

Pártay Kata (1991) az ELTE Nyelv-  
tudományi Doktori Iskolájának hall-  
gatója. Kutatási területe Euripidés  
tragédiáinak nyelvészeti szempontú  
elemzése.

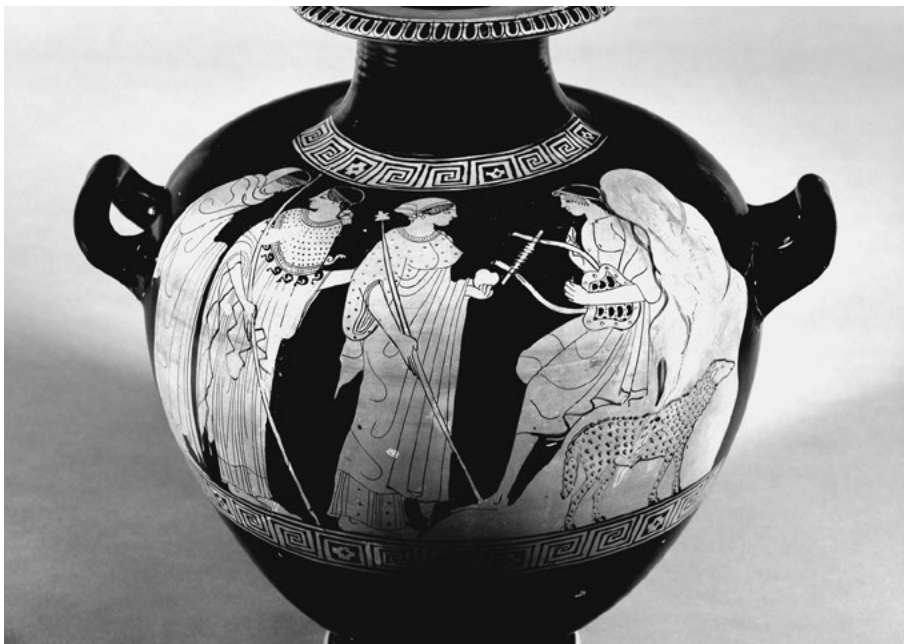
Legutóbbi írása az *Ókorban*:  
„Kétfrigyű násznyoszolyát nem di-  
csérek én soha”. *Philia és házasság*  
az *Andromachéban* (2017/2).

# Paris, Helené és a *hymenaios* Műfaji áthallások az *Iphigeneia Aulisban* kardalaiban

Pártay Kata

Az *Iphigeneia Aulisban* a trójai háború mítoszainak egyetlen meghatározó pillanatát merevíti ki és nyújtja meg: azt a pillanatot, amelyben Agamemnónnak meg kell hoznia a rettenetes döntést, hogy lányát áldozza-e fel, vagy pedig a dicsőséges hadjáratról mondjon le. Míg a mítosz más elbeszéléseiben ez a pillanat valóban csak pillanatnak tűnik, és a hangsúly Iphigeneia feláldozásának szörnyűségére, annak következményeire vagy a sors elkerülhetlenségére kerül,<sup>1</sup> addig itt, úgy tűnik, Agamemnónnak valóban van lehetősége választani, és döntésének meghozása adja ki a tragédia cselekményének jelentős részét. Az *Iphigeneia Aulisban* felvillantja annak a lehetőségét, hogy Agamemnón esetleg nem áldozza fel lányát, és így háború helyett a hősök kénytelenek hazatérni Aulisból: a trójai háború veszélybe kerül a drámában.<sup>2</sup> Míg a tragédia jelenében majdnem végig függőben marad, hogy valóban megölik-e Iphigeneiát, addig a kardalok olyan mitikus háttérhez nyúlnak vissza, amelyben a trójai háború megtörténte nem kérdéses, így már a *parodostól* kezdve kialakul bizonyos mértékű feszültség a kardalok és a cselekmény jelene között.<sup>3</sup> A mitikus távlatból adódó feszültséghez társul a nézőpontok különbsége is: míg a párbeszédés részeket először Agamemnón, majd Iphigeneia döntése és a háború dicsősége és szükségességének kérdése uralja, addig a fiatal nőkből álló kar – ahogyan ez általános a kardaloknál – a hétköznapi moralitását képviseli, ezzel összhangban pedig a hatalmi kérdések helyett inkább a házasságok szerepére fókuszál. Hatalmi szempontok, politika és családi élet kerül szembe egymással Agamemnón dilemmájában is, és ugyanez a szembenállás jelenik meg kevésbé konkrét formában a kardalokból kirajzolódó értékrend és a párbeszédés részek között is. Az alábbiakban azzal foglalkozom, hogy az archaikus lírai műfajok, elsősorban pedig a *hymenaios* műfajának megidézése, és Paris és Helené viszonyának kiemelt szerepe milyen módon hat a kardalok jelentésképzésére, és hogyan befolyásolhatja a tragédia konfliktusainak megítélését.

Az *Iphigeneia Aulisban* Euripidés kései tragédiái közé tartozik (Kr. e. 405-ben mutatták be, már a költő halála után, a *Bacchánsnőkkel* egy évben). Általában elmondható, hogy a *Trójai nők* (azaz a 415) után született tragédiákban – az újzene térnyerésével összefüggésben<sup>4</sup> – egyre kevesebb énekelt rész jut a karnak, és egyre több a színészeknek, illetve, ettől nem függetlenül, a kardalok egyre kevésbé egyértelmű módon kapcsolódnak bele a tragédia cselekményébe.<sup>5</sup> Ebben a tragédiában az előbbi tendencia nem érvényesül, azaz a karnak sok énekelt sor jut. Az azonban itt is jellemző, hogy ezek az énekek nem direkt reflexió útján kapcsolódnak a párbeszédés részekhez, inkább asszociatív módon, és a kar mint szereplő mindvégig kívülállóként vesz részt a cselekményben, nem folyik bele aktívan az eseményekbe – Euripidés más tragédiáiban is ez az általános tendencia. A kar fiatal, férjezett, de még gyermektelen chalkisi nőkből áll,<sup>6</sup> akik azért érkeztek Aulisba, hogy megcsodálják az ott gyülekező görög sereget (171). Szabad nők férfi kíséret nélkül, akiknek semmi dolga nincs a katonai táborban, pusztán kíváncsiságból vannak ott. Jelenlétük a nők helyét meghatározó 5. századi normák szerint mindenképp meglepő, és a cselekmény maga sem teszi szükségessé.<sup>7</sup> Dramaturgiai szempontból azonban a tragédia egészét tekintve indokolt, mivel egyik szereplőhöz sem kapcsolódnak, és így nézőpontjuk független



1. kép. Istennők szépségversenye. Athéni vörösalakos hydria, Kr. e. 470 körül, British Museum (ltsz. 1873,0820.353)

maradhat. Bár női mivoltukból adódóan azt várhatnánk, hogy azonnal Iphigeneiával vállalnak közösséget, eleinte mégis készségesnek mutatkoznak Agamemnónnal együttműködni a király valódi terveinek leplezésében. Ez a közreműködés persze részben dramaturgiaiailag szükséges: amikor a kar megérkezik, még csak Agamemnón és Menelaos van a színen. Az első *episodion*ban megtudják, hogy Iphigeneiát fel fogják áldozni Artemisnek, de Agamemnón megkéri őket, hogy ne árulják el ezt a tervet családjának. Ehhez ők egészen addig tartják is magukat,<sup>8</sup> amíg az öreg szolga fel nem fedi Klytaimnéstrának és Achilleusnak Agamemnón szándékait (855–895). Összesen mindössze 20 beszélt soruk van, azok is inkább tagoló és kommentáló funkciót látnak el.<sup>9</sup> Sokáig egyáltalán nem lépnek ki a *parodos*ban saját maguk számára kijelölt szemléltető szerepből, az események előrehaladtával azonban, amikor már egyre biztosabban látszik, hogy Iphigeneiát fel fogják áldozni, lassan közelítenek a lány szempontjához, míg végül *paian*t énekelve ők kísérik a lányt az áldozati oltárhoz (1466–1531). A kar hozzáállásában tehát változás figyelhető meg: a sereg csodálata felől elmozdulnak a fiatal lánnyal való együttérzés felé.<sup>10</sup>

A kardalok jelentésképzése szempontjából fontos, hogy a kar egyik fő funkciója a tragédiákban a közvetítő és értelmező szerep, amely több síkon is megjelenik.<sup>11</sup> Egyik ezek közül a kulturális emlékezet hordozása és a mitikus történetek felidézése. Énekeikben a korabeli közönség számára ismert mitikus hagyományból merítenek, kitágítva a tragédiák időbeli perspektíváját. Jellemzően a kardalokban jelennek meg a színen végbemenő cselekmény mitikus előzményei, és olykor az énekek előre is utalnak a szemünk előtt kibontakozó események már a tragédián kívül eső folytatására.<sup>12</sup> Így történik ez az *Iphigeneia Aulisban* esetében is, ahol mind Helené elszöktetésének mitikus előzményét, az istennők szépségversenyét, Péleus és Thetis lakodalmát, mind pedig Trója lerombolásának előre vetítését megtalálhatjuk a kardalokban. Nemcsak a mitikus tudás, hanem a tragédia cselekményéről való tudás tekintetében

is a kar áll legközelebb a közönséghez.<sup>13</sup> Noha tudásuk korlátozottabb a nézőkénel, a legtöbb szereplőnél – különösen a becsapott vagy csapdába csalt szereplőknél – jobban rálátnak az eseményekre, hiszen bevonulásuk után már nem hagyják el a színt. Ebben a tragédiában is tudják, hogy Iphigeneia és Achilles házassága csak hamis ürügy a lány Aulisba hívására, látják Agamemnón és Menelaos konfliktusát, jelen vannak, amikor az öreg szolga elárulja Klytaimnéstrának férje valódi szándékait. Eközben pedig, mint Euripidésnél ez általában is jellemző, többé vagy kevésbé kívülállóként vannak jelen, ezáltal is közelebb kerülve a nézőkhöz, mint a szereplők, akik teljesen a tragédia világába vannak ágyazva. A kar közvetítő szerepe nem független a tragédia rituális funkciójától sem, aminek éppen a kar a fő hordozója. A Nagy Dionysia során előadott tragédiák fontos elemei voltak az athéni identitás megerősítésé-

nek, és az a tény, hogy a kar szigorúan a *polis* polgáraiból állt (míg az 5. század végére a színészek és aulosjátékosok már inkább profik voltak),<sup>14</sup> kiemelt jelentőséget kölcsönzött nekik a kultuszban is. Elemzésemben mindennek annyiban van jelentősége, hogy a gyakran marginálisan kezelt kardalokban nagyon is megvan a potenciál arra, hogy másképpen keretezzék az eseményeket, mint ahogy az esetleg az *episodion*okból kirajzolódna. A karnak mindenképpen ad valamilyen mértékű autoritást a hagyomány mozgósítása, aminek részét képezi adott esetben a lírai műfajok megidézése is. A kardalokon kívül Agamemnón és a háttérben fenyegetően jelen lévő sereg nézőpontja érvényesül, és Iphigeneia végső döntésével, hogy feláldozza magát, ez a hatalmi szempont győzedelmeskedik. Azonban a kar házasságokat és a háború szörnyűségeit középpontba állító énekei megkérdőjelezzik ennek a szempontnak az érvényességét, vagy legalábbis mindennek fölött valóságát. Ennek a szubverzív nézőpontnak a létrehozásában pedig szerepet játszik az archaikus líra egyes műfajainak megidézése is.

Sokat elemzett jelenség, hogy a tragédia magába olvasztotta a görög énekkultúra különböző műfajait, és multimédiális műfajként az 5. század során a legfontosabb költői formává lépett elő.<sup>15</sup> A tragédiában nemcsak a lírára, hanem gyakran az eposzra, vagy akár a törvényszéki beszédekre és a vizuális kultúra elemeire is találunk utalásokat. Azonban az, hogy ezeket az allúziókat felfedezzük és megfelelően interpretáljuk, több szempontból is nehéz feladat. Minthogy a tragédiával kortárs műfaji besorolások nem állnak rendelkezésünkre, és általában is elmondható, hogy a modern műfajfogalom megfelelője nem található meg az archaikus és klasszikus görög költészetben és gondolkodásban, a műfaj meghatározása eleve problematikus a görög líra esetében.<sup>16</sup> A jelenleg leginkább meghatározó modell a Claude Calame, Bruno Gentili és Gregory Nagy<sup>17</sup> nevével fémjelvezhető performatív modell, amely a lírai műfajokat a rituális keret és a dal elhangzásának alkalma felől ragadja meg. Ebben a meghatározásban a rítus performativitása elsődleges

jelentőségű: nemcsak a szövegszerű kapcsolatoknak, hanem a mára elveszett dallamnak, a rituális mozdulatoknak, az előadás rituális kontextusának is kiemelt szerepe van. Csakhogy éppen a performatív elemek azok, amelyekről a legkevesebb ismerettel rendelkezünk. Igaz ez a tragédiára is: a kardalok koreográfiája, a rítusokra utaló gesztusok, a zene szinte mind elvesztek. A források természetéből adódóan tehát elsősorban textuális nyomok alapján kénytelenek a kutatók az utalási formákat feltérképezni, miközben ezek az allúziók nagy valószínűséggel legalább ennyire voltak az előadáshoz kötődő, nem szövegszerű utalások.<sup>18</sup> Ehhez a problémához járul, hogy a korabeli közönségről sem tudunk eleget ahhoz, hogy a műfaji utalások közönségre gyakorolt hatását magabiztosan felmérhessük.<sup>19</sup> Az mindenestre elég biztosan állítható, hogy a korabeli közönség számára is a komplex színházi élményen keresztül érték el hatásukat ezek az elemek.<sup>20</sup> Ezeknek a problémáknak a szem előtt tartásával a továbbiakban a források természete miatt mégis elsősorban a szövegszerű kapcsolódásokat fogom nyomon követni.

Az *Iphigeneia Aulisban* kardalait több műfajt is megidéznek, kiemelkedik azonban ezek közül fontosságában a *hymenaios*. Ennek egyik oka nemcsak magukban a kardalokban található, hanem a tragédia egészében. Az *Iphigeneia Aulisban* egyik fontos, a teljes cselekményen végigfutó motívuma a házassági szertartás és az emberáldozat összefonódása. Agamemnón azzal az ürüggyel hívja Iphigeneiát Aulisba, hogy Achilleus-hoz fogja feleségül adni, és még a lány megérkezése után is hosszan fenntartja annak látszatát, hogy a házassági szertartást készítik elő, miközben valójában Iphigeneia megölésére készülnek. A hadjáratok előtti szokásos állatáldozat, a házassági szertartás és Iphigeneia feláldozása egymásba olvad, és az áldozati állat szerepébe Iphigeneia kerül.<sup>21</sup> A házasság tematikus jelentőségével függ össze, hogy a kardalok – főleg az első és harmadik *stasimonok* – maguk is a *hymenaios* műfaját idézik meg leggyakrabban. A *hymenaios*ról kevés a biztos tudásunk, 5. századi szöveges forrás nem sok maradt fenn, mindössze néhány Sapphó-töredékből, a tragédiákból, Aristophanés komédiáiból és későbbi, hellénisztikus kori forrásokból következtethetünk bizonyos jellemző elemekre:<sup>22</sup> a többnapos esküvői szertartás különböző pontjain hangzottak fel dalok. A szertartás egyes szakaszaihoz tartozó énekek közül hármatot szoktak azonosítani: az első napon, a lakoma során elhangzó énekeket, amelyek az ifjú párt istenekhez, természeti jelenségekhez, növényekhez, állatokhoz hasonlítják, az összehasonlítás (*eikasia*) miatt a modern szerzők néha *eikónes*nek nevezik<sup>23</sup> (máskor nem adnak neki saját nevet); a *makarismost*, amelyben a vőlegényt és családját áldottnak és boldognak nevezik az esküvő miatt; és az *epithalamiont*, amelyet a nászéjszaka során a fiatal pár ajtaja előtt énekeltek. Kérdéses azonban, hogy ezek a dalok műfajukat tekintve valójában mennyire különíthetők el egymástól, és hogy a kifejezéseket mennyire következetesen használták, ezért a következőkben minden, az esküvői szertartáshoz köthető dalra *hymenaios*ként hivatkozom. Dolgozatomban azzal foglalkozom, hogy a házasságok hogyan jelennek meg a kardalokban, és kiemelt szerepük milyen következményekkel jár az ezekben az énekekben létrejövő poétikai világra, a kardalok jelentésalkotására és végső soron a tragédia egészére nézve. Emellett azt is végigkövetem, hogyan jelenik meg Paris és Helené kapcsolata és az istennők szépségversenye a tragédiában. A kardalok minduntalan visszatérnek Parisra és Helenére

mint a háború okozóira, és rosszállásuk tárgyaiként mutatják fel őket. Megítélésük nem elválasztható a kar házasságról, morális értékekről és a háborúról alkotott képétől.

A kar azért érkezik Aulisba, hogy megcsodálja az összegyűlt görögök seregét, akiket félisteneknek nevez (171–173). A *parodost* a női szempont (szó szerint értve: a kíváncsi női tekintet) szervezi.<sup>24</sup> A közelgő háborút dicsőségesnek,<sup>25</sup> a sereget hősiességnek és mindenekelőtt szépnek látják. A fiatal nők elpirulnak a katonák látványától (φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμῶν / αἰσχύνῃ νεοθαλαῖ, „fiatal szégyentől pirul az arcom”, 187–188), ez a pirulás pedig azt mutatja, hogy a férfiakra nemcsak mint harcosokra, hanem mint potenciális partnerekre, mint az erotikus vágyakozás tárgyaira is tekintenek, még akkor is, ha ők maguk férjezettek. A *parodos* szokatlanul hosszú, 148 sort tesz ki, első felében (164–230, strófa-antistrófa-*epódos*) a harcra készülődő, de még pihenő katonákat veszi sorra, második felében (231–302, 3 strófa-antistrófa pár<sup>26</sup>) pedig egy hajókatalógus szerepel.<sup>27</sup> Különösen kiemelkedik a tábor katonái közül Achilleus.<sup>28</sup> Az első *epódost* egészen az ő leírásának szentelik, ami a későbbiek fényében azért nyer jelentőséget, mert a kardalok létrehoznak egy implicit szembenállást egyfelől Paris és Helené, másfelől Iphigeneia és Achilleus között: Achilleus nagyszerű harcosnak, nemes származású hősnak tűnik föl Paris ellenében. Ekkor szépsége és kiemelkedő fizikai képességei nyugtázza le az asszonyokat. A *parodost* amúgy is áthatja a görögség fölényébe vetett hit: a kar azzal a megjegyzéssel zárja bevonuló énekét, hogy egy ilyen csodálatos sereg minden bizonytalansággal le fogja győzni a *barbárokat*. A seregszemle és a hajókatalógus is megidézi Homéroszt,<sup>29</sup> témájában és epikus formulákat gyakran használó nyelvezetében is. Emellett azonban az a tény, hogy a beszélők fiatal nők, akik ráadásul elpirulnak a férfiak látványától, markánsan meg is különbözteti a megszólaló hangot a homéroszi eposzok narrátorától,<sup>30</sup> és felidézhet egy, a *hymenaios*okban is meglévő képet, amikor a lányok csapata nézi, dicséri az ifjak csapatát, vagy éppen incselkedik velük. A *hymenaios*ok egyik eleme lehetett (sokat idézett példája Catullus 61), hogy férfi- és lánycsapatra oszlottak az énekesek, és egymásnak felelgettek. Tartalmában ugyan a *parodos* nem kapcsolódik a nászdalokhoz, a szerkezet azonban asszociatív módon megidézheti a *hymenaios*ok ezen két csapatát.

A *parodos* során a kar alapvetően az érzéki benyomásait mondja el, az elé táruló látványra koncentrálna, a hőskökhöz kapcsolódó mítoszokat és a háború okának mítikus hátterét éppen csak érinti. Az első strófában utalnak az istennők szépségversenyére, amelynek következményeként Paris beleszeretett Helenébe, és amely így a háború kiváltó oka lett. Mivel Paris és Helené kapcsolata központi jelentőségű a kardalokban, érdekes a kar általi első említésüket is megfigyelni:

... στελλειν  
ἐπὶ τὴν Ἑλέναν, ἀπ' Εὐ-  
ρώπα δονακοτρόφου  
Πάρις ὁ βουκόλος ἂν ἔλαβε  
δῶρον τὰς Ἀφροδίτας,  
ὅτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις  
Ἥρα Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν  
μορφᾶς ἢ Κύπρις ἔσχεν.  
(177–184)

(sereget) indítanak Helené után, akit az Eurótas nádas partjáról kapott meg Paris Aphrodité ajándékeként, amikor a forrás vizénél Kypris megnyerte a szépségversenyt Hérával és Pallasszal viszálykodva.<sup>31</sup>

Az istennők szépségversenye többször szerepel a tragédiában mint a háború kiváltó oka:<sup>32</sup> ez az esemény vezetett aztán ahhoz, hogy Paris elrabolta Helenét, és egy olyan házasság jött létre közöttük, amelyik több szempontból is kilép a házasságok elfogadott, szabályozott keretéből. A kar itt még nem foglalkozik kiemelten Paris és Helené kapcsolatával, ám a mítosznak már ebben a rövid említésében is megjelennek bizonyos elemek, amelyek később nagyobb teret kapva meghatározónak mutatkoznak. Helenét Aphrodité ajándékának nevezik, ami az istennő aktív szerepére utal az eseményekben, és Helenét – alávetett szerepben ugyan, de – az istennőhöz kapcsolja. Parisra viszont marhapásztorként hivatkoznak (Πάρης ὁ βουκόλος). Helené az isteni szférához áll közel (bár itt nem említik meg isteni származását), Parist pedig alacsony rangúnak mutatják. A szépségverseny és a háború ebben a rövid elmesélésben is összefonódik az *eris* szó kétszeri ismétlésével. Ekkor azonban ez a képzet még nem nyer nagyobb szerepet, mivel a *parodos* középpontjában a sereg és a háború dicsősége áll.

A *parodos*-ban megfigyelhető zavartalanul pozitív hozzáállás a háborúhoz és a hadvezérekhez részben annak tudható be, hogy a kar ekkor még semmit nem tud a hadjárat feltételeiről és Agamemnón hazugságáról. Az ő szemükben az ügy egyszerű: igazságtalanság történt, amikor a barbár Paris elrabolta a spártai Helenét, ezért pedig az összegyűlt görög sereg bosszút fog állni. Az első *epeisodion* során azonban Menelaos és Agamemnón *agónjából* a kar is értesül az Iphigeneiára váró sorsról. Megtudják, hogy Agamemnón azzal az indokkal hívatta lányát, hogy feleségül fogja adni Achilleushoz, és arról is értesülnek, hogy Iphigeneia már a táborban van anyjával és kistestvérével együtt. Ez a tudás pedig elfordítja figyelmüket a seregtől, és lassan megváltoztatja hozzáállásukat az eseményekhez. Ez a változás már az első *stasimon*-ban érezhető.

A három *stasimon* erősebben kapcsolódik egymáshoz, mint a *parodos*-hoz. Ezekben a kardalokban mindvégig fontos szerepet játszik a tágan értett házasság kérdése, és szorosabb összefüggés, egyszersmind szembeállítás alakul ki Paris és Helené kapcsolata és Iphigeneia és Achilleus soha meg nem valósuló kapcsolata között. Paris, Helené és Iphigeneia asszociatív összetartozását és szembenállását az is hangsúlyozza, hogy ők a három *stasimon* egyes *epódos*-ainak megszólítottjai. Az első *stasimon* strofikus felépítésű: a strófa Erós kegyetlen erejét festi le és boldognak nevezi azokat, akik mértékkel részesülnek Aphroditében, azaz a szexualitásban és szerelemben. Az antistrófa a nevelés (*paideia*) és az erény (*areté*) fontosságáról beszél, az *epódos* pedig a korábban elmondottakat illusztrálja Paris és Helené történetével. A kardal első szava: *makares* ('boldogok'), már rögtön megidéri a nászdalokat és a házasságot. A *makares* szót, amely általában az istenek jelzője szokott lenni, halandókra csak a házasságkötéskor használják,<sup>33</sup> ezzel a szóval a dal rögtön a *makarismos*-ra is utal, az olyan énekekre, amelyek boldognak, áldottnak nevezik a völegényt.<sup>34</sup> A kardal felütése összhangban áll a kortárs közvélekedéssel: a jó házasság mértékletességre alapul, a *sóph-*

*rosyné* vezet boldog élethez, a túlzott, nem kontrollált Erós pedig szenvedést hoz, és akár pusztító erejű is lehet.<sup>35</sup> A fiatal nők saját maguk számára is mértékletes vágyakat kérnek az istennőtől, a strófát lezáró fohász jó összefoglalója a házasságról való vélekedésüknek:

Εἴη δέ μοι μετρία μὲν  
χάρις, πόθοι δ' ὄσιοι,  
καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί-  
τας, πολλὰν δ' ἀποθείμιαν.  
(554–557)

*Legyenek az örömeim mértékletesek és a vágyaim az istenneknek tetszők, és részesüljek Aphroditéből, de a túlzást kerüljem el.*

A *μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδίτας* kifejezés belesimul a kérésbe, hogy kerülje el őket a túlzott szenvedély, az a fajta Erós, amely – ahogyan az *epódos* leírja – Parist és Helenét elragadta. Ám Iphigeneia sorsát is tekintetbe véve utólag másféle hangsúlyt is nyer ez a kérés: részesüljek Aphroditéből, ellentétben Iphigeneiával, aki soha nem részesülhet belőle. A *metriotés* ('mértékletesség') itt elsődlegesen a túlzott szenvedélyektől való tartózkodásra vonatkozik, jelentésmezéjében mégis ott lehet a másik végteltől való tartózkodás, az örök szüzesség elvetése is. Az optativusban megfogalmazott kívánság pedig nem csak fohász, hanem implicit módon el is ítéli Parist és Helenét. Ez a *hymenaios*-tól határozottan eltérő beszédmód nem része a kezdeti *makares* szóval vezetett hangnemnek, hiszen nem dicséri az ifjú párt, nem nevezi őket boldognak, hanem éppen ellenkezőleg, az ellentépet készít elő. Az átlagember túlzásoktól való riadtsága jelenik meg benne, amit csak még hangsúlyosabbá tesz, hogy egy dicsőítő, pozitív felütést követ. Az antistrófa szintén általánosan elfogadottnak tekinthető igazságokra épül: különböző az emberek természete és neveltetése, de a jó nevelés nagyban hozzájárul az erényesség kialakulásához (*τροφαὶ θ' αἰ παιδευόμεναι / μέγα φέρουσ' ἔς τὰν ἀρετάν*, 561–562). A közhely jelentősége az *epódos*-ban Paristról kialakított képben rejlik, akinek esetében a *paideia* hiánya fontos hiánynak mutatkozik. Nem csak a nevelésről, de a férfiak és nők számára eltérő erényekről is beszélnek. A férfiak a politika világában kell megtalálják a helyüket, míg a nőknek a „rejtett Kypris révén” (*kata Kyprin kryptan*)<sup>36</sup> van alkalmuk az erényt elérni. Noha a „rejtett Kypris” szóválasztás értelmezése problematikus, és felmerül a kérdés, hogy miért olyan szófordulatot alkalmaznak, amely gyakran a házasságon kívüli, titkos és tiltott szerelmi viszonyokra utal, egy aspektussal kapcsolatban nem merülhet fel kétség: a rejtettség éppen ellentétes a *kleosszal*, a férfiak számára fenntartott dicsőséggel, amelyet Iphigeneia a tragédia végén magának követel majd. Az *epódos*-ban arra láthatunk példát, milyen az, amikor a túlzott Erós győzedelmeskedik. Ez a rész a strófában és antistrófában elmondottakat illusztrálja. Ahogyan már a *parodos*-ban is az istennők közötti szépségversenyig vezetik vissza az éppen kitörni készülő háború okait, úgy itt is, immár kifejtettebben kapcsolják össze a szépségversenyt, az abból következő szerelmi viszonyt és a közelgő háborút, amelyet ez a viszony okoz.

Ἔμολες, ὦ Πάρις, ἦτε σύ γε  
 βούκολος ἀργενναῖς ἐτράφης  
 Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις,  
 βάρβαρα συρίζων, Φρυγίῳν  
 αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις  
 μιμήματα πνε<ί>ων.  
 Εὐθηλοὶ δὲ τρέφοντο βόες,  
 ὅτε σε κρίσις ἔμηνε θεῶν,  
 ἃ σ' Ἑλλάδα πέμπει·  
 ἐλεφαντοδέτων πάροι-  
 θεν δόμων ὅς στὰς Ἑλένας,  
 ἐν ἀνωποῖς βλεφάροισιν  
 ἔρωτά τ' ἔδωκας,  
 ἔρωτί δ' αὐτὸς ἐπτοόηθης.  
 Ὅθεν ἔρις ἔριν  
 Ἑλλάδα σὺν δορὶ ναυσὶ τ' ἄγει  
 ἐς πέρραμα Τροίας.  
 (573–589)

*Elmentél, Paris, oda, ahol te is marhapásztorként nevelkedtél idai fehér borjak mellett, barbár dalt syrinxezve, a nádba fűjva Olympos phryg aulosainak imitációját. Tejelő tehének nevelkedtek ott, ahol elvette az eszedet az istennők közötti választás, amelyik Hellasba küldött; aki Helené elefántcsont szobái előtt álltál, és szemébe nézve Eróst adtál neki, és te magad is megrendültél az Eróstól. Innentől kezdve a viszály viszályt szüil és lándzsákkal és hajókkal vezetí Hellast Trója fellegvárához.*

Parist a természetben látjuk: az Ida hegyén marhákkal körülvéve, amint marhapásztorhoz illően pánsípon játszik.<sup>37</sup> Így is nevelkedett, hófehér borjak között, vagyis nem részesült abban a *paideiában*, ami a túlzott *erős* megfékezésében segítene.<sup>38</sup> Noha Paris trójai királyfi, a kardalokban következetesen marhapásztorként jelenik meg, a *parodosban* is így hivatkoznak rá, és itt is ekként szólítják meg. A fehér borjakkal körülvevett ifjú képe előre utal Iphigeneia feláldozására is. A hófehér borjak, amelyek között Paris élte életét, összekapcsolódnak Iphigeneiával, akit áldozati állatként (*moschon akératon*, 1083) fognak levágni. Ebben a kardalban Paris a természethez tartozik, a hegyekben, állatok között él,<sup>39</sup> pásztori környezetben, a királyi származáshoz amúgy jobban illő kithara helyett syrinxen játszik, ahogyan a kar kiemeli, barbár dallamot.<sup>40</sup> Egészen addig, amíg meg nem zavarják ebben a nyugalomban az istennők és a választás, amely rossz irányba fordítja vágyait, és amely nyomán Hellasba megy. Parisszal szemben Helenét elefántcsonttal díszített palotában látjuk, ez a néhány szó kifejezi a státusuk közötti különbséget. Helené, a spártai uralkodó felesége görög földön él luxuskörülmények között. Mi viszi hát rá, hogy elhajózzon egy barbár marhapásztorral? A mindkét oldalon megjelenő Erós. Paris és Helené összekapcsolódó tekintetében jelenik meg a vágy, éppen az olyan Erós, melytől a kar óvakodik és óva int. Ez az Erós az *erisszel*, a versengéssel, viszályal, pusztítással kerül asszociatív viszonyba. Paris és Helené kapcsolatát nem a *metriotés* jellemzi: Paris barbár, tanulatlan, alacsonyabb rangú (ha születésénél fogva nem is, de neveltetését tekintve mindenképp), ráadásul Helené már férjnél van, ezért a kapcsolatuk csakis illegitim lehet. Helené akkor tudna magának *aretét* szerezni, ha jó feleségként élne, távol a kíváncsi tekintetektől, Paris pedig akkor, hogyha a közügyekkel megfelelő módon fog-

lalkozna – mindketten eltérnek tehát attól a normától, amelyet a kar a *stasimon* első felében felállított.

A második *stasimon* nincs sem a *hymenaios*szal, sem a házasságok témakörével olyan explicit kapcsolatban, mint az első, és aztán majd a harmadik *stasimon*, azonban itt is a kulturálisan nem kontroll alá vont Erós pusztítását és a házasság intézményének felbomlását láthatjuk, ráadásul egyenes következményeként Helené elrablásának. A két, erotikus vágyakozás és házasság köré épülő dal között a második *stasimon* az Eróst a harci vágyon keresztül, a szexualitást pedig csak mint erőszakot mutatja fel, harmadik példajaként a házasság eltörlésének. Ez a dal Trója pusztulását képzeli el. A *parodosban* és az első *stasimonban* Aphrodité okozta a konfliktust, itt pedig párja, Arés<sup>41</sup> pusztít Trója falainál. A strófa és az antistrófa ezt a pusztítást írja le. A kardalt megelőző rész már előkészítette a halál tematikáját: a második *epeisodion* két párbeszédéből áll, ezek során Agamemnon Iphigeneiával és Klytaimnéstrával beszélt, mindkettejük előtt titokban tartva Iphigeneia közelgő halálát. A király mindvégig fenntartotta a látszatot, hogy esküvőre készülődnek, ám Iphigeneiával folytatott párbeszédét teljesen átszötte az irónia: úgy beszélt a kihajózás előtti áldozatról, mintha annak nem lenne köze a lányhoz, és több ízben is előreutalt Iphigeneia közelgő, „végző utazására”, amelyet a lány a házasságra, a kar és a közönség azonban közelgő halálára vonatkoztathatott. Sem Iphigeneia, sem Klytaimnéstra nem érthette ezeket az utalásokat és kétértelmű megjegyzéseket, a kar és a közönség számára azonban a halál és a házasság összekapcsolódása mindvégig jelen volt az *epeisodion* során, így a kardal egyenes folytatása ennek a tematikának.

A kar ebben az énekében a nem nagyon távoli, mégis mítikus múltból (az istennők szépségversenyétől) a jövőbe tekint, ezzel pedig mintegy megerősíti a trójai háború és így Iphigeneia feláldozásának megmásíthatatlanságát. Míg az első *stasimon* Parisra (és Aphroditéra) fókuszált mint a háború kiváltóira, addig a második *stasimon* Helenét helyezi a középpontba. Talán nem függetlenül női mivoltuktól, a kar kettős szerepben mutatja fel Helenét: okozója és elszenvedője is az eseményeknek.

Ἄ δὲ Διὸς Ἑλένα κόρα  
 πολύκλαυτος ἐσεῖται  
 πόσιν προλιποῦσα.  
 Μῆτ' ἔμοι  
 μήτ' ἔμοισι τέκνων τέκνοις  
 ἐλπὶς ἄδε ποτ' ἔλθοι,  
 οἷαν αἱ πολύχρυσοι  
 Λυδαὶ καὶ Φρυγῶν ἄλοχοι  
 στήσουσι παρ' ἰστοῖς,  
 μυθεῦσαι τὰδ' ἐς ἀλλήλας·  
 τίς ἄρα μ' εὐπλοκάμους κόμας  
 ῥῦμα δακρῦοεν τανύσας  
 πατρίδος ὀλομένας ἀπολωτιεῖ;  
 — διὰ σέ, τὰν κύκνου δολιχαύχενος γόνον,  
 εἰ δὴ φάτις ἔτυμος  
 ὡς ἔτεκεν Λήδα <σ'>  
 ὄρνιθι πταμένῳ  
 Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας,  
 εἴτ' ἐν δέλτοις Πιερίσιν  
 μῦθοι τὰδ' ἐς ἀνθρώπους  
 ἦνεγκαν παρὰ καιρὸν ἄλλως.  
 (781–800)

*Zeus lánya, Helené sokat fog sírni, amiért elhagyta férjét. Ne legyenek se nekem, se a gyermekeim gyermekeinek ilyen kilátásai, amilyenről a sokaranyú lydek és a phrygek feleségei beszélnek a szövőszék mellett állva így szólva egymáshoz: Ki fog elhurcolni engem könnyek közt a szépfonatú hajamnál húzva, miután elpusztult a hazám? Miattad, aki a hosszú nyakú hattýú gyermeke vagy, ha igaz a szóbeszéd, hogy Léda szárnyas madártól fogant meg téged, amikor Zeus alakot váltott. Vagy csak a Múzsák tábláinak mítoszai vezették félre ezzel az embereket.*

A 783. sorban<sup>42</sup> szereplő *posis* szó Menelaosra utal: nemcsak Priamos lányai és felesége –akiket az előző sorok említenek – fognak sokat sírni szeretteik elvesztése miatt, hanem Helené is megbánja majd, hogy elhagyta férjét. Menelaosra kell itt gondolnunk egyrészt a *proleipó* ('elhagy') ige miatt, másrészt, mert a kar egyszer sem nevezi Helené férjének Parist. Mégis, a szövegkörnyezetből adódóan másodlagosan Parisra is utalhat a *posis* szó. Homérosnál Paris és Helené viszonya többnyire házasságként jelenik meg. Az előző sorokban pedig a Trója alatt eleső férfiakat siratták az asszonyok, és Paris is ezek közé a férfiak közé fog tartozni. Ebbe a képbe jobban illik a háborúban elesett Parist sirató Helené, aki így egy pillanatig egy lesz csak a háború miatt szenvedő asszonyok között. A háború leírásában, ahogyan a katonák szemlélésében is korábban, a női szempont érvényesül. Helené mint feleség jelenik meg, szembe állítva, egyszersmind össze is kapcsolva a phrygek és trójaiak asszonyaival. A királyi család tagjai és Helené említése után mozdul tovább a kar az átlagemberek tapasztalatára. Ahogyan az első *stasimon*ban, itt is egy optativusban kifeje-

zett kívánság az átvezetés: a kar azt kívánja, hogy ne olyan sors várjon rá, mint a trójai nőkre. A beszédmód itt egészen összetetté válik. A fohászba ékelve egyszer csak átváltanak a trójai asszonyok elképzelt jövőbeli beszélgetésének egyenes idézésére. Ekkor a kar hangja teljesen összeolvad a trójai nők hangjával. Ez különös plasztikusságot ad a nőkre váró szenvedésnek, először az elveszített szeretteik miatt, azután pedig azért, mert már rettegéssel várják, hogy ki fogja őket hajuknál fogva elhurcolni és megerőszakolni, ami nagyon is valós kilátás számukra. Noha korábban úgy tűnt, az együttlét talán Helenére is kiterjesztek, ez a hangulat gyorsan megváltozik, és a kar őt nevezi minden szenvedés okozójának (δύ σέ, „miattad”, 793). Míg néhány sorral előbb egyértelműen Zeus lányának nevezték, a trójai nőkkel való azonosulás után már kétképtelenséggel idézik fel Léda és a hattýú történetét. Fontosnak tűnik, hogy Helenének már a születése is házasságon kívülre esik, nem a házassággal kordában tartott Erős fennhatósága alá. Ez a *stasimon* nem beszél ugyan expliciten az Erőről, mégis meghúzódik a háttérben az első *stasimon* eszmefuttatása, és az itt leírtak az első *stasimon* egyenes folytatásának is tekinthetőek: az illegitim szerelmi viszonyoknak, Helené és Paris viszonyának pusztulás lesz a vége. A kar ebben az esetben is magára vonatkoztatja, átéli a leírt eseményeket: ahogyan az első *stasimon*ban azért fohászzkodott, hogy ne ismerje meg a pusztító Erőt, úgy itt azért könyörög, hogy soha ne sújtsák a háború szörnyűségei.

A harmadik *stasimon* mutatja a legegységesebb kapcsolatokat a *hymenaios*szal.<sup>43</sup> A strófa és az antistrófa Péleus és Thetis házasságát írja le, az *epódos* pedig Iphigeneia immár elkerülhetetlennek látszó halálával foglalkozik. A megelőző *epeisodion*ban derült ki Klytaimnéstra és Iphigeneia számára, hogy valójában nem azért hívatta őket Agamemnón, mert esküvőre készül, hanem mert fel akarja áldozni lányát a háború sikeréért. Achilles kiemelt szerepe és a házasság központi helye a cselekmény ezen pontján tematikusan is megalapozza a kardalt.<sup>44</sup> „Milyen nászadal indított kiáltást?” (τίς ἄρ' ὑμέναιος... ἔστασεν ἰαχῶν, 1036) – kezdi énekét a kar, ezzel egyértelműen kijelölve annak kapcsolatát a *hymenaios*szal. Az első strófa, tele önreflexív zenei utalásokkal, a Péleus és Thetis esküvőjére érkező vendégereget írja le: a Múzsákat, akiknek könyveit az előző énekben említették, a kentaurokat, a phryg Ganymédést és a kartáncot járó Néreiseket.<sup>45</sup> A strófa ünnepi hangvételű, zenéről, táncról, ivásról beszél, beleillik a *hymenaios*ok azon tendenciájába, amely mitikus esküvők felelevenítésével mitikus párhoz vagy akár istenekhez hasonlítja a völegényt és a menyasszonyt.<sup>46</sup> Erre az esküvőre nem vonatkoznak azok a normák, amelyek az átlagemberek viszonyait szervezik. A kar itt egyáltalán nem említi az abból adódó egyenlőtlenséget, hogy



2. kép. Péleus és Thetis esküvője a Sophilos-dinoson. Péleus fogadja a lakomára érkező vendégeket, köztük Cheirónt. Athéni feketealakos dinos, Kr. e. 580–570, British Museum (ltsz. 1971,1101.1)

Thetis istennő, Péleus pedig halandó. Paris és Helené esetében a túlzott szenvedélyen kívül a rang- és neveltetésbeli különbséget is impliciten rosszallták, ebben az esetben azonban ilyesmi nem merül fel. A második strófában a kentaurok jóslatot mondanak: Cheirón megjósolta, hogy a párnak híres gyermeke fog születni, aki a myrmidónok csapatával fel fogja dúlni Priamos földjét, mégpedig olyan arany fegyverzetet viselve, amelyet Héphaistos készített (1062–1075). A kapcsolat az *Iliasszal* világos, a Héphaistos készítette arany fegyverek kiemelése végképp egyértelművé teszi a homérosi előképet. A jóslat sajátossága, hogy Achilleus korai haláláról nem ejt szót. Csakhogy Achilleus, ahogy ezt a nézők minden bizonnyal pontosan tudták, nem fogja elpusztítani Priamos földjét, el fog esni még a város bevétele előtt. Péleus és Thetis házasságát és születendő gyermekük sorsát csak pozitívan mutatják be, ezzel éles szembeállítást létrehozva Parisszal és Helenével, akiknek kapcsolata pusztulást hoz, illetve Iphigeneia sorsával, akire nem vár személyes boldogság. Az antistrófa lezárásakor visszatérnek a *hymenaios*hoz:

Μακάριον τότε δαίμονες  
τὰς εὐπάτριδος γάμον  
Νηρηΐδος τ' ἔθεσαν πρώτας  
Πηλέως θ' ὑμεναίους.  
(1076–1079)

*Akkor az istenek boldoggá tették a nemes apától származó Néreida házasságát és Péleus egykori lakodalmát.*

Ahogy az első *stasimon*ban is a boldog házasság lehetősége felől fordultak a negatív példa felé, úgy itt is, a boldog mitikus házasság után ezúttal Iphigeneiát megszólítva az ő házasságtól megfosztott sorsa felé fordulnak az *epódos*ban:

Σὲ δ' ἐπὶ κἄρα στέψουσι καλλικόμαν  
πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιᾶν  
ὥστε πετραίων ἅπ' [ἄντρων ἐλθοῦσαν] ὀρέων  
μόσχον ἀκήρατον, βρότειον  
αἰμάσσοντες λαίμων·  
οὐ σύριγγι τραφεῖσαν, οὐδ'  
ἐν ροιβδήσει βουκόλων,  
παρὰ δὲ ματέρι νυμφοκόμον  
Ἰναχίδαις γάμον.  
(1080–1088)

*A te széphajú, szépfonatú fejedet pedig az argosiak koszorúzzák meg, mint egy pettyes, sértetlen üszőt, amelyik a sziklás hegyek barlangjaiból jön, halandó nyakát megvérezve, nem syrinxszel neveltet, sem pedig a pásztorok fuvolaszával, hanem anyád mellett Inachidával való házasságra.*

Ez az *epódos* zárja le a három *stasimon* gondolatvilágát, többrétű utalási hálózatot létrehozva. Paris és Helené után most Iphigeneiát szólítják meg, akit üszöhhöz hasonlítanak. Ez az összehasonlítás egyszerre több asszociációt is magával hoz. A legfontosabb ezek közül ismét a nászdalokkal való kapcsolat. A nászdalokban szokás a menyasszonyt fiatal állathoz (borjúhoz vagy csikóhoz) hasonlítani;<sup>47</sup> itt is erre a szokásra utalnak, ez explicitte is válik az 1088. sorban, amikor azt mondják,

hogy Iphigeneiát házasságra nevelték. Fiatal állat azonban az áldozati állat is, amelyet *proteleiaként* hadjáratok, csaták előtt szoktak levágni. A nászdalok képi világában az állat a menyasszonyt helyettesíti, itt viszont Iphigeneia lép az áldozati állat szerepébe. A házasság átmeneti rítusként, szimbolikusan eleve magában hordozza a halál motívumát mint az előző élet végét, a halálon azonban felülkerekedik a rítus, és végül a rítus pozitív oldala győz. Ahogy azt Seaford és mások részletesen kimutatták, a házassági szertartásban potenciálisan benne rejlő negatív aspektust és a halállal való asszociációt a tragédiák gyakran kihasználják.<sup>48</sup> Szerepelnek szüzen meghaló lányok, akiknek halála Hádésszal kötött házasságként jelenik meg – ilyen maga Iphigeneia is –, vagy már házas nők, mint Eudné az *Oltalomkérőkben*, aki férje máglyájára vetve magát második esküvőnek látja halálát. Iphigeneia esete annyiban bonyolultabb a halál mint Hádésszal kötött házasság képzeténél, hogy kettős helyettesítéssel van dolgunk: nemcsak meghal, hanem feláldozzák, ráadásul egy felbomlott házasság helyreállításáért.

Az üsző képe Parisszal is összekapcsolódik. A fiatal üsző (*moschon akératon*), amelyik a hegyekben nevelkedik syrinx és pásztori fuvolaszó mellett, felidézi Paris pásztori életét az első *stasimon*ból. A kardal azt hangsúlyozza, hogy Iphigeneia soha nem így élt, Parist és az állatokat körülötte viszont pontosan ilyennek láttuk: fehér borjak a hegyekben a syrinx szava mellett. Ez az összekapcsolás még élesebbé teszi az ellentétet Iphigeneia és Paris között. Az egyikük királylányként nevelkedett az anyja mellett, és azért, hogy megfelelő rangú férfivel lépjen házasságra. A másikuk egyszerű pásztor volt, akinek nem lett volna szabad királyi és görög feleséget keresni. Egyikük sem a neki kijelölt úton halad: a pásztor törvénytelen nászra lép, a királylányt pedig megfosztják nemcsak az őt megillető fényes esküvőtől, hanem az életétől is, ráadásul áldozati állat módjára fogják levágni (βρότειον / αἰμάσσοντες λαίμων). Mindez mélyen ellenkezik azzal, amit a kar helyesnek ítél. Innen nézve pedig egyáltalán nem meglepő a harmadik *stasimon* befejezése, amelyben az emberiség teljes erkölcsi bukásáról beszélnek:

Ποῦ τὸ τὰς αἰδοῦς  
ἢ τὸ τὰς Ἀρετᾶς [δύνασιν] ἔχει  
σθένειν τι πρόσωπον;  
ὅποτε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει  
δύνασιν, ἃ δ' Ἀρετὰ κατόπισθεν  
θνατοῖς ἀμελεῖται,  
ἀνομία δὲ νόμων κρατεῖ,  
καὶ <μὴ> κοινὸς ἄγων βροτοῖς  
μὴ τις θεῶν φθόνος ἔλθῃ;  
(1089–1097)

*Hol van a szemérem vagy az erény, van-e bármi hatalmuk? Amikor az istentelenségnek van hatalma, az erénnyel pedig nem törődnek a halandók, a törvénytelenység uralkodik a törvények felett, és nem törekednek az emberek közösen arra, hogy ne jöjjön el valamilyen isteni bosszú.*

Nemcsak arról van szó, hogy a kar érzelmileg közelebb kerül Iphigeneiához, és ezért megsajnálják, hanem arról is, hogy eleinte nem ismerték a háború feltételeit, azért tudták könnye-



dén dicsőíteni azt. Morális álláspontjukkal azonban alapvetően ellentétes az, hogy egy fiatal lányt egy másik asszony szexuális kihágásaiért öljenek meg. Túl nagy az ár, amelyet fizetni kell, és éppen azoknak, akik semmit nem vétettek. Az értékeknek ezt a felborulását pedig nem oldja fel Iphigeneia önfeláldozása sem, hiszen nem a neki kiszabott úton jár, hanem férfi értékeket szerez meg magának. Nyitva hagyva azt a kérdést, hogy az egész tragédia szempontjából tekinthető-e pozitív megoldásnak Iphigeneia hősi önfeláldozása, vagy csak egy naiv és sarokba szorított fiatal lány illuzórikus önzetlensége, a kar szempontjából semmiképp nem jelenthet megoldást, hiszen csak újabb határátlépésekkel, a szerepek újabb összezavarodásával jár. Nem mond ennek ellent az sem, hogy az *exodos*ban egy *paian* éneklése során kísérik ki Iphigeneiát, és a görögök győzelméért fohászknak az istenekhez. Abból a nézőpontból, amely a *stasimonok* során kialakul, a felborult rend ettől még nem áll vissza, azonban a görögök győzelme ennek ellenére, saját jogán kívánatos a kar számára. A kar szempontja nem politikai, tagjai nem a háború jogossága vagy jogtalansága mellett foglalnak állást, hanem az általuk elfogadott morális értékek sérülését fájlják. Elítélik Paris és Helené kapcsolatát, mert nem egymáshoz illő párról van szó, mert Helenének már volt férje, és mert a túlzott Erős irányítja a viszonyt. De elítélik Iphigeneia feláldozását is, mert egy fiatal lánynak férjhez kellene mennie, nem pedig szűzen meghalnia mások hibájából.

A kar, amikor elfoglalja közvetítő pozícióját a tragédia világa és a közönség között, egyúttal hermeneutikai funkciót is betölt. Korántsem az egyetlen, de fontos értelmezési keret az

övék, amely egy másik szempontot érvényesít, mint a szereplők szempontjai, és tulajdonképpen másik következtetésre jut az események megítélésében. A tragédiában mindvégig jelen lévő ellentét a privát és közösségi élet szembekerülése. Agamemnón döntésében a szűkebb családja és a tágabb politikai közössége iránti kötelezettségei ütköznek, Klytáimnéstra táborba érkezésével pedig a nők számára elérhető privát terek és a férfiak uralta közösségi terek szembenállása is megjelenik. A kardalok szerepét is beilleszthetjük ebbe a problémakörbe. A fiatal chalkisi nők jelenléte a táborban ugyanolyan szokatlan, mint Klytáimnéstra és Iphigeneia jelenléte, és nézőpontjuk női mivoltukból is következően ellentétes Agamemnón hatalomra koncentráló nézőpontjával. Noha motivikus szinten végig jelen van a házasság és az áldozat kapcsolata, a párbeszédesek sokkal inkább Agamemnón dilemmájára, illetve a háborúra koncentrálnak, és Iphigeneia házassága elsősorban mint az áldozatot lehetővé tevő ürügy jelenik meg. A kar női szempontja, a *hymenaios* többszöri megidézése és ezzel összhangban a házasságot előtérbe állító énekei ilyen módon ellentétjévé válnak a cselekményt látszólag uraló, közügyekre koncentráló férfi nézőpontnak, és ezáltal meg is kérdőjelezi ennek a szempontnak az érvényességét. Vagyis a kar mint olyan közvetítő, amely mélyen gyökerezik a mítikus, költészeti, rituális és zenei hagyományban, létrehoz egy erőteljes, saját értelmezési keretet a színen látott események számára. Teszi mindezt úgy, hogy a közösség számára ismert, tragédián kívüli műfajokra is utal énekeiben, ezzel is megerősítve azok hatását.

## Jegyzetek

A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat és az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

- 1 Ennek legfontosabb példája az *Agamemnón*.
- 2 Az értelmezők egy része elveti annak a lehetőségét, hogy Agamemnón más döntést hozhatna, mint amit a mítosz előír, azaz hogy feláldozza lányát. Sorum 1992 és Torrance 2013 is úgy olvassák a tragédiát, mint ami tudatosan reflektál arra, mekkora szabadsága van a tragédiaköltőnek a mítikus hagyomány újraírásában. Vö. Torrance 2013, 158–165. A mítosz megváltoztatásának lehetőségéről az Argonauták története kapcsán lásd a jelen számban Beszkid Judit tanulmányát.
- 3 Foley 1985, 78–84. „...their greater detachment from the action allows them to offer a more public and Panhellenic perspective on it, and the separate poetic sphere that emerges in their lyrics creates a strong pressure for a return to the traditional epic version of the Trojan War.” Foley 1985, 79.
- 4 Az újzenéről bibliográfiával lásd Kárpáti 2014, 7–73.
- 5 Euripidés kései kardalairól lásd Csapo 2000.
- 6 Wiles (1997, 110) felveti, hogy a kar egyik fele férjzett, a másik fele azonban még hajadon lehet.
- 7 A kar identitásáról lásd Stockert 1991, I. 39–42; Collard–Morwood 2017, 30–33; Hose 1991, 152–155.
- 8 Ha aktívan cselekednének és felfednék Agamemnón terveit, azal ki is lépnének abból a hatáskörből, amely általában megengedett az alapvetően inkább passzív szerepben megjelenő tragikus karoknak. Bizonyos esetekben előfordul, hogy a kar az itteninél aktívabbnak mutatkozik. Az *Iphigeneia a Taurosok között* kara

például aktívan segít Iphigeneiának elszökni Orestésszel, az *Orestés* kara pedig vállalja az órség szerepét Helené meggyilkolásánál.

- 9 A kar beszélt sorainak funkciójáról lásd Collard–Morwood 2017, 32.
- 10 Erről a folyamatról lásd Weiss 2018, 191–231 (különösen 224–231); Foley 1982, 166–173.
- 11 Vita tárgyát képezi, hogy a kar milyen autoritással bír, lásd Gould 1996 és Goldhill 1996 vitáját; illetve Mastronarde 1999; Foley 2003; Swift 2013. A kar autoritásának problémáit összefoglalja Mastronarde 2010, 98–126. A kar különböző funkciójáról lásd még Calame 2013; Gagné–Hopman 2013a; Mastronarde 2010, 93; Heinrichs 1994 (a rituális funkcióról bővebben).
- 12 A kardalok narratív funkciójáról lásd Rutherford 2007.
- 13 A kar tudásáról lásd Mastronarde 1999.
- 14 A kései tragédia és újzene kapcsolatáról a profi színjátszással lásd Csapo 1999–2000. A kar összeállításáról, fizetéséről stb. lásd Wilson 2000, különösen 50–102.
- 15 Herington 1985; Swift 2010; Andújar–Coward–Hadjimichael 2018, 1–15; Weiss 2020.
- 16 Műfajmeghatározási nehézségekről lásd Harvey 1955; Calame 1974; Swift 2010, 6–34; Foster–Kurke–Weiss 2020; Calame 1974; 1998.
- 17 Calame 1974; 1977; Gentili 1984; Nagy 1994; 2004; 2020.
- 18 Az érzéki alkotóelemek és hatások fontosságáról a *choreia* összefüggésében lásd Simon Attila tanulmányát a jelen számban.
- 19 Sokat vitatott kérdés például, hogy voltak-e nők a közönségben, lásd többek közt Podlecki 1990; Henderson 1991; Goldhill 1994.
- 20 A közönség kompetenciájáról lásd Revermann 2006.



- 21 A házasság és áldozat összetartozásáról a drámában lásd Foley 1982; 1985, 65–105; Seaford 1987, 108–109.
- 22 A fő források: Sapphó fr. 44, 103b, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 104 ab, 105ac, talán fr. 144. Euripidész *Phaet.* fr. 781. 227–244, *Troad.* 308–340; Aristophanész *Av.* 1731–1744; Theokritos 18; Catullus 61. A nászdal jellemzőiről lásd Swift 2010, 241–255; Hague 1983; Contiades-Tsitsoni 1990.
- 23 Hague 1983.
- 24 Ennek két párhuzama: *Phoen.* 88–192, *Ión* 184–246. A tekintet strukturáló szerepéről lásd Zeitlin 1993, 173–185. Zeitlin amellett érvel, hogy a leírás olyan élénk vizuális értelemben, hogy gyakorlatilag *ekphrasisszá* válik.
- 25 A kar háborúhoz való viszonyáról lásd Mellert-Hoffman 1969, 23–26. A pánhellén érzületről Wiles 1997, 110.
- 26 Wiles (1997, 109) elemzésében úgy gondolja, hogy a 277–302. sorok egy *epódost* képeznek, míg a legtöbb kiadó két strófának tekinti őket.
- 27 A hajókatálogoszt általában interpolációnak tartják. A hitelesség mellett érvel formai szempontból Irigoien 1988, 243–252. Szerkezeti elemzését lásd Wiles 1997, 105–113.
- 28 Achilleus leírásának más nézőpontú elemzéséről lásd Weiss 2017, 195–198.
- 29 Froma Zeitlin 1993, 164 pedig meggyőzően érvel amellett, hogy maga a szerkezet, a nagyívű látkép, amelyet lefestenek, az eposzokra jellemző nagy narratívához közelít, csak a vizualitás médiumát felhasználva. Az *Ilias* és a *parodos* kapcsolatáról lásd Luschnig 1988, 87–88 és 44. Az itt szereplő hajókatálogos össze hasonlítása az *Ilias* hajókatálogosával: Stockert 1991, *ad loc.*
- 30 A szempontjuk hangsúlyosan női, a tudásuk azonban túlmutat azon, amit egy realista megközelítés szerint (azaz mint chalkisi nők, akik még soha nem láthatták ezeket a híres hősokeket) tudhatnának, ilyen szempontból mégis inkább a homérosi narrátorhoz állnak közelebb. „...yet they do not acknowledge their poetic authority” Scodel 1997, 88.
- 31 A tragédia valamennyi idézett részletét saját prózafordításomban közlöm.
- 32 Az istennők szépségversenyének legkorábbi szöveges forrása a *Kypria* néhány töredéke, vö. West 2013, 75–79 (fr. 5, 6). A történet szinte teljesen hiányzik az *Ilias*ból, mindössze egyetlen utalás szerepel a XXIV. énekben, amely azonban nem biztos, hogy a későbből ismert mítoszváltozatra vonatkozik, vö. Stinton 1990, 17–19; Davis 1981. Ha az vitatott is, hogy Homéros ismerte-e az istennők szépségversenyének történetét, az biztos, hogy Paris ítélete a képzőművészetben kedvelt téma volt már a 7–6. századtól, vö. *LIMC*, Paridis Iudiculum. Szöveges források azonban csak elvétve vannak az 5. századnál korábbiakról. Euripidésnél viszont már rendszeresen tűnik fel Paris ítélete a háború kiindulópontjaként: Eur. *Andr.* 274–308; *Hek.* 629–656; *Hel.* 357–359. A szépségversenyéről Euripidésnél lásd Stinton 1990; Mastronarde 2010, 123–124.
- 33 *Phaet.* fr. 781. 227–244; *Hel.* 375. Lásd Stockert 1992, *ad loc.*
- 34 Hague 1983, 134–135.
- 35 A kétféle Erósról a kardalban lásd Bittrich 2005, 124–129.
- 36 Hogy ez pontosan mit jelent, sok fejtevést okoz az értelmezőknek. A *Kypris krypta* házasságon kívüli szexuális viszonyt szokott jelölni, ez azonban nehezen tűnik összeegyeztethetőnek a kardal tematikájával. A problémáról lásd Stockert 1992, *ad loc.*; Wasdin 2020 amellett érvel a szókapcsolatból kiindulva, hogy Iphigeneia és Achilleus kapcsolata is értelmezhető mint *Kypris krypta*, azaz titkos szerelmi viszony.
- 37 Paris az ábrázolásokon gyakran jelenik meg kitharával a kezében, pánsípjal azonban nem szokták ábrázolni, vö. Bundrick 2005, 65–66. Olympos (mitikus zenész, hagyományosan Marsyas tanítványa) aulos, amit imitál, különösen fogékonyvá teszi őt a túlzott szenvedélyekre, jegyzi meg Bittrich (2005, 128).
- 38 Stinton 1990, 38.
- 39 „The three similar periods in which Paris’ rustic life is described recall the three-line stanzas of monodic lyric, giving the effect of simplicity.” Stinton 1990, 38.
- 40 Paris színxjátékáról lásd Weiss 2017, 205–210.
- 41 Sapphó fr. 111 a vőlegényt incselkedő stílusban Arészhoz hasonlítja.
- 42 A szövegkritikai problémákról lásd Jouan 1983, *ad loc.*
- 43 A *stasimon* és a *hymenaios* kapcsolatáról lásd Contiades-Tsitsoni 1994, 56–60; Foley 1982; Walsh 1974.
- 44 Achilleus szerepének ironiájáról lásd Walsh 1974, 243–247.
- 45 Weiss 2018, 211–219 amellett érvel, hogy a színpadon látható kartinca mintegy összeolvad a Múzsák és Néreisek táncával.
- 46 Pl. Sapphó 114 Andromachéval és Hektórral. Vö. Sapphó fr. 103, fr. 144 Voigt. Hague 1983, 133–134; Swift 2010, 247. Aristophanész: *Av.* 1731–1743: Zeus és Héra esküvője a *hymenaios* része.
- 47 Seaford 1987.
- 48 Seaford 1987; Rehm 1994.

## Bibliográfia

- Andújar, R. – Coward, Th. R. P. – Hadjimichael, Th. (szerk.) 2018. *Paths of Song. The Lyric Dimensions of Greek Tragedy*. Berlin–Boston.
- Bittrich, U. 2005. *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie*. Berlin – New York.
- Bundrick, S. 2005. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge.
- Calame, C. 1974. „Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17, 113–128.
- Calame, C. 1977. *Les choeurs de jeune filles en Grèce archaïque*. I–II. Roma.
- Calame, C. 1998. „La poésie lyrique grecque: un genre inexistant?»: *Littérature* 111, 87–110.
- Calame, C. 2013. „Choral Polyphony and Ritual Functions of Tragic Songs”: Gagné–Hopman 2013b, 35–57.
- Collard, Ch. – Morwood, J. 2017. *Euripides. Iphigeneia at Aulis*. Liverpool.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1990. *Hymenaios und Epithalamion*. Stuttgart.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1994. „Euripides *Pha.* 227–244, *Tro.* 308–341, *Iph. Aul.* 1036–1079”: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, 52–60.
- Csapo, E. 1999–2000. „Later Euripidean Music”: M. Cropp – K. H. Lee – D. Sansone (szerk.): *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century*. Champaign, 399–426.
- Davies, M. 1981. „The Judgement of Paris and *Iliad* Book XXIV”: *The Journal of Hellenic Studies* 101, 56–62.
- Foley, H. P. 1982. „Marriage and Sacrifice in Euripides’ *Iphigeneia in Aulis*”: *Arethusa* 15, 159–180.
- Foley, H. P. 1985. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca – New York.
- Foley, H. P. 2003. „Choral Identity in Greek Tragedy”: *Classical Philology* 98, 1–30.
- Foster, M. – Kurke, L. – Weiss, N. 2020. *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden–Boston.
- Gagné, R. – Hopman, M. G. 2013a. „Introduction: The Chorus in the Middle”: Gagné–Hopman 2013b, 1–34.

- Gagné, R. – Hopman, M. G. (szerk.) 2013b. *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Gentili, B. 1984. *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma.
- Goldhill, S. 1994. „Representing Democracy: Women at the Great Dionysia”: R. Osborne – S. Hornblower (szerk.): *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford, 347–369.
- Goldhill, S. 1996. „Collectivity and Otherness. The Authority of the Tragic Chorus. Response to Gould”: *Silk* 1996, 244–256.
- Gould, J. 1996. „Tragedy and Collective Experience”: *Silk* 1996, 217–243.
- Hague, R. H. 1983. „Ancient Greek Wedding Songs. The Tradition of Praise”: *Journal of Folklore Research* 20, 131–143.
- Harvey, A. E. 1955. „The Classification of Greek Lyric Poetry”: *The Classical Quarterly* 5, 157–175.
- Henrichs, A. 1994–95. „’Why Should I Dance?’: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* 3, 56–111.
- Herington, C. J. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Hose, M. 1990–91. *Studien zum Chor bei Euripides*. I–II. Stuttgart.
- Irigoin, J. 1988. „Le prologue et la parodos d’Iphigénie à Aulis”: *Revue des Études Grecques* 101, 240–252.
- Jouan, F. 1983. *Euripide. Tome VII. Iphigénie à Aulis*. Párizs.
- Kárpáti, A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Luschnig, C. A. E. 1988. *Tragic Aporia. A Study of Euripides’ Iphigenia at Aulis*. Berwick.
- Mastronarde, D. 1999. „Knowledge and Authority in the Choral Voice of Euripidean Tragedy”: *Syllecta Classica* 10, 87–104.
- Mastronarde, D. 2010. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge.
- Mellert-Hoffman, G. 1969. *Untersuchungen zur „Iphigenie in Aulis” des Euripides*. Heidelberg.
- Michelakis, P. 2006. *Euripides. Iphigenia at Aulis*. London.
- Nagy, G. 1994. „Genre and Occasion”: *Métis* 9–10, 11–25.
- Nagy, G. 2004. „Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs”: *Critical Inquiry* 31, 26–48.
- Nagy, G. 2020. „Genre, Occasion, and Choral Mimesis Revisited, with Special Reference to the ’Newest Sappho’”: Foster–Kurke–Weiss 2020, 31–56.
- Podlecki, A. J. 1990. „Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia”: *Ancient World* 21, 27–43.
- Rehm, R. 1994. *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Revermann, M. 2006. „The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens”: *Journal of Hellenic Studies* 126, 99–124.
- Rutherford, R. B. 2007. „’Why Should I Mention Io?’ Aspects of Choral Narration in Greek Tragedy”: *The Cambridge Classical Journal* 53, 1–39.
- Scodel, R. 1997. „Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides”: *Colby Quarterly* 33, 76–93.
- Seaford, R. 1987. „The Tragic Wedding”: *Journal of Hellenic Studies* 107, 106–130.
- Silk, M. S. (szerk.) 1996. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford.
- Sorum, C. E. 1992. „Myth, Choice, and Meaning in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”: *The American Journal of Philology* 113, 527–542.
- Stockert, W. 1992. *Euripides. Iphigenie in Aulis*. Bécs.
- Swift, L. 2010. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Swift, L. 2013. „Conflicting Identities in the Euripidean Chorus”: Gagné–Hopman 2013b, 130–154.
- Torrance, I. C. 2013. *Metapoetry in Euripides*. Oxford.
- Walsh, G. B. 1974. „Iphigenia in Aulis: Third Stasimon”: *Classical Philology* 69/4, 241–248.
- Wasdin, K. 2020. „Consealed Cypris in the *Iphigenia at Aulis*”: *Classical Quarterly* 70, 43–50.
- Weiss, N. 2018. *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland.
- Weiss, N. 2020. „Generic Hybridity in Athenian Tragedy”: Foster–Kurke–Weiss 2020, 167–190.
- West, M. L. 2013. *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford – New York.
- Wiles, D. 1991. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge.
- Wilson, P. 2000. *The Athenian Institution of Khoregeia. The Chorus, the City, and the Stage*. Cambridge.
- Zeitlin, F. 1993. „The Artful Eye. Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Drama”: S. Goldhill – R. Osborne (szerk.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge, 138–196.