

Karsai György (1953) a PTE Klasszika-filológiai Tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára. Meghívott előadóként tanít még a Central European University-n, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, valamint a Lille-i Egyetemen. Kutatási területe az antik (görög) színház és a görög eposz. Publikációi magyar, francia és angol szakfolyóiratokban jelennek meg. Rendszeresen ír kritikákat hazai és külföldi színházi előadásokról.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Levél Homéroszhoz (2004/3)

Szophoklész: *Trakhiszi nők*

Karsai György prózafordításában,
bevezetőjével és kommentárjaival

A budapesti Katona József Színház Szophoklész *Trakhiszi nők* című darabjának bemutatójára készül a most induló évadban. Az itt szereplő szöveget az előadás számára fordította le Karsai György, prózában. Már megszokhattuk, hogy az ókori darabok a mai színpadról legtöbbször prózai szövegeként hangzanak el; ilyen volt Euripidész nagy sikerrel játszott *Médeiája* is ugyanebben a színházban, de ez önmagában még nem magyarázza meg, miért közli az *Ókor* a szöveget. A szerkesztők azért döntöttek így, mert úgy érezték, ezek a prózafordítások nagyon közel állnak a lap eredeti célkitűzéséhez: közel hozzák az antikvitás kultúráját a nyitott szellemű olvasókhöz.

A prózafordítás nem feltétlenül költőietlen, és nem jelent feltétlenül megalkuvást. Ha átültetünk egy irodalmi szöveget egyik nyelvről a másikra, elvész eredeti költőiségének tápláló ereje, és a keletkezett veszteséget idegen anyag hozzáadásával kell pótolnunk: feláldozunk és továbbírunk. Erőfeszítéseink igazolása pedig csak az lehet, ha olyan szöveg keletkezik, amely képes hatni olvasóira, hallgatóira. Az ókori szövegek legtöbbje sokszoros hátránnyal indul harcba ezért a hatásért: két és félezer év távolságából idegenszerűen hat a civilizáció, a műfaj, a téma és a szöveg hangzása is. A prózafordítás a honosítás egyik eszköze lehet; marad így is éppen elég, amivel a megértésért meg kell küzdeni. A prózafordítás feláldozza a nyelv zenéjét, de megnyeri a hatás közvetlenségét.

Az alábbiakban olvasható szöveg átmenetet képvisel a szűkebb értelemben vett nyersfordítás és a viszonylag szabad költői fordítás között. A cél az volt, hogy a görög eredetihez a lehető legközelebb álló, de magyarul teljes mértékben élvezhető szöveg jöjjön létre, amely az elsősorban a darab értelmezésére irányuló bevezetéssel és kommentárokkal kiegészülve valóban elősegíti a szophoklészi tragédia befogadását.

Ferenczi Attila

RECEPCIÓTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

*Míg hozták, láttam szemeimmel a külhoni ágyast,
s így titkolni nem is tudtam kőnjaimat.
Nem rejteted el őt. Látnom kellett, nem akarva,
mint megy foglyod, e nő, végig a városon át.
És nem rabnők módján jött, arcát betakarva,
elhanyagolt hajjal, végzete bús jeleként.
Míg jött, rajta a szép, sok aranydísz messzire látszott,
frígek közt hordtál ily sok cicomát te magad.
Szertetekint göggel; vélnéd, Oechalia áll még,
s apja is él, s maga vett Herculesen diadalt.
Majd ha elűzte az ágyas az aitol Deianirát,
tán, elhagyva nevét, Hercules asszonya lesz.
Esztelen Alcides s Eurytus lánya, Iole
kéjre sovár testét majd köti rossz hirü nász.¹*

Ovidius egész életműve bizonyítja, hogy sokat – személyes sorsának ismeretében talán túlságosan is sokat – tudott a női lélek rejtelméről. A *Hős nők levelei* Héraklészhez írott levelében a szophoklészi Déianeira belső konfliktusát egy élesszemű filológus és egy biztos ítéletű pszichológus pontosságával elemzi, következtetéseit a gyűjtemény egyik legmegindítóbb, „legnőibb” levelének formájában írta meg.² A női életsors különböző állomásainak megidézéséből itt csak egy rövid passzust idézünk, de a IX. levélben benne van mindaz, amit Szophoklész a színpadra álmódva mondott el: a szerelmes nő csaló-

dottsága, az új szerető felbukkanása kiváltotta féltékenysége, a mindent elvesztés miatti kétségbeesés, a szeretett férfi visszakereséséért fellángoló harci kedv, majd a tragikus fordulatok utáni halálvágy. A Déianeira-levél olyan, mintha minden részlete a Szophoklész-dráma újrafogalmazása, netán kommentárja lenne. De bizonyos, hogy Ovidius értette és megértette Szophoklész Déianeiráját, s mélyen meg is érintette jelleme, sorsalakulása.

Néhány évvel Ovidius után a vitatott szerzőségű, de mindenestre Seneca neve alatt fennmaradt *Hercules az Oeta hegyén* című drámában már a történet más interpretációját látjuk: a középpontban a fizikai fájdalomtól megváltó halált kereső Héraklész áll, s Déianeira itt értelemszerűen elsősorban a *bűnös asszonyként* jelenik meg, a tetteit mozgató női-emberi szenvedések jórészt háttérbe szorulnak.

A későbbi korok azután kifejezetten mostohán bántak Szophoklész tragédiájával: a nagy művek (különösen az *Oidipusz király* és az *Antigoné*) újrafelfedezése mellett egészen a 19. századig legfeljebb mint a hét fennmaradt dráma egyike került udvarias említésre. S még ez volt a jobbik eset, hiszen amikor A. W. Schlegel akadémiai előadásainak sorába felvette a *Trakhiszi nők* elemzését, végkonklúziója oly lesújtó volt, hogy az újabb száz évre megfelelőbbé tette a „minden szophoklészi nagyságot nélkülöző dráma” bélyegével ellátva került a soha-nem-játszandó görög tragédiák – amúgy meglepően nagyszámú – sorába.³ Schlegel legszívesebben valamely jóval tehetségtelebber szerzőnek (leginkább a nagy író fiának, Iophónnak) ajándékozta volna a tragédiát, és ebben saját bevallása szerint csak az akadályozta meg, hogy az antikvitásban soha senki nem vonta kétségbe Szophoklész szerzőségét.

A huszadik században azután a kutatók újra felfedezték Szophoklész drámáját, s az elemzések ugyan számos hibát találtak benne (nem egységes a cselekmény, kidolgozatlanok a jellemek, túlságosan sok benne a monológ, a Kar szerepe tisztázatlan, stb.⁴), ma már az értékeire is egyre többen hívják fel a figyelmet.⁵ Az ugyancsak elenyészően ritka színrevitelek közül egyet érdemes kiemelni: Hans Günther Heyme 1976-ban, Kölnben bemutatott rendezését, amely modern környezetbe helyezve a történetet az emberi kapcsolatokat ellehetetlenítő kommunikációs csőd paradigmájának értelmezte Szophoklész tragédiáját.⁶

A *Trakhiszi nők* iránti nem filológus érdeklődés – színházi, fordítói, átdolgozói – mind a mai napig meglehetősen csekély. Míg egy *Antigoné*, egy *Élektra*, egy *Oidipusz*, vagy egy *Philoktétész*, egy *Prométheusz*, egy *Iphigeneia* számtalan, a drámától a lírai költeményeken át az operáig a legkülönbözőbb műfajban alkotó szerzőt ihletett meg az elmúlt évszázadok során, addig drámánk esetében – természetesen a kétnyelvű kiadásokban kötelezően letudott fordításoktól eltekintve – egyetlen, jelentősnek nevezhető, inkább szabad átdolgozásnak, semmint fordításnak tekinthető felbukkanása érdemel említést: Ezra Pound 1953-ban publikált *Trakhiszi nőkje*,⁷ amelyből azután a BBC-ben egy évvel később rádiójáték is készült.

AZ ELŐZMÉNYEK – HÉRAKLÉSZ AZ EPOSZBAN ÉS A DRÁMÁBAN

Héraklész a mitikus hősök azon sorába tartozik, akik a homéroszi eposzokon kívüli hagyományból kerültek a drámairodalomba: hasonló hős többek között Oidipusz, Thészeusz, Antigoné vagy Élektra, hiszen ők mindannyian éppen csak említésre kerülnek Homérosznál⁸, miközben a drámairodalomban kiemelkedő jelen-

tőségűek. E jelenség ma legelfogadottabb magyarázata, hogy az archaikus korban mindegyikükről, és/vagy családjukról szőtt külön eposz, amelynek középpontjában az ő történeteik, cselekedeteik álltak. Homérosznál történő felbukkanásuk éppen csak azt hivatott jelezni, hogy igen, szerzőnk ismerte őket is, de az *Iliasz* és az *Odüsszeia* nem az ő eposzuk. Az pedig már csak az utókor fájdalma, hogy sem az *Oidipodeia*, sem a *Télegonia* (a két, valószínűleg Kr. e. 7–6. századi Oidipusz-, illetve Télemakhosz–Télegonosz-eposz), sem a Kr. e. 6–5. századra datált *Küприя* (Sztaszinoszt jelölik meg költőjének), sem a Peiszandrosznak tulajdonított *Hérakleia*, sem a *Thészeia* nem maradt fenn.⁹ Héraklésznel maradvány: hogy volt-e csak neki, esetleg tizenkét munkájának szentelt eposz, vitatott. Amit szöveghelyekkel bizonyíthatóan tudunk, az az, hogy Hésziodosz a *Theogoniában* több harcáról és munkájáról is ír, a szicíliai Sztészikhorsz pedig számos költeményt szentelt hőstetteinek.¹⁰ A halikarnasszoszi Panüasszisz állítólag eposzt írt Héraklész tizenkét munkán kívüli hőstetteiről. Ami drámánkat, a *Trakhiszi nőket* illeti, egyes források szerint a szamoszi Kreophülosz elveszett eposza, az *Oikhalia bevétele* (Kr. e. 6. század) szolgálhatott Szophoklész számára elsődleges forrásul. Dión Khrüszosztomosz (LX) pedig még olvasta Arkhilokhosz ugyane tárgyról (Déianeira és Héraklész házasságáról) írt költeményét.

A Kr. e. 6. század harmincas–húszas éveiben a peiszisztratoszi redakció kijelölte a szakrálisnak tekintendő eposz-szövegeket, az *Iliasz* és az *Odüsszeiát*, s amely hős – ideértve a fent említetteket is – Homérosznál nem került az általa megénekelt trójai háború „nagy generációjába”, illetve nem volt olyan szerencsés – vagy (ez nézőpont kérdése) szerencsétlen –, hogy az össze-vissza utazgató Odüsszeusz útjába került, annak mind a mai napig számolnia kell azzal, hogy a görög mitológiai hagyományban, egy-egy irodalmi műben, képzőművészeti alkotásban való felbukkanása magyarázatra szorul. Héraklészről természetesen senki nem vitatja el, hogy a Peloponnészosz kultikus hősökaként a legfontosabb mitológiai alakok egyike. Születésének körülményei, gyermekora, neveltetése, tizenkét munkája és egyéb hőstettei, házassága(i) és nőügyei, barátságai, félisteni létéhez kapcsolódó szenvedései és halála a fent említettekén kívül is számos forrásból ismertek, elég itt Pindaros, Theokritos, Diodórosz, Apollodórosz, Pauszaniasz műveire gondolnunk.

A különböző műfajokban ábrázolásra kerülő Héraklészek közül külön fejezet a klasszikus kori drámairodalom. Héraklész mind a tragédiában, mind az ókomédiában szerepel, némely szerzőnél több drámában is. A fennmaradt töredékek és a későbbi korokból származó utalások bizonyítják, hogy az archaikus kori szicíliai és attikai ókomédia egyik kulcsfigurája lehetett, akinek közmondásos telhetlensége, emberfeletti étvágya (az étkezés és a nők vonatkozásában) számtalan komikus jelenet, vagy egész dráma főszereplőjévé avatta őt.

A tragédiairodalomban a fennmaradt drámák közül Aiszkhülosznál nem szerepel. Szophoklésznel két drámában találkozunk vele: a *Trakhiszi nőkben* főszereplő, míg a 409-ben bemutatott *Philoktétész* zárójelenetében mint *deus ex machina* lép fel. Euripidész az *Alkésztiszben* (Kr. e. 438) és az *Órjöngő Héraklészben*¹¹ (Kr. e. 415 körül) lépteti fel, míg a *Héraklész gyermekei* (Kr. e. 424 körül) családjáról, illetve a hős pótolhatatlan hiányáról szól.

Közös ezekben az ábrázolásokban, hogy Héraklész kivétel nélkül a nagy, sorsát meghatározó mítoszain kívül mutatják meg. Sem a tizenkét munka, sem valamely szörny elleni harca,

de még gyakorinak mondható Alvilág-járásainak egyike sem témája a tragédiáknak. Még a legközelebb az *Alkésztisz*ben jutunk ahhoz, hogy betekintsünk a hős emberfeletti megpróbáltatásaiba, hiszen ebben a drámában akkor látjuk őt, amikor két munkája között van: megpihenni tér be régi barátja, a pherai uralkodó, Admétosz palotájába. De itteni szereplése (Alkésztisz visszavívása a Haláltól) sem több epizódnál az életprogramjának nevezhető tizenkét munkája fényében.

Nem Héraklész az egyetlen nagy hős, aki a tragédia színpadán nem legfontosabb, legismertebb történeteivel szerepel: Thészeusz például az euripidészi *Hippolitosz*ban és az *Őrjöngő Héraklész*ben, vagy Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban* című darabjában olyan konfliktusokban fő-, illetve mellékszereplő, amelyek révén elhíresült (a Minótauroszt legyőzése, Színisz és Szkhairón megölése, Alvilág-járása stb.). De ugyanide sorolható Agamemnón vagy Menelaosz is, hiszen egyiküket sem a trójai háború hőseiként látjuk a tragédia színpadán, hanem akkor, amikor mint férj, illetve mint apa kellene hogy megküzdjenek a háborút megelőző, illetve követő tragikus konfliktusokkal (*Agamemnón*, *Helené*, *Oresztész*, *Iphigeneia Auliszban*). És folytatható lenne a sor akár Odüsszeusszal, vagy Akhilleusszal is (*Iphigeneia Auliszban*, *Hekabé*).

A kiemelkedő hősök hagyományban megőrzött, legfontosabb tetteinek mellőzése a tragikus színpadon részint praktikus-gyakorlati, részint drámaelméleti okokra vezethető vissza. Az emlékezetes mitológiai hőstettek jó része ugyanis megmutathatatlan a görög tragédia-színpadon, ahol az erőszakos cselekedetek – egészen kivételes esetektől eltekintve, mint amilyen például Aiasz öngyilkossága az *Aiaszban*, vagy Oidipusz egyes értelmezések szerint tettelegességig fajuló, erőszakos fellépése Teiresziasz ellen az *Oidipusz királyban* – a hírnök-beszédekbe vannak száműzve. A színpadi jelentől térben és/vagy időben távoli események, mint például a hadszíntéren történetek – lásd például *Perzsák*, *Phoinikiai nők*, *Iphigeneia Auliszban* –, vagy egy jóslás körülményei – például *Oidipusz király*, *Antigoné* – mind csak mint utólagos beszámoló, egy szavahihető szemtanú esetenként élethű leírásokban gazdag monológként jelennek meg előttünk. Ugyanide tartoznak a színpadi cselekménytől távolinak igazán nem nevezhető palota – vagyis a szkenével megidézett szín – belsejében lezajló események, mint amilyen az öngyilkosság, a gyilkosság, a féktelen őrjöngés, az öncsonkítás, stb.

Ugyanakkor a tragikus hatáshoz, pontosabban a tragikum minél sokrétűbb, árnyaltabb jelentéssel való felruházásához időnként kifejezetten jól jön a tilalom, amely a nagy hősök legismertebb tetteinek színpadi ábrázolására vonatkozik. A hős nagy korszakának lezárulta utáni állapot, vagyis a hős hétköznapi reakciói, mentális és fizikai állapota lehet érdekes a drámai színpadon. Agamemnón vagy akkor érdekli a tragédiaszerzőt, amikor még el sem kezdődött a trójai háború (*Iphigeneia Auliszban*), vagy amikor tíz évi távollét után hazatér Trója alól, s azt gondolja, lezárult életének szenvedésekkel teli szakasza (*Agamemnón*); Thészeusz békésen él Troizénban szerető hitvese és első házasságából származó fia társaságában, túl valamennyi, a közösség érdekében véghezvitt, nagyszerű hőstettén (*Hippolitosz*); Héraklész pedig tizenkét munkája végeztével végre szeretne családjá körében nyugalomra lenni (*Őrjöngő Héraklész*). Mindegyik esetben tragikus események semmisítik meg e szép álmokat, a legna-

gyobb mitológiai hősök vágya a megérdemelt nyugodt életre mindig illúzióknak bizonyul. Talán már e példákból is érzékelhető, miről szólnak ezek a tragédiák, min alapul a nagy hősokeket középpontba állító drámákban a tragikum elmélyítése, hogyan jön létre a tragikus hatás. Más-más megközelítéssel és végkicsengéssel, de ugyanazt a kérdést feszegetik e drámák: *hogyan viselkedik a kiemelkedő jelentőségű hős, ha kimozdítják megszokott közegéből, a hőstettek, a szörnyekkel való harcok és a természetfeletti erővel való küzdelmek világából?*

Másképpen fogalmazva: hogyan oldja meg feladatát a nagy hős, ha családjá körében, otthon kell bizonyítania emberi (erkölcsi, fizikai) kiválóságát? A válasz a fenti tragédiák tükrében egyértelmű és meglehetősen kiábrándító. Hiszen sorra-rendre azt látjuk e drámákban, hogy miként buknak el az eposz és a görög hagyomány egyéb forrásaiból ismert legnagyobb hősök, s hogyan pecsételődik meg tragikus sorsuk, ami együtt jár a velük kapcsolatban táplált tisztelet és morális megbecsülés megsemmisülésével is. Sorstragédiájukból egységesen levonható következtetés, hogy e bálványozott hősök, ha megszokott közegükből kiszakítják őket, végzetesen idegenül mozognak a hétköznapiakban, családjuk, szeretteik körében. Egyszerűen elvesztik a valóság iránti érzéküket, világmegismerési képességük semmivé lesz, amint felségük, fiuk, lányuk körében kellene problémamegoldó képességüket bizonyítaniuk. Az egy tömbből faragott, a múltból érkezett (vagy itt maradt) hősök minden morális értéket meghazudtolva pusztítanak el mindenkit maguk körül, miközben maguk is elpusztulnak a számukra idegen közegben. A hétköznapi emberek, a hétköznapi kapcsolatok – emberek közötti szeretet, gyűlölet, barátság – világa összeegyeztethetetlen a mitikus hősöknek a múlt kódébe vesző, az archaikus kori eposzokban megénekelt világával. A közösség hősökként tisztelt nagyjai képtelenek kilépni a hírnevüket és megbecsültségüket megalapozó közegükből akkor is, amikor ez a közeg már nincs többé. A héroikus múlthoz kötődő és ott tökéletesen működő magatartási formák és gondolkodásmódok oly mértékig váltak e hősök meghatározó jegyeivé, hogy ők már teljességgel képtelenek lesznek megérteni, hogy a családi tűzhely mellett nem ugyanazok az értékek, hősök-reakciók vezetnek sikerre, amelyek a harcmezőn, vagy az emberfeletti hősiességet kívánó megpróbáltatások során világraszóló sikereiket *otthonukon kívül* megalapozták.

A TRAKHISZI NŐK SZERKEZETE, A TRAGÉDIA HŐSEI

A *Trakhiszi nők* a fent leírt tragikum-elméleti kérdés tipikus példája, egy több történet- és toposzrétegből felépített tragédia. Adva van egy otthonától évek-évtizedek óta távol lévő Nagy Hérósz, a színpadi cselekmény szintjén pedig a dráma döntő hányadában az e férjre hűségesen várakozó feleség. Harmadik pólusként pedig ott van kettejük között már majdnem felnőtt, ám minden kezdeményezőkézségnek híján lévő fiuk. Adott tehát maga a *várakozás* mint életforma, nem utolsósorban pedig mint feszültségforrás. De a bizonytalanság, mi több: tanácstalanság a dráma majd minden elemzési aspektusában tetten érhető. Kérdés például már az is, miről szól a tragédia: Héraklészé-e a történet, vagy Déianeiréé? De megkérdeshetnénk azt is, miért ne lehetne Hüllosz a tragédia főhőse, hiszen ugyan ki állíthatná, hogy az ő sorsa nem fordul a jóból a rosszba?

Közvetlenül ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik a tragédia szerkezetének, felépítésének vizsgálata. Déianeira uralja a dráma kétharmadát (a 802. sorig – egy rövid, pontosan motivált távollét kivételével¹² – folyamatosan a színen van), Héraklész az utolsó harmad, pontosabban a tragédia szerkezetében itt egy fontos, közbeiktatott jelenet előzi meg a hős színre lépését: Déianeira távozása és Héraklész megjelenése közé ékelődik a Dajka és a Kar, illetve a Kar és Hüllosz párbeszéde (803–971. sor), s csak a palotában történt tragikus események részletes feltárása után hozzák a színre Héraklészt, hogy innentől szenvedése és őrjöngő indulatai álljanak a cselekmény középpontjában.¹³ Kétségtelen, hogy zavaróan aránytalannak látszik Déianeira és Héraklész szerepeltetése, mintha Déianeira szenvedése, gondolatai és tettei, tragikus sorsfordulatai fontosabbak lennének, mint mindaz, ami Héraklészrel történik.

Az eposz több ponton is megfelelő mintául szolgálhatott Szophoklész számára e történet szerkezet színpadi megvalósításához: legelőbb is ott lehetett előtte az *Odüsszeia* Pénélopé–Télemakhosz–Odüsszeusz hármasa, hozzá az Ithakát jellemző végtelen várakozás-hangulat, illetve az ezekből az élethelyzetekből fakadó konfliktusok. Tragédiánk felépítésében mindezek az eposzban is több-kevesebb részletességgel kifejtett konfliktushelyzetek hangsúlyosan jelen vannak.

Ha sorra vesszük a tragédia szereplőit, Déianeira alakja – a Pénélopé-élethelyzet adta kiindulópont mellett – elemezhető egy másik toposz-alak meghatározó jegyei alapján is: ő a férje szerelméért harcoló nő, pontosabban *királynő* is: az eposzban ilyen tiszta szerelmű asszony a trójai Andromakhé, aki szeretett férjét megindító szavakkal és közös gyermekükkel igyekszik a tragikus lépéstől visszatartani. Szophoklésznel még egyszer felbukkan ez a nőtípus: az *Aiasz* Tekmesszája még közelebb is áll az Andromakhé-mintához, mint Déianeira, hiszen ő is személyesen, szavakkal és gyermekük színre hívásával próbálja megmenteni az őszintén szeretett férfi életét. Ugyanakkor az eposz többi, szerelmes nőalakja: Kalüpszó, Kirké, Nauszikaá – persze egymástól is eltérő típusú – Odüsszeusz örök társul való megnyerésére bevetett praktikáit is ott találjuk az euripidészi Médeia, Helené, Hermioné és természetesen a szophoklészi Déianeira megnyilvánulásaiban, szavaiban és tetteiben is.

A dráma férfi szereplőinek oldaláról vizsgálva a toposz-kérdést, Déianeira és Héraklész fia, Hüllosz egyértelműen az eposz Télemakhosznak „egyenésági” leszármazottja: igaz, ő nem egyetlen gyermek, de a család egységének helyreállításában neki szánt szerep ugyanaz, mint Pénélopé és Odüsszeusz fiáé volt: útra kellene kelnie, hogy biztos híreket szerezzen régóta távollévő apjáról.¹⁴ De míg Télemakhoszt egy istenség – a Mentór, illetve Mentész alakját magára öltő Athéné – küldi az útra, addig a szophoklészi tragédia eposzi emelkedettségéről lemondó, tragikus iróniával árnyalt közegében Hülloszt egy rabszolga (Déianeira Dajkája) intése nyomán figyelmezteti anyja fiúi kötelességére. A Télemakhosz–Hüllosz párhuzam egy további motívummal árnyalódik a cselekmény során: Hüllosz – tragikus következményekkel járó – durva kirohanásai Déianeira ellen, gyűlölködő szidalmi éppúgy híján vannak a gyermeki gyengédségnek és megértésnek, amiként Télemakhosznak anyjával szemben használt durva hangja és ismétlődő kirohanásai is nehezen elfojtott indulatokról vallanak.¹⁵

A *Trakhiszi nők* ugyanakkor igazi *hazatérés-dráma*, s mint ilyen a görög tragédiák egyik gyakran felmerülő alapkonfliktusára épít. Miként találja meg helyét a hosszú távollét után

otthonába megtérő hős (király) az éppen az ő távolléte miatt megváltozott szűkebb – családi – és tágabb – közösségi – viszonyok között. Az epikus *nosztosz*-előkép toposzá vált a drámai színpadon: Aiszkhülosz *Perzsákja* éppen úgy a Nagy Király hazatérés-drámája, mint az *Agamemnón*. Szophoklész fennmaradt drámái közül a *Trakhiszi nők* mutatja legtisztábban az e tragédiákra jellemző struktúrát: az otthon maradtok belső konfliktusai az egyik oldalon – a véget nem érő várakozás morális értékeket felőrlő hatása, a család kiszolgáltatottsága, a nő/feleség/anya hűségének-hűtlenségének kérdései –, illetve a megváltozott körülmények közé, egykor volt boldog otthonába megtérő hős visszailleszkedési konfliktusai a másikon – a távollétben feldúlt rend helyreállítása, a családja és/vagy városa ellen támadó bűnösök megbüntetése, a családon belüli konfliktusok rendezése. Euripidész előszeretettel foglalkozik e *nosztosz*-konfliktusokkal: a *Hippolitosz* Thészeusz, az *Őrjöngő Héraklész* Héraklész, a *Bakkhánsnők* Pentheusz, de még a *Helené* és az *Oresztész* Menelaosz is a *nosztosz*-ból levezethető tragikus konfliktusok hőseként kerül a cselekmény középpontjába.¹⁶ Ha távolabbi kapcsolódási pontként is, de az *Andromakhé* és a *Héraklész gyermekei* is – éppen a Nagy Hős hazatérésének elmaradása miatt – elemezhető ebből a megközelítésből.

A házaspáron belüli konfliktus kibontásának módjában is találunk a *Trakhiszi nők*höz hasonló szerkezetet. Euripidész *Hippolitosz*ában ugyanúgy nem találkozik egymással a tragédia alapkérdéseiben – hűség, látszat és valóság, megbocsátás, bosszú – érintett, a cselekményt más irányba terelni hivatott, döntő információk birtokában lévő feleség és férj (Phaidra és Thészeusz), mint itt, s kettejük között az összekötő kapocs, a hírvivő-információközvetítő tragikusan kudarcra ítélt szerepét mindkét esetben egy fiúnak, gyermeküknek (Phaidra viszonylatában: mostohafiának) kellene betöltenie (Hüllosznak, illetve Hippolitosznak). Természetesen ha ismernénk a Szophoklész-tragédia bemutatásának dátumát, e dráma-felépítési azonosság felmutatása újabb, messze vezető következtetések levonására alkalmas adat lehetne a Szophoklész–Euripidész kapcsolat elemzésében. Így csak azt állapíthatjuk meg, hogy alkotói pályájukon (Euripidészről tudjuk, hogy 430–428 között) mindketten eljutottak ehhez a sok kérdést felvető, ám vitán felül állóan igen hatásos dráma-felépítési megoldáshoz.

Héraklész kiszabadítása a hērōsz-i tettek (a tizenkét munka, a szörnyekkel való küzdelmek, a háborúk) emelkedett közegeből, a hős emberi-családi környezetbe való helyezése akkor is a tragédia kulcsmozzanata, ha – mint láttuk – ő maga személyesen csak a dráma utolsó harmadában szerepel a színen. Minden érzelemnek (szerelemnek és gyűlöletnek), szenvedésnek, gondolatnak, tettnek ő a kiváltója, hiánya, illetve a rá való várakozás tölti ki a trakhiszi palotában élők minden életpillanatát. A drámában mindenki jót akar Héraklésznek: a Dajka aggodása, Hüllosz apakereső buzgalma, Likhasz gazdját féltő, önként vállalt hazugsága, de még a Kar hőst dicsőítő dalai is mind azt mutatják, hogy Héraklészre mindenkinek szüksége van, nélküle elképzelhetetlen az élet folytatása. Mindenki rá vár: a férjre, az apára, a királyra, a népét óvó hősré. Mindenki *szereti* Héraklészt, vagy legalábbis tisztelettel fordul felé. A pozitív viszonyulások különböző árnyalatai kerülnek megjelenítésre Déianeira hitvesi szerelmétől Hüllosz fiúi szeretetén és szófogadó alázatán, Likhasz feltétel nélküli tiszteletén át a Hírnök és a Kar távolságtartó, az isteni hatalomnak kijáró alázatáig.

Mindezek a szavakban és tettekben is megnyilvánuló érzelmi viszonyulások készítik elő Héraklész színpadra lépését, dramaturgiai értelemben pedig a sokféle várákozás eredőjeként a feszültség folyamatos növekedéséhez vezetnek. Mindenki a legjobbat akarja Héraklésznek, s ezen keresztül természetesen önmagának is, hiszen a *Trakhiszi nők* világában minden és mindenki a hőstől függ; ebben a megközelítésben olyan ez a Héraklész, mint a *Leláncolt Prométheusz* Zeusz, aki ugyan sohasem jelenik meg a színen, mégis nemcsak az alapkonfliktus egyik pólusa, de minden színre lépő a hozzá, illetve Prométheuszhoz való viszonyulása alapján kell hogy meghatározza világban elfoglalt helyét.

A Héraklész iránti pozitív érzelmek lehetetlenségéről is szól a tragédia. Az érte, szerelméért, illetve jóindulatáért folytatott harc eredménye: halál (Déianeira, Likhasz) vagy örök boldogtalanság (Hüllosz). Vajon mi ennek a tragédiának az oka? Másképpen fogalmazva: miért nem lehet Héraklész szeretni? Miért vezet – úgy tűnik, törvényszerűen – bukáshoz minden kísérlet, amely a vele való bármilyen típusú közös életre irányul? A válasz a dráma utolsó háromszáz sorában születik meg, ezt a lezárást készítette elő minden korábbi *epeiszodion* és kardal. A megoldás Szophoklész mítosz- és tragikum-értelmezésében – valamennyi fennmaradt tragédiáját számbavéve – egyedülálló. Héraklész színre lépésének pillanatától annak vagyunk tanúi, hogy Szophoklész *két világot ütköztet a színpadi jelenben*: leegyszerűsítve az emberi, földi-hétköznapi környezet találkozik a félisteni-héroszi világgal. Ráadásul mindez történik akkor, amikor – legalábbis a mitológiai történet szintjén – „hivatalosan” Héraklész már megszabadult azoktól a kötelezettségektől és attributumoktól, amelyek őt kiemelték földi környezetéből, s éppen hogy a földi létezés szélsőségesen *emberi* állapotában, a halálos kórtól szenvedve, az isteni léttől általában idegen, elviselhetetlen fizikai fájdalmak rabjaként találkozunk vele. Csakhogy Héraklész a halálos sebesülés, az esendő védtelenség egyáltalán nem hozza közelebb az emberi létállapothoz, éppen ellenkezőleg. Már Hüllosz hírnök-elbeszélése tartalmazta, milyen őrjöngő, nem emberi dühvel támadt a Déianeira gyilkos ajándékát hozó Likhaszra,¹⁷ hogyan *loccsantotta ki az agyvelejét, miután bokájánál fogva egy sziklához csapta a szerencsétlent*.¹⁸ Ez a vadállati, nem emberi viselkedés jóval közelebb áll a szörnyekkel küzdő, félisteni ellenfeleire gyilkos csapásokat mérő mítoszhoz jellemzőihez, mint egy bármennyire is indulatos, fájdalomtól őrjöngő földi halandóhoz.

NÉHÁNY TOVÁBBI TRAGÉDIA-ÉRTELMEZÉSI KÉRDÉS

A DATÁLÁS

A *Trakhiszi nőket* övező elemzési nehézségek ott kezdődnek, hogy nem ismerjük a bemutatás dátumát. Ez a Szophoklész műveivel kapcsolatban egyáltalán nem kirívó eset – mindössze az *Antigoné* (442-441) és a *Philoktétesz* (409) keletkezési időpontját tudjuk megmondani –, de míg a fennmaradó öt tragédia közül négy esetében (*Aiasz*, *Oidipusz király*, *Élektra*, *Oidipusz Kolónoszban*) a bizonytalanság legrosszabb esetben négy-öt évet jelent, addig a *Trakhiszi nők* esetében ma ott tartunk, hogy 457 és 430 között bármelyik év elképzelhető mint bemutatási időpont.¹⁹ Vagy igen korainak gondolják, tehát még az *Aiaszt* is megelőző alkotói korból származna – erre

utalnának a darabban felfedezett ügyetlen megoldások, „dramaturgiai hibák” –, vagy a pálya érett szakaszába sorolják, valahová az *Antigoné* és az *Oidipusz király* közé.

IOLÉ NÉMASÁGA

A *Trakhiszi nők* Kara a Déianeirával egy fedél alatt élő, sorsával – s ami még fontosabb: tetteivel is – szolidáris nőkből áll. Ők a dráma címadó szereplői, s még ha valószínűsíthető is, hogy ez a cím nem Szophoklészről származik, hanem a hellenisztikus kor filológusai jelölték vele e tragédiát, szerepük egyáltalán nem elhanyagolható. A parodosztól kezdve (94 skk.) mindvégig a színen vannak, s folyamatosan kapcsolatban vannak valamennyi szereplővel, elsősorban természetesen úrnőjükkel, Déianeirával. Kardalaik közvetlenül a cselekményhez kapcsolódnak, sem messzire távolodó, mitológiai képekkel tarkított eszmefuttatások, sem öncélú jajveszékélések nem távolítják el őket a színpadi jelen tragikus történéseitől. Ez a tökéletes szolidaritás lehetővé teszi, hogy Déianeira megossza velük terveit, beszámoljon nekik a várákozás okozta kínokról, s balsejtelmeibe is beavassa őket. Ugyanakkor emellett a Kar mellett a drámában feltűnik még egy, első ránézésre homogénnek tűnő tömeg: a Likhasz vezetésével érkező oikhiai rabnők (220 skk.). A görög tragédia szerkezetében az idők folyamán az egy, majd két (Aiszkhülosznál, de talán már előtte Theszpisznál és Phrünikhosznál is), végül három beszélő szereplő (Szophoklésznel és Euripidésznel) mellett kizárólag mellékszereplők (például Hírnök, Dajka, Nevelő, gyermek) tűnhetnek fel a színen, de ezek mindig magányos szereplők, általában nevük sincs, dramaturgiai funkciójuk megjelölése szolgál megnevezésükre. A *Trakhiszi nők*ben azonban Likhasz Héraklész utasításait követve egy egész csapat rabul ejtett nő kíséretében jelenik meg a színen, akik színpadi értelemben kétségtelenül egy második Kar képzetét kell hogy keltsék. Hasonló jelenséggel – hogy két, homogén összetételű tömeg legyen egy időben jelen a tragédia színpadán – a fennmaradt drámák esetében igen ritkán találkozunk.

Iolé másik megközelítésben azoknak az eposzi nőalakoknak a dráma közegébe átültetett örököse, akiket családjuktól és otthonuktól egy Nagy Hős fosztott meg. Andromakhé és Bríszéisz: mindkettőjük városát Akhilleusz rombolta le, apjukat, fivéreiket és/vagy férjüket ő gyilkolta meg.²⁰ Innen kezdve sorsuk már eltérő lesz, hiszen míg Andromakhé Trójában férjhez megy Hektórhoz, új családja lesz, amely a boldogság és szeretet szigete a háború tíz nehéz éve alatt mindvégig, addig Bríszéisz Akhilleusz ágyasaként, mint a hős *geraszá*hoz tartozó, ide-oda tehető, így-úgy felhasználható tárgy éli életét. Andromakhé feleség és anya, férjéért aggódó, gyermekét féltő, városát gyászoló, tehát teljes életet élő nő, akit szerettei és sorstársai vesznek körül. Bríszéisz érzelmi senkit nem érdekelnek. Akhilleuszon kívül senkije sincs, s ennek a kapcsolatnak hangsúlyosan tragikus mivoltát húzza alá Homérosz azzal, hogy e két ember egyetlen alkalommal sem vált szót egymással. Életük a kényszerű együttlét, amelyben Akhilleusz számára a nő nem más, mint héroszi nagyságát bizonyító zsákmányrész. Bríszéisz az eposzban egyetlen egyszer szólal meg: Patroklosz néma holttestéhez intézve szavait vall múltjáról, egykorvolt reményeiről. Sokatmondó, hogy ezen a ponton Szophoklész miként kapcsolja össze Bríszéisz és Déianeira sorsát: a *Trakhiszi nők* egyik letragikusabb mozzanata éppen a házaspár, Déianeira és Héraklész találkozásának elmaradása,

a köztük feszülő konfliktus verbalizálása kizárólag közvetítők (Likhasz, Hírnök, Hülosz) útján történik meg, ők nem-hogy nem váltanak szót egymással – mint ez az eposzban Ahilleusz és Briszéis esetében történik –, de még csak nem is találkoznak.

A KAR

Aiszkhülosznál az *Oltalomkeresők*ben felvállaltan két Kar szerepel, a Danaosz-lányok majd mindvégig a színen lévő, főszereplő csoportja, s a dráma *exodoszában* a cselekményt záró utolsó sorokat a jobb híján *Szolgálók Karának* nevezett szereplők éneklik (1036 skk.). Ez esetben azonban a két Kar térben és időben elkülönülten jelenik meg (hogy ez dramaturgiaiag mennyire sikerült megoldás, nem jelenlegi gondolatmenetünk tárgya).

Euripidész a Kar megkettőzésének technikájával egyedül a *Bakkhánsnők*ben él, itt a Dionüszosz állandó kísérőiként fellépő lüdiai nők mellett a dráma záróképében Agaué vezetésével megjelenik a Kithairón hegyéről „győzelmi mámorban” megtérő thébai bakkhánsnők Kara (1168 skk.). Éppen ez utóbbi szerep fontossága miatt az elemzések visszatérő kérdése, hogy kiket jelöl a cím: a Dionüszoszt örök extázisban követő nőket, vagy az isteni megszállottságot büntetésenként, időlegetesen viselő thébai nőket?

A fenti előfordulások esetében közös, hogy mindkét „második Kar” részt vesz a cselekményben, ám a történet alakításában játszott szerepük távolról sem azonos jelentőségű. Az *Oltalomkeresők*ben mindkét Kar megszólal, a *Bakkhánsnők*ben csak az bizonyos, hogy Agaué – mintegy második Kar-vezetőként – beszél, ám ekkor egyúttal ki is lép a thébai nők

Karában betöltött szerepéből, s a zárójelenet abszolút főszereplőjévé válik.

A *Trakhiszi nők* többek között abban tér el a fenti példától, hogy a második Kar itt nem a darab *exodoszában*, hanem a dráma első harmadában lép színre: Likhasz kíséri a Héraklész foglyaiként érkező fiatal nőket. Színpadi jelenlétük teljes időtartama alatt (225–335. sor) megőrzi némaságát e második Kar, ami azért különösen feltűnő, mert Déianeira közvetlenül megszólítja őket, pontosabban azt a lányt, aki rabnő-környezetéből kiragyog, s akitől e rabszolgalét láthatóan *születésénél fogva idegen*, tartása, viselkedése *előkelő származásra* vall.²¹ Ám hiába igyekszik szóra bírni őt Déianeira, a lány néma marad. E jelenet párhuzamba állítható azzal az Aiszkhülosznál látható jelenettel, ahol egy Ioléhoz hasonló sorsú, hadizsákmányként szerzett királylányt – akinek városát a győztes hadvezér felégette, családját elpusztította – a férjére évek óta aggódva váró feleségnek kellene palotájába fogadnia: az *Agamemnón* Kasszandrája egy rendkívüli feszültséget teremtő jelenetsor végén azonban meg fog szólalni, s tébolyultnak tűnő jóslataival pontosan leírja az őt erőszakkal ágyasává tett Agamemnónra váró tragikus véget. Mindkét lány akarata ellenére került tragikus szituációba: a palota úrnőjének vetélytársaiként lépnek fel, s a féltékenység, a sértett női hiúság felkeltésével a király erőszakos halálát okozzák. Iolé története ebben a megközelítésben akár egy visszajára fordított Kasszandra-történetnek is tekinthető: mintha azt vizsgálná Szophoklész, hogy a férjre való várakozástól kétségbeesett, megalázó helyzetbe került feleségnek milyen válaszlehetőségei vannak *aporiába* jutott életének folytatására.

Karsai György

JEGYZETEK

- Ovidius, *Hősnők levelei* IX. 123–134, Muraközy Gyula fordítása.
- Jacobson, H., *Ovid's Heroïdes*, Princeton, 1974.
- Schlegel, A. W., *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen I-III.*, Heidelberg, 1809–1811, I. 136–145.
- Easterling, P. E., „Sophocles' *Trachiniae*”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 16 (1968) 58–69.; Galinsky, G. K., *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford, 1972.
- Néhány példa az elmúlt évtizedekből: McCall, M., „The *Trachiniae*: Structure, Focus and Heracles”: *AJPh* 93 (1972) 142–163.; Sorum, C. E., „Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*”: *GRBS* 19 (1978) 59–73.; Kane, R. L., „The Structure of Sophocles' *Trachiniae*: „Dyptich” or „Trilogy?”: *Phoenix* 42 (1988) 198–211.; Heiden, B., *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York, 1989.
- Levett, B., *Sophocles: Women of Trachis*, Duckworth Companion to Greek and Roman Tragedy, London, 2004, 115–122.
- Ingber, R., „Ezra Pound's Women of Trachis: A Song for the Muses' Garden”: *Amerikastudien* 23 (1978) 131–146.; Xie, M., „Pound as Translator”: Nadel, I. B. (szerk.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge, 1999, 214–217.
- Oidipusz: *Iliasz* XXIII. 676 skk., *Odüsszeia* XI. 271 skk.; Thészusz: *Odüsszeia* XI. 322 skk., 631.; Héraklész: *Iliasz* V. 92, XI. 690 skk.; XIV. 250–251, XV. 18 skk.; *Odüsszeia* XI. 602 skk.
- F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants Cypriens*, Párizs, 1966; G. I. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London, 1969; M. Davies, *The Epic Cycle*, Bristol, 1987.
- Ganz, T., *Early Greek Myth: A Guide to the Literary and Artistic Sources*, Baltimore–London, 1993.
- Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides: Herakles, I–II.*, Berlin, 1895 – a dráma mind a mai napig legjobb kommentáros kiadása (az 1909-es átdolgozott kiadással együtt).
- 492–522. sor.
- 992–1278. sor.
- Odüsszeia* I. 280 skk.; *Trakhiszi nők* 54 skk., 65–66. sor.
- Trakhiszi nők* 725–728, 796–798; *Odüsszeia* I. 346 skk., XVII. 46 skk., XXI. 350–352.
- Az *Elektra* Oresztésze ugyanennek a sémának „második generációs” alete; a cselekményben azonban Elektra szerepe minden mozzanat kidolgozása során messze felülmúlja a megváltóként várt Oresztészt, ezért nem sorolom e tragédiát a fenti *nosztosz*-drámák közé.
- 763 skk.; vö. Carawan, E., „Deianeira's Guilt”: *TAPhA* 130 (2000) 189–237.
- 770–773. sor.
- Davies, M., *Sophocles' Trachiniae*, Oxford, 1991, XVII–XXXIX.
- Andromakhé: *Iliasz* VI. 414–428, Briszéis: *Iliasz* XIX. 287–300.
- ...*prosz men gar phüszin! pantón apeirosz tónde, gennaia de tisz* (308–309).