

„És mindez Zeus keze műve”

avagy az egységesség problémája Szophoklész Trakhiszi nők című darabjában

Bevezetés

Előfordul, hogy egyik-másik közismert irodalmi, vagy egyéb művészi alkotás, nem önmagában hat reánk, hanem annak a magyarázatnak a közvetítésével, amely idők során hozzá tapadt. Sokszor nem is igen tudnánk többé másként érteni egy-egy ilyen művet, mint abban a keretben, amelyben a közvetítő megvilágította előttünk az értelmét.¹

Ezekkel a sorokkal kezdi Szabó Árpád saját *Trakhiszi nők* értelmezését. Szophoklész más tragédiáival ellentétben, ez a tragédia nem örvend nagy népszerűségnek sem a filológusok, sem pedig a színházi rendezők körében, s így értelemszerűen a nagyközönség sem igen találkozik a művel. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisa szerint az *Antigonét* Magyarországon eddig harminchatszor, az *Oidipusz Királyt* hússzor adták elő, míg a *Trakhiszi nőket* és az *Aiaszt* csupán háromszor. Az *Aiasz* azonban az értelmezők számára igen fontos műnek számít, Simon Goldhill például a *The Great Dionysia and Civic Ideology* című tanulmányában egyenesen a görög tragédia paradigmájaként tekint rá. A *Trakhiszi nőket* viszont – ahogy ez Szabó Árpád tanulmányából is kitűnik – sok esetben még csak nem is önálló műként értelmezik, hanem Szophoklésznek az Euripidész Héraklész-tragédiájára adott „válaszaként” olvassák.²

Ha némelyek mégis önálló műként értelmezik a tragédiát, akkor is gyakran előfordul, hogy vagy az értelmezői hagyományhoz való ragaszkodásuk miatt, vagy valamilyen más okból kifolyólag nem értékelik nagyra a *Trakhiszi nőket*, néhányan még azt is elvitatják, hogy valóban Szophoklész lenne a szerző, ahogyan ezt G.H.D. Kitto is megjegyzi a görög tragédiáról írt átfogó művének második kiadásában:

¹ SZABÓ ÁRPÁD: *A „Trakhiszi nők”* in: uő. *Szophoklész tragédiái*, Gondolat kiadó, Budapest, 1985, 63. o.

² „[Az értelmezők] mindenekelőtt emlékeztettek arra, hogy Szophoklész ifjabb kortársa, Euripidész is írt egy Héraklész-drámát. [...] A közismert német filológus Wilamowitz pl Euripidész alapján igyekezett megközelíteni az antik tragédia elmélyült magyarázatát. Sőt, Wilamowitz ezirányú tanulmányainak a középpontjában éppen Euripidész Héraklész-drámája állott.” (i.m. 63.o. sk.)

*About the Trachiniae, naturally, everything has been said, that Sophocles wrote it young, before he had learned his trade, that he wrote it old, when he had forgotten it, and that he did not write it at all*³.

Ha feltesszük a kérdést, vajon miért is jutott a mű erre a sorsra, leggyakrabban azt a választ kapjuk, hogy a *Trakhiszi nők* komplexitásában, sőt dramaturgiai szerkezetének tisztaságában is mintha alulmaradna a többi Szophoklész tragédiával szemben.⁴ Ez alatt elsősorban azt kell érteni, hogy a mű első része – amely Déianeira halálával zárul – és a második része – Héraklész színrelépésének és haláltusájának bemutatása – között törés van, ezért valójában nem is egy, hanem két tragédiával, vagy még inkább két tragédiavázlattal van dolgunk.⁵ További problémát jelent az is, hogy nem világos, a darab Héraklész apoteózisával vagy bukásával zárul-e, s hogy ennek fényében mi a darab „morális mondanivalója”.⁶

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy bebizonyítsam, a darab két része között nem törés, hanem csupán erős nézőpontváltás van, a tragédia egységessége ugyanis több tényezőkön keresztül is megmutatkozik. Ezen felül arról is meg szeretném győzni az olvasót, hogy a mű értelmezhetősége szempontjából nem kulcsfontosságú az a kérdés, hogy a zárlatban Héraklész megistenül-e vagy sem: ebben a fázisban ugyanis már nem Héraklész, hanem sokkal inkább a Hüllosz nézőpontja a mérvadó, akit az értelmezési hagyomány mindeddig Likhászhoz hasonló mellékalakként értékelt.

³ „A *Trakhiszi nőkről*, amint az ismeretes, mindenfelét mondtak már: hogy Szophoklész fiatalon írta, mielőtt még megtanulta volna a mesterségét, vagy, hogy öregen, amikor már elfelejtette azt, de olyant is, hogy egyáltalán nem ő írta.[ford. tőlem]” (KITTO, H.D.F.: *Greek Tragedy*, London, 1954. 292.o. [Az 1961-es harmadik kiadásban már mellőzi ezt a kijelentést])

⁴ „There seems a consensus that the *Trachiniae*, in its dramatic form, is less developed than most of Sophocles.” (HOEY, T.F. *The Date of the „Trachiniae”*, in *Phoenix*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1979), 210 o.)

„Basing his argument on two of the play's most discussed difficulties, the form of the prologue and the apparent break between the parts of Deianeira and Heracles, Kitto concludes that the play is essentially not a "universal tragedy," but a "dramatic study" embracing "several facets of the situation created by so unusual as character as Heracles.” (KIRKWOOD, Gordon M.: *The Dramatic Unity of Sophocles' Trachiniae*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 72 (1941), 203. o.)

⁵ Erre utal R.C. Jebb is, a *Trakhiszi nők* fordításához írt bevezetőjében: „However effective the Heracles scene might be on the stage, I cannot help suspecting that an attentive spectator, in full sympathy with the spirit of the best Greek work, would be apt to feel, at the end, that he had seen two tragedies; one, which closed with the death of Deianeira, and was of consummate excellence; then a second and shorter one, most pathetic, most powerful in its own way, but produced at a moral disadvantage”. (JEBB, R.C.: *Sophocles, Part V, The Trachiniae* xxxviii f o.)

⁶ „At the end of the *Trachiniai*, the dying Herakles gives orders for his cremation on Mt. Oita and is carried off to his fiery end. One of the thorniest critical questions about the play is what we, the audience, are to make of this. [...] There are basically two arguments to be answered. One, which may fairly be called the argument from silence, appeals to the indisputable fact that Herakles' exaltation, so well known in myth, is not presented in the play. The other, which I shall call the moral argument, maintains that the Herakles of the *Trachiniai* is too selfish, crude, and inhumane to merit superhuman status [...]” (HOLT, Philip: *The End of the Trachiniai and the Fate of Herakles*, in *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 109 (1989), 69.)

Mielőtt rátérnék saját értelmezésekre, szükségesnek látom néhány korábbi elemzés futólagos áttekintését, egyrészt azért, mert én is nagymértékben támaszkodok rájuk, másrészt pedig azért, hogy jól tudjam körvonalazni, pontosan miben tér el az én interpretációm amazoktól.

Az általam vizsgált – főleg angol nyelvű – szakirodalomban, úgy tűnik, jól kettéválik két álláspont, s a különböző írások mintha e két pólus variációi lennének. Az egyik álláspont képviselői a tragédiát egyértelműen Héraklész tragédiájaként értékelik, számukra a hős szenvedésnek útja és pátosza a valóban érdekes, éppen úgy, mint mondjuk Aiszhülosz *Leláncolt Prométheuszában*. Mások pedig elismerik, hogy Déianeira is kulcsfontosságú szereplő (lévén, hogy a mű kétharmadában őt látjuk, sőt a mű címe is *Trakhiszi nők* és nem „A haldokló Héraklész”), azt viszont természetesen nem állíthatják, hogy a hős felesége lenne az egyetlen főszereplő, mert úgy a darab vége értelmét vesztené. Ezért akik ezt az álláspontot védik, úgy értelmezik a darabot, hogy a tragikum valójában a két rész közti kontrasztból ered, s hogy az összkép két kisebb képből, akár egy oltárkép két szárnyából, diptichonként áll elő. Kezdetben tehát e két álláspont ismertetésére teszek kísérletet, miközben tudatában vagyok annak, hogy az általam megrajzolt történeti kép igen kirekesztő és nem vesz figyelembe minden értelmezést. Mégis úgy tűnik nekem, hogy a darab múlt századi és aktuális fogadtatásában (legalábbis angolszász nyelvterületen) ez a két álláspont a domináns.

Héraklész: hérosz-theosz vagy egyszerű halandó?

A hétköznapi olvasó számára, aki némileg jártas a Héraklész mítoszokban, szinte sokkolóan hathat az a tény, hogy a *Trakhiszi nők* recepciótörténetében sokkal gyakoribbak az olyan értelmezések, amelyek a darabot Héraklész bukástörténetének látják és nem a hős szenvedésekkel teli megistenülésének tragédiájaként olvassák. Pedig a valóság az, hogy mind a mélyebb filológiai érdekű vizsgálódások (pl. Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff, R.C. Jebb, H.G.F. Kitto), mind pedig a népszerűbb, széles olvasóközönségnek szánt tanulmányok (Szabó Árpád vagy Jan Kott) szinte megkérdőjelezhetetlen bizonyossággal állítják, hogy a darab végén a hős elbukik. Még Philip Holt is, aki a *The End of the Trachiniai and the Fate of Herakles* című tanulmányában azt igyekszik bemutatni, hogy a hős végül mégiscsak megistenül, belátja, hogy sokkal többen vannak azok – és gyakran meggyőzőbb érvrendszerrel – akik az emberi vég mellett törnek lándzsát.⁷ Ennek történeti okát igen

⁷ „The case for assuming Herakles' exaltation suffers from two major weaknesses. Its champions do little to answer the arguments of their opponents, which are often forceful and take into account things in the play which

bonyolult lenne kimerítően feltárni, az viszont mégiscsak jelentőségteljes, hogy több XIX. század végi és XX. századi eleji fontos elemzés is így jár el. Wilamowitz számára például azért egyértelmű ez a befejezés, mert ő Euripidész felől olvassa a drámát: az *Őrjöngő Héraklész* valóban Héraklész mélységesen emberi oldalát mutatja; itt is egy szenvedő hőssel találkozunk, aki pusztulást és szégyent hoz családjá és önnön fejére. Az említett dráma folyamatos utalásokat tesz arra, hogy Héraklész emberi mivolta a lényeges, el egészen addig, hogy a 1263-66 sorokban Zeusz helyett Amphi-trüónt nevezi apjának:

*Zeusz – bárki Zeusz – de olyannak nemzett engemet,
hogy Héra gyűlöl...
Te ne haragudj reám, öreg
Apámnak téged tartalak és nem Zeuszt⁸*

*Ζεὺς δ', ὅστις ὁ Ζεύς, πολέμιόν μ' ἐγείνατο
Ἥραι (σὺ μέντοι μηδὲν ἀχθεσθῆις, γέρον·
πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σ' ἐγώ),*

A *Trakhiszi nőkben* viszont Héraklész még legembertelenebb kínjai között sem tagadja meg Zeuszt, sőt éppen hozzá fohászkodik:

*Hatalmas Hádész, te fogadj be,
Zeusz lángsugara, sújts le fejemre,
Röpítsd szívembe villámod nyilát, Uram!⁹*

*Ὡναζ Αἰῶδη, δέξαι μ'
ὦ Διὸς ἀκτίς, παῖσον·
ἔνσεισον, ὦναζ, ἐγκατάσκηπον βέλος,
πάτερ, κεραυνοῦ.*

A két mű között még számtalan szignifikáns különbség felfedezhető,¹⁰ s talán éppen emiatt az elmúlt ötven évben igen kevesen vannak, akik Wilamowitz nyomán haladnak tovább e kérdésben. Ennek ellenére az az álláspont, mely szerint Héraklész a darab végén mégiscsak halandóként végzi – még ha sokszor látens módon is – igen erősen fenntartotta

the devout would rather ignore, and they do surprisingly little to explain how their position on the question affects the interpretation of the play. Nevertheless, their case is a strong one and deserves better support than it usually receives.” (HOLT i.m. 69,)

⁸ EURIPIDÉSZ: *Az ōrjöngő Héraklész* in *Összes drámái*, ford. JÁNOSY István, Európa könyvkiadó, Budapest, 1984.

⁹ SZOPHOKLÉSZ: *Trakhiszi nők* 1085-1087. in *Színház drámamelléklet*, XL. évfolyam, 4. szám (2007. április) ford. TÉREY János és KARSAI György

¹⁰ *Az ōrjöngő Héraklészben* a hős szenvedése „pszichikai” természetű, míg a Szophoklész drámában egyértelműen fizikai. Az Euripidész tragédiájában kulcsfontosságú szerepe van Héra bosszújának, míg a *Trakhiszi nőkben* az istennő nevét még csak meg sem említik.

magát, mégpedig két, darabon belülinek tűnő szempont alapján: az értelmezők abból indulnak ki, hogy mivel nincs megjelenítve a darabban Héraklész apoteózisa, így egyértelműen arra kell következtetnünk, hogy a megdicsőülés elmarad, a hősnek emberi halált kell hálnia. Ezt támasztja alá a hős „morális kifogásolhatósága” is. Azok az értelmezők tehát, akiknek az értelmezésében kulcsfontosságú szerepet játszik Héraklész halála, hallgatólagosan még akkor is Héraklész perspektívájából fogják értelmezni a tragédiát, hogyha akár Déianeirának, akár Zeusznak, akár Aphroditének vagy Erósznak szánnak kiemelkedő szerepet, hiszen ha Héraklész netalán mégis megistenülne, az egész interpretáció talajtalanná válna.

E miatt a Héraklész szempontú előfeltételezés miatt jut Jebb arra a szinte abszurdnak hangzó következtetésre, hogy bár Déianeira a világirodalom egyik legterékenyebb és legszebben megformált női alakja, mégiscsak Szophoklész rosszul tette, hogy ennyi figyelmet szentelt neki és ilyen jól formált karakterre alakította, mert Héraklészről való erős különbözősége és hozzá nem illése miatt és amiatt, hogy ők ketten soha nem találkoznak, sérül a darab dramaturgiai struktúrája.¹¹ Kitto – aki egyébként sok mindenben kapcsolódik Jebbhez – az említett problémát egy olyan interpretációs stratégiával igyekszik orvosolni, amelyik a mű centrális dilemmájának az emberi lét bizonytalansága és az isteni törvények kérdést nem tűrő bizonyossága között feszülő kontrasztot látja. Szerinte Héraklész szerencsétlen sorsával fizet azokért a hibákért, amelyeket korábban ejtett, ugyanis a Jog, amely Zeusz kezében van, nem kegyelmez még egy isten fiának sem.¹² Déianeira és Hüllosz sorsa pedig – bár nekik is van némi vétségük – ugyancsak Diké munkája, ami számunkra nem tűnik igazságosnak, de egy univerzális perspektívából mégiscsak törvényszerű.¹³

Szabó Árpád számára is felettebb fontos lesz, hogy Héraklész a darab végén elbukik, amikor egész értelmezését a látszat és valóság ellentétének problémájára építi: Déianeira

¹¹ “Professor Campbell is, in my opinion, quite right when he says that ‘in point of dramatic structure the Trachiniae will bear comparison with the greatest of Sophoclean tragedies.’ For, even if, as I hold, the inferiority in dramatic interest of Heracles to Deianeira is such as to constitute a serious defect, this is not a defect of structure. It does not concern the manner in which the plot has been put together. It concerns something antecedent to the plot; namely the conception of Heracles adopted by the poet, as compared with his conception of Deianeira. Given those two conceptions, the most perfect dramatic structure could not save the interest in Heracles from being overpowered by the interest in Deianeira.” (JEBB, i.m. xlii.)

¹² “We expected sunshine at last, in accordance with the natural rhythm, but a great cloud of hybris has appeared in the sky. The killing of Iphitus as an act of revenge the gods would have forgiven; his murder they punished. Now Heracles has done something far worse—and we are to see how Zeus will punish this: not, this time, by direct intervention, but, as in the *Antigone*, by a perfectly natural working-out of the complexity that we call Life.” (KITTO, H.D.F.: *Greek Tragedy, Third Edition*, London, New York, Taylor & Francis e-Library, 2003 original: 1961. 294.)

¹³ “But why should it punish others too—Deianeira, and Hyllus? Is this just? Antigone asked the same question: ‘I am being punished for acting rightly; why then should I look to gods any more?’ To this question there is no answer—for Antigone. It is not ‘just’, but it is Dike; it is the way in which the universe works.” (Kitto, i.m. 298.)

esetében a látszat az a hit volt, hogy még megmentheti házasságát. Amikor mégis kiderül, hogy utolsó, kétségbeesett próbálkozása – a ruha elküldése –, amellyel ezt az illúziót igyekezett fenntartani, végül férje halálát okozza, szembesül valódi helyzetével és öngyilkos lesz. Héraklész pedig abba a hitbe ringatta magát, hogy ő az emberi mérték felett van, s ezért érti félre Zeusz jóslatait. Aztán amikor megérti a jóslatok valódi jelentését, akkor a hős,

[...] aki az Oita hegyén rakott máglyán égetteti el magát, **nem** emelkedik egy magasabb szférába, az istenek közé, hanem egyszerűen **meghal**. Hiszen nála [ti. Szophoklésznél] a tragikus hős éppen azt érti meg, hogy minden látszat ellenére ő is csak **ember**.¹⁴

Jogosan teszi fel most az olvasó a kérdést, hogy ha több szerző számára is megkérdőjelezhetetlennek látszik az a tény, hogy Héraklész a darab végén elbukik, akkor mégis miért probléma, hogy az említett szerzők e végkifejlet perspektívájából olvassák a drámát. Erre a felvetésre azt lehetne válaszolni, hogy a tragédiában sehol nem hangzik el minden kétséget kizáróan, hogy Héraklész ténylegesen meghal. Ugyanis az igaz, hogy a hős már bejövetele pillanatától kezdve saját halálát kívánja, de ezt lehet úgy is érteni, hogy ő éppen azt nem tudja, hogy apoteózis vár rá, és ezért csak a jelenlegi kínokat látja, nem pedig a kínok valódi értelmét. Déianeira szavai a mű elején, „*A földi ember sorsát, míg nem lesz halott, /Jónak vagy rossznak sohasem ítéltethed*”¹⁵, nem csak saját boldogtalan sorsára utalhatnak, hanem Héraklészre is vonatkoztathatók, azt jelentve, hogy még a vég pillanatában boldogtalannak hitt hős is lehet, hogy az istenek kegyeltjévé válik halála után. Ha pedig valaki azt hozná fel további érvként Héraklész bukása mellett, hogy a darab végén Hüllosz is halottként tekint apjára, akkor emlékeztetnünk kell, hogy éppen Hüllosz az, aki azt is állítja, hogy „*a jövőt senki se látja előre*”¹⁶, tehát érthetjük a fiú aggodalmait úgy is, hogy ő csak egy töredékes, szubjektív (emberi) aspektusát látja a történeteknek és nem az összképet. Hogy az olvasót még jobban meggyőzzem arról, mennyire kétséges Héraklész bukása a darab végén, Philip Holt, korábban már említett tanulmányát, a *The End of the Trachiniai and the Fate of Herakles* című írást hívom segítségül.

Holt értelmezése gazdagságában ugyan messze alulmarad a korábban említett szerzők interpretációval szemben, viszont írásának nagy erőssége, hogy képes megmutatni minden olyan interpretáció Achillesz-sarkát, amelyik készpénznek veszi a hős emberi halálát.

¹⁴ SZABÓ, i.m. 89.

¹⁵ *Trakhiszi nők*, 2-3. („ὥς οὐκ ἄν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν/ θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός.”)

¹⁶ *ua.* 1270. („Τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς ἐφορᾷ”)

Holt szerint a fő érv Héraklész halála mellett az lehetne, hogy a darab nem mutatja meg az apoteózis pillanatát, sőt hallgat erről (ezért is nevezi Holt ezt az érvet a „hallgatás érvének”). A másik fontos érv pedig ezt magyarázza tovább (amelyet a „moralitás érvének” keresztelt el) mondván, hogy Héraklész annyit vétkezik, hogy nem érdemli meg a megistenülést, és ezért hallgat róla a darab¹⁷ (ahogyan ezt láttuk is a korábban bemutatott értelmezésekben).

A szerző viszont úgy látja, hogy a két érv egyike sem állja meg a helyét akkor, hogyha megnézzük a korabeli Athén hagyományos viszonyulását a héroszhoz.¹⁸ Szerinte a darab azért hallgat Héraklész megistenüléséről, mert a korabeli közönség számára ez annyira nyilvánvaló volt, hogy Szophoklésznek nem volt miért beleírnia a műbe a konkrét esemény pillanatát. Holt, állítását archeológiai leletekkel is igyekszik alátámasztani: Mind a korabeli vázafestészet¹⁹ fennmaradt alkotásai, mind pedig a fennmaradt Héraklész templomok és szentélyek nagy száma arra enged következtetni, hogy Héraklész hérosz-theosz mivolta volt az elfogadott az V. századi Athénban, s hogy a hőst főleg istenként tisztelték.²⁰ Éppen ezért Szophoklésznek inkább azt kellett volna nagyon erőteljesen jeleznie, hogyha el akar térni a hagyományos Héraklész-képtől (ahogy egyébként Euripidész saját drámájában ezt meg is tette), azonban ez nem történik meg. Emiatt sokkal jogosabb azt feltételezni, a kérdésben hogy a darab nem is igyekszik eltérni ebben a hagyománytól. A szerző ugyanakkor arra is rávilágít, hogy az a tény, hogy Szophoklész – a hagyománynak megfelelően – a tűz helyszínéül az Oita hegyét választja, a mi fülünk számára csupán finom utalásként hat a hős megistenülését illetően, a korabeli hallgatóság számára viszont erős célzás lehetett, ugyanis még a Római időkben is áldoztak Héraklésznek ezen a helyen. Az sem mellékes, hogy a vázáképeken igen gyakran jelenítik meg Héraklész megistenülését tűz nélkül, viszont soha nincs tűz megistenülés nélkül. Ráadásul a tűz története összefüggésbe van hozva a mérgezett ruha történetével, ami merőben szokatlannak számít,²¹ tehát minden bizonnyal jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy Szophoklész összefésülte Héraklész halálának e két változatát.

¹⁷ vö. HOLT, i.m. 69.

¹⁸ „The play responds to the tradition, and we must understand what the tradition says if we are to understand the response which the play makes.” (HOLT, i.m. 70)

¹⁹ “Scenes of him attaining superhuman status or enjoying it-coming to Olympos or resting at a banquet table or in the Garden of the Hesperides or before a hero-shrine--are extremely popular in Attic vase-painting, as the catalogues of Brommer and Mingazzini (n. 2) attest.” (HOLT, i.m. 71.)

²⁰ “Twenty-four cults to him in Attika, ranging from large public temples to small private shrines, have been catalogued, and since many of these are small and known only by chance, the actual total was probably much higher.”(u.a. 71.)

²¹ “If the pyre is closely tied to Herakles' exaltation, it is rather more loosely connected to the story of Deaneira, the sack of Oichalia, and Nessos' poison- that is, to the plot of the Trachiniai up to the exodos. Poets

Holt a moralitás érvét – mely szerint a hős nem elég „jó” ahhoz, hogy megistenüljön – egy merőben platonikus-keresztény koncepciónak látja, olyannak, amely idegen a tragédiák világától.²² Szerinte Szophoklész célja éppen az lehetett, hogy megmutassa, a hős nem csak tetteiben, de szenvedésében is nagy, és nem pedig az, hogy morális ítéletet hozzon felette. Heroikus természetének durvasága megtalálható Oidipusz, Aiasz és Philoktétész személyiségében is, s ez a természet, ha ugyan nem is kelt mindenkor erős szimpátiát bennünk, de tiszteljük nagyságát. Ráadásul Hüllosz számára még így is ő a „halandók legjobbika”,²³ Déianeirának pedig magát az életet jelenti.

Holt viszont sajnálatos módon arra nem ad kielégítő választ, hogy a darabot ezzel a zárlattal hogyan is kellene értelmeznünk. Elemzése J.P. Vernant tragédiamodelljének hatását mutatja, amikor abban állapodik meg, hogy a darabban Szophoklész a hős civilizációelőtti brutalitására akarja emlékeztetni hallgatóságát, így mutatva meg, mennyire problematikus viszonyul a város polgári értékrendszere a mitológia elementáris hatóerejű hőseihez. Még hogyha ezt némileg igaznak is gondoljuk, akkor is hiányérzetünk marad, hiszen ha feltételezzük, hogy Szophoklésznek ez is lehetett az egyik szándéka a *Trakhiszi nők* megírásával, szinte bizonyos, hogy nem ez volt az egyetlen, a mű sokkal gazdagabb ennél.

Bízom benne, a fenti bizonyításnak sikerült meggyőznie az olvasót arról, hogy a mű lehetővé teszi mindkét olvasatot. Talán az is világossá vált, hogy mindkét esetben a szerzők nagyon erősen Héraklész személyétől tették függővé olvasatukat, még akkor is, ha ő faktuálisan csak a dráma utolsó harmadában jelenik meg. A holti koncepció egyértelműen őt jelöli ki a darab centrális figurájának, sőt Jebb, Kitto és Szabó Árpád számára is az ő szenvedése vagy bűnhődése a centrális probléma, a többiek sorsa (Déianeira, Hüllosz, Likhász) pedig csak ennek a folyamatnak a „kolaterális kára”. A következőkben olyan interpretációkat fogunk megvizsgálni, amelyek a darab első részét (Déianeira történetét) nem a második rész előkészítésének tekintik,²⁴ hanem a tragédia „mondanivalóját” a két rész összhangjából vélik kiolvasni. Ezek az értelmezések is gyakran előfeltételezik Héraklész halandóságát, viszont annak köszönhetően, hogy sokkal erősebben hangsúlyozzák az első rész

can tell the story of the Trachiniai very nicely without including the pyre, and some of them do. Indeed, Scholars have long suspected that the story of Nessos and Deianeira, which comes from Aitolia and involves Herakles' death by poison, and the cremation story, which is set near the Malian Gulf and involves Herakles' death by fire, arose independently in different parts of Greece and were joined at a relatively late date.” (ua. 74.)

²² vö.: ua. 78.

²³ Ahogy ezt a 811. sor is tanúsítja: „Megölted minden halandók legjobbikát!” (πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπὶ χθονὶ/κτείνεις)

²⁴ Valljuk be: több mint 900 sor túlságosan is hosszú előkészítője lenne a 300 soros szenvedéstörténetnek. Nem beszélve arról, hogy Déianeira figurája sokkal jobban ki van dolgozva, mint a Héraklész-alak.

fontosságát és önálló értelmét, az interpretáció akkor sem veszti értelmét, ha azt feltételezzük, hogy Héraklész végül istenné válik.

Egység a különbségben

Elolvasva e fejezet címét, néhány olvasó számára talán erőltetettnek tűnhet az olyan szándék, amelyben az értelmező még olyan áron is ki akarja mutatni egy műalkotás egységességét, ha az első ránézésre ellenállni látszik ennek az intenciónak. Jogosnak tűnik a kérdés, hogy a XXI. században, az avantgárd és posztmodern irányzatok kora után is – amelyek alkotásai nem egyszer éppen töredékességükkel kérkednek –, jogos elvárása-e az értelmezőnek, hogy egy dráma minden egyes része szükségszerűen kapcsolatban álljon a mű egész koncepciójával, s hogy bármely epizód „kihúzásával”, összeomoljon a mű egész rendszere, ahogy ezt Arisztotelész elvárta a jó tragédiától? Vagy itt csupán egy konzervatív, még a klasszicizmus korának dialektikáját valló nézetről van szó, amelyik csak azért maradt fenn, mert mindeddig senki nem akadt, aki rámutatna anakronisztikus jellegére?

Objektív válasz természetesen nincs erre a kérdésre, minthogy a mi korunk sem találta meg a tökéletes műalkotás receptjét (ahogy talán a jövőben sem találja meg senki e formulát), de arra talán fel lehet hozni néhány érvet, hogy egy dráma esetében az egységesség miért lehet még mindig elvárható szempont. Így mielőtt továbblépnek az olyan interpretációkhoz, amelyek – ha néha fonák módon is – fontosnak tartják a mű egységességét, egy rövid kitérővel igyekszem bebizonyítani, hogy gyakorlati (színházi) szempontból nem felesleges az egységesség problémájával foglalkozni manapság sem:

Minthogy a drámák (legyen szó Aiszhüloszról, Shakespeare-ről vagy Beckettről) nem elsősorban irodalmi művek, hanem „forgatókönyvei” egy-egy színházi produkciónak, ezért nem lehet őket ugyanazon kritériumok alapján vizsgálni, mint más narratív irodalmi munkákat, például a regényeket. A regények ugyanis igen sok epizódot, mellékszálát és kitérőt bírnak meg, amelyek ugyan színesíthetik a történetet, de annak nem szükségszerűen nélkülözhetetlen alkotóelemei. Ennek egyik oka talán az is, hogy a regények befogadásakor a műélvező maga szabja meg a befogadás idejét és tempóját, sőt ő az, aki a mű képzeletbeli „színpadát” berendezzi magának. A dráma esetében viszont van egy optimális időintervallum, ami alatt le kell játszódnia, az előadás tempója is sokkal kisebb mértékben függ a befogadótól, mint a regények esetében, s a mű színpada is az alkotók által van berendezve, valóságos,

tapasztalati térként. Ilyen értelemben tehát a színházi mű sokkal szigorúbb idő- és térbeli korlátok közé van szorítva, mint a regény vagy akár a film.²⁵ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ez a művészeti forma bármiben is alábbvaló lenne társainál, egyszerűen csak más eszközökkel kell dolgoznia. Egy színházi alkotás például sokkal kevésbé tud szervesen magába foglalni leíró részeket, mint egy regény vagy egy film, minthogy nem képes megállítani az idő múlását. Akár a regény, akár a film²⁶ könnyűszerrel folyamodhat ehhez a megoldáshoz, például azzal a céllal, hogy analizálhassa az első ránézésre észre nem vehető részleteket. Nincsen konzervált idő (nem tudunk visszalapozni vagy visszatekerni, hogy még egyszer újraolvassuk/újranézzük a művet, sem pedig „elmélázni” rajta), a színházi alkotástól éppen ezért mindig jelen idejű történetet várunk el, azaz a színész cselekvését. Ha egy színdarabot kétszer megnézünk, valójában nem ugyanazt az előadást látjuk kétszer, hanem két különbözőt, lévén, hogy két este soha nem lesz egyforma a színészek játéka, még azonos rendezés esetén sem. Ezért az alkotókkal (és ezáltal a művel) eltöltött közös időnek sokkal nagyobb szerepe van ebben a művészeti ágban, mint bárhol máshol.

Mivel szimultán befogadóképességeink igen korlátozottak, az előadásnak nagyon kell ügyelnie arra, hogy minden eszközzel az interpretációknak egy bizonyos halmazát célozza meg, máskülönben a néző eltévedhet a mű világában, lemaradhat, ami miatt számára az előadás unalmassá válhat. Éppen ezért, ha egy rendező meg akarja rendezni mondjuk az *Oidipusz királyt*, nem rendezheti bele az összes létező interpretációt, előtörténetet és kapcsolódó szálát, hanem ki kell választania egy (vagy esetleg egynéhány) olyan szempontot, amelyet különösen fontosnak és koherensnek tart és ezek mentén kell felépítenie alkotását.

Ahogy a színpadi tér is szimbolikus és sűrített tér,²⁷ ugyanúgy a dráma is szimbolikus és sűrített szöveg, még egy realista dráma esetében is. Ez azt jelenti, hogy a szöveg minden egyes szavának segítenie kell az alkotói szándék artikulációját. Ez utóbbi egyébként legtöbb esetben egyetlen ponthoz vezet, mégpedig a mű tetőpontjához, ahol a katarzisnak (bármit is jelentsen e szó) meg kell történnie: vagy faktuálisan, vagy pedig virtuálisan azáltal, hogy az alkotó szándékosan elrabolja a nézőtől a primér katarzis élményét, hogy helyettesítse azt egy másik érzéssel (például a katarzis hiányának érzésével). A szövegnek éppen ezért csak olyan kitérőket szabad tennie, amelyek valahogyan elősegítik az

²⁵ Gondoljunk például a sorozat-filmekre, például Kieslowszki *Tíz parancsolatára* vagy Tarkovszkij *Solarisára*. Filmnézési szokásaink sokkal jobban megengedik a mű részekre tagoltságát, mint színházi habitusunk. Itt is előfordulnak trilógiák, de sokkal ritkábbak, mint a regény vagy film sorozatok.

²⁶ Lévén, hogy a film is merev fényképekből áll.

²⁷ Mivel csak bizonyos, előre összeválogatott, funkcióval rendelkező elemekből áll össze.

elsődleges alkotói szándékot, vagyis a katartikus pillanat megteremtését. Ezért lesz fontos kérdés az, hogy a mű egységes-e, s hogy a különböző részei felfűzhetőek-e egy olyan interpretáció fonalára, amely elvezethet bennünket az említett tetőponthoz, vagy képtelen erre. Az egységesség problémája tehát – legalábbis színházi szempontból –, még most is aktuális. Így azoknak a filológusok egységkereső a törekvése nem csak filológiai szempontból indokolt, hanem az alkotókat is segítheti abban, hogy lássák, fellelhető-e a műben olyan egységes szándék, amely egy színpadi megvalósítás alapjául szolgálhat.

E rövid „színház-esztétikai” kitérő után, néhány olyan interpretáció felvázolására térek rá, amelyek mind megegyeznek abban, hogy a *Trakhiszi nők* két része között igyekeznek egy vagy több közös nevezőt találni. Azt igyekeznek kimutatni, hogy nem csak a szereplők felett álló, elvonatkoztatott egységesség fedezhető fel a műben, amilyent Kitto vagy Jan Kott keresett, hanem a szereplők jelleméből és e jellemek egymáshoz való viszonyából is kiolvasható egy egységes szerzői szándék. Az is közös lesz ezekben az interpretációkban, hogy kivétel nélkül mindannyian kiemelkedő szerepet tulajdonítanak Déianeirának, ami nagyon is jogos próbálkozás: a darab háromnegyedében az ő szempontjából látjuk Héraklészt is, sőt a Kar, a Hírnök és Likhász is mindannyian az ő nézőpontját igyekeznek kidomborítani.

Gordon M. Kirkwood értelmezésében (amely egyébként válasz Kitto interpretációjára) egészen odáig elmegy, hogy azt állítsa, a darab második részének is az a dramaturgiai funkciója, hogy Déianeira jellemét bontsa tovább, annak a kontrasztnak a bemutatásával, amely közte és Héraklész között feszül.²⁸ Ez a nézőpont pedig azért lehet gyümölcsöző, mert szubsztanciális dramaturgiai funkciót biztosít a prologosznak, sőt a többi hosszú Déianeira-monológoknak is, amelyek innentől nem felesleges kitérői a Héraklész-történetnek, hanem a centrális figura jellemének építőkövei. A kontraszt tehát kulcsfontosságú kifejezés lesz Kirkwood számára:²⁹ kontrasztot vél felfedezni Déianeira önállótansága és cselekvésképtelensége, illetve Héraklész önállósága és tetteje között, Déianeira nőiessége és Héraklész férfiassága közt, Déianeira altruizmusa és Héraklész önzősége között, sőt aközött is, hogy az egyik gyengeségeivel és bizonytalanságaival küszködő ember, a másik pedig emberfeletti erővel bíró hős. Héraklész számára az élet képességeinek használatát, feladatainak a teljesítését, munkái bevégzését, apja akaratának végrehajtását jelenti, míg

²⁸ „It is rather that in this super-human, necessary aspect, Heracles is a force rather than a character; as such, he is a part of Deianeira's fate.” (KIRKWOOD, i.m. 211.)

²⁹ „It is therefore reasonable to conclude that we should interpret the Trachiniae in accordance with the **contrast** [...]” (ua. 211.)

Déianeira számára Héraklész az élet maga.³⁰ Kirkwood azt állítja, hogy mivel Déianeirae az emberi nézőpont a darabban, így az ő nézőpontjával kell azonosulnia a közönségnek is. Szerinte ezt azért tévesztik más értelmezők szem elől, mert azzal vannak elfoglalva, hogy Héraklész tetteinek jogosságát igazolják, pedig valójában Héraklész a tragédiában csak azt az erőt képviseli, amely meghaladja az emberi mértéket, egy olyan hatalmat tehát, amelyet nem lehet megzabolázni, mert annyira öntörvényű. Aki mégis megkísérli, el fog bukni, még ha annyira mélyen érző és tiszta lelkű ember is, mint Déianeira. Amint írja, a dráma ebben az értelmezésben univerzális értelmet nyer, mert így már nem csak egyetlen partikuláris ember szenvedéseit mutatja be, hanem azon erők kényszerítő hatalmát, amelyeket emberként sem átlátni, sem pedig uralni nem tudunk.

R. P. Winnington-Ingram értelmezése azért lesz jelentős számunkra, mert a darab egységességét nem egyetlen szereplő centrális szerepében látja, hanem – az *Antigoné* esetéhez hasonlóan – sokkal inkább egy közös szituáció fontosságában, amelybe a két központi alak belekerül. Ezt a közös helyzetet pedig az konstituálja, hogy mindkét szereplőt nemiségük teszi tönkre. Winnington-Ingram kiemelkedő jelentőséget tulajdonít a harmadik kardal végének, amely Küpris diadaláról szól: „*Névtelenül maga Aphrodité /Volt a vezéred a harcban.*”³¹ Szerinte - éppen úgy, ahogyan az *Aiaszban* Athéné – ebben a drámában Aphrodité az az istennő, aki rászedi a hősokeket, mégpedig kit-kit saját nemének megfelelően.³² Déianeira tragédiája – nemi szerepének megfelelően – a félelem tragédiája: a mű elejétől kezdve, egészen a hősnő haláláig arról értesülünk, hogy egész életét átítatja a félelem. Tart Akheloóosztól, majd félti Héraklészt, aztán szánja a rabszolganőket, végül pedig kétségbeesik a gondolattól, hogy egy másik nővel kell osztoznia férjén. A tragikus fordulat akkor következik be, amikor életében először erősebb lesz benne a félelemnél a remény, és elküldi a

³⁰ „Finally she entered the bed-chamber and threw herself on the bed; her final words are addressed to things connected with her married life: "O bed and bridal chamber, farewell now forever" (920f.). That her last thoughts turn to these things is a final proof that her whole life is centered in Heracles." (ua. 207.) Illetve: „Heracles makes a similar apostrophe: "O hands, my hands, O back and breast and arms of mine!" Each apostrophizes what is dearest: Deianeira her life with Heracles, Heracles his own physical attributes." (ua. 208.)

³¹ *Trakhiszi nők*, 860-861. („Α δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἀναυδὸς φανε-/ρὰ τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.”)

³² „The tragedies of Deianeira and Heracles are both tragedies of sex, since both are destroyed by a Kypris to whom alone belongs the power and the victory, but the same power works upon them in different ways. (WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles, An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 86.)”

ruhát Héraklésznek.³³ Így tulajdonképpen saját női természetének és Héraklész iránt érzett szerelmének lesz az áldozata.

Héraklész pedig először Déianeira tekintetén keresztül Kallinikosz Héraklészként van bemutatva, a fizikai erő és férfiaság mintaképeként. Majd e kép lassan destruálódik, megismerkedünk a hős természetének árnyoldalaival: Likhásztól megtudjuk, hogy iszákos, zabolázatlan és soha nem képes ellenállni indulatainak. Amikor pedig végül színre lép, erejétől teljesen megfosztva, egy fiatal lánynál is kiszolgáltatottabb.³⁴ A leghatalmasabb erejű hős legyőzetett egy erőtlén nő által:

*A gyűlölt Eurüsztheusz sem gyötört meg úgy,
Mint Oineusz kétszínű lánya, amikor
Vállamra borította szűkös köpenyét,
Melyet Erinüszök halálos ujja szőtt*

*προὔθηκεν οὐθ' ὁ στυγνὸς Εὐρύσθευς ἐμοὶ
οἶον τόδ' ἢ δολῶπις Οἰνέως κόρη
καθῆψεν ὥμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων
ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι.*

*Sem hellén, sem barbár, sem idegen, kinek
A földjét tisztogattam, nem tett még ilyet:
Egy nő tette, akiben semmi férfi nincs,
Egy asszony egymagában, kard nélkül, megölt!*³⁵

*οὐθ' Ἑλλάς, οὐτ' ἄγλωσσος, οὐθ' ὄσσην ἐγὼ
γαῖαν καθαίρων ἰκόμην, ἔδρασέ πο·
γυνή δέ, θῆλυς οὔσα κοῦκ ἀνδρὸς φύσιν,
μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα.*

Aphrodité mellett a másik nagyhatalmú isten, Zeusz, azért nem tesz semmit fiáért, mert a tragikus világ rendjébe beletartozik ez a fajta legyőzöttség. Sem ember, sem isten nincs megkímélve tőle. Jól látható tehát, hogy Kirkowoodhoz hasonlóan, Winnington-Ingram is egyfajta kontraszt tükrében látja a tragédiát. Nála e kontrasztot megelőzi viszont az a közös

³³ „The theme of fear is re-introduced at the end of the scene (63off), perhaps to remind us that Deianira, who had been urged by the Chorus in the Parodos to fear less and hope more, now hopes too much and fears too little.” (ua. 80.)

³⁴ „Sajnál a hőst,/ Kit annyian sajnálnak: úgy siránkozik,/ Akár egy szüzlány.” (Trakhiszi nők, 1070-1072) („Ἴθ', ὦ τέκνον, τόλμησον, οἰκτρὸν τέ με/ πολλοῖσιν οἰκτρὸν, ὅστις ὥστε παρθένος/βέβρυχα κλαίων.”)

³⁵ Trakhiszi nők, 1049-1051. ill. 1060-1063.

alap, hogy mindkét szereplő a szerelem erejének kiszolgáltatottja. Ez az interpretáció teljesebb, mert így a darab második része nem egyszerűen „utórengése” a darab elejének, hanem ugyanannak az éremnek a másik oldala. Kitto Zeus-központú értelmezésénél pedig azért szerencsésebb ez a megoldás, mert így a hősök nem csupán a mindenkire kiható, személytelen Törvénynek a rabjai, hanem egy olyan hatalomnak (ti. a szerelem leigázó erejének), mely bár univerzális, mégis mindenki a személye legmélyében van érintve általa.

Charles Segal, a *Time, Oracles, and Marriage in the Trachinian Women* című 1995-ös tanulmányában ezt a Zeus-Küpris párhuzamot fejti ki bővebben, miszerint a tragédia centrális problémája nem egyszerűen a szerelem, hanem a házasság és a szerelem gyakran egymásnak ellentmondó mivolta, vagyis az endogámia és az exogámia, mi több a feleségek „ökonómiája”.³⁶ Bár az értelmezés számos pontját vitathatónak találom (és erre részletesebben is reflektálni fogok), van két igen figyelemreméltó újítása a korábbi értelmezésekhez képest: az orákulumok és a házasság közötti párhuzam felállítása, illetve Iolé szerepének hangsúlyossá tétele.

A segali értelmezésben a jóslatok és a házasság gyakorlatilag ugyanazt a funkciót töltik be a két fél életében: a házasság Déianeira számára a boldogság ígéretének látszatával jön el („*Eljött Zeus és Alkméné nagy hírű fia,/ És győztes harcban gyűrve le a folyamot,/Meváltott engem.*”³⁷”) majd mégis a hősnő boldogtalan halálát okozza. Ugyanígy, Héraklész számára a jóslatok beteljesülést ígérnek („*Szóval, vagy ott fejezi be az életét,/ Vagy győztes lesz a harcban, és hátralevő/ Idejét teljes boldogságban töltheti.*”³⁸”) és pusztulást hoznak rá („*E vadállat kentaur, ahogy az isteni/ Jóslat üzente meg: holtan végzett velem.*”³⁹”). Mindkettejük életét az említett jelenségek keretezik, ezektől függ minden, ami számukra fontos.⁴⁰ Amikor pedig Héraklész felrúgja a házasság szabályait, a korábbi jóslatok értelmét is megváltoztatja: ha nem küldte volna haza Iolét, Déianeira nem készítette volna el a halálos

³⁶ „[...] The end of the play dramatizes a deep-seated Greek ambivalence between endogamy and exogamy, and also a related sensitivity about relinquishing part of the property of the house (oikos) in exchange for a bride from a different oikos.” SEGAL, Charles: *Time, Oracles, and Marriage in the Trachinian Women in: Sophocles' Tragic World, Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1995, pp. 69)

³⁷ *Trakhiszi nők*, 19-21. („ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς,/ὅς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσὼν μάχης/ ἐκλύεταί με”)

³⁸ *Trakhiszi nők*, 79-81. („Ὡς ἡ τελευταῖα τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,/ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον/τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν.”)

³⁹ *Trakhiszi nők*, 1162-1163. („Ὅδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν/πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανάων.”)

⁴⁰ „This inversion of the bridal makarismos, however, is also closely interwoven with the oracles, which, like marriage, extend over an entire lifetime with happiness or its reverse. Marriage for the woman and oracles for the man make visible the changes that a mortal being undergoes in time.” (SEGAL, i.m. 71.)

ruhát, így Nesszosz nem tudott volna bosszút állni rajta és a „*senki élő soha engem meg nem öl*”⁴¹ zeuszi jóslat a halott kentaur diadala helyett valóban Héraklész legyőzhetetlenségét jelentené. Cselekedete által a szörnyeket pusztító hősből szörnyeteg lett és éppen azt követte el felesége ellen, amit korábban Nesszosz próbált tenni. Ioléval pedig úgy járt el, ahogyan a házasság előtt Akheloosz próbálkozott Déianeirával. Iolé így nem egyszerűen csak egy mellékes alak, aki által Küprisz hatalma megnyilvánul (mint ahogy a többi értelmező csak ennyit tulajdonított neki), hanem Déianeira fiatalabb „hasonmása”.⁴²

Segal szerint Héraklész és Déianeira azért nem találkozik a színpadon, mert Iolé hazaküldésének gesztusával férfi új oikoszt teremt, ahol Déianeirának többé nincs helye. Abban a pillanatban, amikor a lány átlépte a ház küszöbét, a régi háztartás felbomlik,⁴³ és egy új születik, amely az Erinnüszök jelenlététől terhes.

Az interpretáció problematikusabb része, hogy Segal egyfajta pszichoanalitikus jegyeket magán viselő (és foucaultianus) retorikát alkalmaz. Így olyan kapcsolatokat teremt a tragédia bizonyos mozzanatainak között, amelyek véleményem szerint meglehetősen erős és preconcepcióktól terhes interpretációt eredményeznek. Ilyennek számít például az az értelmezés, hogy Déianeira kard általi halála valójában a halállal kötött tragikus házasságnak a penetrációs pillanata. Akheloosz személye pedig (kígyó alakjában) a szűzlány phallosztól való félelmét testesíti meg. Héraklész karakterében a férjek impotenciától való félelmét látja tükröződni.⁴⁴ Sajnálatos módon az elemzés fő tézise is éppen egy ilyen szocio-pszichológiai alapokon nyugvó elképzelés. Eszerint a drámában a házasság szabályait megsértő Héraklész ironikus módon arra ítéltetik, hogy a házassági szertartás összes szerepét magára kell öltetnie, a házasodó férjtől a nászáldozatot bemutató vőlegényen keresztül a házasodó szűzleányig gyakorlatilag mindent.⁴⁵

⁴¹ *Trakhiszi nők*. 1160. („πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο,”)

⁴² As her complement, Iole is a younger Deianeira, the new bride that Deianeira once was and can still vividly remember herself to have been (6-27, 144-15, 557-565). (SEGAL, I.M. 72.)

⁴³ „The original husband and wife will never meet; and their household will remain divided between the bride/wife's inner chamber, where she lies on her nuptial couch/grave (915-931), and a house viewed only from the outside and never in fact entered by the husband.” (ua. 79.)

⁴⁴ „The play reflects [...] a husband's fears that his wife has secret powers of a sexual nature that may leave him weak and impotent, no better than a weeping girl” (ua. 91.)

⁴⁵ „Transgression of the rights of the marriage bed turns back upon the transgressor, in this case Heracles, with a series of reversals that are symmetrical with his violations of the marriage. Heracles, having callously disregarded the rights and dignity of his wife in his house, comes to act out all the roles of the marriage ceremony, but in a grotesquely distorted form. In the retributive logic of tragic justice, Heracles gets the kind of wedding rite that he has deserved.” (ua. 69.)

Illetve:

“Heracles also soon exchanges gender roles: he weeps shame fully, like a parthenos, a girl of marriageable age

S ha még el is fogadnánk Segal értelmezésének előbbi aspektusát a darab egy modern, pszichológiai interpretációjaként, azzal mindenképpen vitatkoznunk kell, ahogyan a szerző a darab rituális aspektusát és e ritulitás mibenlétét kezeli. Számára a tragédia rituális jellege abban áll, hogy olyan viselkedésformákat és élethelyzeteket dramatizál, amelyek a polisz élete és fennmaradása szempontjából kiemelkedő fontosságúak (családon belüli gyilkosság, a halál, a születés, a házasság, a férfivé avatás kérdései). Az interpretáció konkrét megvalósulásában ezek a rítusok inkább megegyezésen és ráción alapuló, kötelező érvényű társasági viselkedésformák bonyolult szabályrendszeréhez hasonlítanak. Az ugyan igaz, hogy a görög világban a házasság sokkal inkább intézmény volt és nem két ember szabad választásának eredménye, s ezért bizonyos esetekben elfogadható a háztartási jogokról, házastársi státuszról és az ehhez járó formális köteleességekről beszélni, de véleményem szerint ez, a darab esetében nem indokolt. Segal értelmezésével kapcsolatos alapvető problémámat jól ábrázolja a következő megfogalmazás Iolével kapcsolatban: „*Iole's processional arrival into a hostile setting may, as Seaford suggests, reflect something of the young bride's apprehension about her new family in a patrilocal marital system.*”⁴⁶ ” Véleményem szerint Iolé hazaküldésével Szophoklésznek elsődlegesen nem az volt a célja, hogy bemutassa, hogyan viszonyult a görög társadalom és a befogadó család egy esetleges második feleséghez, és hogyan tudta integrálni őt a családi rendszerbe, hanem a szerző – sokkal priméresebb és egyszerűbb módon – azt akarta megmutatni, hogy Héraklészt mennyire nem érdekli a felesége. S éppen így, a darab kulcsproblémája sem a házassági törvények be nem tartásának esetleges következményei, hanem annak a hétköznapi problémának a feldolgozása, amelyben az egyik fél mindenét feláldozva ragaszkodik a másikhoz, a másik pedig ezt nem viszonozza. Éppen úgy, ahogyan az *Antigoné* sem egyszerűen az istenek és a polisz törvényeinek kibékíthetetlenségéről szól, hanem egy emberről, aki el akarja temetni a testvérét és egy másik emberről, aki ezt nem hagyja, mert nem teheti.

(1070-75), and in uncovering his body enacts the role of the new bride who removes the veil at the ceremony of the unveiling of Anakalypteria ("for I shall show these things outside their veils," 1078)." (ua. 75.)

Később:

„If we take a broad view of Heracles, we see that he has played virtually all the major roles in the marriage ceremony. He has been the "bride" escorted to the house in an elaborate procession accompanied by special gifts. As "bride," he has also performed the rite of the Anakalypteria, the lifting of the veil on the wedding night. He has, of course, been the groom, long awaited for the joyous entrance (205-207). He is the "father" of the bride, arranging her marriage. But he is also the father of the groom, whom he commands, with patria potestas, to take the wife that he, the father has designated for him." (ua. 87.)

⁴⁶ ua. 78.

Kétségtelen, hogy Déianeira többször is hangot ad abbéli aggodalmának, hogy Héraklész vesztével ő is elveszik,⁴⁷ s hogy szörnyű tettét végrehajtva többé nem állhat egyenesen mások elé,⁴⁸ de ezekben az esetekben sem háztartásbéli státuszát félti,⁴⁹ hanem azzal nem tud együtt élni, hogy a számára legfontosabb ember esetleg meghalhat. Az az illúzió foszlik semmivé, hogy Héraklész még bármit is érez iránta. Likhász elküldése előtti szavai is erről tanúskodnak:

Csak attól félek, Likhász,

Szerelmes vágyódásomról (πόθον) előbb beszélsz,

Mielőtt megtudnám: ő is vágyik-e (ποθούμεθα) rám.⁵⁰

Τί δῆτ' ἂν ἄλλο γ' ἐννέποις; δέδοικα γὰρ

μὴ πρὶν λέγεις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ,

πρὶν εἰδέναι τάκεῖθεν εἰ ποθοῦμεθα.

Jól látszik, hogy itt egy érzelmi és nem egy formális kötődésről van szó. És ezért is tragikus az ő helyzete: annak a Héraklésznek a szemében, aki a mítosz szerint egyetlen éjszaka ötven gyermeket nemzett, Déianeira nem több egy „bevetett szántóföldnél” és a gyermekei sem mások, mint egy-egy „elszórt mag.”⁵¹ Fia szemében viszont ő „minden halandók legjobbika,” s felesége számára is ő az élet maga.

Az olvasó számára talán túlságosan is modernnek tűnhet ez az álláspont, pedig a drámának több olyan mozzanata is van, amelyik legitimizálni tudja ezt a „modern” álláspontot. Először is Héraklész nem tölti be a férjtől hagyományosan elvárt anyagi biztonságot teremtő funkciót, ugyanis Déianeirának száműzetésben kell élnie vendégbarátok („ξένω παρ' ἀνδρὶ ναίομεν” 40.) vagy még inkább idegenek között, s Héraklész legfeljebb évente egyszer jön haza. Éppen ezért nem lehet mindössze saját egzisztenciájának féltésével magyarázni azt, hogy ő éjt nappallá téve aggódik a férfi miatt. Ahogy abban is a „modern” feleségek attitűdjéhez hasonlít, amikor beszámol arról, hogy Héraklésznek megbocsájt a „félrelépéseiért”. Sőt, a Winnington-Ingram által is tematizált, több monológot átítató félelem

⁴⁷ „Hogyha életben marad,/ Ránk virrad; s ha elpusztul, vele pusztulunk.” (*Trakhiszi nők*, 84-85.) („οὐκ εἴ ξυνέρξων, ἤνικ' ἢ σεσώσμεθα/κείνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα;”)

⁴⁸ „Úgyhogy elhatároztam: hogyha meghal, én/ Ugyanabban a pillanatban pusztulok./ Bűnös hírében állni pokol, hogyha te/ Legtöbbre tartod a büntelen életet.” (719-722.) („Καίτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλήσεται/ταῦτ' ἂν ὀρμὴ κάμει συνθανεῖν ἅμα/ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν/ἤ τις προτιμᾷ μὴ κακῇ πεφυκέναι.”)

⁴⁹ Ahogyan ezt Segal feltételezi: „A civilized household can no more hold these contradictions than Deianeira can bear the thought of two 'wives' of the same 'marriage' in one bed.(543-551)” (SEGAL, i.m. 90.)

⁵⁰ *Trakhiszi nők*, 630-632.

⁵¹ Ahogyan Déianeira is megjegyzi: „Igaz, vannak gyermekeink, de őket ő/– Mint földműves a földje távoli zugát:/ Vetéskor, aratáskor – ritkán látja csak.” (*Trakhiszi nők*, 31-33.) („Καφύσαμεν δὴ παῖδας, οὐς κείνός ποτε,/γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών,/σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ.”)

is egy olyan nő képét festi meg, akinek minden gondolata férje körül forog. Okunk van tehát feltételezni, hogy Déianeira esetében jogosan beszélhetünk egy főleg emocionális és nem formális alapokon nyugvó feleségszerepről, még akkor is, ha ez görög kontextusban meglehetősen szokatlan.

Kaleidoszkóp-tragédia

A fenti, Segal értelmezéséhez fűzött kritikai megjegyzésekkel voltaképpen át is evezünk saját értelmezésem partjaira, melynek igen fontos építőköve lesz, hogy a *Trakhiszi nők* tragédiája egy házasság elromlásának problémájából indul ki, mégpedig egy (legalábbis a feleség részéről) emocionális alapokon (is) nyugvó házasságéból. A dráma egységességét viszont nem kizárólagosan a két fél személyiségének kontrasztjából vélem kiolvasni (ahogyan ezt Kirkwood tenné) és nem is csupán abból, hogy mindkét felet Küprisz szedte volna rá (Winnington-Ingramet követve). Sőt a dráma legfontosabb szervezőelemét sem Zeus személytelen hatalmának megnyilvánulásában látom, aki az univerzális törvény képviselőjeként megbünteti a mértéktelen ellenszegülőt, még ha az a fia is (Kitto nyomán).

Úgy vélem, a tragikus szituáció átfogóbb megértéséhez Déianeira és Héraklész jelenlétén kívül szükséges lesz számításba vennünk Hülloszt és Zeuszt is. Ez utóbbira elsősorban nem az olümposzi főistenként, hanem Héraklész apjaként kell gondolnunk. A *Trakhiszi nőket* egy család tragédiájaként fogom bemutatni. És ha Walter Burkerttel egyetértve elfogadjuk, hogy a mítoszok szignifikáns emberi élethelyzeteket hivatottak univerzális formában kommunikálhatóvá tenni, akkor attól sem kell tartatunk, hogy ezzel az értelmezéssel a tragédia egy modern polgári családdrámává degradálódik, hiszen a mitológiai szereplők így is képesek megtartani egyszerre individuális és mégis emblematikus, archetipikus mivoltukat.

Már Winnington-Ingram értelmezése kapcsán szó került arról a lehetőségről, hogy bizonyos tragédiákat ne egy személy szenvedéstörténeteként értelmezzük, hanem egy olyan közös szituációként, amely több ember végzetét okozza, s amelynek megoldása vagy megoldhatatlansága ugyancsak több emberen múlik. A tragikum forrása ilyen esetekben az lesz, hogy mindenkinek megvan a maga igaza, amelyet teljesen jogosan képvisel és mi, a nézők, képesek vagyunk megérteni, sőt átérezni **mindkét fél** helyzetét és döntéseinek

jogosságát. Ezért képtelenné válunk bármínemű morális ítélet meghozatalára. A tragikus katarzist ilyenkor a logikai és emocionális apória állapota hozza: se legyintve túllépni nem tudunk, de nem vagyunk képesek elfogadni a szemünk elé táruló valóságot sem. Megértésünk, helyzetfelismerésünk, logikánk, morális érzékünk, mind-mind cserbenhagynak minket, hiszen azzal kell szembesülnünk, hogy bizonyos esetekben két ember álláspontja között még akkor sincs átjárás, ha az életük múlik azon, hogy az átjárhatóság megszülessen.

A *Trakhiszi nőkben* éppen egy ilyen aporetikus helyzet áll elő, s a dráma, mintegy kaleidoszkópszerűen⁵² mutatja be ezt a közös szituációt, bepillantást engedve abba, hogy a közös alap milyen „virtuális” alakzatokat vesz fel a különböző nézőpontokból. A tragikus szituáció gyújtópontja (ahogy ebben talán mindenki megegyezik) Iolé hazaküldése. Az ezt megelőző rész dramaturgiai funkciója véleményem szerint az, hogy egy olyan feleség portréját rajzolja meg, aki egy Klütaimnésztráéhoz vagy Médeiáéhoz hasonló tettet hajt végre, mégis jellemében leginkább Pénélopéhoz hasonlít. Vagyis észre kell vennünk, hogy a hősnő legjobb szándéka és tiszta jelleme ellenére, csakis szorult helyzete miatt hoz egy rossz döntést. E hiba elkövetésével Déianeira berobbantja a tragédia motorját: egyrészt szörnyű kínok elviselésére kárhoztatja Héraklészt, másrészt szembe kell néznie fia átkaival is. Meghallgatva a fiú szörnyű beszámolóját, meg sem próbál védekezni, hanem Iolé némaságához hasonló szótlansággal elmegy meghalni. Aztán Szophoklész fordít egyet a kaleidoszkópon és megmutatja, hogy mivé vált a férfi, aki magát a legnagyobb görög hérosznak hitte. És érdekes mód, Déianeira korábbi megnyilvánulásainak köszönhetően, Héraklészt is el tudjuk fogadni, hiszen a hősnőnek teljesen igaza van abban, hogy Küpris hatalma mindenkit leigáz és senki nem kárhoztatható ezért. Sőt a hős fiával szemben tanúsított viselkedését is meg tudjuk érteni: egy olyan embertől, aki egész életében kizárólag testi erejével érvényesült, csakis ösztönei hangjára hallgatott, aki mindenhol azt tapasztalta, hogy a dolgok mindig úgy fognak alakulni, ahogyan ő akarja, mert nincs senki, aki ellenkezni tudna vele,⁵³ nem várhatjuk el, hogy bele tudjon helyezkedni a másik ember nézőpontjába. Így elhihetjük neki, hogy legjobb szándéka szerint követeli meg fiától, hogy házasodjon össze Ioléval. Ha Zeusz tőle várna el hasonlót, ő biztosan megtenné, hiszen lényéhez nem tartozik hozzá semmi olyan reflektáltság, ami ennek „morális” gátat szabna, sőt a katonák alázatosságával teljesítené a kiadott parancsot.

⁵² A kaleidoszkópok tulajdonsága az is, hogy a bennük lévő szemcsék véletlenszerű elrendeződéseit látjuk. A mi kaleidoszkópunknak viszont csupán egyetlen kép van a fókuszában, s ha megforgatjuk, akkor e kép tükrök által létrehozott virtuális változatait látjuk. Az teljes képet pedig csak e virtualitások összegeként vagy egymás mellé rendezésekor kapjuk meg.

⁵³ Ezért is igen fontos a Likhász monológja: itt találkozunk ugyanis Kallinikosz Héraklész sötét oldalával.

És itt megint fordul egyet a kaleidoszkóp: Hüllosz ugyanis éppen hogy mindenben ellentéte apjának: gyenge, harcban edzetlen,⁵⁴apja szenvedéseinek látványától teljesen kétségbeesik, jellemében ott van anyja cselekvésképtelensége és habozása. Ezért az az elvárás, amely Héraklész szempontjából teljesen nyilvánvalóan jogos, Hüllosz számára a véget jelenti.

Első ránézésre a fenti értelmezés talán túlságosan is modernnek és belemagyarázónak tűnhet az olvasó számára, ezért a továbbiakban igyekszem szövegszerűen is bebizonyítani, hogy Hüllosz jelenléte a darabban valóban annyira és úgy hangsúlyos, mint ahogyan ezt állítani szeretném, ugyanakkor Zeusz konstitutív szerepére is igyekszem kitérni. Ez utóbbival kezdem.

A korábban bemutatott értelmezések túlnyomó többsége fontos szerepet tulajdonított Zeusznak. Bár volt rá példa, hogy egy-egy értelmező megemlítette mintegy mellékes tényként, hogy Héraklész Zeusz fia, de az istent mégis a Törvény legáltalánosabb formájának „szimbólumaként” kezelték. A *Trakhiszi nők* által festett Zeusz-kép valóban egy nagyon általános és sokkal inkább irodalmi, mint a hétköznapi kultuszok istenének a képe. Találkozunk Esküvédő (Horkiosz) Zeusszal,⁵⁵ Villámküldő Zeusszal,⁵⁶ Zeusz Kénaiosszal,⁵⁷ Dodonánál jóslatot adó Zeusszal,⁵⁸ Zeusz Agoniosszal,⁵⁹ Oita hegyi-Zeusszal,⁶⁰ és Zeusz Tropaioszzal,⁶¹ vagyis a „zeuszok” egy igen tág körével. Ezzel szemben, a másik Héraklész-drámában, az *Őrjöngő Héraklészben* egy igen precíz, és a kultuszoknak megfelelő kép rajzolódik ki az istenről.⁶² Így tehát könnyen gondolhatnánk, hogy Szophoklész azért „idegenítette” el Zeuszt az athéni kultusztól, mert univerzalitását akarja kifejezni. És ebben igazunk is lenne, viszont ez nem jelentené feltétlenül azt, hogy ez az általános Zeusz-kép egyben személytelen is. Összehasonlítva ugyanis az euripidészi dráma Héraklész képét a

⁵⁴ Hosszú monológiában, amikor Likhász haláláról beszél, jól érezhető, hogy szeme nincs hozzászokva egy háború szörnyűségeihez, a kifröccsenő agyvelő látványa teljesen feldolgozhatatlan számára

⁵⁵ „HÉ.: Esküdj tehát apám, Zeusz fejére... Na?/HÜ.: De mit fogadjak meg? Azt is megtudhatom?/HÉ.:Hogy azt csinálod, amit én parancsolok. /HÜ: Jól van, megesküszöm rá, Zeusz legyen tanúm.” (*Trakhiszi nők* 1185-1190.)

⁵⁶ „Az Oita sziklás völgyét villámaival /Fölgyújtó Zeuszra” (*Trakhiszi nők*, 435-436.)

⁵⁷ „a Kénaiai Zeusznak termést áldozik.” (*Trakhiszi nők*, 237.)

⁵⁸ „Határidőt tűzött ki: ha egy évig és/ Még három hónapig otthonról elmarad./Biztosan meg kellett ekkorra hálnia;/De hogyha nem, s túléli a határidőt,/ Baj nélkül tölti hátralévő életét./Azt írja, hogy az istenek testülete/ A héraklészi művet épp így zárta le:/Dódónában a tölgyfa lombja súgta ezt,” (*Trakhiszi nők*, 164-171.)

⁵⁹ „Zeusz mégis kedvezett, a verseny istene” (*Trakhiszi nők*, 26.)

⁶⁰ „Ó, Zeusz, ki ott laksz Oita nyíratlan fűvén”(Trakhiszi nők, 200.)

⁶¹ „Bajtól óvó Zeusz, ne kelljen látnom soha” (*Trakhiszi nők*, 303.)

⁶² „Euripides isolates one cultic aspect of the deity, Zeus Soter (Zeus the Savior), and combines that, and that alone, with the epic Olympian Zeus. This Zeus Soter is a deity whose altar (and hence cult) on the stage itself has been established by Heracles (48-50; cf. 54 and 521-22).” (MIKALSON, Jon D.: *Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy* in: *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 116 (1986), 90.)

Szophoklészével, akkor is azt vehetjük észre, hogy míg Euripidész erősen hangsúlyozza Héraklész kötődését Athénhoz, addig a *Trakhiszi nők* Héraklészének semmi köze a városhoz.⁶³ Héraklész esetében viszont már semmiképp sem gondolnánk, hogy Szophoklész őt is személyteleníteni szándékozta volna. Könnyen elképzelhető, hogy a tragédiaköltő célja sokkal inkább az volt, hogy egy pánhellén Zeusz illetve Héraklész képet nyújtson nézőinek, éppen azért, hogy ne a hős városalapító aspektusát lássák és ne is az arcát a világtól elfordító, az emberek ügyeibe be nem avatkozó, szenvtelen főistent, hanem sokkal inkább egy ellentmondásokkal teli, komplex Héraklészt és Zeusz Pátért, aki ráadásul „faktuálisan” is Héraklész apja. Ilyetén ábrázolásukban pedig mindketten olyanok, minthogyha „emblémái” lennének egy-egy családon belüli szerepkörnek: Zeusz egyértelműen az apa szerepének, Héraklész pedig a fiúénak.⁶⁴

Zeusz apai szerepét a darabban az a számtalan megnyilvánulás is jelzi, amely gyakorlatilag minden szereplő, sőt a kar részéről is elhangzik. A parodosz utolsó, Déianeirát biztató szavai éppen e kötelékre hivatkoznak: „Mert ki látta, hogy Zeusz/ Cserbenhagyta a földön övéit?”⁶⁵. A korábban már idézett sorokban Zeuszhoz fohászkodik Déianeira is, hogy segítsen Héraklésznek. Aztán Hüllosz is pontosan apai törődésének elmulasztásával vádolja:

*Vádoljátok az isteneket,
Akik égi könnyel nézik a pályánk!
Mennyei nemzők rendje: hiába apáink. [...]
De Zeuszon kívül nincsen végzet a földön.*⁶⁶

⁶³ „Sophocles made no effort to link Heracles, his adventures, or his cult to Athens. Euripides, however, plants his Heracles solidly in the soil and national history of Athens.” (ua. 98.)

⁶⁴ Ha megfigyeljük a görög mítoszvilág Héraklészhez hasonló hőseit, Thészeuszt vagy Perszeuszt, könnyen észrevehetjük, hogy mindnyájukban van valamiféle gyermeki attitűd: bár fizikai erőben nincsen párjuk, mégis egész életük azzal telik, hogy egy másik ember szolgálatában állnak, vagy egy másvalaki által kijelölt munka elvégzésével bajlódnak és nem önálló akaratuk érvényesítésével törődnek, szemben az olyan hősökkel, mint Aiasz vagy Akhilleusz, akik teljesen szabadon döntenek.

⁶⁵ *Trakhiszi nők*, 139-140. Az eredeti szövegben viszont nincs benne a „földön” és konkrétan a gyermekeiről beszél: ἐπεὶ τίς ὧδε/ τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

⁶⁶ *Trakhiszi nők*, 1266-1268. ill. 1278. Bár mindkét fordítás ez utóbbi szövegrészletet a kar szájába adja, Jebbel egyetértve, úgy gondolom, hogy ezek a sorok dramaturgia szempontból mindenképpen Hülloszt illetik meg: „These four verses are addressed by Hyllus to the leader of the Chorus, and give the signal for moving from the orchestra. With παρθέν, compare “ὦ παρθένοι” in 211. The Chorus has been silent since 1113; and it seems dramatically right that its silence should be maintained in this last scene. The young maidens of Trachis may well leave the son of Heracles, at this solemn moment, to sum up the lesson of his father's fate. If the verses are given to the leader of the Chorus, then “παρθέν” will be taken in a collective sense, as referring to the other choreutae; cp. 821 “ὦ παῖδες”. Prof. Campbell understands a reference to the maidens of the household (205); but this seems less natural. In either case, the singular number would be unusual.” (JEBB, i.m. 182. o. 1275-78 sorok kommentárja).

Azt is meg kell jegyezni, hogy a Térey-Karsai féle fordítás ezen a ponton távolabb áll az eredetitől, mint Kardos László fordítása („És mindez Zeus keze műve”), mert bár állítóan fogalmazza meg az eredetileg tagadó mondatot („κοῦδὲν τούτων ὅ τι μὴ Ζεύς.”) mégis sokkal jobban érzékelteti, hogy itt nem egy nagyon általános

μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην
εἰδότες ἔργων τῶν πρᾶσσομένων,
οἳ φύσαντες καὶ κληζόμενοι
πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη.[...]

κούδ' ἐν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς.

Likhász monológját is át-meg átszövik a Zeusz-utalások, s a monológ érdekes vonása, hogy Héraklészt azon felül, hogy ő Zeusz fia, úgy mutatja be, mintha (gyermekes módon?) önálló döntéshozatalra sem lenne képes. Egyfelől folytonosan hangsúlyozza Héraklész szolgálai mivoltát, s hogy sorsát mindig mások uralják,⁶⁷ s hogy nem önhibájából került szorult helyzetébe. Másfelől maga a zeuszi büntetés is – vagyis az, hogy Héraklészt eladja szolgának – sokkal inkább hasonlít egy fiú „szobafogság-büntetéséhez”, amelyet apja egy csínytet miatt ró ki, mint a főisten elemi erejű megtorlásához (aki egyetlen villámcsapással megsemmisíthette volna a hőst). Ráadásul, amikor a darab végén hozzák Héraklészt, miközben hosszasan ecseteli az őt ért szörnyűséget, oly mértékben áldozatnak tünteti fel magát és annyira önsajnáló, hogy nem kevés olvasóban merül fel a gyanú: Szophoklész enyhe gúnnyal közelít a hőshöz. Főleg azért, mert a hős égbekiáltó lamentációja erős kontrasztot mutat Déianeira csöndes és férfias (kard és nem kötél általi) öngyilkosságával. Sőt talán azt sem túlzás állítanunk, hogy amikor a hős folytonosan Zeusz segítségét kéri és tőle vár minden feloldozást, az is sokkal inkább hasonlít egy fiúhoz, aki egy olyan bajba keverte magát, melyet nem tud önállóan megoldani és ezért apjára vár, hogy elfésülje a szálakat:

Ó, Zeusz

Hova hoztál? Kicsodák ezek itt?⁶⁸

ὦ Ζεῦ,

ποῖ γὰρ ἦκω; παρὰ τοῖσι βροτῶν

κεῖμαι πεπονημένος ἀλλήλοισι

ὀδύναις;

Oltárom Kénaion ormán!

Hányszor, hogyan áldoztam neked, és

hangvételű „nagy görög igazságról” van szó, hanem Hüllosz személyes fájdalmának ad hangot általa (ennek jelentőségéről később bővebben is lesz szó).

⁶⁷ „S mint maga mondja, ott se szabadon, hanem/ Rabszolgaként. Ezért, úrnöm, ne haragudj,/ Hisz szolgasága szintén Zeusztól származik.” (249-251.) („ὣς φησ' αὐτός, οὐκ ἐλεύθερος, ἀλλ' ἐμποληθεῖς τοῦ λόγου δ' οὐ χρεὶ φθόνον,/ γύναι, προσεῖναι, Ζεὺς ὅτου πρᾶκτωρ φανῇ.”)

⁶⁸ *Trakhiszi nők*, 983-984.

Ez a hála?

*... Így megnyomorítasz, ó, Zeusz?*⁶⁹

*ὦ Κηναία κρηπὶς βομῶν,
ἱερῶν οἶαν οἶων ἐπὶ μοι
μελέω χάριν ἡνύσω, ὦ Ζεῦ·
οἶαν μ' ἄρ' ἔθου λώβαν, οἶαν·*

*Hol van az orvos vagy a bűbájban
Jártas kuruzsló, aki ezt a csapást
Zeuszon kívül enyhíteni képes?
Leshetem azt a csodát, nyomorult.*⁷⁰

*Τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνης
ἰατορίας, ὃς τήνδ' ἄτην
χωρὶς Ζηνὸς κατακλήσει;
θαῶμ' ἂν πόρρωθεν ἰδοίμην.*

Ezek alapján talán nem tűnik erős túlzásnak azt állítani, hogy a munkáktól és szolgálatoktól feloldozást ígérő zeuszi jóslatokban is fellelhető egy felnőtté fogadási apai szándék:⁷¹ ha a fiú beteljesítette gyermeki sorsát, a maga urává válhat. Ezek után felmerül a kérdés, hogy ha Zeusz valóban apai szerepben jelenik meg, akkor egy milyen jellegzetességekkel bíró apa képét olvashatjuk ki a *Trakhiszi nők* soraiból. Egyértelmű, hogy Hüllosz szemében egy rossz apának tűnik, viszont ha közelebbről megvizsgáljuk, valójában egy nagyon is törődő apaképpel találkozunk.

Amikor például Déianeira azt kéri tőle a 303-305. sorokban, hogy „*Bajtól óvó Zeusz, ne kelljen látnom soha,/ Hogy így bünteted saját szülöttemet!/ Ne éljek akkor, hogyha mégis így teszel*”⁷², akkor Zeusz teljesíti ezt a kérését. A legnagyobb szenvedéstől, ami a fiát érni fogja (anyja halálának tudatosítása, apja tűzre tétele és Iolé elvétele) megkíméli az asszonyt, mivel az meghal ezeknek az események a megtörténte előtt. Sőt Hérakészt is próbálja „jó útra” terelni, amikor egy éves büntetést szab ki rá,⁷³ de Héraklész nem tanul a hibából és még

⁶⁹ *Trakhiszi nők*, 993-995.

⁷⁰ *Trakhiszi nők*, 1000-1005.

⁷¹ A görög tragédia világától különben sem idegen a férfivá válás problémájának tematizációja. Simon Goldhill a *The Great Dionysia and the Civic Ideology* című munkájában például amellet érvel, hogy az egész dionüszoszi ünnepség az ephéboszok férfivá avatásáról (és a polisz ehhez való viszonyulásáról) szól, s hogy a tragédiák is gyakran éppen ezt a pillanatot dolgozzák fel a maguk sajátos módján. Bővebben lásd: Goldhill, Simon: *The Great Dionysia and the Civic Ideology* in: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107 (1987), pp. 58-76

⁷² „ὦ Ζεῦ Τροπαῖε, μή ποτ' εἰσιδοίμῃ σε/πρὸς τοῦμὸν οὕτω σπέρμα χωρήσαντά ποι/μῆδ', εἴ τι δράσεις, τῆσδε γε ζώσης ἔτι/”

⁷³ És az sem véletlen, hogy éppen Omphalénál: fizikailag is érezteti a fiával, hogy egy nő szolgájává vált.

szörnyűbb tettet hajt végre a vendégbarát Eurüsztheosz ellen, elpusztítva városát és megerőszakolva lányát.⁷⁴ A jóslatok pedig – ahogy ezt Segal értelmezése kapcsán kiemeltük – önmagukban se jót, se rosszat nem jelentenek, hanem csupán Héraklész életének kereteit adják, melyeket ő maga tölthet meg pozitív vagy negatív jelentéssel. Zeusz tehát folyton jelen van, s bár deus ex machina nem lép be a történetbe, mégis igen nagy figyelemmel követi az „övéi” útját, így biztosítva „fentről” a tragédia egységességét. Ha pedig számításba vesszük Holt érvelését és fenntartjuk a lehetőségét Héraklész apoteózisának, akkor még az sem biztos, hogy Zeusz bármiben is fia ellenére tett volna.

Szophoklész azonban ezt a kaput nyitva hagyja és nem ad egyértelmű bizonyítékot egyik végkifejletre sem; véleményem szerint nem véletlenül. Azért marad nyitva a lehetséges apoteózis kérdése, mert a tragédiának ebben a pillanatában már nem Héraklész sorsán van a hangsúly. Hiszen bármi legyen is a helyzet Héraklész apoteózisának kérdésével,⁷⁵ Hüllosz így is-úgy is ott maradt egy halott (vagy halottnak hitt) apával, egy halott anyával és egy kényszerített házassággal. Az értelmezők viszont legtöbbször teljes mértékben elhanyagolják a fiút, vagy éppen csak megemlítik, hogy ő Héraklész számára nem több akarata kiteljesítésének eszközénél vagy a hős örökösénél.

Szabó Árpád például lakonikus tömörséggel így nyilatkozik Hülloszról: „a tragédia legszíntelenebb, legbanálisabb szereplője.”⁷⁶ Jan Kott nem beszél róla ilyen lekicsinylően, de tény, hogy nem is tartja érdemesnek arra, hogy különösen mélyen foglalkozzon vele. Az ő értelmezésében a „Fiú” jelentősége a drámában hasonló a Likhászéhoz, ő is mérget szállít (annyi különbséggel, hogy ő nem Nesszosz kentaur mérgét viszi ki a házból, hanem Erósz isten sötét mérgét hozza haza). Kitto, Winnington-Ingram és Kirkwood mindannyian csupán Héraklész akaratának meghosszabbításában látják a fiú szerepét. Jebb pedig abban, hogy ő közvetíti Héraklész számára az igazságot Déianeirával kapcsolatban és a hősnek ennek nyomán érti meg saját sorsát. Majd megemlíti, hogy Hüllosz időközben fiúból felnőtté vált,

⁷⁴ Akiről elképzelhető, hogy semmit nem követett el Héraklész ellen, ugyanis a gúnyolódás mozzanata része lehet Likhász ferdítésének.

⁷⁵ Ha azt feltételeznénk, hogy a hős a végén istenné válnak, akkor a dráma egy igen keserű és cinikus képet festene a világról. A sok szenvedés, amin a szereplőknek át kell esniük, az események, amelyekben életüket követelik és méltóságukat alapjaiban zúzzák porrá, egy „happy end”-el végződő isten-isten közötti ügynek a „kolaterális veszteségei” lennének, s miután az ügy lerendeződött, ők azon nyomban el is felejtődnek, hiszen a hős-isten immár tárt karokkal várja új kedvese, az isteni Hébé.

Ha pedig a hős emberi halála mellett döntenénk, akkor úgymond isteni igazság szolgáltatódná (még ha kissé platonikus keresztény módon is).

⁷⁶ SZABÓ, *i.m.* 80.

így ő lesz az, aki egyszer nagy nemzettséggé teszi a herakleidákat.⁷⁷ A feldogozott szerzők közül Segal fordít rá a legtöbb figyelmet, részletesebben is megrajzolja a fiú jellemfejlődésének útját, viszont ő sem tekint rá Héraklészszel és Déianeirával egyenértékűen fontos szereplőként. Elemzése mégis tanulságos lehet a továbbiakra nézve:

Hyllus begins the play as a child among Deianeira's other children (teknon, pais, 61), and is referred to thus repeatedly. But in making the journey from Trachis to Cenaean he accomplishes what is virtually an initiatory passage from the sphere of the mother to that of the father. At this point he becomes an adult male, and Heracles addresses him as aner (man, adult male, 1238).¹⁶ He will perform the commands of his father, albeit reluctantly, including the command that pertains to marriage; and in this act of difficult obedience he will enter upon his adulthood (see 1158).⁷⁸

Valóban: amikor Déianeira elküldi a fiút apja keresésére, a rövid párbeszéd, melyben kényszeredetten, anyját féltve és apját némileg megvetve beszámol Héraklész –pletykákából ismert – sorsáról, még egy gyermeki attitűdöt mutat. A feltétel nélküli engedelmeskedés jelének láthatjuk a gesztusát, hogy bár neheztel apjára, mégis amint meglátja, hogy Héraklésznek esetleg szüksége lehet rá, habozás nélkül utánaered. Visszatértekor egy dühöngő kamasz módjára vádolja anyját, nem látva be Déianeira esetleges igazát. Majd a Dajka monológjából megtudjuk, hogy ráébredt jóvátehetetlen hibájára, de már késő jóvátennie. Ekkor érkezik meg apja, akinél már ebben a pillanatban is reflektáltabb, felnőttesebb módon gondolkodik.⁷⁹ Cselekedetei határozottságában és akaratának érvényesítésben viszont még távol áll a felnőttiségtől. Sőt, igazság szerint a tragédia végére sem jut el erre a szintre, hiszen egyszerűen nincs lehetősége képviselnie magát apjával szemben. Ahogy megpróbálná, Héraklész rögtön az égiek átkával fenyegeti:

*Ez az ember nem tartja tiszteletben a
Haldokló kérését. Verjék az istenek
Átokkal: megtagadta apja életét.⁸⁰*

*Ἀνὴρ ὅδ' ὥς ἔοικεν οὐ νευμεῖν ἐμοὶ
φθίνοντι μοῖραν· ἀλλὰ τοι θεῶν ἄρα
μενεῖ σ' ἀπιστήσαντα τοῖς ἐμοῖς λόγοις.*

⁷⁷ „[...]he is no longer the buoyant youth of the opening scene, but a man who must now take up the burden of a great inheritance, that Hyllus whom a grave and warlike race were to honour as the father of their kings, the ancestor of the Dorian Heracleidae.” (JEBB, i.m. xxxix.)

⁷⁸ SEGAL, i.m. 74.

⁷⁹ Ezért próbálja meggyőzni őt az anya igazáról, Héraklész viszont képtelen magán kívül bármire is figyelni.

⁸⁰ *Trachiszi nők*, 1238-1240.

De hogyan is várhatnánk el egy olyan férfitől, hogy felmentse Hülloszt a fiú életét felemésztő apai akarat teljesítésétől, aki maga sem jutott el soha az önállóságnak erre a fokára? Ő maga is éppen ezért a – jóslatok által megígért – önálló létért harcolt egész életében⁸¹ és talán mégsem lesz benne soha része. Ilyenfajta belátásra Héraklész nem képes, e nélkül viszont Hüllösznák már soha nem is lesz lehetősége megszabadulni a kényszerű apai örökségtől: hozzá kell kötnie életét egy olyan lányhoz, akire ha ránéz, mindig apja bestialitása és anyja halála fog eszébe jutni róla. Ez az, ami Héraklészt apai mivoltában megkülönbözteti Zeusztól: ő nem csak keretet ad fia életének, amit aztán a fiú úgy tölt ki, ahogy jelleme megengedi, hanem predesztinálja az örök szenvedésre és a szolgai-gyermeki attitűd megtartására.

A fiú tragédiája pedig az, hogy tovább kell élnie. Éppen úgy, mint ahogy Oidipusz is száműzötten tovább él saját keze általi megvakíttatása után és ahogyan Kreont is túléléssel büntetik az istennek, hogy lássa mit művelt szeretteivel. S bár Hüllosz az egyetlen olyan szereplője a *Trakhiszi nőknek*, aki a tragédia mindhárom fázisában megjelenik (s így az ő személye szavatolja a tragédia egységességét), mégis mindig másodikként, egy szülői akarat instrumentumaként van kezelve. Így amikor a tragédia végén azt kiáltja az égnek, hogy

*Vádoljátok az isteneket,
Akik égi könnyel nézik a pályánk!
Mennyei nemzők rendje: hiába apáink.*

akkor nem kizárólag apja sorsáról beszél, hanem sajátjáról is. S éppen így, az 1273-1274. sorok

*És legnyomorultabb valamennyi között
Ő, aki bűnhődik a bűnért.*

*μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους,
πολλὰ δὲ πῆματα <καὶ> καινοπαθῆ·*

⁸¹ Ahogyan ezt a következő sorok is tanúsítják: „Apám soknyelvű tölgye súgta meg nekem,/Hogy pont ebben a pillanatban, éppen itt,/ Föld a sors a rendkívüli szenvedés/ Terhe alól. Előttem a boldog jövő;/De amit ígért, nem volt más, mint a halál:/Mert aki meghalt, többé nem szenved soha./Most, hogy minden világos, most te jössz, fiam;” (*Trakhiszi nők*, 1168-1174.) („πρὸς τῆς πατρῶας καὶ πολυγλώσσου δρυός,/ἥ μοι χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν/ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ/λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς·τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ·/τοῖς γὰρ θανοῦσι μόχθος οὐ προσγίγνεται.”)

legalább annyira róla szólnak, mint Héraklészről. Azzal a különbséggel, hogy emberi mivolta miatt még csak esélye sincs az esetleges „megváltásra.”

Életben maradóként benne összegződik családja összes fájdalma, ugyanakkor mégsem csupán elszenvedője a történeteknek (amint Iolé az), hanem ő maga is saját sorsának kovácsa volt tragikus vétségével, amikor megátkozta anyját. Aztán pedig kétszeres felismerésben is van része: Déianeira halála után először szembesül átkának következményével, majd a tragédia legvégén belátja, hogy Héraklész nem tágit parancsaitól, ezért mondja, hogy „*Kelepében vagyok, ahonnet nincs kiút!*”⁸²

Remélhetőleg a fentiekben sikerült meggyőzőően érvelnem amellett, hogy a *Trakhiszi nők* lehetséges egy egész család tragédiájaként olvasni, amelyben három generáció és képviselve van, s hogy e kaleidoszkóp-szerkezetű mű egységessége Zeusz és Hüllosz folytonos jelenlétén keresztül valóban megvalósul. Talán arra is sikerült ráirányítanom a figyelmet, hogy ennek az értelmezésnek a segítségével pontot tehetünk a darab vége körül zajló vitákra, hiszen a Hüllosz pillanatnyi helyzetéből nézve teljesen mindegy, hogy a valóságban Héraklész megistenül vagy meghal, számára a végkifejlet ugyanaz: elvesztette apját, megörökölte viszont annak Erinnüszök jelenlététől terhes hagyatékát.

⁸² *Trakhiszi nők*, 1243. („Δεΐλαιος, ὥς ἐς πολλὰ τὰπορεῖν ἔχω.”)

Felhasznált irodalom betűrendben

EURIPIDÉSZ: *Az őrző Héraklész* in *Összes drámái*, ford. JÁNOSY István, Európa könyvkiadó, Budapest, 1984, 387-436

HOEY, T.F. *The Date of the „Trachiniae”*, in: *Phoenix*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1979), 210-232.

HOLT, Philip: *The End of the Trachiniai and the Fate of Herakles*, in: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 109 (1989), 69-80.

JEBB, R.C.: *Sophocles: The Plays and Fragments With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose, Volume 5 : The Trachiniae*, Cambridge University Press, New York, 1892 (2010. reprint)

KIRKWOOD, Gordon M.: *The Dramatic Unity of Sophocles' Trachiniae*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 72 (1941), 203-211.

KITTO, H.D.F.: *Greek Tragedy, Third Edition*, London- New York, Taylor & Francis e-Library, 2003 (original: 1961), 288-311

KOTT, Jan: *„Hol van Alkméné fia, Héraklész, hova tűnt, hova tűnt?”* in *Istenevők*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1998, ford. FEJÉR Irén, szakmai ellenőrzés: KARSAI György

MIKALSON, Jon D.: *Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy* in: *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 116 (1986), 89-98

SEGAL, Charles: *Time, Oracles, and Marriage in the Trachinian Women* in: *Sophocles' Tragic World, Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1995, 69-95

SZABÓ Árpád: *A „Trakhiszi nők”* in: uő. *Szophoklész tragédiái*, Gondolat kiadó, Budapest, 1985, 63-89.

SZOPHOKLÉSZ: *Trakhiszi nők* in *Színház drámamelléklet*, XL. évfolyam, 4. szám (2007. április) ford. TÉREY János és KARSAI György

WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles, An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 73-91.