonmását, most ugyanazt kell tennie, csak az igazi asszonyával. Helené önmagát úgy állítja be, mint akit fogva tart a szerelmével üldöző király (807, 809. sor) és sanyarú sorsában várja a megmentőjét, Próteusz sírján ücsörögve. Ezt az érzést csak Odüsszeusz ismerhette jobban a szerelmes Kalüpszó nimfa fogságában, amikor éjjelente barlangjában hált, nappal pedig a tengerparti sziklán sírt és hazavágyott.[70]

A szökési terv kidolgozásával és véghezvitelével folytatódik a cselekmény, amely a *szökésdráma* dramaturgiai struktúráját pontosan követi. Természetesen a terv kidolgozásának és véghezvitelének a feladata teljes egészében Helenére hárul. Először is felép-

69 Karsai György értelmezésében: „biztonsági intézkedés, utolsó ellenőrzés is a kérdés: vajon bizonyosan az igazi Menelaosz áll-e előtte?" (Karsai 1999, 330.) Ez az állítás annyiban megkérdőjelezhető, hogy a *Hírnök* Menelaoszhoz szóló beszédében egyértelmű volt, hogy tudta kihez beszél, nem tévedhetett. Helené kétkedése azt feltételezné, hogy a *Hírnök* kilétében is bizonytalan, ami dramaturgiailag abból szempontból lenne problematikus, hogy *Hírnök* a színpadon nem hazudhat a hírül adott eseményekről.

70 A hasonlat teljesebbé tételéhez: a *csavaros eszű* Odüsszeusz és Helené is fogva tartójától kap hajót és élelmet a sikeres hazajutáshoz (*Odüsszeia*, V. 258–259, 264–268. sor) hét, illetve tizenhét év után.

reszti Menelaoszban a védelmező, asszonyáért egykor harcba szálló hőst úgy, hogy miután sajátos módon bizonyította ártatlanságát,[71] Theoklümenosz szándékát (783–784. sor) Parisz tetteivel azonosítja, így Trója egykori hőse végre magához illő, ismerős feladatot kap, amit nekiáll megoldani. A mű minden kétséget kizáróan legkomikusabb része itt kezdődik, ugyanis előttünk áll az egyik legnagyobb epikus hős ruhájától megfosztottan, akinek most ugyanazt a cselekedetet kéne véghezvinnie, mint Trójában, de a hérószi *eszközök* és társak nélkül, asszonyára utaltan (813. sor). Menelaosz elszántan küzd, próbál különböző ötleteket, lehetőségeket felsorakoztatni, de miután a tervei tárgyi és egyéb feltételek miatt nem megvalósíthatóak, mert például nincs pénz Theoklümenoszt lefizetni (816. sor), vagy nem lehet négyesfogatú hintót kölcsönkérni a tengeren való átkeléshez (1039–1040. sor), nincs kardja, hogy megölje a zsarnokot (1043–1044. sor), az irányítást átengedi Helenének. Az asszony ekkor megrendezi az európai irodalomtörténet első színház a színházban előadását úgy, hogy annak főszereplője ő maga lesz a gyászoló feleség szerepében (1057–1058. sor), aki most tudta meg az idevetődött hajótöröttől, hogy férje Menelaosz, meghalt. Menelaosznak, megjelenéséhez hűen hajótöröttet kell alakítania, aki önnön halálhírét hozza meg (1076–1078. sor). Ez a megoldás abban is tükrözi Helené intelligenciáját, hogy áthidalta azt a számára borzalmas tényt, hogy hős királyi férje ideérkezvén, sírva ételt koldult a kapusasszonytól (437–438, 458. sor). Tervének köszönhetően mindez már a színjáték részévé válhatott, nem kell tehát azt a számára megalázó emléket hagynia maga után Egyiptomban, hogy a férfi, akiért tizenhét éven át epekedett, egy megtépázott koldus volt. Távozásuk után ez mind az előre megrendezett előadás, a csel részévé válik.

Mindezek előtt van azonban egy nagyobb feladat: Theonoé, a jósnő elhallgattatása. Theonoé,[72] Euripidész találmánya, Próteusz király

71 Helené Próteusz sírját jelöli meg mint oltalmat adó hely (801. sor), ami templomként védelmezi őt. Tekintettel arra, hogy a színpadi jelenben már volt rá példa, hogy elhagyta e *szent* helyet (330–333. sor), nem tűnik túl hitelesnek, de Menelaosz nem kérdezősködik tovább, így nincs szükség további bizonyításra sem, folytathatja a szökési terv kidolgozását.

72 Theonoé eredeti neve Eidó (11–13. sor) volt, de később megváltoztatták a nevét,

és Pszamathé lánya, akinek mindössze 164 soros színpadi jelenléte (865–1029. sor) a dráma második részének kulcsmozzanata, a harmadik epeiszodion után. Helené tudja, hogy a jósnőt becsapni nem lehet, egyetlen módon lehet megakadályozni, hogy szóljon Menelaosz érkezéséről testvérének, a királynak, ha a maguk oldalára állítják és elhallgattatják, pontosabban ráveszik a hallgatásra (898–899. sor). Menelaosz engedékenyen hátrál, mondván: *nővel, hamar szót ért a nő.* (830. sor) A komikus jelenetek sorában azonban ez a könnyednek tűnő *hogyan befolyásoljuk a jóst* epizód, nagyon mély és tragikus erkölcsi, értékrendszeri kérdéseket vet fel. Amire Helené készül, az a jóslás intézményrendszerének a megszüntetése,[73] ugyanis olyan, hogy egy jós hazudjon, néma maradjon, nem lehetséges, aki ilyet tesz, nem jós többé. Menelaosz mindezt szinte ellenvetés nélkül hagyja, Helené pedig véghezviszi úgy, hogy tudja, tettével Theonoé mindent el fog veszíteni. Megjelenése előtt olyan képet fest róla Menelaosznak, ami félelmet keltő, elborzasztó és veszélyes.

> Jaj, én szerencsétlen! Megint utolért a sors!
> Jól el vagyunk intézve, Meneleósz! Közeleg
> a jósnő, Theonoé, a házból! zárai
> csikordulnak már. Fuss el! és ha elszaladsz?
> Ő tudja jól, ha lát, ha nem lát, jöttödet.
> Ez aztán balszerencse! ó, jaj, meghalunk!
> Tróját, a barbár földet épen hagytad el,
> S itt ujra barbár kardok éle vár reád.
> (857–864. sor)

Nem sokkal ezelőtt találkozott Helené Theonoéval, amikor megtudta tőle azt az örömteli hírt, hogy férje él és nemsokára találkozhat vele. Arról a találkozásról Helené reménnyel telve (530–533. sor) tért vissza Próteusz sírjához, félelemnek, riadtságnak nyoma sem volt hangjában. Most Menelaosz előtt egészen más képet fest róla, ami színrelé-

amelynek jelentése így *theo-noé = hé ta thea nóésza,* vagyis *az isteni dolgokat ismerő nő* lett. (Karsai 1999, 358–363.)

73 Erre példa Euripidész *Hippolütosz* (Kr. e. 428), illetve a *Bakkhánsnők* (Kr. e. 406) című drámája.

pése pillanatában tovább fokozza a néző értetlenkedését, hiszen mint egy kedves barátnő jelenik meg, örömét kifejezve, hogy milyen jól bevált a jóslata.

> Helené, nos mit szólsz jóslatomhoz, hogy bevált?
> Megjött a férjed, Meneleósz, előtted áll,
> hajóit elvesztette és képmásod is!
> (873–875. sor)

Nem tűnik egy, az életükre törő vészt hozó személynek, ráadásul a következő tizenhat sorban (876–891. sor) Menelaoszhoz beszél, akit sorsa miatt szán, mert mint megtudjuk, az istenek épp most fognak döntést hozni jövőjét illetően. Theonoé szavai pontosak, őszinték, ugyanakkor meghökkentőek a tragédia színpadán, ugyanis hogy egy jós olyan elkövetkező eseményről számoljon be, aminek kimenetele bizonytalan, ráadásul tőle, az ő döntésétől függjön, egyedülálló.

> Tőlem függ most: jelentve Küprisz óhaja
> szerint jöttöd bátyámnak, elveszítselek,
> vagy megmentsem, Hérát segítve, életed,
> kijátszva testvérem, ki megbízott vele:
> szóljak, ha útban hazafelé e földre érsz.
> (887–891. sor)

Theonoénak az egész drámabéli megnyilvánulása a hagyományos jósnő funkció felől értelmezve lehetetlen, pontosabban fogalmazva nem vezet eredményre, ugyanis Euripidész nem egy hagyományos jós-funkciót betöltő szereplőt állít a cselekmény kulcsfontosságú pozíciójába. Az eddigi hagyományokkal szakítva, jelen esetben nem azt látjuk, hogy a jósnő megjelenik, jósol, majd távozik, hanem megjelenésekor parancsokat osztogat szolgáinak (865–872. sor), meghatározza döntéshozói funkcióját, érzékeltetve, hogy az előtte álló két ember sorsa az ő kezében van, meghallgatja kéréseiket, ítéletet hirdet, megindokolja döntését, majd távozik (1029. sor). Úgy mozog, úgy viselkedik, úgy beszél, úgy ítél, mint egy király, pontosabban mint a király távollétében az ő helytartója, meghatalmazottja.

A jósnő nem tesz mást, mint Theoklümenosz távollétében felveszi az ő funkcióját, amit saját szerepköre elé helyez. Megjelenésekor paranccsal utasítja szolgálóit az áldozatbemutatásra,[74] majd először Helenéhez fordulva közvetlen, bizalmi, talán kissé számon kérő nyelvhasználatot követően (873–875. sor) Menelaoszhoz fordul, leereszkedő, hatalmi fölényét fitogtató szóhasználattal: *Tőlem függ most… elveszítselek / vagy megmentsem… életed* (987–989. sor).

Összességében azt látjuk a jósnő színrelépésekor, hogy egy *felettes*, már-már *agresszív nyelvi kód*ot használó nőalak jelenik meg, aki felszólítja szolgáit (892–893. sor), hogy jelentsék a királynak Menelaosz érkezését. Ezzel a parancsával olyan nyelvi fölényre tett szert, hogy először Helené (894–943. sor), majd Menelaosz (947–995. sor) próbálja meg rávenni a konstruktív nyelvi együttműködésre. Helené védőbeszédét a *konstruktív, ráható nyelvi kód* jellemzi: *esdeklek, átölelve térdedet, / eléd borulva, földre vert boldogtalan, / végy oltalmadba engem és most visszanyert* (894–896. sor), amíg Menelaosz *agresszív, ráható nyelvi kód*ot használva, újra hérószként megjelenítve magát, egy lehetséges második Trója képét vázolja fel a jósnő előtt: *testvéreddel harcba szállanék* (978. sor).

Theonoé ítéletet hirdet (998–1029. sor), a nyelvi agón lezárul, a konstruktív nyelvi együttműködés viszont olyan formában valósul meg, hogy hallgatást fogadva végleg távozik a színről az 1029. sor után. Távozása tragikus, minden funkcióval, aminek eddig a birtokában volt leszámolt. Tragikus döntéshelyzetbe került, amely során olyan elhatározásra jutott, ami további életét, jósnői szerepének beteljesítését, a népének és királyának további szolgálatát ellehetetlenítette. A nagy kérdés, hogy dönthetett volna-e másként? Az éhhalál szélén álló Menelaosszal ellentétben ő pontosan tudta, hogy nem tudna megküzdeni Theoklümenosszal, de az egykori hős elszántsága komoly károkat okozhatna, aminek az lenne a következménye, hogy vagy tényleg Próteusz sírját beszennyezve – és mindazt, amit a nép számára szimbolizál – megöli magát és Helenét (982–983. sor), vagy esélytelenül nekiront fivérének és halála esetén kivívja az asszony haragját, aki örökre

74 A görög tragédiában ő az egyetlen jós, aki a palotából lép ki, és tisztító áldozatot (865–870. sor) mutat be (Matthiessen 1968.).

Egyiptomban reked, immár királynéjukként. Újra kell hát értelmeznünk Theonoé viselkedését, hogy tettével, szerepváltásával nem éppen az általa szolgált közösség és a király érdekében cselekedett és áldozta fel önmagát? Theonoé nyelvi világának vizsgálatával is arról győződhetünk meg, hogy szavai határozottak, döntése megfontolt és tudatos, tisztában van Helené intelligenciájával is, hiszen jól ismeri.

A legtöbb szakirodalom,[75] amennyiben kitér Theonoé alakjának jellemzésére, akkor morális, intellektuális, fizikai tisztaságát, bölcsességét, női szolidaritását emeli ki, amely a boldog befejezés felé tereli az eseményeket, de az ő további sorsával, sorstalanságával már nem foglalkoznak. A. P. Burnett[76] némileg árnyaltabban közelíti meg a kérdést, kiemeli Theonoé beszédének királyi hangvételét, királyként való viselkedését, Helenét pedig igaznak, érveivel együtt következetesnek tartja, aki a jósnő előtt önmagát tárgyként jeleníti meg, amit most vissza kell szolgáltatni jogos tulajdonosának. Azonban még Burnett is elsősorban Helené szemszögéből értelmezi Theonoé helyzetét, nem fókuszál a tette miatt bekövetkezett sorstragédiájára.

Teukrosz, a darab elején őhozzá érkezik, de Helené megakadályozza, hogy találkozzanak és jósnőként válaszolhasson a neki feltett kérdésekre. Később maga Helené fordul hozzá jóslatért – a Karvezető bíztatására (319. sor) –, de a jövőjét illető kérdést már nem teszi fel, ami arra vonatkozott volna, hogy szerencsésen hazajutnak-e[77] (537–538. sor). Most pedig megint csak Helené gátolja meg abban, hogy funkcióját betöltve, kötelességének eleget téve beszéljen a királlyal, a testvérével, Menelaosz ittlétéről.

Euripidész egy olyan nőtípust teremtett meg Theonoé alakjában, akinek tragikuma abban rejlik, hogy funkcióját nem tudja betölteni, feladatának elvégzésében meggátolják, de mindezek ellenére képes

75 Matthiessen 1968; Zuntz 1958, 201–227; Segal 1971, 553–614.

76 Burnett 1971, 88–90.

77 Ebből arra következtethetünk, hogy Helené nem jósnői mivoltában beszélt Theonoéval a palotában, hanem mint közvetlen, jó ismerősét kereste fel, akivel beszélgetett. Másrészt pedig azt tudjuk meg Helenéről, hogy őt csak a már megtörtént, de számára eddig ismeretlen, viszont életét döntően befolyásoló események érdeklik (ezért faggatta Teukroszt is), jövőjére vonatkozó kérdést nem tesz fel, mert azt saját akaratának megfelelően akarja befolyásolni.

a megváltozott szerepkörének[78] megfelelő döntéshozatalra, az önfeláldozásra másokért. Theonoé távozása után, Helené vezényletével megtörténik a szökési csel, a *mékhané*[79] kidolgozása,[80] és kezdődhet az előadás a hazaérkező Theoklümenosz előtt (1165. sor).

Helené nem csak Theonoé és Theoklümenosz előtt él a cselvetés eszközével, hanem Menelaosszal szemben is alkalmazza, ugyanis eléri, hogy a nagy hős mindenkitől féljen, mindenkiben potenciális ellenséget lásson,[81] ezáltal pedig őhozzá egyre jobban kötődjön.

Theoklümenosz színpadi megjelenése csalódottságot kelt a nézőben, mert várjuk a feldühödött, helléneket öldöklő (441–442. sor), a nőket, vágyával zaklató (799. sor), barbár, zsarnok (1044. sor) uralkodót, de helyette egy tisztelettudó, együttérző, segítőkész király jelenik meg, aki bár gyűlöli, de nem ölt hellént: *Sokat szidalmaztam magam már eddig is, / miért nem bűntetem halállal a kártevőt.* (1171–1172. sor)

Helené újbóli megjelenésével (1184. sor) kezdetét veszi a mindent eldöntő színjáték. Külseje, *majdnem* teljesen megfelel a korábban (1087–1089. sor) elmondottaknak, miszerint levágott hajjal, fekete peploszban, véresre karmolt arccal fogja eljátszani a gyászoló özvegyet. Azért csak majdnem, mert Theoklümenosz valóban feketében, megnyírt hajjal (1087–1088. sor) pillantja meg a hőn áhított asszonyt, de a *véres körömmel* (1089. sor) kivájt arc helyett, csupán *könnyharmattal* (1189. sor) áztatottan lép elénk. Helené nem tesz kárt magában, tökéletes testén nem lehet sebhely, Menelaosznak ugyan érzékletesen leírta, hogyan fog megjelenni, de maradandó, visszafordíthatatlan kárt nem okozott testén, hiszen éppen készül hazajutni a világ leg-

78 Theonoé életében mindig a legfontosabb, személyiségéhez leginkább köthető dolgok változtak meg. Kislánykorában a neve (lásd: 72. j.), most pedig a munkája.

79 Jelentése: agyafúrt, furfangos mesterkedés, kijátszás, csel. „ἐς ἄπορον ἥκεις: δεῖ δὲ μηχανῆς τινος." *(Esz aporon hékeisz! Dei de mékhanész tinosz.)* Karsai György fordításában: *Nem lelsz kiutat! Cselvetésre van most szükség!* (813. sor). A cselkidolgozás a későbbiekben az újkomédia kulcseleme lesz, majd Nagy Imre drámaelméletében (Nagy 2009.), a *negyedik modell – cseldráma* – kritériumrendszerének számos pontja eredeztethető innen: az aktív központi hős manipulálja a többiek viselkedését, cselszövő és intrikus szerepet játszik, adagolja, vagy blokkolja az információkat, a színlelés eszközével él, kiváló kommunikátor, gyakran alkalmaz ironikus beszédmódot.

80 Menelaosz számára a cselvetés – hazug szavakkal – ismeretlen módszer.

81 778–781; 803; 819–833; 1085–1086. sor

szebb asszonya, akinek a további boldogulására is gondolnia kellett. A véres arc helyett egy sokkal hatásosabb eszközt vet be, kimondja azt a szót Theoklümenosznak, amire a leginkább vágyott: *Uram* (1193. sor) és elhiteti vele, hogy mostantól a palotában fog vele élni, feleségeként (1231. sor). Innentől kezdve Menelaosznak már csak végig kellett játszania a rá kiszabott szerepet, komolyabb akadályok nélkül, ugyanis Helené olyan boldog, reményteli állapotba juttatta Theoklümenoszt, hogy a szerencsétlen király mindent megtett azért, hogy szeretett Helenéjének, újdonsült menyasszonyának a kedvére tegyen. Menelaosz temetési szertartásának a megrendezésében (1248. sor) Menelaosz kiválóan alakítja a hajótörött, *Hajós-társ* szerepkört, minden szükségessel – és kevésbé szükségessel – felszerelteti a temetésre induló hajót: kér hibátlan állatokat (1256–1259. sor), fegyvert (1263. sor), továbbá dísztárgyakat (1261. sor) és szép virágot (1265. sor). Ezek után Theoklümenosz beengedi a palotába Menelaoszt, hogy kiválaszthassa a dísztárgyakat, valamint parancsba adja, hogy kapjon rendes ruhát és ételt (1279–1284. sor)!

Menelaosz a 388. sorban lép színre rongyosan, éhesen, egyetlen célja, hogy élelmet szerezzen önmagának és társainak (430–431. sor). Először az Öregasszonnyal találkozik, akitől ételt koldul, de helyette csak bántást kap (447. sor), majd Helenével való találkozásakor szembe kell néznie a Trójai háború hiábavalóságával, a Hírnöknek pedig meg kell felelnie azokat a kérdéseket, amelyekre hazaérkezésükkor is számíthatnak (703–710. sor), aztán segítenie kell meggyőzni Theonoét, hogy álljon az ő oldalukra. Vitathatatlan, hogy egy éhező hajótöröttől mindez elismerésre méltó, komoly cselekedet volt. Ezek után találkozik a *kegyetlen*, *barbár* királlyal, akitől végre ruhát és élelmet kap (1283. sor), amit a három, palotában élő, palotához tartozó nőalak egyikétől sem kapott meg. Theoklümenosz a vendégeknek kijáró tiszteletben részesíti azt a férfit, akit a kapusasszony elzavart, felesége kihasznált, Theonoé pedig *'további sok sikert kívánva'* elhagyott.[82] Helené olyan félelmet keltően jelenítette meg Egyiptom uralkodóját férje

82 1022–1027. sor. „»Vigyázzatok magatokra, én most már elmegyek« – mondja e rövid színpadi vendégeskedés végén Theonoé, s mit tagadjuk, e figyelmeztetés leginkább egy kávéházi asztalnál búcsúzkodó barátnő mondatainak hangulatát idézi, nem pedig egy görög tragédia jósnőjének távozását." (Karsai 1999, 390–391.)

előtt, – mint korábban a jósnőt – ami nem tükrözte a valóságot, de ettől olyan kiszolgáltatott helyzetben érezte magát, hogy elfogadta, menekülésük egyetlen útja a csel és a hazugság lesz.

Az asszony végül a király utasításait követve küldi be a palotába Menelaoszt, hogy fürdőt vegyen és tiszta ruhát (1296–1297. sor), így az 1370. sorban már újra *királyi* pompában és fegyverzetben léphet elénk. Helené dicsekedve meséli el (1370–1390. sor), hogy Theonoé nem csak hallgatott ígéretéhez hűen, hanem hazudott is Theoklümenosznak: *nem vallotta be, / hogy férjem itt van: már halott, nem látja meg / a nap fényét, így válaszolt a kedvemért.* (1372–1374. sor) Majd azt is büszkén kihangsúlyozza, hogy ő adott férjére peplopszt és fürdette meg (1383–1385. sor), mintha az általa rendezett színjáték a vártnál is jobban alakulna.

Darab Ágnes *A király ruhája* című tanulmányának[83] központi témája a *peplosz* mint motívum interpretálása. Megállapítása szerint a mű kontextusában értékmérővé és az önazonosság kifejezőeszközévé válik ez a ruhadarab.[84] Részletesen kitér a szereplők viseletére, akik Menelaoszt kivéve valamennyien *peploszt* hordanak,[85] még a hajótörött társak[86] is (1540. sor), bár az övék rongyos, de így ebben a kontextusban a társadalmi rang és tekintély szimbóluma lesz, ennek a hiánya pedig a jogfosztottságot, tekintély nélküliséget jelenti. Menelaosz a királyi külsőségét Theoklümenosztól kapja vissza, bár való igaz, hogy a *peploszt* Helené teríti rá,[87] de királyi parancsra. Darab Ágnes interpretációjában Menelaosz Helenének nemcsak a megmenekülését és életét köszönheti, hanem méltóságának visszanyerését is, azonban figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy Helené mindezt királyi utasításra, nem önként tette (1282–1283. sor), így a méltóságát – legalábbis ami a külsőségeket illeti – Theoklümenosztól kapta vissza. Az azonban valóban Helené érdeme, mint Darab Ágnes is írja,

83 Darab 2005.

84 Darab 2005, 239.

85 Helené, elrablásakor is *peploszt* viselt (245. sor), majd ő az egyetlen, aki ruhát cserél: *miért vettél fekete peploszt fehér / helyett magadra* (1186–1187. sor).

86 Kerényi Grácia magyar fordításában, tévesen, nincs megjelölve a peplosz szó a hajótöröttek viseletében, csak az, hogy *rongyosak* (1542. sor) voltak.

87 Darab 2005, 242. Darab Ágnes nem veszi figyelembe Theoklümenosz utasítását, amit aztán valóban Helené fog megcselekedni, de fontos szempont, hogy királyi parancsra teszi mindezt.

hogy Menelaoszban nem volt semmi királyi, vagy hérószi, pusztán egy siránkozó férfi volt, akiből Helené formált lépésről lépésre egy olyan férfit, akire szüksége volt a megmeneküléséhez. „Munkájának szimbolikusan is az a betetőzése, amikor a *peplost* férjére helyezi."[88]

Konszenzus van az elemzők között,[89] hogy Menelaosz, az egyiptomi palotából, bár új ruhában és felfegyverkezve jön ki, csak látszat, már senki nem hiszi róla, hogy hérósz, vagy megmentő lenne, amit az egyiptomiakkal való hajós-küzdelem is alátámaszt, ahol Helené buzdítja, és emlékezteti a hajósokat trójai hírükre: *harsog Helené: „Hova lett a trójai híretek? / Mutassátok meg most a barbár férginek!"* (1605–1606. sor) Menelaosz társai karddal küzdöttek, míg Theoklümenosz emberei jobb híján szegélyrúddal, paddal, vagy evezőlapáttal (1599–1601. sor) védték magukat, miközben Menelaosz, fegyverét őrizve, (1608. sor) itt-ott csak besegített.

Menelaosz és Helené az 1451. sorban elhajózik, a hajón történt mészárlásról már csak a Hírnök beszámolójából (1529–1620. sor) értesülünk. Theoklümenosznak szembesülnie kell azzal, hogy minden, amiben eddig hitt, csupán illúzió volt. Helené sohasem lesz az övé, hiába védte, óvta, sikerült megszöknie, méghozzá egyetlen családtagjának, Theonoénak a segítségével.

Theoklümenosz tragikus összeomlása dramaturgiailag attól különleges, hogy az egyiptomi király nem volt főhőse a cselekménynek, jellemvonásaiban komikus elemek[90] vannak, bukása mégis szánalmat és részvétet keltő. Gyilkos gyűlölettel indulna, hogy megölje Theonoét, a hazug jóst (1626. sor), hogy a közösség többi tagjának se árthasson többet (1628. sor), de a Szolga[91] meggátolja ebben, végül pedig a Dioszkuroszok állítják helyre a rendet (1644–1681. sor).

88 Darab 2005, 239.

89 Burnett 1985, 93; Podlecki 1970, 404; Segal 1971, 575; Karsai 1999, 262.

90 Theoklümenosz megidézi a vígjátékok (Menandrosz: *A lenyírt hajú lány,* Plautus: *A hőzöngő katona,* Térey–Karsai 2014-es fordítása szerint) kihasznált, becsapott, a szerelmesek útjában álló Gonosz alakját, aki értetlenül, meglepetten szemléli a körülötte zajló eseményeket.

91 Az 1627. sorban fellépő Szolga megint csak olyan sajátos szerepkört tölt be, ami túlmutat a hagyományos szolga funkción, ezért gyakran vitatott kérdés, hogy valójában nem a Karvezető lép-e a színre, hogy meggátolja Theoklümenoszt testvére megölésében (Dale 1967, 165–166).

A dráma keretein belül megválaszolhatatlan az a kérdés, hogy a Helené által okozott pusztítás valóban az egyetlen módja volt-e a hazajutásnak, de az elemzés során igyekeztem rávilágítani, hogy amihez biztosan Helené csellel átszőtt szökési terve kellett, az a pompában, jól felszerelt hajón, kifogástalan külsővel való hazatérés volt, mert egy éhező, rongyos, síró férfival nem kelhetett útra, nem térhetett haza. Egyiptomban *alkotott* magának egy trójai hőst, akivel véget vethetett *rabságának*. A jelenetek, az eszközök bár komikusak, de tettei minden egyes sors esetében tragikus következményeket vonnak maguk után. A következmények már nem képezik részét a színpadi jelennek, ezért Euripidész talán legnagyobb újítása, hogy továbbgondolásra tanítja, készteti a nézőt.

ROGIER VAN DER WAL

Cicero the Actor

Summary

Cicero the advocate was not averse from showmanship and at times changed the court into a kind of theatre. Two of the most prominent actors of his time were intimate friends, so there may well have been exchanges of views and ideas between them. We do not know much about the non-verbal element of delivery, but a recent study by John Hall (2014) goes deeper into the interaction between orator and public and the means that Cicero had at his disposal to create emotional impact.

Seeing Cicero in action as an advocate on the Roman Forum must really have been a pleasure. Up till now, most people may have rather said, "*hearing* Cicero in action…", because of his well-trained voice and verbal artistry – but it seems that there was more to his performances, also visually. Cicero was not averse from showmanship and at times changed the court into a kind of theatre, using various forms and techniques taken from either comedy or tragedy. Naturally there were great similarities between oratory and acting, as is mentioned by several ancient authors. But there was also a big distance, at least in social standing, between orators and actors. This made it necessary for Cicero, when circumstances demanded, to show real – or pretended – contempt for drama. In the *Pro Archia* even poets are ranked above actors.[1]

1 See *Pro Archia* 10.

The classic reference work concerning Cicero and the theatre was written by F. Warren Wright, now almost a century ago.[2] There you find an informative and concise overview of the great actors of Cicero's time, his contacts with them and the mentioning throughout Cicero's oeuvre of their principal works. It is of course well-known that two of the greatest actors in first-century Rome – Clodius Aesopus, who mainly played in tragedies, and Quintus Roscius Gallus, the comical actor – belonged to Cicero's more intimate friends. Roscius and Cicero must have spoken a lot about the differences and similarities between rhetoric and theatre, as we are told by Macrobius. When Roscius got in trouble about a question of shared ownership of a farm, Cicero defended him, as well as his brother-in-law Quinctius.

There is much to be found about Roscius, especially in *De oratore*, as he was the star actor of Cicero's time. Roscius must have been extremely handsome, even though he had an eye problem that caused him to wear masks. Roscius was so critical about his pupils that he declared not to have been able to find a single pupil of whom he really approved: if there was anything to blame in them (which of course always there was), he could not endure it. Thus, the *orator perfectus* who is the subject of the work is described as *in suo genere Roscius*, "a Roscius in his own line" (I.130). Roscius is also said to have stated that "the chief thing in art is to observe good taste [*caput esse artis, decere*], though how to do this is the one thing that cannot be taught by art" (132). As he got older, Roscius deliberately made the accompanying flute-player slow down his rhythms and lighten his tone (254). Roscius was probably the only actor who got away with making mistakes during a performance: while Aesop, when he was a bit hoarse, was hissed off the stage (259), people would say about Roscius that he was "not in the mood for acting today", or "a little out of sorts" (124). Of his delicate diction, a nice example is given in *De oratore* III.102-103.

Looking at the delivery part of rhetorical theory, not too much is known about the non-verbal elements. Rhetorical handbooks tend to either be very brief about them, or leave them entirely out. Studies into Cicero's speeches or rhetorical works normally concentrate on

2 Wright 1931.

his words and arguments, which are beyond any doubt of the highest importance. However, modern scientific insights show that only about 7% of what we communicate is transmitted via words, with the remaining 93% all being submitted under the heading "non-verbal communication". For this reason, if possible, we would certainly also like to be better informed about Cicero's gestures, poses and other non-verbal aspects. To give an example, how nice would it be if we had an ancient equivalent of the book I once bought at an airport for an indeed interesting read aboard a plane, *The Definitive Book of Body Language* by Allan and Barbara Pease, with chapters on the power of handshakes, the 13 most common daily gestures, territory and personal space and arm and eye signals. We can make a few steps in that direction if we consult Aldrete's *Gestures and Acclamations*,[3] but still: there is so much we do not and cannot know in retrospect…

However, part of the delivery gap for Cicero is now filled by a new book by John Hall of the University of Otago in New-Zealand, under the promising title *Cicero's Use of Judicial Theater*.[4] In his book, Hall explores the context of Cicero's speeches with regard to public expectations and taboos, thereby indicating how very different the moral and behavioural codes in the late Roman republic were from our own. To wit: not only were Roman society and politics quite different, with their emphasis on display and ostentation and on self-fashioning. In the courts as well, circumstances were totally different. We are used to neutrality, impartiality and formal dress, but the Forum was quite something else: an open court with a large number of onlookers and bystanders. In his monograph, Hall pays specific attention to three ways of adding emotional impact to a judicial speech: the wearing of dark mourning clothes, the so-called *sordes*, in combination with an unkempt appearance; the use of appeals and supplications; and the role of tears and crying in court. For each of these topics, Hall starts by describing the earlier and contemporary Roman viewpoints, and then zooms in on passages in Cicero's speeches illustrating his clever

3 Especially chapters 1 and 2, on Eloquence without Words and on Gesture in Roman Society, with explicit mention of a "Trend towards Theatricality" amongst orators, p. 67-73.

4 Hall 2014.

use of a particular technique. While doing this, he underlines that for Cicero, the emotional line is always a *supplementary* strategy of persuasion that cannot function without the verbal aspects of what he communicates.

Of course, there is a prominent role for perorations, since those are, as already indicated by Michael Winterbottom in his thematic chapter in Powell and Paterson (2004), the natural place for emotional stress as well as recapitulation. But Cicero does much more than that: he misses no opportunity to make a scene, in many cases even literally. In *Orator* 131 he writes:

> Nor is the appeal for sympathy the only way of arousing the emotions of the jury – though we are wont to use it so piteously that we have even held a baby in our arms during the peroration, and in another plea for a noble defendant we told him to stand up, and raising his small son we filled the forum with wailing and lamentation – but the juror must be made to be angry or appeased, to feel ill will or to be well disposed, he must be made to feel scorn or admiration, hatred of love, desire or loathing, hope or fear, joy or sorrow.[5]

But Cicero occasionally also turns defence into attack by arousing indignation. And there are begging, tears, prayers, appeals, supplications, stressing the role of the jurors or predicting the bad consequences of a wrong decision, the help of friends, and an emphasis on Cicero's own services to the state. Some of these techniques are also used by Cicero also in other parts than the peroration.

In a way, Hall's findings do remarkably corroborate and at the same time correct the views of Katherine Geffcken in her famous interpretation of the *Pro Caelio*,[6] where she convincingly demonstrated that a large part of Cicero's success with that particular speech there and then has to do with his clever use of the suspension of all normal activity in Rome due to the Ludi Megalenses, with the exception of only this trial. Cicero sympathises with the poor jury members who

5 All translations are taken from the Loeb editions of Cicero's works.
6 Geffcken 1973.

have to work while others enjoy their freedom from duties, and decides to entertain them by, in the words of Geffcken, "bringing the holiday mood into the Forum".[7]

I suppose all of you will be familiar with Cicero's outstanding but risky impersonations of the stern Appius Claudius Caecus ("*Mulier, quid tibi cum Caelio…*") and the frivolous Publius Clodius ("*Quid tumultuaris, soror? Confer te alio*") – both of whom are talking to Clodia, who is, by clever insinuation of Cicero, cunningly described as *Medea Palatina* and *quadrantaria Clytaemnestra*, and painted in black as the real accuser behind the scenes. Geffcken hears Plautine allusions almost everywhere, for instance in the *duri patres* and their more lenient counterparts. On the other hand, seen from the perspective taken by Hall, the *Pro Caelio* is by far not the most extreme example of emotional theatre, partly because Caelius was presumably not willing to be given too submissive a profile by Cicero. He therefore had to search for other means to reach his goal – and, naturally, he found them!

Laughter is an emotion most often mentioned with regard to the responses of jurors and audience, and Cicero couldn't have used it more cleverly than here. Comedy indeed, but of the highest standard!

Let me give just one example:

> §18 On this topic (reproach of Caelius for his lifestyle) I may repeat what the illustrious Marcus Crassus said just recently, when complaining about the arrival of King Ptolemy:
>
> Would that in the forest of Pelion (the ship) had not…
>
> And if I wished, I could continue the quotation:
>
> For never would a misled mistress
>
> have caused us this trouble,
>
> Medea, sick at heart, wounded by cruel love.
>
> Thus, gentlemen, you will learn what I will show when I have reached that point in my speech, that this Medea of the Palatine and his change of residence have been for a young man the cause of all his misfortunes, or rather of all the gossip.

7 *Ibid.*, p.10.

It is tempting to give more examples from this speech, on which I have had the pleasure to lecture for several consecutive years to first-year students of Classics at Leiden University. I've never had that much positive response, not even when teaching Catullus! But let's quickly move on, because there is more to mention.

A funny example of the use of weeping is in the *Pro Plancio*, where Cicero's opponent accuses him of artificial sentimentality, referring condescendingly to Cicero's tears in an earlier case as *tua lacrimula*, "your poor little tear". That is not true, Cicero says: "you could have seen on that occasion not merely 'one poor tear', but floods of them, sighs and weeping commingled." In what follows, Cicero builds up towards a moving closing scene, emphasising Plancius' generous support for himself when he was exiled and his moral duty now to repay him:

> For what can I do save weep and lament, and link my fortunes with your own? Only those who gave life back to me can give life to you. Come what may – stand up, I beg, that all may look on you – my arms shall hold you to me, and I shall avow myself to be not merely the interceder for your fortunes, but your partner and your comrade (...) I cry your mercy for him, gentlemen, not as for one whom my services have advanced, but as for one who has watched over my welfare; the ground of my appeal is not wealth, not prestige, not social influence, but prayers, tears, and your own compassionate hearts. (*Planc.* 102)

Finally I will say a few words about the jurors and the audience.

The jurors were not bound to remain impartial and unmoved, but felt a strong participatory impulse. Quintilian mentions openly weeping jury members. Cicero knows quite well what he does and does not want, concerning his impact as an orator on the jury. Compare the following two short passages taken from the *Brutus*.
First *Brutus* 200, about the jurors not being touched by the orator:

> Thus the intelligent critic, not by patient sitting and attentive listening, but by a single glance in passing can often form a correct judgement of an orator. He observes one of the judges yawning, talking to a fellow judge, sometimes even gossiping in a group, sending out to

> learn the time, asking the presiding judge to adjourn the court: he recognises that in that case there is present no orator whose words can play on the minds of the court, as the hand of the musician plays upon the strings.

But then there is also §290, with quite the opposite ideal:

> This is what I wish for my orator: when it is reported that he is going to speak let every place on the benches be taken, the judges' tribunal full, the clerks busy and obliging in assigning or giving up places, a listening crowd thronging about, the presiding judge erect and attentive; when the speaker rises the whole throng will give a sign for silence, then expressions of assent, frequent applause; laughter when he wills it, or if he wills, tears; so that a mere passer-by observing from a distance, though quite ignorant of the case in question, will recognise that he is succeeding and that a Roscius is on the stage.

Audience in court, as well as in the theatre, formed a kind of "barometer of public opinion", as Wright has called it.[8] Plays and lines within plays are seen as references to actual situations, like the cheers Cicero received on his return from exile in 57 BC. To quote Wright once more, freely after Cicero's own words in the *Pro Sestio*: "In the great variety of sentiments, there was not an utterance of the poet applicable to contemporary conditions that escaped the notice of the audience or was not brought out by the actor."[9] People were expressing their views and taking sides.

The last example comes from the same *Pro Sestio*, where Cicero in an aside talks about his own popularity and that of his arch-enemy Clodius. He does not name him, but calls him

> [t]hat arch-comedian himself, not merely a spectator, but an actor and virtuoso, who knows all the pantomimic interludes of his sister,

8 Wright 1931, 6 and 8.

9 *Ibid.*, p. 9. On the audience and audience participation, see also Bablitz 2007, Ch. 5.

> who is admitted into a party of women in the guise of a harp-girl (*Pro Sest.* 115)

At the shows, popular sympathy is made very clear as follows:

> When the consul himself, who gave the entertainment, took his seat, people stood up with outstretched hands, giving thanks, and weeping for joy openly showed their goodwill and sympathy for myself. But when Clodius arrived, that raging fiend, at the height of frenzy, the Roman people could scarcely restrain themselves, men could scarcely help wreaking their hatred upon his foul and abominable person; cries, menacing gestures, loud curses came in a flood from all. (117)

There is no doubt about it, as Hall concludes:

> In the bear pit of the Roman courts, it was practical know-how that carried the day. The men [Cicero] defended cared about acquittal, not literary style. And for this, they needed an advocate who would deliver the best possible performance on the day, in front of an audience that could be difficult and unpredictable.

And this was exactly what Cicero did. He was a great advocate indeed. And occasionally a great actor as well!

FERENCZI ATTILA

Mérték felett

Tragédia és komédia találkozása Seneca *Hercules furens* című drámájában

Seneca *Hercules Furens* című tragédiája olyan szerkezeti eszközt alkalmaz, amely jól ismert mind a drámairodalomban, mind az epikus hagyományban. Az *Odüsszeia* első sorától kezdve Odüsszeusz jelleme és tettei állnak az elbeszélés középpontjában. Szavaikkal közvetve, vagy közvetlenül őt jellemzik az istenek, a kérők az ithakai tanácskozáson, Télemakhosz, Pénelopé és természetesen a harcostárs, Nesztór is. Az egyik szereplő hisz a hazatérésében, a másik kételkedik benne, de mindegyik elismeréssel idézi fel a hős kivételes tulajdonságait, és emlékezetes tetteit, ám maga a szereplő nem jelenik meg egészen az ötödik énekig, így az eposz hallgatósága felfokozott várakozással fogadhatja a főhős megjelenését. Az elnyújtott előkészítés felébreszti a befogadói várakozást, a különböző szereplők eltérő nézőpontjai pedig előre megmutathatják a karakter sokoldalúságát, módot adhat a befogadónak arra, hogy elgondolkozzon hírnév és valóság, emlékezet és személyiség kérdésén, mindazokon tehát, amit a műfaj és Homérosz amúgy is gyakran költészetkoncepciója középpontjába állít.[1] Ez a szerkesztési technika szoros összefüggésben van a mű jellegével, melyet Arisztotelész jellemábrázolónak (ἠθική) nevez.[2] Olyan művek alkalmazzák tehát előszeretettel, amelyekben különösen fontos a szereplői jellem bemutatása, mert az a cselekmény vagy a dráma kibontakoztatásában

1 A homéroszi retardáció régi nagy témája a Homérosz-kutatásnak. Összefoglaló bibliográfiáját lásd: de Jong 2001, 3, 1. j.

2 *Poet.* XXIV, 1459B 15.

a szokásosnál is nagyobb szerepet játszik. Aiszkhülosz *Agamemnón* című drámájának is szinte a fele már lezajlott, amikor a 810. sorban megjelenik a címszereplő. A mechanizmus itt is hasonló: Agamemnón nincs jelen a színen, mégis mindenki róla, illetve a hazatéréséről beszél: Klütaimnésztra, a kar, a palota tetején figyelő őr vagy később a hírnök, mind azt latolgatja, vajon győzedelmesen vagy megtörve fog-e hazája földjére lépni a vezér? Mi ér többet, a győzelem ténye Trójában, vagy az érte fizetett ár: Iphigeneia feláldozása és az argosi sereg elvesztése a hazafelé vezető úton? Aiszkhülosz az előzetes tudásunk és a szereplő megjelenésének konfliktusán keresztül értelmezi a mítoszt.

Évszázadokkal később Seneca egészen hasonlóan késlelteti főszereplője megjelenését a *Hercules furens* című tragédiájában. A szerkezetet nyilvánvalóan Euripidész hasonló című tragédiájából veszi át.[3] A *Héraklész mainomenosz* (*Hercules furens*) összesen 1428 sorból áll, de a címszereplő először csak az 523. sorban szólal meg, amikor megérkezik családjához az alvilágból. Seneca tragédiája 1344 sorból áll, és Hercules az 592. sorban szólal meg. Ennek az írásnak a célja, hogy a hosszú késleltetés után megjelenő senecai hős első jelenetét, első beszédét értelmezze a tragédia és a komédia határterületén.

A retardációs technika hagyományainak megfelelően Seneca a Hercules megjelenését előkészítő majdnem 600 sort arra használja fel, hogy a szereplők róla szóló vitáit meghallgatva a befogadó is kérdésekkel várja a főhős érkezését. A vitatkozó szereplőket párokba rendezhetjük.[4] A két női szereplő, Iuno és Megara szélsőségesen elfogult, persze ellentétes értelemben. A prológust mondó Iuno a világ rendjét tudatosan leromboló, veszélyes és ellenállhatatlanul sikeres erőt lát Herculesben, míg Megara, a feleség rajongó szerelmében az emberiség és saját családja megmentőjét. Mindent vádlólag magyarázó rosszindulat és távolságtartásra képtelen imádat beszél el egymás mellett a színpadon a két egymást követő jelenetben (1–124; 279–308). A Hercules távollétében a thébai trónt erőszakkal

3 Érdekes a kérdés a filológia-történet szempontjából. Voltak olyan korszakai a filológiának, amelyek tagadták, hogy Seneca ismerte volna Euripidész hasonló című tragédiáját.

4 Lásd erről: Ferenczi 2000, 121–23.

megszerző Lycus és Amphitryo viszont egyszerre vannak a színpadon, és egymással vitatkoznak (332–523). A trónbitorló király biztos benne, hogy nagyon is emberi lény Hercules, aki sem a holtak birodalmából nem képes visszatérni, sem korábbi tettei alapján nem érdemli meg azt a csodálatot, amellyel apja és felesége fordulnak felé. Lycus nem fogadja el a Hercules származásáról szóló, földi apja által is terjesztett mítoszt, sőt általánosságban is tagadja, hogy az emberi faj és az isteneké egymással keveredni tudna: *mortale caelo non potest iungi genus* – halandó faj az égivel nem egyesül (448). Az emberi nem legáltalánosabb tulajdonságait nem változó és nem változtatható adottságnak fogja fel. Szerinte az ember ilyen: a maga érdekét követi, hatalomra és sikerre vágyik meg mindarra, ami ezzel együtt jár, ezért pedig, ha szükség van rá, átgázol a gyengébbeken. Az emberi jelenség egyféle, nincsen neki égi, félisteni alfaja, lényegi tulajdonságai is egyfélék, és nagyjából olyan, mint ő.[5] Ilyen Hercules is – állítja Lycus. Megjelenése, gondolatai nagymértékben megemelik a színpadon zajló diskurzus tétjét. Érvelése, miszerint az emberi cselekvés végső mozgatója az önzés, a hatalom és a gyönyör, utat nyit érvelésben a szatírai hagyomány előtt. Ebben a vitában a király több olyan elemét is megnevezi a Hercules-hagyománynak, amelyek nem a tragédia, hanem a komédia világához köthetők. A 465. és következő sorokban láttató erővel részletezi Hercules kalandját Omphaléval.

Fortem vocemus cuius ex umeris leo,
Donum puellae factus, et clava excidit
Fulsitque pictum veste Sidonia latus?
Fortem vocemus cuius horrentes comae
Maduere nardo, laude qui notas manus
Ad non virilem tympani movit sonum,
Mitra ferocem barbara frontem premens?
(465–471. sor)

5 Shelton 1978, 32–39; Fitch 1987 ad v. 329–31.

Bátornak hívjuk, akinek válláról lehullt
Az oroszlánbőr (egy lány ölébe!) s a buzogány,
S kifestett testén bíbor köntös csillogott?
Bátornak hívjuk, akinek szörnyű üstöke
Nárdusban ázott, és agyondicsért keze
Oly férfiatlan ritmust vert a kisdobon,
s zord homlokát barbár fejpánttal fogta le?
(Eiler Tamás fordítása)

Az átöltözés, a travestia, az idegen identitás felvétele könnyen átfordítható komédiába, ha az átöltözés a másik nem külső jeleinek felöltését is jelenti, szinte mindig megtörténik a komikussá válás.[6] A római irodalom és képzőművészet jól ismert jelenetét idézi fel itt Lycus, amely megjelenik a Maecenashoz szóló elégiában (69–73), Propertiusnál (3, 17, 30), de különösen Ovidiusnál válik hangsúlyossá a *Heroides* Deanira-levelében (*Her.* 9, 59–80).[7] Gyakori motívuma a korabeli falfestészetnek is.[8] A következő jelenet, amelyre Lycus hivatkozik, „mítoszkronológiai" szempontból problematikusabb: a hagyomány általánosan elterjedt formája szerint ugyanis Héraklész egyetlen éjszaka alatt együtt hált Theszpiosz ötven lányával, köztük Ioléval, aki felkeltette Déianeira, Héraklész következő feleségének a féltékenységét, és ez vezetett végül Héraklész halálához.[9]

6 Még az eposzban is megtörténik. Statius nem tudja úgy elbeszélni Akhilleusz szküroszi történetetét, ahol anyja női ruhában rejtegette őt, hogy ne illesszen történetébe határozottan komikus jelenteket, mint amilyen pl. amikor társnői női táncra tanítják. Vö. Kozák 2012, 228–239. Férfiak összecserélt identitásának lehetséges komikus aspektusa: *Aeneis*, 2, 373–375. *omnisque iuventus / laeta facit* (394–95)

7 Lycus fogalmazása viszont az *Aeneist* idézheti fel művelt olvasójában. Ugyanígy a *mitra* és a nárdustól csöpögő haj szerepel Iarbas kifakadásában Aeneas ellen: *ille Paris cum semiviro comitatu, / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus* (*Ae.* 4, 215–17).

8 Vö. Reinach 1922, 186–192.

9 Vö. Soph. *Trach.* passim, Diod. Sic. 4, 38,1; Apollod. 2,7,7; Ovid. *Met.* 9, 136 skk. A mitológiai kronológia problémájáról lásd Fitch 1987, ad v. 477. Szerinte filológus szőrszálhasogatás a jelenséget problémának tartani, ahogyan néhány más kommentátor teszi, hiszen a Héraklész-monda egyes részei nagy önállóságot és variabilitást mutatnak. Igazi problémát csak az jelentene, ha magát Déianeirát említené a szöveg.

Hoc Euryti fatetur eversi domus
Pecorumque ritu virginum oppressi greges;
(477–478. sor)

Tanú rá Eurytusnak feldúlt háza is,
s az állatként letepert szüzek nagy nyájai!

Rosszindulatú interpretációját halljuk egy olyan mítosz-elemnek, amely nem egyértelműen kedvezőtlen a hősre nézvést a korábbi hagyományban. Gyakoribb az a változat, miszerint Theszpiosz maga kérte meg a hőst, hogy menjen be lányai hálótermébe, és ajándékozza meg őt nagyszerű unokákkal, és valóban: Héraklész egyetlen látogatása nyomán a királynak mind az ötven lánya terhesen ébredt másnapra. Mindenképpen komédiába illő hőstett.

Seneca mintegy csokorba gyűjtve, akár a mítosz belső kronológiáját is felrúgva kínálja fel nekünk Hercules nem hősi tetteinek szinte teljes katalógusát.[10] Ő ugyanis a görög (/római) mitológiának egyszerre talán a legtragikusabb alakja, aki soha sem tud teljesen megszabadulni komikus lényegétől. A nagyevő, nagyivó, nagydumás és fékezhetetlen szexuális étvágyú figura éppen ebben egyedülálló. Nincs még egy olyan hőse a görög mitológiának – és ebből következőleg a görög irodalomnak – amelyik hasonló módon egyesítené önmagában a komédiák és tragédiák mitikus alapanyagát. Úgy tűnik, Héraklész volt az egyik leggyakoribb szereplője a szatírjáték számunkra szinte teljesen elveszett műfajának is.[11] Gyakoriságát és népszerűségét azon-

10 Érdekes módon a kora keresztények gyakran Lycushoz hasonló módon viszonyultak Herculeshez. Barátságtalan viszonyulásuk alapja az volt, hogy az alvilágjárás, illetve az alvilágból való visszatérés miatt Krisztus riválisát látták benne. Ők is ugyanazt a metódust képviselik, a hősietlen, Hercules érdemeit ellensúlyozó történeteket egyértelműen a *Hercules comicus*-hagyományból veszik át. Szép példája ennek: Tertulianus, *ad nationes*, 2, 14, 2–6. A kérdésről általában: Simons 2005, 97, 102. j.

11 Ezzel kapcsolatban érdemes Griffith gondolatát idézni: „*Of course Heracles is always at home in the context of both satyrplay and tragedy; perhaps no other hero can boast quite this same interchangeability. Satyr plays constantly pit the rascally and shameless Papposilenos against him and / or other noble characters in dialogue and in action. So the portrait here might be simply gereric – a typical 'stage tragic-satyric*

ban jelzik a komikus dráma-töredékek, illetve a Héraklészt komédia-színpadon ábrázoló vázák nagy száma.[12]

Szophoklésznek volt egy szatírjátéka a *Héraklész a Tainaroszon*, melynek szinte bizonyosan a csúcspontja lehetett Héraklész küzdelme a Kerberosszal, és Arisztophanész *Békák*jában a kocsmáros nevetséges félelme talán ennek a színpadi visszhangja lehetett.[13] Euripidész *Szüleusz* című szatírjátékában is nagyevő, nagyivó hősként jelenik meg. Az ismeretlen szerzőtől származó *Hészioné*ban is ő a központi szereplő, melyből egy jelenetet a drámai előadásokkal kapcsolatban talán leggyakrabban emlegetett Pronomosz-vázán is ábrázoltak.[14] Az itáliai hagyományban Epikharmosz művei között szerepelt gyakran Héraklész: *Hébé esküvője*, *Buszirisz*, *Alküoneusz*. Maga az itáliai hagyomány is kimeríthetetlennek tűnik, nem is érdemes témánk szempontjából tovább sorolni a számtalan adatot. Talán azzal érdemes zárni, hogy a *Hercules comicus* alakja a fennmaradt művek közül éppen Senecánál, az *Apocolocyntosisban*ban tűnik fel, amikor szóváltásba keveredik a kapu előtt a bebocsátást kérő Claudiusszal.[15] Igazán nevetésre ingerlő, amikor *Hercules tragicus*ként szólal meg a szatírában:

> Et quo terribilior esset, tragicus fit et ait:
> „… Equidem regna tergemini petens
> longinqua regis, unde ab Hesperio mari
> Inachiam ad urbem nobile advexi pecus,
> vidi duobus imminens fluviis iugum,
> quod Phoebus ortu semper obverso videt,
> ubi Rhodanus ingens amne praerapido fluit,
> Ararque dubitans, quo suos cursus agat,
> tacitus quietis adluit ripas vadis.
> Estne illa tellus spiritus altrix tui?”
> (*Apocolocyntosis* 7, 1–3)

moment.” Griffith 2010, 61. A *Hercules comicus*-figura színpadi népszerűségéről: Hosek 1963, 118–27. Ábrázolása vázákon: Brommer 1960, 144–45.

12 A *Hercules comicus* figurájáról bővebben: Galinsky 1972, 81–100.

13 Galinsky 1972, 82.

14 Vö. Osborne 2010, 153–54.

15 Vö. Weinreich 1923, 62.

És, hogy még félelmetesebb legyen, tragédiaszínész pózában folytatja:

> … Egyszer a háromtestű királynak távoli földjére hatoltam, s messzehíres ökreit a Nyugat vizétől eltereltem Argosig. Egy domb magaslott arra két folyam fölé, mellyel kelőben Phoebus mindig szembenéz; ott gyors folyással hömpölyög a Rhodanus bő vize, az Arar meg, mint ki útját nem leli, tétován csöndes vizével mossa lankás partjait.
>
> (Szilágyi János György fordítása)

A komikus hatás nem csak abból adódik, hogy a szatírai környezetben a tragédia pátosza önmagától átfordul komédiába, hanem Seneca itt a komikus színpad egyik állandó alakját a szószátyár, nagyzoló dicsekvőt jeleníti meg. A plautusi hetvenkedő katona, Pyrgopolynices is azzal lép a színpadra, hogy felmondatja parazitájával hőstettei magánmitológiáját. A megállíthatatlanul dicsekvő Hercules alakja a nevetés forrása.

Térjünk azonban vissza a *Hercules furens*hez! Lycus katalógusának, a komédiai hagyomány megidézésének a következményeként a két szereplő között zajló vita tétje éppen a hős értelmezése, vajon melyik az igazi? A Hercules comicus vagy a tragicus? Melyikük érti helyesen a Hercules-jelenséget? Erre a kérdésre várunk választ, amikor a hosszú retardáció után végre megjelenik a színpadon maga a hős, és elkezd beszélni:

> O lucis almae rector et caeli decus,
> qui alterna curru spatia flammifero ambiens
> inlustre latis exeris terris caput,
> da, Phoebe, veniam, si quid inlicitum tui
> videre vultus: iussus in lucem extuli
> arcana mundi,tuque, caelestum arbiter
> parensque, visus fulmine opposito tege;
> et tu, secundo maria qui sceptro regis,
> imas pete undas, quisquis ex alto aspicit
> terrena, facie pollui metuens nova,
> aciem reflectat oraque in caelum erigat
> portenta fugiens: hoc nefas cernant duo,
> qui advexit et quae iussit, in poenas meas

atque in labores non satis terrae patent
Iunonis odio: vidi inaccessa omnibus,
ignota Phoebo quaeque deterior polus
obscura diro spatia concessit Iovi;
et, placerent tertiae sortis loca,
regnare potui: noctis aeternae chaos
et nocte quiddam gravius et tristes deos
et fata vidi, morte contempta redi.
quid restat aliud? vidi et ostendi inferos.
da si quid ultra est, iam diu pateris manus
cessare nostras, Iuno; quae vinci iubes?
(592–615. sor)

Ó éltető fénnyel tündöklő égi dísz,
Aki körbejárva változó pályáidon
Boldog földekre emeled föl sugaras fejed!
Ha olyat láttál, Phoebus, mit látnod nem szabad,
Bocsáss meg, mert napfényre a világ titkait
Parancsra hoztam: égi bíró és atya,
Te is takard el villámoddal arcodat,
A ki a sorban második vagy tenger istene,
Rejtőzz a mélybe, s mind, ki fentről néz le ránk,
Ha fél az új látványtól, hogy beszennyezi,
Fordítsa el s emelje égre tekintetét
A szörnyetegről: csak ketten lássuk e bűnt,
Ki hozta és ki parancsba adta! Gyötörni
És kínozni nem nyújt már a föld elég teret
Juno dühének: láttam, mit még senki más,
A Nap nem járta rejtett térséget, melyet
A vad Plutónak az Alvilág átengedett.
S ha tetszett volna a harmadik, sors adta hely,
Kormányozhattam volna, hisz legyőztem az
Örök éj honát, a szörnyű istenségeket,
s a Sorsot. Ám a halált legyűrve itt vagyok.
Van még valami?
(Eiler Tamás fordítása)

Majdnem 600 soros retardáció után végre megérkezett a hős: megjelenése a színpadon a dráma első felének csúcspontja és lezárása, szavai azonban zavarba ejtik a nézőt és olvasót: nem az előzetesen felkeltett várakozásainknak felel meg, amit itt hallunk. Hercules elkezd beszélni, és 21 soron át beszél az istenekhez, saját magához, sorsát értékeli anélkül, hogy észrevenné, hol van és kik állnak körülötte. Nem tűnik fel neki, hogy apját, feleségét és gyerekeit katonák veszik körül, hogy éppen erőszakkal készülnek elhurcolni őket, ők pedig gyászruhát viselnek, és nyomorult helyzetük jeléül porral szennyezték be magukat (626–29).[16] Megjelenése első pillanatától kezdve világos, hogy Hercules és emberi környezetének viszonyában valami aránytalanság érzékelhető. Nem része ő teljesen annak az emberi környezetnek, amelyben élete zajlik. Ő egy mérettel nagyobb náluk. Valószínűleg a kifejezés konkrét értelmében is (vö.: Amphitryo: *agnosco toros umerosque…* – felismerem izmait, termetét… 624–25), de mindenképpen átvitt értelmében is. Ennek a mértékkülönbségnek, a „léptékproblémának" következménye a figyelem reflexeinek az átlagtól, az elvárttól eltérő működése. A hős nem látja, hol van, és kik veszik körül. Miért a nem jelenlévő istenek a megszólítottak, a jelenlévő családtagok helyett? Csak összehasonlításképpen: Euripidész hőse ugyanebben a szituációban a következőt mondja: *Üdvözlégy, palota, házam oszlopcsarnoka, / Örömmel nézlek a fényre visszatérve így!* (523–24, fordította Jánosy István), és azonnal észreveszi családja állapotát.

A környezet és a hős arányainak ilyen léptékű eltérése utat nyit a komédia előtt. A fizikai méretkülönbség, a „felpumpált méretek" könnyen komikussá válnak: Gargantua vagy Gulliver alapvetően komikus lehetőséget tartogat az európai hagyomány rendszerében. A lelki arányok eltolódása nyilván bonyolultabb kérdés, de a környezetének valódi helyzetére rá nem ismerő Hercules felidézheti olvasójában például a hős szereplését Euripidész *Alkésztisz*ében, ahol szintén a komédia és a tragédia határán mozog a történet.[17] A komédiák jól ismert fellengzős, nagyot mondó, túlzóan fogalmazó, szertelen retorikájú vagy Philosztratosz (*Héroikosz* 2,19) szavát idézve

16 Hercules késleltetett reakciójáról lásd: Kohn 2013, 101.
17 Vö. Ritoók 2009, 180–193; Heidl 2013, 272–278.

megalorrhémón Héraklészét idézi meg a helyhez és szituációhoz nehezen illeszkedő bombasztikus belépő. Hasonlóan bombasztikus Héraklész-monológ maradt fenn töredékként Euripidész szatírjátékából, a *Szüleusz*ból, Seneca Herculesének szavai is inkább mintha erre emlékeztetnének és nem a *Héraklész mainomenosz* hősének nyelvére.[18]

> Gyújts meg, égesd húsomat, fekete véremet igyad, azzal teljél el! Előbb fog a csillag a Föld alá menni, és előbb emelkedik a az égbolt helyére a Föld, mielőtt hízelgő szavamat meghallanád…
>
> (Euripidész: *Szüleusz,* fr. 687)

Szintén komikus hatása lehet az istenek megszólításának a hős belépő szónoklatában. Miért most kéri az istenektől, hogy fordítsák félre tekintetüket, mintha ebben a percben érne fel a napvilágra, és először lenne alkalmuk az égi isteneknek, hogy lássák a Cerberust? Ugyanakkor Iuno a prológusban azt állította, a hős már megérkezett az Alvilágból a fényre és vele a Cerberus, ő maga látta is őket.

> opima victi regis ad superos refert.
> vidi ipsa, vidi nocte dicussa inferum
> et Dite domito spolia iactantem patri
> fraterna.[19]
>
> (48–51. sor)

> legyőzve őt zsákmánnyal jön meg a föld alól.
> magam láttam, hogy elűzte lent az éjhomályt,
> és Dist legyőzve apja öccse fegyverét
> csörgette.

18 Galinsky 1972, 83.

19 A latin szöveget Fitch (Fitch 1987) kiadása alapján idézem, aki a 49. sort áthelyezte innen, ezért a számozás furcsasága.

Majd később, még egyértelműbb formában:

> at ille rupto carcere umbrarum ferox…
> atrum per urbes ducit Argolicas canem.
> (57, 59. sor)

> Ez meg, széttörve az árnyak béklyóját vadul,
> … s Argolisban a
> halálkutyát önhitten föl-le vezetgeti.

Ez az ellentmondás régóta tárgya az értelmezéseknek.[20] Jellemző a mai kezelési technikáira például Alessandra Zanobi módszere, aki megállapítja, hogy nem egyedi jelenségről van szó, Seneca máskor is nagyvonalúan bánik a kronológiai rend logikájával a tragédiáiban. A jelenet pátoszának kidolgozása fontosabb neki, mint a rendezett elbeszélés alapvetően epikus igénye.[21] Magyarázata azonban a költő felől közelíti meg a problémát, és azzal, hogy érthetővé kívánja a tenni az egyes helyek megformálása mögött felfedezett (vagy felfedezni vélt) esztétikai megfontolásokat, lemond az interpretációjukról. Lényegében azt állítja, hogy ezt az ellentmondást nem kell nagyon komolyan venni, azaz érvényesíteni az értelmezésben. A módszer csak addig tartható, amíg a szerző és nem a befogadó oldaláról közelítjük meg a kérdést. A szerző tehát – fogadjuk el! – erre gondolt, de mire gondol a néző/olvasó? Különösen elgondolkodtató, hogy talán nem egyszerű kronológiai kérdésről van szó, hiszen a darab Thébában játszódik a királyi palota előtti téren, ahol nyilvánvalóan nem lehet az alvilág be- vagy kijárata, Hercules mégis úgy beszél, mintha ott jött volna fel a napvilágra. Egyáltalán: miért hozza el az otthonába, a családjához, a gyermekeihez a Cerberust, aki (ami?) olyan szörnyű látványt nyújt, hogy a vétlen isteneket arra kell kérni, fordítsák el tekintetüket, hogy véletlenül se kelljen meglátniuk. Euripidész

20 Az erről szóló bibliográfiai összefoglalót lásd: Billerbeck 1999, 405–406.

21 *Inconsistencies of this kind are not unusual in Seneca's plays; in the specific case of the Hercules furens, the inconsistency between the prologue and act two seems to be caused by Seneca's interest in exploiting the dramatic effects of Hercules' return from the Underworld in the prologue to provide immediacy to Juno's fears.* Zanobi 2014, 70.

hőse például megemlíti (615 sk.), hogy a Kerberoszt hátrahagyta Khthónia ligetében az argoszi Hermioné városában.[22]

Ez elvezet minket a jelenet szempontunkból fontos harmadik furcsaságához. A színpadon jelen lévő személyek közül senki nem reflektál arra az egyébként súlyosnak tűnő tényre, hogy megjelent körükben az alvilág félelmetes kutyája. Milyen dramaturgiai lehetőségei vannak a Cerberusnak? Viszi magával Hercules az alvilág őrzőjét és az egész darab során jelen van a szereplők mellett és között, mint valami hűséges és ártalmatlan kutya? Esetleg meghúzódik valahol észrevétlenül? Vagy az első jelenet alatt kisomfordál a színről, ezért nem esik több szó róla? De képzeljük csak el, milyen hatása lehet ennek a szózuhatagnak, amit hallunk, ha Hercules kezében nincsen semmi, ha a szörnyet nem hozza magával a palota udvarába, közben mégis úgy beszél, mintha jelen lenne. A figura komikus vonása, a bombasztikus fogalmazás üressége azonnal lelepleződne. Vagy már az első pillanattól a bomlott agyú hős állna a szemünk előtt a színpadon, és tudnánk, hogy roppant ereje nagyon ingatag irányítás alatt áll. Valami fontosnak tűnő részletet nem determinál a leírt szöveg. Nem találunk benne elrejtett szerzői utasítást sehol sem arra nézvést, hogyan kell kezelni a Cerberus jelenlétének problémáját. Egy színpadi darab esetében természetesen kézenfekvő arra gondolni, a hiányt a rendezés, a színpadi látvány pótolja.

Ezen a ponton persze valamit mondanunk kell a Seneca-tragédiák régi-régi kérdéséről az előadásról, előadhatóságról is. Hogyan kell elképzelnünk ezeknek a szövegeknek, Seneca tragédiáinak az irodalmi életét? Magánolvasmányok az elvonultan élő kulturális elit lelki épülésére?[23] A költő olvasta fel őket egy felolvasóteremben, egyedül vagy

22 Billerbeck szerint Senecánál azért hurcolja végig Hercules a Cerberust egész Argoson, mert ez a vidék különösen közel állt az istenek királynőjének szívéhez, a megalázó triumphus címzettje ő lehetett. Vö. Billerbeck 1999, ad v. 59.

23 A nem előadhatóság gondolata tulajdonképpen Schlegelre megy vissza, aki a *Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur* második kötetében kifejtette, hogy Seneca tragédiái olyan szánalmasan alacsony művészi színvonalat képviselnek, hogy nyilvánvalóan nem lehettek színpadi előadásra szánva. A 20. századi filológusok közül az olvasmánydráma elméletét képviselte pl. Marti 1945, 219–21. Szerinte az is bizonyítja, hogy a filozófiai művek egyszerű illusztrációiról van szó, hogy a tragédiák a kézirati hagyományban a filozófiai művekkel együtt hagyományozódtak.

hivatásos színészek segítségével?[24] Szűk baráti körben zajló előadás tárgyai a római arisztokrácia magántereiben?[25] Esetleg nagy színház nagy színpadán játszották őket valamiképpen, ahogyan ezt ma egyre többen feltételezik?[26] Mindezekre a kérdésekre nem kell feltétlenül válaszolnunk ahhoz, hogy megértsük azt, ami jelenlegi vizsgálatunk tárgya miatt fontos.[27] Éppen a recitációs drámáról szóló elmélet atyja, Otto Zwierlein mutatta ki (és használta érvként a színpadi előadás ellen), hogy Seneca szövegei minduntalan olyan utalásokat tartalmaznak, amelyek a befogadóban azt tudatosítják, hogy mit csinál a testével a szereplő, miközben a szövegét mondja. Miért mondaná a szöveg – kérdezi Zwierlein – ha úgyis látható lenne a színpadon?[28] Ez a megfigyelés is rávilágít arra, hogy a drámai műfaj darabjait, akár előadták ténylegesen, akár nem, úgy olvassuk, úgy olvasták, hogy közben színpadot képzeltek a történet mögé. Maga a szöveg úgy van megalkotva, hogy a benne foglalt cselekvés tere színpadot formál. A befogadói képzelet mindenképpen színházi előadásként építi fel a darabot, amit olvas, hiszen ez van a nyelvi formába belekódolva. Nem lehet tehát mindegy az sem, úgy jelenik-e meg Hercules, hogy láncon vezeti a Cerberust vagy sem. Képzeletünknek is kell kezdenie ezzel a kérdéssel valamit. A kérdéshez még egy megfontolandó szempontot kínál a mai színházi kultúránk: a mai filológus saját színházi tapasztalatai alapján sem gondolhat úgy erre a kérdésre, mint a 19. század német tudós elődei, akik először felvetették. Nem állíthatjuk, hogy valami vagy szcenírozva van, vagy „csak" felolvasva, mint egy rádiójáték. Nyilvánvaló, hogy a szöveget nem olvashatta egyetlen színész,

24 Ez a recitációs dráma elmélete, melyet legalaposabban kifejtve Zwierleinnél találunk meg. Zwierlein 1966, *passim*.

25 Fitch 2000, 1–12; Fantham 1996, 150.

26 Például Kohn 2013, 11–14.

27 A kérdés nagyon gyakran pontatlanul lesz feltéve. Három kérdés lehetséges: 1. milyen befogadási formára gondolt Seneca, milyen célra szánta a művét (ez a kérdés természetesen a szerzői szándékra vonatkozik, és más szóval azt is mondhatnánk, mire gondolt a szerző, amikor ezt írta?), 2. elő lettek-e adva a darabok Seneca korában vagy később az antikvitásban (amely egy egyszerű történeti kérdés, vajon megtörtént-e vagy sem?), elő lehet volna-e adni ezeket a darabokat a Kr. u. 1. század római színpadán? Lásd a kérdés történeti összefoglalását: Kohn 2013, 6–14.

28 Zwierlein 1966, 56–62.

vagy a szerző egymagában, és az is nyilvánvaló, hogy ha a dialógusokat megosztották, valamiféle mozgással is kísérték elmondásukat, ahogyan ezt mindig tették retorikailag megformált szövegek előadása közben az ókorban.

De persze ez csupán kitérő: a Cerberus problémája akkor is világosan megfogalmazható, ha nem kötjük össze az előadás kérdésével. Ha pusztán költői szövegként olvassuk a darabot, akkor is hiányként kell érzékelnünk, hogy a Cerberus fizikai jelenlétének problémájával nem törődik az elbeszélés. Miért nem reagál a Cerberus jelenlétére sem Amphitryo, sem Lycus szolgái, sem Megara? Olyan jelentős és jelentéssel teli szereplője ő a mítosznak, akit nem lehet egyszer jelenlévőként említeni, és utána jelenlétét figyelmen kívül hagyni. Ez a szöveg megszerkesztettségének furcsa és a komikum felé átjárást biztosító sajátossága. Theseus egyébként később elbeszéli, hogyan viselkedett a Cerberus, amikor először lépett a nap világára: félt, meghunyászkodott, és mindenáron el akart bújni a világosság elől, úgyhogy mindkét hős erejére szükség volt ahhoz, hogy visszatartsák ettől (813 sk.). De vajon mit gondoljunk, mit csinál az alvilági lény a főhős bombasztikus antréja alatt?

Három olyan adottságot is találtunk tehát, amely a főhős belépő jelenetét elbizonytalanítja és megnyitja a komikum irányában: 1, bombasztikus retorikájú beszéde nem reagál a környezetre, amelyben elhangzik, 2, a beszéd kronológiai és topográfiai ellentmondásai, illetve ezek következményei, 3, a Cerberus mint szereplő teljes determinálatlansága. Ezeknek a sajátosságoknak a következménye, hogy a befogadó úgy érezheti, a retardálásnak mégsem lett vége. Mintha hiába kellett volna várnunk ilyen hosszan Hercules érkezésére, hogy eldönthessük Lycusnak vagy inkább Megarának a véleményét osztjuk-e, *Hercules comicus* vagy *tragicus* az, akit látunk? A hős megérkezése nem teremt azonnal egyértelműséget. Megjelenik a színen, de szavai, gesztusai, természetellenes felfokozottsága mégis megőrzi a kétségünket: nem nevetni fogunk ezen a hősön? A bizonytalanság persze csak egy percig tart. Azaz egész pontosan 21 soron át, mert amint Hercules lefelé fordítja a tekintetét az emberek világára, rögtön elkezdődik a tragédia. A pillanatnyi elbizonytalanodás, a jelenet felnyitása mindkét irányba megmutatja tragédia és komédia közös eredetét és kapcsoló-

dását a dionysosi világhoz. Az is világossá válik, hogy amikor ebben az esetben a komédia felé nyitott jelenetről beszélünk, a komédia nem vidám kacagást jelent, hanem a tragédia másik aspektusát. Nem a római komédiára kell gondolnunk, hanem Arisztophanészre, vagy még inkább a számunkra elveszett szatírjátékokra.

A befogadás, az érzékelés bizonytalansága, jól illeszkedik Seneca sztoikus szenvedélyelméletéhez. Arisztotelész teóriájának kritikájaként Seneca tagadta, hogy a színpadi mű valódi szenvedélyeket (*affectus*) tudna ébreszteni. Azt, ami keletkezik bennünk, ő úgy nevezi: *primus motus*, amit talán első felindulásnak fordíthatnánk. A teóriát legrészletesebben a *De ira* második könyvében fejtette ki. Ebből idézek most egy rövid részletet:

> Ugyanezért van, hogy együtt nevetünk a nevetőkkel, szomorúvá tesz bennünket egy gyászoló csoport, és izgalomba jövünk mások versenyétől. Mindez nem harag, mint ahogy nem igazi gyász az, amikor ráncba fut a homlokunk egy színpadi hajótörés láttán, ugyanúgy nem igazi félelem, amikor megdobogtatja az olvasó szívét, ha arról olvas, hogy Cannae után Hannibál már Róma falai alatt állt, hanem ezek mind a lélek saját akarata ellenére bekövetkező felindulásai, és nem szenvedélyek, csak azok előjátékai, kezdeményei.
>
> (2, 2, 5, Kovács Mihály fordítása)

A léleknek ezek a *primus motus*-ai éppen elsődleges és reflexszerű jellegükből adódóan gyakran igen bizonytalanok, és változtatják természetüket. Seneca négy lépésben, négy *motus* sorozatában vezeti le, hogyan lesz ezekből az önkéntelen lelki reflexekből valódi, a sztoikus értelemben vett szenvedély. A műalkotás és benne a színház azonban ennek a négy lépésből álló sorozatnak csak az első eleméig juthat el szerinte. Amit a színpadon látott esemény kivált a nézőjéből, azt ő nem tartja *affectus*nak, csupán elsődleges reflexnek (fordítsuk így a *primus motus*t), és ez utat nyit ezeknek az érzületeknek a változékonysága vagy akár bizonytalan jellege előtt is (*de ira*, 2, 4–5).[29]

29 A sztoikus *affectus*-elméletről és az első *motus* bizonytalan természetéről: Sorabji 2000, 61–63.

Egy párhuzammal szeretném lezárni okfejtésemet. Hercules stílusa az idézett részletben olyan, mint saját maga: hatalmasra növelt, felpumpált és túlméretezett. Ebben a felpumpáltságban pedig mindig ott van az irónia lehetősége is, hogy egy másik esztétikai kategóriát is behozzak az elemzésbe, amelynek témánk szempontjából jelentősége lehet. Idézett szövegünk végén ezt mondja Hercules: *placerent tertiae sortis loca, regnare potui* – S ha tetszett volna a harmadik, sors adta hely, / kormányozhattam volna (609–10). Erről az olvasónak/nézőnek könnyen eszébe jut Seneca kor- és bizonyos tekintetben sorstársának, Lucanusnak az eposza. A *Bellum civile* (*Pharsalia*) híres prooemiumában az elbeszélő ajánl fel valami hasonlót a császárnak: Nero majd eldöntheti, ha egyszer véget ér földi pályája, melyik istenség helyét kívánja elfoglalni, akár elvenni az Olympuson:

seu sceptra tenere
seu te flammigeros Phoebi conscendere currus
telluremque nihil mutato sole timentem
igne vago lustrare iuvet.

... akár ha úgy tetszik, hogy te tartsd kezedben a jogart, akár Phoebus lángoló szekerére szállsz fel, és világítod meg a földet, amelyben egy csepp félelem sem születik attól, hogy megváltozott a nap felette.
(I, 47–50)

A gondolat, a nyelv, a pátosz ugyanúgy felfokozott, sőt túlméretezett, mint Senecánál, és ebben a túlméretezettségben kiirthatatlanul jelen van az irónia lehetősége, nem véletlen, hogy soha nem szűnő vita tárgya Lucanus szövege is. Komolyan mondja vagy viccel? Kevesebb kétségtelenül több lett volna! Legalábbis a Nerónak szóló dicséretből, de a szöveg is jobb lenne tőle?

HAJDU PÉTER

A tragikum megőrzése és eltüntetése a prózai átdolgozásban

Klasszikus tragédiacselekmények Dictys Cretensis művében

Az a szöveg, amelyet mint Dictyst vagy Dictys Cretensist szokás emlegetni, valószínűleg i.sz. 4. századi latin fordítása egy i. sz. 2. századi görög elbeszélő prózai alkotásnak, amelyet műfaji szempontból regényes pszeudo-történetírásként jellemezhetünk. A fordítói előszó szerint a kilenc könyvnyi görög szöveg első öt könyvének (a trójai háború előzményeinek és lefolyásának történetével) öt latin felel meg, viszont a hazatérés-történetek négy könyvét a fordító egyetlen (a többinél rövidebb) könyvbe vonta össze. A 19. században viszonylag sokat írtak Dictysről az ún. *Dictys-Frage* kapcsán, hogy tudniillik volt-e egyáltalán görög eredetije a műnek, vagy pszeudofordításról van szó. Már jóval az után, hogy a filológiai vita eldőlt, mégpedig azzal az eredménnyel, hogy kellett lennie görög eredetinek, Egyiptom homokjából előkerült két papiruszlelet a görög Diktüsz töredékeivel. Ezekből viszont az is kiviláglott, hogy a latin fordító alaposan megemelte a szöveg stiláris színvonalát. Dictyst újabban a regényesség vonása tartja a filológiai érdeklődés horizontján. Minden sokszerzős áttekintés az antik regényről, márpedig manapság viszonylag gyakran jelennek meg ilyenek, tartalmaz egy fejezetet Dictysről és Dares Phrygiusról, a másik hasonló késő ókori Trója-elbeszélésről. Ezeket mind Stefan Merkle írja, az a német klasszika-filológus, aki a téma első számú szakértője lett azáltal, hogy Dictysről írta a doktori értekezését, amely 1989-ben jelent meg a Peter Langnál.[1] Képzelhető, hogy ezek a fejezetek meglehetősen hasonlítanak is egymásra.[2]

1 Merkle 1989.
2 Lásd Merkle 2003 és 2004.

De milyen is ez a Trója-elbeszélés? Mitől regényes és mitől történetírói jellegű? A legfontosabb jellegzetessége, hogy szemtanúi beszámoló. Természetesen szükséges ehhez egy keretfikció, amely elmagyarázta a 2. századi olvasóknak, miért nem ismerte korábban senki a leghitelesebb forrást. Eszerint a krétai Diktüsz Idómeneusz kíséretének tagjaként vett részt a trójai háborúban, emlékiratait viszont vele együtt temették el, és csak Nero uralkodása idején kerültek elő, amikor krétai pásztorok a beomlott sírban megtalálták. A címe *Ephemeris belli Troiani,* ami nem is annyira naplót, mint inkább *commentarius*t, a leendő történetírók számára összeállított nyersanyagot, kortárs, szemtanúi feljegyzéseket jelent.[3] Világos, hogy egy ilyen szöveget elsősorban Homéroszhoz képest lehetett és lehet olvasni, és a szakirodalom is így szokott eljárni. Az a legfontosabb és a görög kultúrában alapvető jelentőségű elbeszélés ezekről az eseményekről. Knut Usener a Homérosz-összevetés alapján a következő jellegzetességeit (eltéréseit) emelte ki az *Ephemeris*nek: hihetőség, diplomáciai események előadása, politikai és realisztikus motiváció, katonai realitások tekintetbe vétele.[4] Ebből a listából jól látszik a történetírói attitűd, de a regényesség alig. Az legfeljebb a realisztikus motiváció címszava alatt bújhat meg: hogy tudniillik hétköznapi, gyakran kicsinyes érzelmi motiváció mozgatja a szereplőket, és erről az elbeszélő részletesen beszámol. Különösen fontos ebből a szempontból Achilles szerelmének kibontakozása Polyxena iránt. Illetve a realitás, a hihetőség, a hétköznapiság olyasmi, amit a modern olvasó könnyen hozhat kapcsolatba a regény műfajával, még ha az antik regény ábrázolásmódja nem is kifejezetten realista.

De ha Homérosszal összevetni régi gyakorlata is a Dictys-filológiának, rögvest látszik az eljárás fő problémája: a homéroszi eposzokban csak nagyon kis részével találkozunk azoknak az eseményeknek, amelyeket Dictys előad. A többit más, jóval későbbi forrásokból ismerjük (nem egyet persze csak mitológiai kézikönyvekből). Természetesen az ókori olvasók még ismerhették a küklikus eposzokat is, amelyek nem maradtak ránk, de sok olyan esemény is van, ame-

3 Bömer 1953, 210–1.
4 Usener 1994, 102–120.

lyeknek nemcsak a mi, hanem már az ókori befogadók számára is klasszikus tragédiák jelentették a legerőteljesebb mintáját. A Dictys által előadott cselekménymeneteket nem szokás tragédiákkal összevetni, noha egy fontos, az események azonosságán/hasonlóságán túlmenő, szemléleti kapcsolatra könnyű felfigyelni: a deheroizálásra. Hiszen a fentebbi, realisztikus jellegzetességeket is összefoglalhatjuk deheroizálásként, és az sok tragédiára is jellemző. Ezt azonban elég egyszerűen szokta elintézni a szakirodalom. Timpanaro például így: „Láttuk már, hogy a szereplők pszichológiai instabilitásához hogyan társul általános deheroizálásuk. A tendencia itt is sokkal korábbról származik, és nagyrészt megvolt már az attikai tragédiaíróknál, főleg Euripidésznél, úgyhogy felesleges is erre emlékeztetni."[5] Ezért ő inkább a nem hősies motiváció különbségeit emeli ki, hogy Dictysnél a hősök mennyire megvesztegethetőek és kapzsiak, ami szerinte a késő köztársaságkori Róma sallustiusi ábrázolásához teszi őket hasonlóvá. Az az igazság, hogy a pénz a tragédiák hőseinél is gyakran fontos motiváló erő, csak kevésbé nyíltan szoktak róla beszélni.

Ennél komolyabb akadályt jelentene Dictys és a tragédiák összevetésénél a fentebbi idézet elején emlegetett „pszichológiai instabilitás". Feldolgozhat-e tragédiacselekményt egy olyan elbeszélés, amely Timpanaro egy másik megfogalmazása szerint pusztán „szórakoztatni akarja közönségét egy olyan emberiséget ábrázolva, amelynek viselkedésében a következetlenség nem a kivétel, hanem a szabály"?[6] Arisztotelész a tragédia jellemábrázolásának négy követelménye között említi a következetességet. Dictys mindig következetlenül viselkedő emberei és a tragédia következetessége közti, összemérhetetlenséget eredményező ellentmondást nem oldhatjuk fel azzal, hogy még Arisztotelész is számol a következetlen jellemek lehetőségével: *Mert még ha az utánzás tárgyát képező személy következetlen valaki is, és ilyen jellem szolgál alapul, akkor is következetesen kell következetlennek lennie.* (Arisztotelész: *Poétika* 1454a26–28)[7] Ha Dictys emberei mind következetesen következetlenek, akkor ezzel kielégíthetnék Ariszto-

5 Timpanaro 1987, IV. 199.
6 Timpanaro: i. m. 192.
7 Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond.

telész elvárásait. Világos azonban, hogy Arisztotelész szerint esetleg valamelyik szereplő lehet következetlen (persze ő is csak következetesen), míg Dictysnél kivételesen akadhatnak következetes jellemek. Ettől még az összeolvasás a tragédiákkal nem lehetetlen: hasonlóságok helyett alapvető különbségekre számíthatunk, ahogyan egyébként Dictys az eposzi cselekményelemeket is átírta, hogy erős kontrasztokkal szórakoztassa közönségét.

Számításaim szerint összesen tizenkét tragédia cselekményét találjuk vagy nem találjuk meg valamilyen módon az *Ephemeris*ben. Ha nem találjuk, az is sokatmondó lehet. A VI. könyv 3. fejezete meséli el, hogyan áll bosszút Orestes apja haláláért: Krétáról indul, ahol Idomeneus sereget bocsát a rendelkezésére Aegisthus ellen. Először azonban Athénba megy, és ott további szövetségeseket szerez, majd Delphiben megkapja a jóslatot, miszerint Aegisthust is és a saját anyját is meg kell ölnie. Ezután seregével Strophiushoz megy, aki korábban apósa volt Aegisthusnak, de az Strophius lányát elhagyva, inkább Clytemestrát vette feleségül. Ő ezért a megaláztatásért akar bosszút állni. Orestes tehát egy krétai–athéni–phókiszi koalíciós sereg élén érkezik Mycenaeba, ahol rögtön megöli az anyját, és még sokakat, akik ellenállnak, de az akkor éppen távol levő Aegisthust kicsit később: a visszatéréskor csapdát állítanak neki és rajtaütnek. Hogy Orestes nem Strophiusnál, hanem Krétán nevelkedik, az nyilván azért van, mert Krétán mindenkinek meg kell fordulnia a *Nosztoi* szekcióban, hiszen így lehet hitelessé tenni a krétai Dictys beszámolóit: Trójában ott volt személyesen, de a későbbi, sok helyszínen zajló események mindegyikének nem lehetett a szemtanúja, viszont mindenről első kézből értesülhet, merthogy minden fontos szereplő legalább egyszer megfordul Krétán is. Látható viszont, hogy az előadás nem tragikus, hanem politikai–történetírói. Nem az a kérdés, hogyan tud a magányos hős beférkőzni a zsarnok jól védett házába, nem az a kérdés, hogyan tudja rászánni magát az anyagyilkosságra, hanem hogy miként tud megfelelő létszámú sereget gyűjteni a hadi vállalkozáshoz. Strophius szerepel ugyan, de a hagyományostól eltérő szerepet kap. Fontos Apollo jóslata is, de két személy fel sem bukkan ebben az előadásban: Élektra és Püladész. Lehetséges persze, hogy az előszó szerint sokkal bővebb görög eredeti szövegében

róluk is esett szó. Nekünk azonban nincs más lehetőségünk, mint a fennmaradt latint értelmezni, abban pedig világos, hogy a tragédiákból (Aiszkhülosz *Áldozatvivők,* Szophoklész és Euripidész *Élektra* című darabjaiból) ismert cselekményre egyszerűen nem kerülhet sor, mert egy egészen másféle szituációból indul ki az elbeszélés. Mindazonáltal feltűnő, hogy az anyagyilkosságot milyen röviden intézi el: *Aegisthus távollétében rögtön megölték Clytemestrát.* (Dictys: *Trójai napló.* VI.3)[8] Ez a szűkszavúság mintha éppen azt sugallná, hogy Dictys nem akar a tragédiákból untig ismert eseményekkel foglalkozni, hanem éppen az izgatja, ami újdonságot azokhoz hozzátehet: *…és még sokakat, akik megpróbáltak ellenállni.* (Uo.) Hogy van fegyveres ellenállás Orestesszel szemben Mycenaeban, az érdekes, hogy hogyan ölik meg Aegisthust a városon kívül, az érdekes. Az anyagyilkosság nem.

Ha nem is teljes mellőzéssel, de igen röviden intézte el Dictys Agamemnon halálát is. *Clytemestra szeretőjével, Aegisthusszal tőrbe csalta és megölte Agamemnont.* (VI.2) Lényegében ugyanennyit jelzett előre az V. könyvben Cassandra jóslata is, amikor ő Trója eleste után, már Agamemnon rabnőjeként beszélt a jövőről: *Cassandra ekkoriban isteni ihletésre rengeteg csapást jósolt Agamemnonnak: csapda vár rá otthon és az övéi fogják meggyilkolni.* (V.16) Az övéi *(per suos)* itt konkretizálódik (a felesége az), ugyanakkor Cassandrának a neve sem fog elhangzani a VI. könyvben. Az Aiszkhülosz *Agamemnón*jában elhangzó jóslata itt időben jóval előbbre kerül, és ő maga nem lesz részese az eseményeknek, legalábbis nem explicit módon. Minthogy ő Agamemnon rabnője (akit Dictysnél éppen azért kap meg a seregtől, mert látszik rajta, mennyire tetszik neki),[9] feltehető, hogy vele kellett mennie, és nyilván úgy képzelik az olvasók, hogy őt is megölik, mert ha a mitológiai hagyománytól eltérne a sorsa, arról szó kéne essen. Arról a szokványos elemről, hogy mint Cassandra jóslatait általában, úgy ezt a jóslatát sem hiszi el senki, szintén nem esik szó, de abból, hogy Agamemnon gondatlanul belesétál a megjósolt csapdába, következik, hogy nem adott hitelt a trójai királylány szavainak. Dictys realiszti-

8 Dictys a következő fordításban idézem: Krétai Dictys: *Trójai napló.* Ford. Hajdu Péter. In *Szemtanúk a trójai háborúról.* Budapest, 2011. Gondolat, 17–99.

9 *Cassandrát Agamemnonnak adták, mert annyira megtetszett neki, hogy bár nyíltan nem vallotta be vágyakozását, titkolni sem tudta.* (V.13)

kus előadásmódjába természetesen nem illik bele Cassandra jóstehetségének mitikus előtörténete, viszont egy ihletett jós megnyilatkozása (amilyen jóslat egy történetírói szövegben is elhangozhatna) nagyon is. De ahhoz nem tartozhat hozzá az az átok, hogy a jóslatokat senki ne higgye el.

Ha egy tragédia cselekménye nem szerepel Dictysnél, annak lehet komolyabb jelentősége is. Erre két példát találunk. Az első a *Philoktétész*. A nevezetes kígyómarás megtörténik ugyan, de már Trója alatt, a háború idején, egy Apollo Zmintheusnak bemutatott áldozat során, az oltártól nem messze. Ami ezután következik, az jól mutatja, milyen összetartóak és becsületesek a görögök a háború előtt, illetve az elején (éles ellentétben a pártokra szakadt és becstelen trójaiakkal). A kígyót Ulixes öli meg, a beteg Philoctetát pedig megfelelő kísérettel küldik Lemnus szigetére, hogy Vulcanus szentélyében gyógykezelést kapjon. (II.14) Amíg ő ott gyógyul, a háború folyik tovább, de eközben is gondolnak rá, olyannyira, hogy még a zsákmányrészét is utána küldik Lemnusra. (II.33) Mikor pedig egészségesen visszatér (II.47), mindenben elkezd részt venni, és távolléte semmilyen konfliktust nem okoz. Még ez a visszatérés is a háború kezdeti szakaszában történik. Mindaz, amivel Szophoklész darabja foglalkozik, itt természetesen szóba sem kerülhet: Philoctetát nem közösítették ki a görögök, egy percre sem hagyták magára, és ő nincs miért haragudjon rájuk. Ulixes nem ellensége, hanem szinte megmentője, Neoptolemusról pedig említés sem esik még jó ideig, hiszen Achilles is él még, amikor Philocteta visszatér a sereghez. Dictys éppen arra használja ezt a tragédiacselekményt, hogy ahhoz képest valami egészen mást mondjon, hogy ennek a révén mutassa be, milyen korrekten, bajtársiasan viselkednek a görögök.

A sokéves háború demoralizáló hatására azonban a végén már egészen másmilyenek.[10] Ez is meglátszik a másik meg nem történő tragédiában. Ez a *Hekabé*. Ebből csak annyi marad, hogy a zsákmány felosztásánál Hecuba Ulixesnek jut. Viszont ő akkor már annyira rosszban van az egész sereggel, hogy kénytelen titokban elmenekülni, mindent, így Hecubát is hátrahagyva. Priamus özvegyének viszont úgy sikerült a rabszolgaságot elkerülnie, hogy: *[a]ddig szidalmazta és*

10 Ez Merkle 1989 legfőbb következtetése.

halmozta el a legválogatottabb átkokkal a hadsereget, amíg a katonák agyon nem kövezték. (V.16) Így aztán sem Hecuba, sem Ulixes nem jut el Thrákiába, és szó sincs arról, hogy ott bosszút kéne vagy lehetne állni Polydorusért. Ez a cselekményelem éppen azért marad ki, mert a görögök, elsősorban Ulixes, ekkor már túl aljasok és széthúzóak ahhoz, hogy a kiinduló szituáció egyáltalán kialakulhasson.

A *Trójai nők* cselekménye mindazonáltal megidéződik valamiféle minimumszinten. Egy tizenöt soros felsorolás meséli el, hogyan osztották szét a görögök a fogságba esett nőket és a fegyverviselésre még alkalmatlan gyerekeket. (V.13) Egyszerű, szenvtelen tényközlések ezek, mint például, hogy *Polyxenát Ulixes javaslatára Achillesnek áldozta fel Neoptolemus halotti ajándékul.* (V.13) Hector gyermekeinek megöléséről viszont szó sincs: *Andromacha Neoptolemusnak jutott, mégpedig hadvezetési érdemei elismeréseképpen a két fiával együtt.* (V.13) A gyerekek tehát értékes zsákmányrészek, és a görögöknek eszük ágában sincs megölni őket. Ám nem maradnak sokáig az anyjukkal, Neoptolemus hamarosan Helenusnak ajándékozza őket. (V.16) Az érzelemmentes felsorolás valahogyan mégis megidézi a tragikumot, különösen amikor a végén, mielőtt áttérne az egyéb zsákmány, köztük a nem előkelő foglyok elosztásának módjára, így foglalja össze az addigiakat: *Ennyi nemes hölgy jutott szolgasorba.* (V.13) Az „ennyi" egyszerűen lezárja a felsorolást: eddig tartott a lista. De azért érthető úgy is, mint felkiáltás, mint rácsodálkozás az emberi állapotra, amit a nemesség *(nobilium)* és rabszolgaság *(servitia)* szembeállítása mutat meg.

A tragédiával legszorosabb kapcsolatot tartó és egyben a legrészletesebben előadott ilyen cselekményelem Iphigenia aulisi története. De azért itt is jelentős különbségek vannak. Ezek egy része egyszerűen abból adódik, hogy a narratív előadás nem metsz ki egy részletet az események menetéből, hanem az elejétől végig tudja mondani. A hadak aulisi gyülekezését is előadja, szót ejt a készletek beszerzéséről, és még rengeteg mindenről, mígnem eljut odáig, hogy Agamemnon Diana ligetében elejt egy vadkecskét. Ezután tör ki a járvány. Mint Arisztotelész is megállapította a dráma kapcsán, nagy különbség, hogy valami egy másik dolog után vagy a miatt történik. (*Poétika* 1459a20–30) A történetírói jellegű előadás a bevált thuküdidészi-sallustiusi mód-

szerrel mindkét lehetőséget számba veszi: *nem sokkal ezután égi haragból, vagy mert a levegő megromlott.* (I.19) Ahogyan általában a történetírói művek, úgy Dictys beszámolója sem teljesen profán, nem iktatja ki a transzendencia megnyilvánulásának, vagy akár beavatkozásának minden lehetőségét, mindössze az antropomorf istenek eposzra jellemző közvetlen szerepeltetését. Itt egy elragadtatott jósnő (még csak nem is Calchas, a hivatásos jós) révén értesül a hadsereg a járvány állítólagos isteni okáról és a lehetséges megoldásról, Iphigenia feláldozásáról. Agamemnon azonban itt kezdettől következetesen elutasítja, hogy feláldozza a lányát. A sereg pedig ezen annyira feldühödik, hogy leváltják fővezéri posztjáról, és helyette egy négyfős testületet bíznak meg a sereg irányításával. Ulixes egyedül találja ki és hajtja végre a megoldással kecsegtető manővert: Mycenaebe megy és átad Clytemestrának egy hamis levelet, mintha Agamemnontól hozta volna, és az Achilleszszel kötendő házasság ürügyével Aulisba viszi a lányt. Mindeddig még a tragédia cselekményének előzményeit mesélte el a prózai szöveg, de már itt is megnyilvánult egy fontos különbség: Agamemnon következetes elutasítása. Ő még akkor sem akar részt venni az egészben, amikor Iphigenia már ott van, sőt el akarja hagyni a tábort, csak Nestor tudja lebeszélni erről a tervéről. Menelaus hajtaná végre az áldozatot, de ebben egy vihar és egy az erdőből hallatszó hang megakadályozza – ami ismét csak olyan transzcendentális megnyilvánulás, amilyenek történetírói művekben is előfordulhatnak. Ekkor érkezik a helyszínre a felbőszült Achilles, aki Clytemestra leveléből és ajándékaiból értesült arról, mire használták fel nevét és reputációját. Fenyegetőzve érkezik, de gyorsan megnyugtatják, hiszen már eldőlt, hogy nem lesz emberáldozat. A lányt az éppen ott tartózkodó szkíta királynak adják, és úgy tűnik, Agamemnonnak sem számolnak be a fejleményekről. Ez a két részlet teljesen motiválatlannak látszik: ha az isten elengedte az áldozatot, miért nem lehet a lányt egyszerűen hazaküldeni? Vagy akár hozzáadni Achilleshez? Miért kell eltitkolni a fejleményeket a gyászoló apa elől? Stefan Merkle szerint pusztán azért, mert a váratlanság, a meglepetés Dictys fő hatáseleme, és ez néha ilyen következetlenségekhez, logikai problémákhoz vezet.[11] Persze az is igaz, hogy ez a szemtanú

11 Merkle 2003, 570–571.

csak azt mondja, amit látott vagy hallott, minden másban találgatásokra van utalva, és ezúttal is megenged magának egy sallustiusi kettős magyarázatot: Agamemnon újra elfoglalta a fővezér pozícióját, vagy azért mert tudta, mi történt a lányával, vagy mert filozófushoz méltó bölcsességgel belátta, milyen kiszolgáltatott is az ember a sorsnak. (II.23)

Ebben a cselekménymenetben megfigyelhetünk drámaivá, sőt tragikussá fejlődő konfliktusokat (Agamemnon és a hadsereg, majd Achilles és Ulixes között), a történet mintha ugyanúgy az ember kiszolgáltatottságáról szólna az isteneknek, mint sok tragédia, csak minden sokkal gyorsabban elintéződik, mint ahogy drámai színpadon történhetne. A krónikás elbeszélő tudósítását a csodás megmenekülésről sokkal kevésbé lehet megkérdőjelezni, mint a hírnökbeszámolót Euripidésznél. A médium persze alapvetően különböző. Itt csak egy mondat jelzi, hogy Nestor ékesszólása meggyőzte Agamemnont; színpadon annak a beszédnek el kéne hangoznia. Nyilván ezért sem lehet ennek az elbeszélésnek a csúcspontja Iphigenia önfeláldozó elszánása; sőt itt ő nem is lesz szereplő, nem cselekszik, nem szólal meg, senkit nem érdekel, hogy ő mit gondol az egészről. Az a mélységesen tragikus tapasztalat, hogy valakit a saját apja akar éppen megölni, itt nem szempont, mert csak az a kérdés, a hadsereg vezetői hogyan oldanak meg egy nehéz szituációt.

A nem tragikus tragédiafeldolgozás végső példája Aiax sorsa lesz, ahol a tragédia előtörténetéhez egy ideig nagyon hasonlóan alakulnak az események. Aiax bosszút akar állni, mert a Palladiumot nem neki, hanem Ulixesnek adták. Az már jelentős különbség, hogy az ügy kapcsán az egész görög sereg két pártra szakad, és hogy Ulixes, Menelaus és Agamemnon erős őrséget állít éjszakára, mert félnek Aiaxtól és a sereg őt támogató részétől. Ezután azonban valami egészen váratlan történik: *Reggel […] a tábor közepén holtan találták Aiaxot, és a holttesten meglátszott, hogy karddal ölték meg.* (V.15) Szó sincs Aiax őrültségéről, birkák lemészárlásáról, de természetesen az emiatti szégyenből következő öngyilkosságról sem. De azért az sincs kizárva: soha nem tudjuk meg, hogyan halt meg Aiax. Azt viszont tudjuk, mit gondol a közvélemény: *A vezéreket és a közkatonákat egyaránt hatalmas felháborodás fogta el, amely hamar lázadásba csapott át,*

mert mindenkit elkeserített, hogy mint annak idején Palamedest […], most […] Aiaxot ölték meg csellel Agamemnonék. (V.15)

A kilátástalan, tragikus helyzetből következő öngyilkosság helyett alattomos politikai gyilkosságra kell gyanakodni, de a következmények nagyon súlyosak: a görögök végső meghasonlása, a hadsereg felbomlása, különböző csoportok menekülésszerű távozása Trója romjai alól. A háború demoralizáló hatása a görögökre ebben csúcsosodik ki, de azért a hatodik könyvben még bőven értesülünk arról, hogy ez nemcsak a hadsereggel, hanem a hátországgal is megtörténik. Ami több tragédiatémát hagy a hazatérés-történetek számára is.

Ebből a szempontból Orestes lesz a legfontosabb szereplő. Az anyagyilkosságot magát ugyan nagyon röviden intézi el az elbeszélés (mint arról már részletesen szó volt), de ettől még annak előkészületeit és következményeit is aprólékosan tárgyalja. A következmények előadása Euripidész *Oresztész* és Aiszkhülosz *Eumenidesz* című tragédiájával tart szoros kapcsolatot. Ennek a kapcsolatnak a legfeltűnőbb sajátosságaként azonban rögtön egy hiányt kell megemlíteni: nemcsak az Erinnüszök, a szörnyű bosszúistennők nem jelennek meg, de még csak Orestes őrültségéről, őrjöngéséről sem esik egy árva szó sem. Világos egyfelől, hogy ebben a történetírói előadásban nem bukkanhatnak fel istenek személyesen, de hát nem teszik ezt Euripidész tragédiájában sem. Dictys világában viszont soha senki nem bánja meg a tetteit. Ezért az anyagyilkosság után sincs szó a lelkifurdalás kínjairól, hanem csak arról, milyen új politikai helyzet állt elő attól, hogy seregével megérkezett, hogy az addigi uralkodókat és még sokakat megölt, és hogyan lehet ezt a helyzetet kezelni. Az új szituációt egy tömör mondat írja le először: *Ezután Argos egész népén a viszály lett úrrá, mert mindenki mást akart, és végül ellenséges pártokra szakadtak.* (VI.3) Ezután viszont a narráció Krétára tevődik át, mert Menelaus ott tartózkodik. Ott értesül az eseményekről, és onnan hajózik Mycenaeba, amikor elérkezettnek látja az időt, hogy elkezdjen *Orestes ellen szervezkedni, de végül a tömeg nyomására kénytelen volt letenni a tervéről.* (VI.4) Van tehát meghasonlás a helyi lakosság körében, és van feszültség Menelaus és Orestes között, de odáig messze nem jutunk el, hogy az argosiak egységesen vagy legalább többségükben Orestes halálát kívánnák, sőt, megvédik Menelaus manipulációival szemben.

De ez még messze nem a helyzet megoldása: ahhoz a résztvevők külső bíróságot választanak: *Mindenki úgy látta helyesnek, hogy Orestes ügyét Athénben tárgyalják, mert az ottani Ariopagust tartották egész Görögország legszigorúbb bíróságának. A tárgyaláson azonban felmentették az ifjút.* (Uo.) A tárgyalást (ami Aiszkhülosz egész tragédiájának a témája) egyetlen kurta mondat meséli el, de az kiderül belőle, hogy egy korrekten lefolytatott jogi procedúráról van szó, amelynek eredményét aztán mindenki kénytelen elfogadni. Orestes ezután átesett még a szükséges rituális megtisztuláson, majd *Mycenaeban ő lett a király.* (Uo.) Egy konfliktus azonban ettől még rendezetlen marad: Orestes és nagybátyja, Menelaus viszonya. Az ő kibékülésükre ismét csak Krétán kerül sor. Nem tudni, Menelaus mikor és miért tért vissza oda, de annyi bizonyos, hogy Orestes Idomeneus meghívására látogat a szigetre, és ott találkoznak. Talán arra következtethetünk, hogy Idomeneus békítő céllal szervezte meg az egészet. (A fiktív elbeszélő, Dictys, tudvalevőleg Idomeneus kíséretéhez tartozik, és így róla csupa jót hallunk.) Maga a találkozás azonban nem elég, Orestes nagyon haragszik a nagybátyjára, *hogy amikor épp elég baja volt a polgárok viszálykodásával, még ő is szervezkedni kezdett ellene.* (Uo.) Idomeneus azonban közbelép és kibékíti őket: *Együtt tértek vissza Spártába, ahol Menelaus eljegyezte Hermionát Orestesszel.* (Uo.) Úgy látszik a súlyos feszültségeket mind az argosi társadalmon, mind az uralkodócsaládon belül sikerült végül békés eszközökkel rendezni. A feszültség, amely ebben a narrációban kétségtelenül megvan, láthatólag politikai természetű, és egyáltalán nem tragikus. A tragikum súlyát adó minden elemet, többek között a szereplőket fenyegető közvetlen életveszély pillanatait kiiktatja az elbeszélés, ahogyan a transzcendencia minden beavatkozását is.

Pár fejezettel később azonban kiderül, hogy az így kialakított megoldás mégsem vezetett tartós kibéküléshez, összhanghoz. Egy ideig Ulixes és Neoptolemus sorsáról van szó, majd az elbeszélő Dictys mintegy mellékesen megjegyzi, honnan származnak az információi: *Én mindezt úgy jegyeztem fel, ahogyan Neoptolemustól hallottam, aki magához hívatott, amikor Hermionát, Menelaus lányát feleségül vette.* (VI.10) Hiába jegyezte el tehát a lányát Menelaus Orestésszel, az mégis Neoptolemus felesége lett. Hogy hogyan és

miért, arról nem tudunk meg semmit (amiért talán okolhatjuk a VI. könyv kivonatos jellegét). Újabb két fejezet után, amelyek Memnon maradványainak sorsáról és egy krétai sáskajárásról szólnak, Dictys újra találkozik Neoptolemusszal, ezúttal Delphiben. Dictys állami követként érkezik oda a sáskák miatt tanácsot kérni az istentől, Neoptolemus pedig *miután házassága Hermionával rendeződött,* Apollónak akar hálát adni, hogy sikerült apja gyilkosán bosszút állnia. (VI.12) Mindeközben szervezkedik otthon Hermiona Andromacha ellen, még Menelaust is elhívatja és meggyőzi, hogy ölje meg Laodamast, Hector egyetlen életben maradt fiát. Ezt a helyi polgárok megakadályozzák, sőt kis híján Menelausra is rátámadnak. Viszont ekkor megérkezik Orestes, aki egyfelől arra biztatja Menelaust, hogy mégiscsak ölje meg Hector fiát, másfelől megpróbál csapdát állítani a Delphiből visszatérő Neoptolemusnak. Ebben Menelaus már nem akar részt venni, és hazatér Spártába. Ezután veszik Neoptolemus halálhírét. Mindenki úgy hiszi, hogy Orestes ölte meg, de Peleus és Thetis vizsgálódása kideríti, hogy Orestes nem volt ott, ahol ő meghalt, bár ezt senki nem hiszi el nekik. Ezután Orestes magával viszi Hermionát, Thetis pedig Delphiben temetteti el unokáját, a Neoptolemustól terhes Andromachát pedig a molossusokhoz küldi, hogy biztonságban legyen Orestestől.

Mint látható, az előadott történet nagyon szorosan kapcsolódik Eurpides tragédiájának cselekményéhez, bár vannak kisebb-nagyobb eltérések. Kisebb, hogy Andromacha fiát nem Peleus, hanem a nép menti meg, és hogy Orestes csak Neoptolemus halála után veszi feleségül Hermionát. Nagyobb, hogy Orestesnek végső soron semmi köze Neoptolemus halálához, bár meg akarta ölni, és meg is próbálta. Valójában egyáltalán nem derül ki, hogyan halt meg Achilles fia, még az sem, hogy természetes vagy erőszakos halállal halt-e meg. A szöveg mindig az *intereo* igével[12] referál az eseményre, amely mindkettőt jelentheti. Az első híradás ugyan összekapcsolódik azzal a pletykával, hogy ez a meghalás azért történt, mert Orestes lesből rajtaütött *(circumventum insidiis Orestis),* de erről hamar kiderül, hogy nem igaz.

12 Pontosabban kétszer az *interisse* infinitivusszal, egyszer az *interitus* főnévvel. (VI.13)

A legnagyobb különbséget azonban Thetis alakja és szerepe jelenti. Először is Thetis egyszerűen Peleus felesége, és egyáltalán nem istennő. Ezt a VI. könyv 7. fejezete már világossá tette, amelyben egy bizonyos Assandrus mesélt Peleus és Thetis lakodalmáról. Beszámolója afféle euhémerista magyarázatot ad az esemény emlékezetéről: *Akkoriban mindenfelől rengeteg király fogadta el a meghívást Chiron házába, és a lakodalom során a menyasszonyt istennőként dicsőítették: apját, Chiront Nereusnak, őt pedig Nereisnek szólították. És ha a lakomázó királyok közül valaki a kartáncban vagy a zenei előadásban kitűnt, azt Apollónak vagy Libernek, sok nőt pedig Múzsának szólítottak. Ezért emlegetik mindmáig az istenek lakomájaként azt a menyegzőt.* Thetis tehát nem *dea ex machina*ként bukkan fel a legvégén, hogy rendet tegyen, hogy megnyugtasson, és hogy a feszültségeket feloldja, hanem halandó nagyanyaként, aki az unokáját gyászolja, aki megpróbálja kivizsgálni halála körülményeit, de nem jut semmire, és mindössze annyi telik tőle, hogy még meg sem született dédunokáját biztonságba helyezi otthonától jó messze. És amikor a terhes Andromachát a molossusokhoz küldi, ő nem tudja azt jósolni, hogy a gyermektől majd királyok hosszú sora származik.

A *deus ex machina* ugyan olyan megoldás, amellyel elérhető valami ahhoz hasonló, amit Arisztotelész egy helyen a legjobb típusú tragédiának nevez, hogy tudniillik a borzalom majdnem bekövetkezik, de végül mégsem, hiszen így szembenézhetünk az események rettenetével anélkül, hogy a borzalmat látnunk kéne (*Poétika* 1453b25–54a8),[13] nem véletlen azonban, hogy Arisztotelész mégsem szereti mint megoldást. Hiszen a megoldásnak a cselekményből kell következnie. Az isten felléptetése tehát csak azt szolgálhatja szerinte, hogy értesüljünk az előzményekről vagy a tragédiánál későbbi eseményekről. (*Poétika* 1454a39–b5) Az *Andromaché*ban Thetisz fellépése tulajdonképpen ilyen, mégis megnyugtató, kiegyenlítő zárlatot jelent. Bejelenti, hogy Neoptolemosz méltó temetést kap, hogy gyermekétől uralkodók hosszú sora származik majd, hogy Andromakhé újra férjhez fog menni, és boldogan fog élni, amíg meg nem hal, a megistenülő

13 A legjobb ebben a kategorizálásban, ha valaki öntudatlanul készül megölni egy rokonát, de végül nem teszi, mert még időben felismeri.

Péleusz pedig újra találkozni fog fiával, Akhilleusszal. Mindezekről Dictys halandó Thetise nem tudhat semmit, mindössze annyit tehet meg, ami egy földi nőtől telik: eltemeti unokáját, és messzire elmenekíti Andromachát. Az a konfliktuscsoport, amely Andromacha és fia halálos fenyegetése és Neoptolemus halála körül kialakul, tulajdonképpen nagyon kevéssé politikai természetű: családi perpatvarokról van szó. Hermioné egy féltékeny feleség, Menelaus egy sértett após, Orestes egy hoppon maradt, de nagyon gátlástalan kérő, aki meg van *„bántva, mert Neoptolemus szerezte meg előle Hermionát”.* (VI.13) Még a polgárok is puszta szánalomból *(miserati fortunas eius)* védik meg Andromachát. Talán ebből a nem politikus, magánéleti jellegből és az emberi szinten vigasztalan veszteséggel járó végkifejletből adódik, hogy ez a történet, Dictys egész elbeszélésében kivételes módon, tragikusnak érzékelhető.

Bibliográfia

[Anon.] 1606. *A True and perfect relation of the whole proceedings against the late most barbarous traitors, Garnet a Iesuite, and his confederats (…).* London.

Ahl, F. 1991. *Sophocles'Oedipus. Evidence and Self-Conviction.* Ithaca – London.

Aldrete, G. 1999. *Gestures and Acclamations in Ancient Rome.* Baltimore – London.

Avery, H. C. 1968. „My Tongue Swore, but My Mind is Unsworn": *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99, 19–35.

Bablitz, L. 2007. *Actors and Audience in the Roman Courtroom.* London – New York.

Bakola, E. 2010. *Cratinus and the Art of Comedy.* Oxford.

Barrett, W. S. (szerk.) 1964. *Euripides Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary.* Oxford.

Baumeister, A. – Welcker, G. 1896. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 41, Leipzig, 653–660.

Beekes, R. – van Beek, L. 2010. *Etymological Dictionary of Greek.* Leiden – Boston, 168.

Bekker, I. 1829. *Aristophanis Ranae. Cum scholiis et varietate lectionis. Accedunt virorum doctorum Bentleii, Bergleri, Brunckii, Dobraei, Dindorfii, Kusteri, Sporsoni, Spanhemii, Dukeri, Hotibii, Conzii, Palmerii, Reisigii, Seageri, Reiskii, aliorumque annotations.* London.

Bélyácz K. 2007. *A salamisi csata emlékezete.* Disszertáció (ELTE, kézirat).

Bélyácz K. 2014. „Lepanto és Salamis": Ókor 2014/2, 64–72.

Bérard, C. 1974. *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens.* Neuchâtel.
Bernhardt, R. 2003. *Luxuskritik und Aufwandsbeschränkungen in der griechischen Welt.* Stuttgart.
Bernhardy, G. 1872. *Grundniss der Griechischen Litteratur.* Halle.
Bierl, A. 2007. „Zwischen dem Selbst und dem Anderen. Aischylos Perser und das Politische in der griechischen Tragödie": Fischer-Lichte, E. – Dreyer, M. (szerk.): *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antike-Projekt des Deutschen Theaters.* Berlin, 49–64.
Billerbeck, M. 1999. *Seneca, Hercules Furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar.* Leiden – Boston – Köln.
Blakely, S. 2006. *Myth, Ritual and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa.* Cambridge – New York.
Boardman, J. 1994. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity.* Washington.
Boedeker, D. – Raaflaub, K. 2005. „Tragedy and City": Bushnell, R. (szerk.): *A Companion to Tragedy.* Malden, 109–127.
Bosher, K. 2012. „Hieron's Aeschylusin": Bosher, K. (szerk.): *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy.* Cambridge – New York, 97–111.
Bömer, F. 1953. „Der commentarius": *Hermes* 81, 210–250.
Broadhead, H. 1960. *The Persae of Aeschylus.* Cambridge, MA
Brommer, F. 1960. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage.* Marburg.
Budelmann, F. 2000. *The Language of Sophocles: Communality, Communication and Involvement.* Cambridge.
Buller, J. L. 1980. „Triple Sound Patterns in »Oedipus Tyrannus«": *ClW* 73, 300–301.
Burian, P. 2011. „Athenian Tragedy as Democratic Discourse": Carter 2011, 95–117.
Burnett, A. P. 1971. *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal.* Oxford, 47–74, 76–100, 183–222.
Burnett, A. P. 1998. „Philantropic Revenge. Euripides' Orestes": Burnett, A. P.: *Revenge in Attic and Later Tragedy.* Berkeley – Los Angeles – London, 247–272.
Bursian, C. – Hermann, G. 1880. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 12, Leipzig, 174–180.
Burton, R. W. B. 1980. *The Chorus in Sophocles' Tragedies.* Oxford.

Buxton, R. 19966. „What can we rely on in *Oedipus Rex?* Response to Calame": Silk 1996. 38–48.
Calame, C. 1996. „Vision, Blindness and Mask: The Radicalization of the Emotions in Sophocles'*Oedipus Rex*": Silk 1996, 17–37.
Carlsson, A. 1963. „Die deutsche Buchkritik": Satzinger, F. (szerk.): *Von den Anfängen bis 1850.* Stuttgart, 86–118.
Carter, D. M. 2011. *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics.* Oxford.
Ceccarelli, P. 2004. „Dancing the Pyrrhichē in Athens": Murray – Wilson 2004, 91–117.
Chaston, C. 2010. *Tragic Props and Cognitive Function Aspects of the Function of Images in Thinking.* Leiden – Boston.
Craik, E. M. 1987. „Euripides' First Hippolytus": *Mnemosyne* 40, 137–139.
Csapo, E. – Slater, W. J. 1995. *The Context of Ancient Drama.* Ann Arbor.
D. Tóth J. 2014. „*»Együtt lehessünk végre mindig boldogok!« Az euripidészi melodráma kérdéséhez*": Bényi P. – Gönczy M. – S. Varga P. (szerk.): *„Szirt a habok közt." Tanulmányok Imre László 70. Születésnapjára.* Debrecen, 46–58.
Dale, A. M. 1967. *Euripides Helen.* Oxford.
Darab Á. 2005. „A király ruhája. Menelaos Euripidés Helenéjében": *Antik Tanulmányok* 49, 235–243.
Dawe, R. D. (szerk.) 1982. *Sophocles. Oedipus Rex.* Cambridge.
de Jong, I. J. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey.* Cambridge.
De Simone, M. 2008. „The 'Lesbian' Muse in Tragedy: Euripides μελοποιός in Aristoph. Ra. 1321–8": *CQ* 58, 479–90.
Derrida, J. 2001. „Parergon": Házas N. (szerk.): *Változó Művészetfogalom.* Budapest.
Dobrov, G. W. 2001. *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics.* Oxford.
Dodds, E. R. 1966. „On Misunderstanding the *Oedipus Rex*": *G&R* 13, 37–49.
Donnelly, F. P. 1949. „Tragic Irony in »Oedipus Rex«": *ClW* 41, 229–230.
Dover, K. (szerk.) 1993. *Aristophanes. Frogs.* Oxford.
Duncan, A. 2011. „Nothing to do with Athens? Tragedians at the Courts of Tyrants": Carter 2011, 69–84.
Engels, J. 1998. *Funerum sempulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Aus-*

blicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und Neuzeit. Stuttgart.
Ennen, L. – Hittorf, J. I. 1880. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 12, Leipzig, 504–506.
Externbrink, S. 2008. „«Internationaler Calvinismus» als Familiengeschichte: die Spanheims (ca. 1550–1710)" : Nolde. D. – Claudia O. (szerk.): *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen: Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit.* Köln, 137–155.
Falus R. 1980. *Az antik világ irodalmai.* Budapest.
Fantham, R. E. 1996. *Roman Literary Culture.* Baltimore.
Fartzoff, M. 2010. „Œdipe Roi: le tragique et le texte théâtral." *Pallas* 84, 299–309.
Ferenczi A. 2000. „Hercules az alvilágban": *Antik Tanulmányok* 44, 119–134.
Fitch, J. G. 1987. *Seneca's Hercules Furens. A Critical text with Introduction and Commentary.* Ithaca – London.
Fitch, J. G. 2000. „«Playing Seneca?»": Harrison, G. W. M. (szerk.): *Seneca in Performance.* London, 1–12.
Forrest, W. G. 1966. *The Emergence of Greek Democrary: The Character of Greek Politics, 800–400 B.C.* London.
Foucault, M. 2001. *Fearless Speech.* Los Angeles.
Foucault, M. 2009. *Die Regierung des Selbst und der anderen.* Frankfurt.
Fraenkel, E. 1942. „Aeschylus: Old Texts and New Problems": *PBA* 28, 3–24.
Freese, J. H. (szerk.) 2014. *Aristotle. Art of Rhetoric.* Cambridge, MA
Gagarin, M. 1997. *Antiphon. The Speeches.* Cambridge.
Galinsky, G. K. 1972. *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century.* Oxford.
Garvie, A. F. (szerk.) 2009. *Aeschylus: Persae.* Oxford – New York.
Geffcken, K. A. 1973. *Comedy in the Pro Caelio.* Leiden.
Gempeler, R. D. 1969. „Die Schmiede des Hephäst. Eine Satyrspielszene des Harrow-Malers": *AK* 12, 16–21.
Goodhart, S. 1978. „Λῃστὰς Ἔφασκε: Oedipus and Laius' Many Murderers": *Diacritics* 8, 55–71.
Gould, T. 1969. „The Innocence of Oedipus and the Nature of Tragedy": *The Massachusetts Review* 10, 281–300.

Gödde, S. 2000. „Zu einer Poetik des Rituals in Aischylos' Persern": Gödde, S. – Heinze, T. (szerk.): *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blum.* Darmstadt, 31–47.

Green, J. R. 1994. *Theatre in Ancient Greek Society.* London – New York.

Green, W. C. 1929. „The Murderers of Laius": *TAPhA* 60, 75–86.

Gregory, J. 1995. „The Encounter at the Crossroads in Sophocles' Oedipus Tyrannus": *JHS* 115, 141–146.

Gregory, J. 2005. „Euripidean Tragedy": Gregory, J. (szerk.): 2005. *A companion to Greek Tragedy.* Oxford. 251–270.

Griffith, M. 2010. „Satyr Play and Tragedy, Face to Face": Taplin – Wyles 2010, 47–64.

Griffith, R. D. 1993. „Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' «Oedipus the King»": *Phoenix* 47, 95–114.

Gross, F. 2002. *La parrhesia chez Foucault (1982–1984).* Paris, 155–166.

Grube, G. M. A. 1961. *The Drama of Euripides.* London.

Gruen, E. S. 2011. *Rethinking the Other in the Antiquity.* Princeton – Oxford.

Guldner, B. 1908. *The Catholic Encyclopedia.* s.v. 'Pierre Brumoy', New York.

Hadzisteliou Price, T. 1972. „Bird-Dancer and Satyr-Craftsmen on an Attic Vase": *GRBS* 13, 239–245.

Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition through Tragedy.* Oxford.

Hall, E. 1996. *Aeschylus. Persians.* Warminster.

Hall, E. 2007. „Aeschylus' Persians via the Ottoman Empire to Saddam Hussein": Bridges, E. – Hall, E. (szerk.): *Cultural responses to the Persian Wars.* Oxford.

Hall, E. 2012. „Deliberation in Sophocles' Theban Plays": Ormand, K. (szerk.): *A Companion to Sophocles.* Sussex, 301–315.

Hall, J. 2014. *Cicero's Use of Judicial Theater.* Ann Arbor.

Halleran, M. R. 1995. *Euripides Hippolytus. With Introduction, Translation and Commentary.* Warminster.

Hallett, C. H. 1986. „The Origins of the Classical Style in Sculpture": *JHS* 106, 71–84.

Halm, K. F. 1875. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 2. s.v. 'Bergler, Stephan', Leipzig, 391–392.

Harrison, G. W. M. (szerk.) 2005. *Satyr Drama: Tragedy at Play.* Swansea.
Harrison, G. W. M. – Liapis, V. (szerk.) 2013. *Performance in Greek and Roman Theatre.* Leiden – Boston.
Harsh, P. W. 1958. „Implicit and Explicit in the Oedipus Tyrannus": *AJPh* 79, 243–258.
Harshbarger, K. 1965. „Who Killed Laius?": *The Tulane Drama Review* 9/4, 120–131.
Hedreen, G. 1992. *Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting: Myth and Performance.* Ann Arbor.
Heidl Gy. 2013. „Alkésztisz és Admétosz": *Jelenkor* 56, 272–278.
Herington, C. J. 1967. „Aeschylus in Sicily": *JHS* 87, 74–85.
Hermann, G. 1837. *Euripides Helena.* Leipzig.
Hoffmann, S. F. W. 1838. *S. F. W. Hoffmann's Bibliographisches Lexicon der gesammten Litteratur der Griechen. Zweite umgearbeitete, durchaus vermehrte, verbesserte und fortgesetzte Ausgabe, Erster Theil A–D.* s.v. 'Aeschylus', Leipzig, 32–60.
Horváth A. 2005. *A szent liget. Tanulmányok a görög tragédiáról.* Kolozsvár.
Hosek, R. 1963. *Herakles auf der Bühne der alten attischen Komödie.* Prága.
Howell, T. B. (szerk.) 1816. *A Complete Collection Of State Trials And Proceedings For High Treason And Other Crimes and Misdemeanors From the Earliest Period to the Year 1783.* London.
Istókné Vámos K. 2012. „A szökésdrámák. Euripidész új tragédiastruktúrája": Balassa Zs. – P. Müller P. –Rosner K. (szerk.): *A magyar színháztudomány kortárs irányai.* Pécs, 11–18.
Jacoby, F. (szerk.) *Die Fragmente der griechischen Historiker.* Berlin 1923–30, Leipzig 1940–58.
Jebb, R. C. 1914. *Sophocles. The Plays and Fragments. I. The Oedipus Tyrannus.* Cambridge.
Jouanna, J. 2007. *Sophocle.* Paris.
Junker, K. 2010. „The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC": Taplin – Wyles 2010, 131–148.
Kamerbeek, J. C. 1955. „Adnotationes ad Aeschylis Isthmiastas (Ox. P. 2162)": *Mnemosyne* 8, 1–13.
Kamerbeek, J. C. 1967. *The Plays of Sophocles. IV. The Oedipus Tyrannus.* Leiden.

Kamerbeek, J. C. 1980. *The Plays of Sophocles. VI. The Philoctetes.* Leiden.
Kane, R. L. 1975. „Prophecy and Perception in the Oedipus Rex": *TAPhA* 105, 189–208.
Kant, I. 2003. *Az ítélőerő kritikája.* Budapest.
Kárpáti A. 2013. „A budapesti Phrynis-kratér": *BullMusHong* 118, 29–51.
Kárpáti A. 2014. *Múzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika.* Budapest.
Kárpáti A. 2017. „Dionüszosz pénzügyei": *Alföld* 68/2, 55–66.
Karsai Gy. 1984. „Helené": Domonkos J. (szerk.): *Euripidész összes drámái.* Debrecen, 1022–1023.
Karsai Gy. 1997. „Tragédia és komédia között (Helené)": *Holmi*, 1997/8, 1107–1118.
Karsai Gy. 1999. *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései.* Budapest, 7–49, 221–428.
Karsai Gy. 2012. „Ce n'est pas Créon ton problème, mais seulement toi-même… (Oedipe Roi, vers 379)": *BAGB* 1, 75–97.
Karsai Gy. 2015. „Az Oidipus–Teiresias-agón (I–III.)": *Ókor* 16/2, 76–89; 16/3, 60–72; 16/4, 73–86.
Kassel, R. – Austin, C. (szerk.) 1983. *Poetae Comici Graeci.* Berlin – New York.
Kerényi K. 1984. *Halhatatlanság és Apollón vallás.* Budapest.
Kirkwood, G. M. 1958. *A Study of Sophoclean Drama.* Ithaca – New York.
Kitto, H. D. F. 1961. *Greek Tragedy: A Literary Study.* Garden City, NY.
Klein, J. L. 1865. *Gesichte des Dramas.* 1. Leipzig.
Knox, B. 1957. *Oedipus at Thebes.* New Haven – London.
Knox, B. 1964. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy.* Berkeley – Los Angeles.
Knox, B. 1979. „Euripidean Comedy": Knox, B.: *Word and Action: Essays on the Ancient Theater.* Baltimore, 250–274.
Knox, B. 1983. „The Hippolytus of Euripides": Segal, E. (szerk.): *Oxford readings in Greek Tragedy.* Oxford, 311–331.
Kohn, T. D. 2013. *The Dramaturgy of Senecan Tragedy.* Ann Arbor.
Koper, P. 2005–2006. „Myth and Investigation in «Oedipus Rex»": *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 12–13, 87–98.
Kott, J. 1998. *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról.* Budapest.
Kowalzig, B. 2008. „Nothing to do with Demeter? Something to do with Sicily! Theatre and Society in the Early Fifth–Century West": Rever-

mann, M. – Wilson, P. (szerk.): *Performance, Iconography Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin.* Oxford, 128–157.
Kozák D. 2012. *Achilles másik pajzsa.* Budapest.
KPS = Krumeich, R. – Pechstein, N. – Seidensticker, B. (szerk.) 1999. *Das griechische Satyrspiel (Texte zur Forschung).* Darmstadt.
Krumeich, R. 2000. „Die Weihgeschenke der Satyrn in Aischylos' Theoroi oder Isthmiastai": *Philologus* 144, 176–192.
Lattimore, S. 1975. „Oedipus and Teiresias": *California Studies in Classical Antiquity* 8, 105–111.
Lawrence, C. 2013. *Moral Awareness in Greek Tragedy.* Oxford.
Lejay, P. 1908. *The Catholic Encyclopedia.* s.v. 'André Dacier', New York.
Liapis, V. 2012. „Oedipus Tyrannus": Ormand, K. (szerk.): *A Companion to Sophocles.* Sussex, 84–97.
Liddell, H. G. – Scott, R. (szerk.) 1996. *Greek–English Lexicon, Ninth Edition with Revised Supplement.* Oxford.
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.* Vols. 8. 1981–1999. Zurich – Munich.
Lloyd, M. 1984. „The Helen Scene in Euripides' Troades": *The Classical Quarterley* 34, 303–313.
Lloyd-Jones, H. 1957. „Appendix": *Aeschlyus. With an English Translation by H. W. Smyth.* 2nd ed. London – Cambridge, MA, 523–603.
Lloyd-Jones, H. 1994. *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus.* Cambridge, MA – London.
Lobel, E. – Roberts, H. – Wegener, E. P. (szerk.) 1941. *The Oxyrhynchus Papyri. Part XVIII.* London.
Maiullari, F. 1999. *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo Re. Una nuova lettura della tragedia sofoclea.* Pisa – Roma.
Manuwald, B. 2012. „Wann verlasst Ödipus die bühne? Zum Schluss der Teiresias-Szene in Sophokles' König Ödipus": *RhM* 155, 128–141.
Marti, B. 1945. „Seneca's Tragedies. A New Interpretation": *TAPhA* 76, 216–45.
Masquerey, P. 1946. *Sophocle. I. Ajax – Antigone – Oedipe-Roi – Électre.* Paris.
Matheson, S. B. 1995. *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens.* Wisconsin.
Matthiessen, K. 1968. „Zur Theonoeszene der Euripidischen Helena": *Hermes* 96, 685–704.

Meltzer, G. S. 2006. *Euripides and the poetics of Nostalgia.* Cambridge.
Merkle, S. 1989. *Die Ephemeris belli Troiani des Diktys von Kreta.* Frankfurt.
Merkle, S. 2003. „The Truth and Nothing but the Truth: Dictys and Dares": Schmeling, G. (szerk.): *The Novel in the Ancient World.* Boston – Leiden, 563–580.
Merkle, S. 2004. „News from the past: Dictys and Dares on the Trojan War": Hofmann, H. (szerk.): *Latin fiction. The Latin novel in context.* London – New York, 155–166.
Mette, H. J. 1963. *Der verlorene Aischylos.* Berlin.
Meyers = *Meyers Enzyklopädische Lexikon.* Band 1. 1979. s.v. 'Allgemeine Literaturzeitung', Mannheim – Wien – Zürich.
Michelini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition.* Wisconsin.
Miller, M. 1997. *Athens and Persia in the fifth century B.C. A study in cultural receptivity.* Cambridge.
Miller, M. 2011. „Imaging Persians in the Age of Herodotos": Rollinger, R. – Truschnegg, B. – Bichler, R. (szerk.): *Herodot und das persische Weltreich.* Wiesbaden, 123–157.
Miller, W. (szerk.) 1947. *Cicero. De officiis.* London.
Morgan, K. A. 2012. „A prolegomenon to performance in the West": Bosher, K. (szerk.): *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy.* Cambridge – New York, 35–55.
Morris, S. P. 1995. *Daidalos and the Origins of Greek Art.* Princeton.
Morton, T. 1610. *The encounter against M. Parsons, by a review of his last sober reckoning, and his exceptions urged in the treatise of his mitigation.* London.
Muncker, M. – Schlegel, A. W. 1890. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 31, Leipzig, 354–368.
Murnaghan, S. 2012. „Sophocles' Choruses": Ormand, K. (szerk.): *A Companion to Sophocles.* Sussex, 220–235.
Murray, P.– Wilson, P. (szerk.) 2004. *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City.* Oxford.
Müller, C. W. 1984. *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus.* München.
Nagy Á. M. (szerk.) 2013. *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterráneumban I–II.* Budapest.
Nagy G. 1990. „Ancient Greek Poetry, Prophecy, and Concepts of Theory": Kugel, J. L. (szerk.): *Poetry and Prophecy. The Beginnings of a Literary Tradition.* Ithaca – London, 56–64.

Nagy I. 2009. „A negyedik modell? A drámai műfajokról és a nyelvalakzatokról": Kékesi Kun Á. – Jákfalvi M. (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében.* Budapest, 117–126.
Nagy I. 2012. „Gertrudis színre lép – A Bánk bán többnyelvűsége": *Jelenkor* 55/6, 630–647.
O'Sullivan, P. – C. Collard (szerk.) 2013. *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama.* Oxford.
O'Sullivan, P. 2000. „Satyr and Image in Aeschylus' Theoroi": *CQ* 50, 353–366.
Osborne, R. 2010. „Who's who on the Pronomos Vase?": Taplin – Wyles 2010, 149–158.
Pease, A. – Pease, B. 2004. *The Definitive Book of Body Language.* London.
Peradotto, J. 1992. „Disauthorizing Prophecy: The Ideological Mapping of Oedipus Tyrannus": *TAPhA* 122, 1–15.
Persons, R. 1609. *A quiet and sober reckoning with M. Thomas Morton somewhat set in choler by his adversary R. P. (…).* Saint-Omer.
Petersdorff, H. E. S. 1893. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 35, Leipzig, 50–59.
Plescia, J. 1970. *The Oath and Perjury in Ancient Greece.* Tallahassee.
Podlecki, A. J. 1970. „The Basic Seriousness of Euripides' Helen": *TAPhA* 101, 401–418.
Podlecki, A. J. 2005. „Aischylos Satyrikos": Harrison 2005, 1–19.
Podlecki, A. J. 2013. „Aeschylean Opsis": Harrison – Liapis 2013, 131–148.
Pope, M. 1991. „Addressing Oedipus": *GR* 38, 156–170.
Post, P. A. 1964. „Menander and the Helen of Euripides": *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 99–118.
Quérard, J. M. 1839. *La France litteraire ou dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écris en français, plus particulièrment pendant les XVIIIe et XIXe siècles.* s.v. 'Jean-François Vauvillers', Paris – Tome, 86–87.
Reger, K. – Jacobs, F. 1881. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 13, Leipzig, 600–612.
Reinach, S. 1922. *Répertoire de peintures grecques et romaines.* Paris.
Reinhardt, K. 1957. „Vorschläge zum neuen Aischylos": *Hermes* 85, 1–17.
Revermann, M. 2006. „The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth- Century Athens": *JHS* 126, 99–124.

Revermann, M. 2013. „Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects": Harrison – Liapis 2013, 77–88.
Rhodes, P. J. 2003. „Nothing to die with Democracy. Athenian Drama and the Polis": *JHS* 123, 104–119.
Ritoók Zs. 2009. „Euripidés Alkéstisa: vígjáték vagy tragédia?" : Ritoók 2009, 180–193.
Ritoók Zs. 2009. „Euripidés trójai trilógiája": Ritoók 2009, 194–208.
Ritoók Zs. 2009. *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok.* Budapest.
Rodighiero, A. 2012. *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle.* Verona.
Roisman, H. M. 1999. *Nothing Is As It Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus.* Lanham, MD
Rosenmeyer, T. G. 1952. „The Wrath of Oepidus": *Phoenix* 6, 92–112.
Rostoker W. – Gebhard, E. R. 1980. „The Sanctuary of Poseidon at Isthmia: Techniques of Metal Manufacture": *Hesperia* 49, 347–363.
Rudnytsky, P. L. 1982. „Oedipus and Anti-Oedipus": *World Literature Today* 56, 462–470.
Rutherford, I. 2004. „χορὸς εἷς ἐκ τῆσδε τῆς πόλεως (Xen. Mem. 3.3.12): Song-Dance and State-Pilgrimage at Athens": Murray – Wilson 2004, 67–90.
Sansone, D. 2012. *Greek Drama and the Invention of Rhetoric.* Malden, MA – Oxford – Chichester.
Schimmelpfennig, A. 1887. *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 25. s.v. 'Passow, F.', Leipzig, 210–215.
Schnorrenberg, B. B. 2004. *Oxford Dictionary of National Biography.* s.v. 'Montagu, Elizabeth (1718–1800)', Oxford.
Seaford, R. 1984. *Euripides: Cyclops.* Oxford.
Segal, C. 1971. „The Two Worlds of Euripides' Helen": *TAPhA* 102, 553–614.
Seidensticker, B. 1982. *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie.* Göttingen.
Shelton, J-A. 1978. *Seneca's Hercules Furens: Theme, Structure and Style.* Göttingen.
Siberman, L. 1986. „God and Man in «Oedipus Rex»": *College Literature* 3, 292–299.
Sidwell, K. 2009. *Aristophanes the Democrat.* Cambridge.

Silk, M. S. (szerk.) 1996. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond.* Oxford.
Simons, R. 2005. *Dracontius und der Mythos: Christliche Weltsicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike.* München – Leipzig.
Slenders, W. 1992. „Intentional Ambiguity in Aeschylean Satyr Plays?": *Mnemosyne* 45, 145–158.
Slenders, W. 2005. „Λέξις ἐρωτική in Euripides' Cyclops": Harrison 2005, 39–52.
Snell, B. 1928. *Aischlyos und das Handeln im Drama.* Leipzig.
Snell, B. 1956. „Aischylos' Isthmiastai": *Hermes* 84, 1–11.
Snell, B. 1960 [1948]. *The Discovery of the Mind.* New York.
Sommerstein, A. H. (szerk.) 1985. *Peace. Comedies of Aristophanes.* Oxford.
Sommerstein, A. H. (szerk.) 1996. *The Comedies of Aristophanes. Vol. 9, Frogs.* Warminster.
Sommerstein, A. H. 2008. *Aeschylus. Fragments (Loeb Classical Library 505 = Aeschylus III).* Cambridge, MA – London.
Sommerstein, A. H. 2010. *Aeschylean Tragedy.* London.
Sorabji, R. 2000. *Emotion and Peace of Mind.* Oxford.
Stanford, W. B. (szerk.) 1983. *Aristophanes. Frogs.* Bristol.
Stieber, M. 1994. „Aeschylus' Theoroi and Realism in Greek Art": *TAPhA* 124, 85–119.
Storey, I. 2011. *Fragments of Old Comedy.* Cambridge, MA – London.
Sutton, D. 1975. „Athletics in the Greek Satyr Play": *RSC* 23, 203–209.
Sutton, D. 1980. *The Greek Satyr Play.* Meisenheim am Glan.
Swift, L. 2009. „How to Make a Goddes Angry?": *Classical Philology* 104, 418–438.
Szepessy T. 1980. „Euripidés Helené-je más olvasatban": *Antik Tanulmányok* 27, 8–48.
Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy.* Oxford.
Taplin, O. 2006. „Aeschylus' Persai – the Entry of Tragedy into the Celebratory Culture of the 470s?": Cairns, D. – Liapis, V. (szerk.): 2006. *Dionysalexandros: essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie.* Swansee, 1–10.
Taplin, O. 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles.

Taplin, O. – Wyles, R. 2010. *The Pronomos Vase and its Context.* Oxford.
Timpanaro, S. 1987. „Sulla composizione e la tecnica narrativa dell' Ephemeris di Ditti-Settimio": *Filologia e forme letterarie: Studi offerti a Francesco della Corte.* Vol. 4. Urbino, 169–215.
TrGF = Kannicht, R. – Radt, S. – Snell, B. (szerk.) 1971–2004. *Tragicorum graecorum fragmenta.* Göttingen.
Usener, K. 1994. „Dictys und Dares über den Troischen Krieg: Homer in der Rezeptionskrise?" *Eranos* 92, 102–120.
Ussher, R. G. 1977. „The Other Aeschylus: A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays": *Phoenix* 31, 287–299.
Vellacott, P. H. 1964. „The Guilt of Oedipus.": *G&R* 11, 137–148.
Voelke, P. 2001. *Un théâtre de la marge. Apsects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classcique.* Bari.
Walin, D. 2009. „An Aristophanic Slave: «Peace» 819–1126": *CQ* 59, 30–45.
Wall, J. 2003. „Phronesis, Poetics, and Moral Creativity": *Ethical Theory and Moral Practice* 6, 317–341.
Webster, T. B. L. 1967. *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play.* London.
Weil, H. S. 1968. „Oedipus Rex: The Oracles and the Action": *Texas Studies in Literature and Language* 10, 337–348.
Weinreich, O. 1923. *Senecas Apocolocyntosis; die Satire auf Tod, Himmel- und höllenfahrt des Kaisers Claudius.* Berlin.
West, M. L. 1993. „Simonides Redivivus": *ZPE* 98, 1–9.
Wharton, E. R. 1890. *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek.* London.
Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 1897. „Die Perser des Aischylos" *Hermes* 32, 382–398.
Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 1901. „Hieron und Pindaros": *Sitzungsberichte der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 3, 1273–1318.
Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 1914. *Aischylos-Interpretationen.* Berlin, 42–55.
Wiles, D. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation.* Cambridge.
Winterbottom, M. 2004. „'Perorations'": Powell, J – Paterson, J. (szerk.): *Cicero the Advocate.* Oxford, 215–230.

Wohl, V. 2015. *Euripides and the politics of form.* New Jersey.
Worman, N. 1997. „The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts": *Classical Antiquity* 16, 180–200.
Wright, M. E. 2005. *Euripides' escape-tragedies: a study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians.* Oxford.
Wright, T. (szerk.) 1841. *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes.* London.
Wright, W. F. 1931. *Cicero and the Theater.* Northampton.
Zagorin, P. 1990. *Ways of Lying: Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe.* Cambridge, MA
Zanobi, A. 2014. *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime.* London – New York.
Zumbrunnen, J. 2012. *Aristophanic Comedy and the Challange of Democratic Citizenship.* Rochester.
Zuntz, G. 1958. „On Euripides' Helena: theology and Irony": *Entretiens Fondation Hardt* 6, 201–227.
Zweig, B. 1999. „Euripides' Helen and Female Rites of Passage": Padilla, M. W. (szerk.): *Rites of Passage in Ancient Greece: Literatur, Religion, Society.* London, 159–177.
Zwierlein, O. 1966. *Die Rezitationsdramen Senecas: Mit einem kritisch-exegetischen Anhang.* Meisenheim am Glan.

Affiliációk

Bélyácz Katalin
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Klasszika-filológia Tanszék
Ferenczi Attila
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Ókortudományi Intézet, Latin Tanszék
Hajdu Péter
Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Klasszika-filológia Tanszék
Kárpáti András
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Klasszika-filológia Tanszék
Karsai György
Színház- és Filmművészeti Egyetem
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Klasszika-filológia Tanszék
Vámos Kornélia
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola
Vince Máté
Trinity College Dublin
van der Wal, Rogier
Hollandia