

## TANULMÁNY

Fodor Géza

## EGY ANTIK »OPERAJELENET«\*

A musiké Aischylos Agamemnónjának Cassandra-jelenetében

Közismert, hogy az opera a 16. század végén Firenzében a *pastorale*-hagyományból, de a görög tragédia feltámasztásának ideológiájával született meg. Az is közismert, hogy ez az ideológia nem volt mentes a félreértéstől. Girolamo Mei tudniillik, aki a humanista Piero Vettori, latinul, görögül és olaszul alkotó filológus, politikus, költő tanítványaként részt vett görög drámák kéziratos másolatainak gyűjtésében, latin fordításainak előkészítésében és kiadásában, s alaposan tanulmányozta Aristotelést, 1561-től pedig a görög zeneelmélet feldolgozásának szentelte magát, 1566 és 1573 között írt nagy műve, a *De modis musicis antiquorum* utolsó, negyedik részében azt állította, hogy a görög tragédiákat a kardalokon és a monódiákon túl is, teljes egészükben énekelték.<sup>1</sup> Noha a *De modis* nem jelent meg nyomtatásban, Mei nézetei személyes kapcsolatok útján elterjedtek, s miután 1600-ban az első ráánk maradt operát, Jacopo Perinek Ottavio Rinuccini szövegére írt *L'Euridicéjét* bemutatták, a publikált szövegkönyv előszavában Rinuccini, a publikált kotta előszavában pedig Peri már arra hivatkozott, hogy a görögök tragédiáikat a színen „*secondo l'opinione di molti*”, „sokak véleménye szerint” teljes egészükben énekelték.<sup>2</sup> Ha ez félreértésnek – bár termékeny félreértésnek – bizonyult is, a görög tragédiaköltők valóban ismertek egy lehetőséget, hogy a kardalokon és a monódiákon túl *dialogikusan* is alkalmazzák a *musikét*, ami eredetileg több mint zene: költészet, zene és tánc egysége. Amikor Aristotelés a *Poétikában* mennyiségi szempontból számba veszi a tragédia részeit, állandó alkotórészekként a *prologost*, az *epeisodionokat* és az *exodost* mint szavalt részeket, a kardalokat, azaz a *parodost* (a kar bevonuló énekét) és a *stasimonokat* (az *orchéstrán* előadottakat) mint énekelt részeket regisztrálja, hozzátéve, hogy ezeket „sajátos részekként”, alkalmilag kiegészítheti „a színész-ének és a kommos”, azaz a monódia, valamint „a kar és a színész közös panasza”.<sup>3</sup> Ha érdeklődésünk tárgya – Nietzschét parafrázálva –

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 70. születésnapja tiszteletére rendezett III. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2004. október 10-én elhangzott előadás kibővített és szerkesztett változata.

1 Claude V. Palisca: „Girolamo Mei.” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie). London: 1980, Vol. 12. 68.; Barbara Russano Hanning: *Concise History of Western Music*. New York–London: 2002, 180.

2 Angelo Solerti: *Le origini del melodramma*. Hildesheim–New York: 1969, (reprint) 40., 45.

3 Arisztotelész: *Poétika* 52b. Fordította Ritoók Zsigmond. PannonKlett Kiadó, 1997, 53.

„az opera születése a tragédia szelleméből”, úgy az utóbbi kompozíció, „a kar és a színész közös panasza”, nagyon is érdekes lehet számunkra. A modern klasszika-filológia ma már számon tartja, hogy Aristotelés megfogalmazása túlságosan szűk, mert a színész és a kar közös, dialogikus, legalább részben énekelt és táncolt formaegysége sokkal nagyobb kifejezési skálán mozog, mint a „panasz”, azaz az ilyen formaegység nem szűkíthető le a *kommosra*, ami gyász jeléül a mell verését, a halott-síratást jelenti, illetve a tragédiában gyászaldt jelent – ehelyett megszilárdultnak tűnő elnevezése: *amoibaion*, szó szerint: „váltakozó”. A színész és a kar közös, dialogikus formaegysége, amely tehát több, mint a színész és a kart képviselő karvezető szavalt párbeszéde, formailag kétféle lehet: 1.) *fél-lírai amoibaion*, amennyiben a színész szaval, a kar pedig énekel és táncol – a szavalás felismerhető a beszélt vers mértékeiről (jambikus trimeter, trochaikus tetrameter, menet-anapesztusok, daktilikus hexameter), az ének és a tánc pedig a különféle lírai mértékekről; 2.) *tiszta lírai amoibaion*, amennyiben mind a színész, mind a kar énekel és táncol – ez a típus felismerhető az egyeduralgó lírai mértékekről. Az 1. típus más néven *epirrhématikon* (az *epirrhéma* a lírai, azaz énekelt–táncolt résszel dialogizáló beszéd); vagyis az *epirrhématikus* kompozíció a lírai (énekelt–táncolt) és a szavalt részek váltakozását, sorozatát jelenti.

Minthogy a tragédia kifejlődése során az éneklő–táncoló karhoz lépett hozzá a szavaló színész, ez utóbbi (az *epirrhématikus* kompozíció, az *epirrhématikon*, a *fél-lírai amoibaion*) az ősbib típus. Richard Kannicht, aki 1957-es heidelbergi doktori disszertációjában először dolgozta fel szisztematikusan a görög tragédia *amoibaion*-jait, helyesen állapítja meg, hogy a *fél-lírai amoibaion*, azaz *epirrhématikon* „az éneklő és a beszélő partner közötti antagonizmus ábrázolásának a formája, ahol is a különböző közlésmódok közötti feszültség a két partner feszültségviszonyának kifejezésévé válik.”<sup>4</sup> Ebben az antagonizmusban, feszültségviszonyban a színész a „prózaibb” szereplő, ahogy Hansjürgen Popp, az *amoibaion* másik kutatója nevezi, aki a színész és a kar ilyen kontrasztjában a görög tragédia két elemének, a *logosnak* és a *pathosnak* a konfrontációját látja.<sup>5</sup> S hozzáteszem: ez esetben a *pathos* nyelve a *musiké*. Annak a kevés információnak a birtokában, amely a görög tragédia korai stádiumára vonatkozóan rendelkezésünkre áll, két elveszett tragédia: Phrynichostól a *Milétoz elfoglalása* és a *Phoinikiai nők* témájának, majd az Aischylostól már fennmaradt korai daraboknak (*Perzsák*, *Heten Théba ellen*) az ismeretében úgy tűnik, hogy kezdetben tipikus volt a katasztrófadráma. Ebben pedig tipikus jelenet, hogy egy hírnök tragikus hírt hoz, amelyre a kar érzelmileg felfokozottan reagál – a jelenet elbeszélés és lírai reakciók, azaz *musiké*, tehát valóban *logos* és *pathos* konfrontációjában zajlik. Megjegyzendő azonban, hogy éppen a két említett Aischylos-drámában bukkan fel új típusként a *tiszta lírai amoibaion*: a *Perzsák* és a *Heten Théba ellen* befejező részét, *exodosát* alkotó nagy *kommos* formájában. Ezekben

4 Richard Kannicht: *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*. (Diss., Masch.) Heidelberg: 1957, 54.

5 Hansjürgen Popp: „Das Amoibaion.” In: Walter Jens (hrsg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: 1971, 230., 232., 233., 239., 240., 241.

mind a színész, mind a kar énekel, a siratás hagyományos extatikus gesztusainak kíséretében. Wilamowitz a *Perzsák exodosát* képletesen kantátának nevezte,<sup>6</sup> s ez a fogalom a *Heten Théba ellen* vele analóg *exodosára* is kiterjeszthető. Noha e formák nem annyira drámaiak, mint inkább rituálisak,<sup>7</sup> bennük – s tisztán a *musiké* közegeiben – mégis folyamat megy végbe: *pszichológiai* folyamat, de kizárólag az intenzifikálódás értelmében. Jól írja le Popp:

Mindkét thrénos két részes: ketté osztott strófák nagy váltakozó énekével kezdődnek, amelyekben mindvégig gondolati munka folyik; azután következik a kommos mint zárófürioso, amely a fájdalom közvetlen megnyilvánulásaira szorítkozik.<sup>8</sup>

E két *tiszta lírai amoibaion* azonban kivétel, a domináns forma Aischylosnál a *fél-lírai*, az *epirrhématikon*, s mint Popp mondja:

Aischylos nyilvánvalóan arra törekszik, hogy az éneket és a beszélt verset – a pathoszt és a logost – egyenértékű partnerekké tegye [...].<sup>9</sup>

Jól kirajzolódik a drámaiság fejlődése. A *Perzsák* két *fél-lírai amoibaionja* még kezdeti stádiumot mutat.

Itt a félő várakozás és a fájdalmas beteljesülés [...], a szép múlt és a rossz jelen [...] kontrasztja drámai. De ez a kontraszt nem két partner küzdelmeként van ábrázolva; mert a kar itt még nem egyenjogú partner az amoibaionban. Ezt különösen a folytatás mutatja, amelyben a kar ki lesz kapcsolva és a párbeszéd két színész magasabb síkján folytatódik, nyílt polémiával a kar elégtelen álláspontja ellen.<sup>10</sup>

A *fél-lírai amoibaion* fejlettebb formája jelenik meg a *Heten Théba ellenben* és az *Oltalomkeresőkben*. A kar strófái a *musiké* jóvoltából affektívek, a színész szavalt jambikus trimeterei viszont tárgyilagosak, racionálisan érvelők.

A görög tragédia két eleme, a logos és a pathos nemcsak a metrikai forma, hanem a kifejezés- és az érvelésmód tekintetében is konfrontálva van egymással. [...] Ez a kontraszt az egész amoibaion folyamán meghatározó marad: a partnerek vitatkoznak ugyan egymással, de eltérőbb pozíciókból érvelnek, semhogy eljuthatnának a megértésig. [...] A végén sincsen haladás; a zárás gyakran visszakanyarodik a kezdethez. Az amoibaion hátrafelé önállóan, dialógusrésszel való folytatásra van szükség. A kar a jambikus logos talajára helyezkedik, és ezen a területen kerül sor a döntésre.<sup>11</sup>

Az aischylosi *epirrhématikon* fejlődésének csúcspontját Popp az *Oltalomkeresőkben*, Pelasgos döntési jelenetében látja (348–437.). A jelenet lényege a következő: Danaos lányai, a danaidák – ők alkotják a kart –, akiket unokatestvéreik, Aigyptos fiai nászra akarnak kényszeríteni, Egyiptomból Argosba menekülnek és oltalmat

6 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Aischylos. Interpretationen*. Berlin: 1914, 48.

7 Kannicht: i. m. 56.

8 Popp: i. m. 237–238.

9 Uott 232.

10 Uott 241.

11 Uott 240.

kérnek Pelasgos királytól. Megfenyegetik: ha nem nyújt nekik menedéket, öngyilkosok lesznek Zeus oltáránál. Pelasgos választás előtt áll: ha oltalmat nyújt, az a város számára háborút jelent az egyiptomiakkal, ha nem nyújt oltalmat, úgy a lányok öngyilkossága szörnyű foltot ejt a városon. Pelasgosnak meg kell fontolnia, mit tegyen, s a Danaidák strófaikkal a *musiké* intenzitásához folyamodva gyakorolnak rá nyomást. Bruno Snell gyönyörű tanulmányban tárta fel ennek a jelenetnek, a döntésért folyó gondolati küzdelemnek a jelentőségét az egész európai dráma szelleme számára,<sup>12</sup> s az ő szavaival lehet a legjobban jellemezni azt a szerepet, amelyet e *fél-lírai amoibaion*ban Pelasgos *logosával* szemben a danaidák egyre rövidülő, tehát a tempót fokozó, mind sürgetőbb *musiké*-strófái játszanak: „kalapácsütéseként verik bele, hogy döntenie kell.”<sup>13</sup> Popp pedig megállapítja:

A vita itt már az *amoibaion* előtt egy érvelő bázis-stichomythiában elkezdődik. Az *amoibaion* fokozást hoz, és ezáltal a cselekmény menete számára is jelentősebbé válik, mint az előző stichomythia. A párbeszéd magán az *amoibaion*on belül halad előre, és a döntés végül a kar óhaja szerint történik meg.

Illetve egyelőre csak annyi történik, hogy Pelasgos elhatározza: a népgyűlésre bízza a döntést. Popp világosan leírja a jelenet, és benne az *amoibaion drámai cselekményének* a menetét<sup>14</sup> – s igaza van: a tragédia számára elsődlegesnek tartott cselekmény szempontjából valóban ez az aischylosi *amoibaion* fejlődésének a csúcspontja. Az *amoibaion* újabb típusa jelenik meg a nehezen datálható, s ezért vagy kronológián kívül, vagy az *Oltalomkeresők* és az *Oresteia* között tárgyalt *Leláncolt Prométheus*ban: a *színész-amoibaion*, amely tehát nem a kar és a színész, hanem két színész, egy éneklő-táncoló és egy szavaló között zajlik (561–612.). Amennyiben a *Leláncolt Prométheus* csakugyan korábbi, mint az *Oresteia*, úgy ez az első általunk ismert eset, hogy *fél-lírai amoibaion*ban, azaz *epirrhématikon*ban – tehát nem *kommos*ban – színész, a bögöly által üldözött, a fájdalom és őrjöngés extázisában megjelenő Iót alakító színész nyilvánul meg a *musiké* médiumában, és vele szemben Prométheus képviseli a *logost*.

S most érkezem el ahhoz a ponthoz, ahol a *musiké* egy *amoibaion*ban egészen sajátos szerepet játszik, ahol egy terjedelmes jelenet első részeként olyan jelenetegységet alkot, amelyet – természetesen nem a szó szoros értelmében, de hasonlatként mégis – „operajelenetnek” neveztem. Az *Oresteia*, az egyetlen fennmaradt trilogia első darabjában, az *Agamemnón*ban Cassandra és a kar jelenetének az 1072. sortól az 1178. sorig terjedő *amoibaionjáról* van szó, amely *epirrhématikon*ként kezdődik, ám egy, az 1114. sortól az 1135. sorig tartó átmenet után az 1136. sortól *tiszta lírai amoibaionná* válik.

A kompozíció megértéséhez szükség van az előzmények ismeretére. A darab elején egy ór tudomásunkra hozza, hogy Klytaiméstra, Argos királynéja tűzjelre

12 Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg: 1955, 138–160.

13 Uott 150.

14 Popp: i. m. 241–242.

vár, amely jelenti, hogy férje, Agamemnón, a király győztesen hazaérkezik a trójai háborúból. A palota tetején várakozó őr végre meglátja a tűzjelet, ujjongását azonban elnyomja a rettegés egy titok miatt, amelyről jobb hallgatni. E titok mögött olyan előtörténet rejlik, amelyet a korabeli közönség ismert, tehát az örömnök és a rettegésnek, a győzelemnek és a sorscsapásnak ezt az ellentmondását, amely egészen a Cassandra-jelenetig nyomasztóan végighúzódik a tragédián, intenzíven át tudta élni. Az őr utal is az átokra, amely az atridák házában ül: a pleisthenidák nemzetségéből való Atreus uralkodott itt, miután száműzte fivérével, Thyestést. Amikor felfedezte, hogy a felesége, Európé megcsalja bosszúsomjas fivérével, megbocsátást színel, s Thyestést meghívja Argosba, a palotájába, hogy kibéküljenek. Megöli fivére gyerekeit – csak a legfiatalabb fiú, Aigisthos menekül meg – és őket tálalja fel neki. A becsapott Thyestés kiokádja gyerekei húsát és megátkozza Atreus nemzetségét. Atreus halála után fia, Agamemnón veszi át az uralmat fivérével, Meneláossal. Két lánytestvért vesznek feleségül: Klytaiméstrát és Helenét, Tyndareós és Léda lányait. A trójai háború alatt Klytaimésztra uralkodik, de szereplője lesz Aigisthosnak, aki bosszút akar állni az apjáért. Közösen azt tervezik, hogy hazatérése után megölik Agamemnónt. Mindez a cselekmény folyamán, s főleg a Cassandra-jelenetben áll össze, de ott rejlik az őr sejtetése mögött, és a közönség ismeri a mítoszt. Az őr távozása után megjelenik az argosi vének kara, s ahogy felidézi, miként vonult tíz éve Agamemnón és Meneláos Trója ellen, hogy bosszút álljanak Helené elrablásáért, szóba kerül a baljós esemény is: hogy a hajóhad kedvező széllel elindulhasson Aulisból, Agamemnón feláldozta a lányát, Iphigeneiát Artemisnek. (Felesége ezért akar bosszút állni rajta.) Jön Klytaimésztra és hírül adja a karnak a trójai győzelmet, amit az Zeus műveként ünnepel. De a diadalének ismét szorongásba, bizonytalanságba csap át a jövő sorsot illetően: a győztes Agamemnón képe mellett feltűnik a görög áldozatokért felelős hadvezéré is, ez pedig a bosszuló Erinysekét idézi fel. Agamemnón hírnöke megerősíti Klytaimésztra beszámolóját, de az örömből újabb gond vegyül: Meneláosnak a tengeren nyoma veszett, sorsa bizonytalan. Klytaimésztra közben a kar előtt a hű hitvest játssza el, aki vágyakozva várja hazatérő urát. Végre megjelenik Agamemnón. Kocsin érkezik, s vele Cassandra mint hadizsákmány, akit neki ajándékoztak. A 782. sornál jelennek meg a színen, de Kassandrát a 950. sorban említik meg először, s akkor sem név szerint. Neve az 1035. sorban hangzik el első ízben, ő maga azonban csak az 1072. sorban szólal meg. De jelen van a színen, s éppen e hosszú elhallgatás és hallgatás miatt nagyon is erősen, mert titokzatosan. De a közönség tudhatja, ki ő: Priamos, trójai király és Hekabé lánya, prófétanő, aki a prófétaság adományát Apollóntól kapta, ám büntetésből, mert visszautasította az isten szerelmét, azt is, hogy soha senki sem hisz neki. Agamemnón és a kar köszönti egymást, majd megjelenik Klytaimésztra s (színelte) örömének és alázatosságának jeleként szolgálólányaival bíbor szőnyeget terített le a kocsitól a palotáig, hogy a király azon tegye meg az utat az otthonába. Agamemnón azonban fél, hogy a meg nem érdemelt pompa felkelti az istenek irigységét, s csak vonakodva, Klytaimésztra rábeszélésére szánja el magát, hogy elhagyja a kocsit, és mezítláb, a bíbor szőnyegen lépdeljen be a palotába; Klytaimésztra követi. A kar baj közeledtét érzi ki a ki-

rályi pár első viszontlátásából, s kardalában, a harmadik *stasimon*ban újra felrémlelnék az Erinysek. A görög tragédiában a kardalok alatt ritkán tartózkodik színész által alakított figura a színen, most azonban Cassandra ott marad, rendhagyó jelenléte tovább fokozza jelentőségét. A *stasimon* előadása után Klytaimésztra visszatér a palotából, és felszólítja Kassandrát, hogy szálljon le a kocsiról, és – mint rabszolgáné – kövesse a házba.

Ez a rövid, mindössze harminchat sornyi (1035–1071) jelenet nagyon fontos. Három szereplője van: a kar, illetve aktív képviselőjeként a karvezető, Cassandra és Klytaimésztra. Mindenki figyelme Kassandrára irányul: a karé, Klytaimésztráé, a közönségé. Cassandra a kocsin néma és eleinte alighanem mozdulatlan, nem reagál Klytaimésztra és a karvezető hozzá intézett szavaira. Mindketten megpróbálják „olvasni”, értelmezni viselkedését. Klytaimésztra előbb büszkeségére gyanakszik, majd arra, hogy idegenként, „barbárként” nem érti a nyelvüket; ezt a feltevést osztja a karvezető is. Klytaimésztra – logikusan – arra a következtetésre jut, hogy ha szavait nem is érti, szándékát a szituációból értenie kell, tehát legalább a kezével adhatna valamilyen jelet. Ez ugyan nem történik meg, de Cassandra, ha eddig mozdulatlan volt, most alighanem megmozdul. Legalábbis a karvezető így értelmezi, amit lát: úgy viselkedik, mint az imént elfogott vadállat. Klytaimésztra pedig így: nem tud zablát hordani, míg véres tajtékot nem hány/ki nem tombolja magát. Klytaimésztra elveszti a türelmét, és dühösen bemegy a palotába, a karvezető pedig részvevően biztatja Kassandrát, hogy kövesse. De hogyan viselkedhet Cassandra, mi történt vele? A választ a most következő *amoibaion*ból kapjuk meg, s belőle jövőnk rá arra is, hogy az előbb mind Klytaimésztra, mind a karvezető rosszul „olvas-ta”, félreértette-félremagyarázta Cassandra viselkedését.

Ha távlatból, csak az írásképet vesszük szemügyre, akkor is kirajzolódik a forma: az *amoibaion* strófikus szerkezetű, lírai része 7 strófa-antistrófa-párt alkot, s a strófapárok egyre hosszabbak; az első 4 párban Cassandra *musiké*-strófáit a karvezető 2-2 soros „prózai” *epirrhémái* követik jambikus trimeterben; az 5. strófapárban azonban a karvezető *epirrhémái* után belép maga a kar is, mégpedig a Kassandrához hasonló lírai mértékekkel, azaz szintén a *musiké* közegében, hogy a 6-7., utolsó két strófapárból a karvezető „prózai” *epirrhémája* eltűnjön, s a karvezető is beleolvadjon a kar *musiké*jába, vagyis a fél-lírai *amoibaion* fokozatosan tiszta lírai *amoibaion*ná alakuljon. Ha közelebbről, a tematikát vesszük szemügyre, az *amoibaion* négy részre tagolódik: az 1-2. strófapár Apollón megszólítása, Apollónhoz intézett panasz; a 3. strófapár látomás az atridák tragikus múltjából; a 4-5. strófapár látomás és jóvendülés a palotában most történőkről-történendőkről; a 6-7. strófapár Cassandra saját tragikus sorsának próféciája és panasza. Az *amoibaion*ban tehát Cassandra jósnőként szólal meg, rendkívüli állapotban, víziók és próféciák kinyilatkoztatójaként. A *Leláncolt Prométheus* Iója után ő a második általunk ismert nőalak, aki tragédiában a *musiké* nyelvén mutatkozik be, de míg Ió a szenvedés okozta *extázis* állapotában volt, addig Cassandra Apollón révén az *enthusiasmos*, az „istennel való elteltség” állapotában van. Ha innen tekintünk vissza a megelőző jelenetre, feltételezhetjük, hogy Kassandrát még aközben szállta meg Apollón, fogta el az *enthusiasmos*, lépett át lelkileg egy külön, csak Apollónnal közös világba,

rályi pár első viszontlátásából, s kardalában, a harmadik *stasimon*ban újra felrémlelnék az Erinysek. A görög tragédiában a kardalok alatt ritkán tartózkodik színész által alakított figura a színen, most azonban Cassandra ott marad, rendhagyó jelenléte tovább fokozza jelentőségét. A *stasimon* előadása után Klytaimésztra visszatér a palotából, és felszólítja Kassandrát, hogy szálljon le a kocsiról, és – mint rabszolgán – kövesse a házba.

Ez a rövid, mindössze harminchat sornyi (1035–1071) jelenet nagyon fontos. Három szereplője van: a kar, illetve aktív képviselőjeként a karvezető, Cassandra és Klytaimésztra. Mindenki figyelme Kassandrára irányul: a karé, Klytaimésztráé, a közönségé. Cassandra a kocsin néma és eleinte alighanem mozdulatlan, nem reagál Klytaimésztra és a karvezető hozzá intézett szavaira. Mindketten megpróbálják „olvasni”, értelmezni viselkedését. Klytaimésztra előbb büszkeségére gyanakszik, majd arra, hogy idegenként, „barbárként” nem érti a nyelvüket; ezt a feltevést osztja a karvezető is. Klytaimésztra – logikusan – arra a következtetésre jut, hogy ha szavait nem is érti, szándékát a szituációból értenie kell, tehát legalább a kezével adhatna valamilyen jelet. Ez ugyan nem történik meg, de Cassandra, ha eddig mozdulatlan volt, most alighanem megmozdul. Legalábbis a karvezető így értelmezi, amit lát: úgy viselkedik, mint az imént elfogott vadállat. Klytaimésztra pedig így: nem tud zablát hordani, míg véres tajtékot nem hány/ki nem tombolja magát. Klytaimésztra elveszti a türelmét, és dühösen bemegy a palotába, a karvezető pedig részvevően biztatja Kassandrát, hogy kövesse. De hogyan viselkedhet Cassandra, mi történt vele? A választ a most következő *amoibaion*ból kapjuk meg, s belőle jövőnk rá arra is, hogy az előbb mind Klytaimésztra, mind a karvezető rosszul „olvas-ta”, félreértette–félremagyarázta Cassandra viselkedését.

Ha távlatból, csak az írásképet vesszük szemügyre, akkor is kirajzolódik a forma: az *amoibaion* strófikus szerkezetű, lírai része 7 strófa–antistrófa-párt alkot, s a strófapárok egyre hosszabbak; az első 4 párban Cassandra *musicé*-strófáit a karvezető 2-2 soros „próza” *epirrhémái* követik jambikus trimeterben; az 5. strófapárban azonban a karvezető *epirrhémái* után belép maga a kar is, mégpedig a Kassandrához hasonló lírai mértékekkel, azaz szintén a *musicé* közegében, hogy a 6–7., utolsó két strófapárból a karvezető „próza” *epirrhémája* eltűnjön, s a karvezető is beleolvadjon a kar *musicé*jába, vagyis a *fél-lírai amoibaion* fokozatosan *tiszta lírai amoibaion*ná alakuljon. Ha közelebbről, a tematikát vesszük szemügyre, az *amoibaion* négy részre tagolódik: az 1–2. strófapár Apollón megszólítása, Apollónhoz intézett panasz; a 3. strófapár látomás az atridák tragikus múltjából; a 4–5. strófapár látomás és jóvendülés a palotában most történőkről–történelméről; a 6–7. strófapár Cassandra saját tragikus sorsának próféciája és panasza. Az *amoibaion*ban tehát Cassandra jósnőként szólal meg, rendkívüli állapotban, víziók és próféciák kinyilatkoztatójaként. A *Leláncolt Prométheus* Iója után ő a második általunk ismert nőalak, aki tragédiában a *musicé* nyelvén mutatkozik be, de míg Ió a szenvedés okozta *extázis* állapotában volt, addig Cassandra Apollón révén az *enthusiasmos*, az „istennel való elteltség” állapotában van. Ha innen tekintünk vissza a megelőző jelenetre, feltételezhetjük, hogy Kassandrát még aközben szállta meg Apollón, fogta el az *enthusiasmos*, lépett át lelkileg egy külön, csak Apollónnal közös világba,

hogy Klytaiméstra és a kar megpróbált vele kapcsolatot teremteni; továbbá azt is feltételezhetjük, hogy az *enthusiasmos* mozgásban is kifejeződött, s Klytaiméstra és a karvezető „olvasata” ezt a mozgást értette félre. Hogy az *enthusiasmos*hoz mozgásforma tartozik, megerősíti a Cassandra–kar-jelenet második, szavalt része (1178–1330.), amelyben Cassandra, józan beszéde közben, egyszer csak feljajdul:

Jajaj, jajaj, ó, ó, iszony:  
megint a jóslás szörnyű kínja pörget és  
zavar, hogy vérsznek zengjem kezdőhymuszát.

(Devecseri Gábor fordítása)

Az *enthusiasmos* tehát valahol az 1059–1062. sor között következhet be és fejeződhet ki mozgásformában, s ebből a pszichofizikai állapotból születik meg az *amoibaion*.

Most pedig lépünk be az *amoibaion*ba! (*Aischylos drámájának elemzett részletét lásd a 18–20. oldalon.*) Cassandra alighanem az előző jelenet és a most következő jelenet határán, tehát az előző után, de még az új előtt vagy az új jelenetet kezdő *amoibaion* 1. strófapárja közben, illetve azt követően száll le a kocsiról. Ezt valószínűsíti egyrészt, hogy a *musiké*hoz a tánc is hozzá tartozik, tehát mozgástérre van szüksége, másrészt, hogy 2. strófapárjában az „Apollón, agyiat” kifejezés szerepel – „agyiatés” = az utcák védelmezője; Cassandra „Apollón Agyieus”, az utcákat védelmező Apollón kultuszjelképére utal, amely a görög házak kapujánál állt, s a színen a palota előtt is feltételeznünk kell; Apollón tehát nemcsak Cassandra lelkében van jelen, hanem díszletelem által képviselve is, s Cassandra az *amoibaion* elején valószínűleg a házhoz közelít, és mintegy megszólítja az őt hatalmában tartó istent megtestesítő kultuszjelképet. Mindezt azért érdemes megemlíteni, mert a ma Magyarországon leginkább használatos *Oresteia*-fordítás, Devecseri Gáboré egyrészt nem is sejteti egy ilyen díszletelem jelenlétét, másrészt, nyilván az alapjául szolgáló szövegkiadás nyomán, minden bizonnyal rossz helyre, az *amoibaion*nak és a jelenet következő, szavalt részének a határára teszi az instrukciót, mely szerint Cassandra „lelép a szekérről”. A Klytaiméstrával és a karvezetővel való jelenet után, a már az *enthusiasmos* állapotában leledző Cassandra tehát alighanem leszáll a kocsiról, s énekelve–táncolva – és a színészek énekéhez–táncához mindig hozzá kell képzelnünk az *aulos*, a kettős *aulos* átható hangú kíséretét is! –, tehát a *musiké* hevével intéz panaszsót Apollónhoz. A kar – mint a karvezető hangot ad neki – megütődik, mert az isten nevéhez nem illik a gyászdal. A *musiké* és az *epirrhéma* kontrasztja megteremti a *pathos*nak és a *logos*nak azt a konfrontációját, amely általában jellemzi a *fél-lírai amoibaion*okat, azaz *epirrhématikon*okat, bár most fordított szereposztásban: a színész, Cassandra képviseli a *pathos*t és a kar/karvezető a *logos*t. Fontos azonban, hogy a *logos* itt eleinte értetlenséggel kapcsolódik össze. 2. strófapárjának strófájában Cassandra szemére hányja a kultuszjelkép alakjában jelenlévő Apollónnak, hogy már másodszor teszi tönkre. A karvezető konstatálja, hogy saját bajáról szól, s hogy látnok voltának isteni adományát rabszolgasorban is megőrizte – vagyis a kar tudja, kivel van dolga, de csak helyzetének méltatlanságát látja, a rá váró baj nagyságát nem. Az antistrófában Cassandra a megismételt szemrehányást kérdés-



be fordítja: hová vezetél, milyen házba? A kérdés természetesen nem Agamemónnak szól, hanem Apollónnak, és szónoki kérdés, nem igényel választ, hiszen tudnia kell azt, inkább felkiáltás: jaj istenem, és micsoda ház ez! Cassandra mindedig nem adta jelét, hogy tudomásul vette volna a kar jelenlétét. Ha a karvezető mégis válaszol, mind a konkrét információ, mind a megfogalmazás naiv fölényessége rossz helyzetértékelésről tanúskodik.

A 3. strófapárban aztán valóban egy látnok szólal meg, Cassandra víziók sorában idézi fel az atridák házának véres múltját. Az *amoibaion* új szakaszba ér, és a továbblépés látszólag dialogikus, Cassandra mintha a karvezető információjára reagálna, ez azonban egyáltalán nem biztos, a benne megindult asszociációsornak megvan a maga saját dinamikája és logikája. Az *amoibaion* e második, egyetlen strófapárnyi szakaszának az a legfontosabb sajátossága, hogy a *musikéban* a szavak nem elbeszélnek, hanem *képeket* idéznek föl: istentelen ház, rokonöldösés, lefejezés, embermészárszék, vérrel befröcskölt föld. Ez nem történet, ezek egy történet mozzanatainak diszkontinuus felvillanásai; a magukban álló képek – egy modern költő szavaival élve – „mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak” a kar elé és elének. *Musiké* és erős *képiség* egymást indukálja. A karvezető felfogja az utalásokat, és megérti, hogy Cassandra felfedezte és felfedezi a gyilkosságokat. De figyelemre méltó, hogy a *musiké* és a képek együttesének megnövekedett érzéki hatása megmozgatja a karvezető tudatalattiját, a jambikus trimeter, a beszédmód változatlan marad ugyan, de az eddigi fogalmiság után maga is képpel él: az idegen nő éles szimatú vadaskutyává válik képzeletében. Az antistrófában Cassandra villanásnyi víziói szörnyű eseményné konkretizálódnak: két síró, legyilkolt gyerek jelenik meg előtte, s egy apa, aki megette feldarabolt és megsütött húsukat. A kar most szembesül a Cassandra által felidézett kínos igazsággal és baljós múlttal, s a karvezető, megérezve, hogy, ha a látnok folytatja, még nyugtalanítóbb dolgokat kell hallaniuk, udvariasan ugyan, de megpróbálja leállítani:

*Jós-hírneved minékünk régen ismerős,  
jövendölőket mégse vágyunk hallani.*

(Devecseri Gábor fordítása)

De Cassandra mintha meg sem hallaná, vízióinak világában él, nem kommunikál, hanem csak kiadja, ami benne történik.

A 3. strófapár múltat felidéző víziói után a 4. és 5. strófapárban fokozatosan felrémlik Cassandra előtt, hogy mi készül a palotában: a víziók jóslatokba csapnak át. A felvillanó képrészletek most is csak lassan állnak össze egésszé, és konkretizálódnak jelentéssé. A 4. strófapár strófájában a kar valamilyen nagy bűn tervéről kap hírt, amely szörnyű a rokonoknak és a barátoknak, de nincs kimondva, hogy ki tervez és mit. A karnak persze sejténie kell, de nem mer szembenézni vele, nem akarja megérteni. Ám Cassandra víziójának nemcsak homályos és fenyegető tartalma lett nyugtalanítóbb, hanem a *musikéja* is: strófáinak terjedelme megkétszereződött az előző strófapárhoz képest, ritmikája a dochmiosok (alapképlete: x – – –), a léküthion (alapképlete: – – – –) és a bacchiosok (alapképlete: – – –) következtében izgatottabbá, a *pathos* intenzívebbé vált. A karvezető beszédmódja válto-

zatlanul racionális, de a következő, 5. strófapárból ki fog derülni, hogy Cassandra jóslata, lázasabb *musikéja* nem marad rá hatástalan. A 4. strófapár antistrófájában Cassandra jóslatából már kibontakozik egy házaspár alakja, egy baljós fürdő képze és egymás után kinyúló fenyegető kezek képe, de még maga sem látja tisztán, mi fog történni. Lehetetlen, hogy a kar ne értsen a képekből, bár a karvezető ezt hangoztatja, ám elárul valamit, ami mélyebb lelki rétegbe vezet, mint az intellektuális értetlenség: megzavarodott, zavarban van. Cassandra vizionálásának kifejezésében a képek szuggesztivitása és homálya, illetve a *musiké* elementáris hatása kikezdte a kar józanságát, racionalitását. S az 5. strófapárban be is következik a robbanás. Cassandra strófájában a jajongás, Hádés hálójának képe, a kép átvitele Klytaiméstrára, a „gyilkosság” szó kimondása, az Erinyszek ujjongásának és a bosszuló megkövezésnek a felidézése, a *musiké* ritmikájában a szenvedélyes dochmiusok szaporodása és a krétikusok (alapképlete: – ∪ –) megjelenése a karvezetőt még nem tudják ugyan kilendíteni a jambikus trimeter tartásából, ám a „próza” már heves reakciót, rémült és indulatos kérdést fogalmaz meg: mit akarsz te itt az Erinyssekkel? S egy utolsó kísérletet tesz, hogy leállítsa Kassandráat: „Szavadtól földerülni nem tudok” (Devecseri). De már csak a karvezető tartja magát valamennyire. Mert most, az *amoibaion*ban először, belép a teljes kar. Mégpedig a Kassandráéihoz hasonló lírai metrumokkal, tehát a *musiké* közegében, hirtelen énekben és táncban törve ki. Hatalmas effektus! Ez azonban nem minden. Richard Blank, aki részletesen elemezte az egész Cassandra-jelenetet, s rámutatott, hogy a kar itt kilép a magabiztos racionalitás területéről, a fordulatot nemcsak a szaválásnak a *musikéba* való átcsapásában vette észre, hanem abban is, hogy a kar szövege, amelyet eddig a karvezető racionális beszédmódja képviselt, most Cassandra nyelvéhez közelít, amennyiben szabad folyást enged emócióinak, és ő is képekben fejezi ki magát.<sup>15</sup> Lelkiállapotát az epe által sárgára festett, szívéhez tóduló vérnek, a dárdától elesett harcosnak, a fogyó élet kihunyó fénysugarának a képe festi. A karnek ez a valóságos kirobbanása, amelyben a *musiké* és az *imagery* összeforr s minden racionális kifejező eszközt maga mögött hagy, döntő jelentőségű fordulópontja az *amoibaion*nak, ahol az fél-lírai *amoibaion*ból, azaz *epirrhématikon*ból tiszta lírai *amoibaion*ná alakul át. Miért? Cassandra víziói még nem kerekedtek ki világos történetté, de egyrészt *musikéja* az *amoibaion* kezdetétől fogva fokozatosan akkumulált egy olyan emocionális energiát, megteremtett egy olyan érzelmi erőteret és magaslato, egy olyan idegállapotot, amelynek a hatása alól senki sem vonhatja ki magát, amely tudat alatt, érzékileg, indukálva–gerjesztve hat, mondhatni „fertőző” és magával ragad, másrészt szövege sem – a posztmodern filozófia kedvelt terminusával élve – „logocentrikus”, hanem a képek uralkodnak benne, amelyek a képzeletre hatnak, s amelyek sora végül az Erinys képzetét is felidézve közvetlen veszélyérzetet képes felkelteni a karban. De Cassandra mintha meg sem hallaná a karvezető figyelmeztetését és a kar kirobbanását, antistrófáját intonáló felszólításai nem neki, hanem egy általános címzettnek szólnak: Ó! Jaj! Nézd, nézd! Tartsd

15 Richard Blank: *Sprache und Dramaturgie*. München: 1969, 42.

távol a bikát a tehéntől! És most már megkerülhetetlenül kibontakozik a gyilkosság eseménysora: az áldozatra vetett lepel, a gyilkos csapás, a fürdővízbe zuhanó test képe. A karvezető utoljára szólal meg önállóan, „prózában”: nem kérkedem, hogy értek a jóslatokhoz, de ez valami rossz dologhoz hasonlít. Igen tartózkodó, fenntartásos megfogalmazás ez, de társai már előbbre vannak lelkileg: a kar megszólalása a szavak síkján általános elmélkedésnek hat arról, hogy a jóslatok ugyan mikor jelentenek jót, s hogy a jósök szóművészete megtanítja félni az embert, a *musiké* szintjén azonban a félelem, a *phobos* közvetlen kifejezése: a királyi házat és rajta keresztül őt magát fenyegető bajtól való félelemé.

S most újabb fordulat történik, mégpedig Kassandrában. A 6. strófapárban a jelen vízióját a jövőé váltja fel, a saját jövőjéé. Kétségbeesetten hányja Apollón szemére, hogy miért hozta ide – meghalni.<sup>16</sup> Noha nem tudjuk elképzelni Cassandra énekének hangzását, a szövegben vannak rá általános utalások. Mind ő maga, mind a kar a „kiált” igét (*threo*, *boao*) használja, a kar „nomon anomon”-nak, olyan dallamnak nevezi, amely nem is dallam, sírós hangról van szó (*steno*, *klauma*), az antistrófában ijesztő (*epiphobos*), szörnyű (*dysphatos*) vonításról (*klaggé*), magas fekvésű énekről (*nomos orthios*). Ezekkel az erős kifejezésekkel szemben áll viszont egy hasonlat: a kar a fiát, Ityst sirató Prokné mitológiai alakját idézi fel. Proknét apja nőül adta Téreushoz, aki erőszakot tett nővérén, Philomélán. Amikor Prokné tudomást szerzett a történekről, gyermekük, Itys húsát tálalta fel férjének, majd Philomélával elmenekült. A mítosz egyik változata szerint az istenek őt csalogánnyá, Philomélát fecskévé, az őket üldöző Téreust pedig búbos bankává változtatták. Prokné örökösen siratta a fiát. A csalogány panaszos éneke toposszá vált, Richard Kannicht az *Odyseiától* (XIX. 518 kk.) kezdve Aischylostól az *Oltalomkeresőkön* (58 kk., 69 kk.) és az *Agamemnónon* (1142 kk.), Sophokléstól a *Trachisi nőkön* (821 kk.), az *Elektrán* (107., 147 kk., 1076 k.), Euripidéstől a *Hekabén* (337.), a *Helenén* (1107 kk.), a *Phoinikiai nőkön* (1515 kk.) keresztül Aristophanés *Madarakjáig* (209 kk., 215 kk., 223 k., 667., 676 kk.) követi nyomon, és valószínűsíti, hogy a *kommos* extatikus siratásával szemben a magányos nőfigurák szép, melankolikus, megadó és megható panaszát képviseli.<sup>17</sup> Eldönthetetlen, hogy Cassandra éneke itt inkább átható vagy inkább megható volt-e. Aischylosnál analógiáját az *Oltalomkeresőkben* találjuk. A danaidák a *parodosban* így énekelnek:

És ha közel járva panaszszómrá figyel  
 madárleső lakója e földnek,  
 azt gondolja: Téreusz asszonya sír,  
 a balvégzetű, sólyom-üzte  
 csalogánynak hallja keservét,

16 Más értelmezésekkel és Devecseri fordításával szemben Eduard Fraenkelét és a Denniston–Page-kommentárét tartom meggyőzőbbnek, miszerint Cassandra szemrehányása nem Agamemnónnak, hanem Apollónnak szól; lásd Aeschylus: *Agamemnon*. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. Oxford: 1950, Vol. 3. 518–519. és Aeschylus: *Agamemnon*. Edited by John Dewar Denniston and Denys Page. Oxford: 1957, 173.

17 Kannicht: i. m. 182–193.

ő kesereg, régi hazáját sirató  
számkivetett siralommal,  
ő zokog így gyermeke sorsa felett,  
kit megölt, önnön szülöttét,  
dúhe rászállt mostoha kézzel.

így az ión zene hangjaira  
jajgatok én is e dalban,  
marcangolva üde,  
nílusi nap-sütötte  
orcáimat és szívemet, mely  
nem látott könnyet soha eddig.

(57–74., Kerényi Grácia fordítása)

Ha megörülnénk, hogy itt még a panaszos ének tonosára, illetve *troposára* nézve is eligazítást kaptunk az ión zene megnevezésével, örömről menten szertefoszlik, ha az *Oltalomkeresők* kommentárjához fordulunk, amely felvilágosít: az „iaonioisi nomoisi” egyáltalán nem biztos, hogy konkrétan iónt jelent, hanem inkább csak általában görögöt, az Egyiptomból Argosba menekülő danaidák alkalmazkodásának jeleként<sup>18</sup>. Egyébként is úgy tudjuk – igaz, jóval későbből, Ps.-Plutarchos *A zenéről* című művének közvetítésével Aristoxenostól –, hogy a mixolyd az a fájdalmas *harmonia*, amely a tragédiához illik, s ez a dór mellett azzal él.<sup>19</sup> Hogy aztán Cassandra énekével még teljesebb legyen a zavarunk, Aristeidés Quintilianus arról is tudósít, hogy a tragikus *tropos* mély hangzású,<sup>20</sup> a kar azonban Cassandra énekével kapcsolatban „nomos orthios”-t, magas fekvésű dallamot említ. Bárhogy volt is, annyit talán feltételezhetünk, hogy amikor a 4. és 5. strófapárnak a jelenre és Agamemnónra vonatkozó vízióját Cassandra jövőre és önmagára vonatkozó prófécijája váltja föl, megváltozik a *musiké* érzelmi diszpozíciója és hangvétele is, a rémisztő képek az önsajnálatnak adják át a helyet, s a karban, amely az 5. strófapárban a félelem lelkiállapotáig jutott el, most, hogy Cassandra a saját halálát jövendőli meg, a részvét kerekedik felül. Mintha az aristotelési *katharsis* két indulata kapna itt a szó legszorosabb értelmében *hangot*, előbb a félelem, a *phobos*, majd a részvét, az *eleos*. A kar, amelybe most már a karvezető is visszatagozódik, amely félt megérteni, s ezért ösztönös belső ellenállással fogadta, és nem akarta érteni Kassandrának a királyi házat és rajta keresztül őt is érintő látomásait-jóslatait, a trójai királylány önsajnálatára rezonálva haladékot nyer a szembenézésre, mintegy menedéket talál saját baja elől a más bajában, a félelem elől a részvétben. Mintha a dráma elejétől fogva aggodalmas, szorongó tizenkét argosi öregember, akiknek lelkét fokozatosan felkavarta Kassandrának csak a *musiké* magaslatán és képekben kifejezhető *enthusiasmosa*, érzelmileg fogékonyvá válva rátalálna arra a lelki reak-

18 Aeschylus: *The Suppliants*. Edited by H. Friis Johansen and Edward W. Whittle. Gyldendalske Boghandel: Nordisk Forlag A/s, 1980, Vol II. 65–67.

19 Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 378.

20 Uott 447.

cióra, amely a gyengeséget szerencsésen fedi el az érzés nemességével. Ha a 4. strófacéppel bezárólag a józan ész dominált, most, a 6.-ban az érzelmesség uralkodik, amit nemcsak a fél-lírai *amoibaion*, az *epirrhématikon* tiszta lírai *amoibaion*ná válna mutat, hanem a kar szövegének hirtelen és feltűnő átpoetizálódása is. Most már nincs „próza”, nincs szaválás, hanem *musicé* felel *musicénak*. És Cassandra most először figyel fel igazán a karra, átveszi tőle és folytatja a csalóány-motívumot, s antistrófája már nem vízió, hanem lírai reflexió. De hogy itt a kar részéről érzelmi menekülésről is szó van, megerősíteni látszik az antistrófa szövegének elmentmondásossága: a kar egyrészt azt kérdezi Kassandrától, honnan származik a jóstehetsége, másfelől tudja, hogy jóstehetsége hiábavaló, hasztalan (*mataios*), azaz – mint már a karvezetőnek a 2. strófacéppel strófáját és a 3. strófacéppel antistrófáját követő *epirrhémájából* is kitűnt – ismeri Cassandra történetét, tehát a kérdés álkérdés, kitérés saját sorskérdése elől. Rádásul variálva megismétli: ki jelölte ki neked vézsjósló próféciád útját? De Kassandrához nem jutnak el ezek a kérdések. A 7., utolsó strófacéppel bezárkózik hazája és saját vesztébe; a strófacéppel megénekli az okot: Paris végzetes nászát, majd saját múltját odahaza és jövőjét odalent az alvilágban, az antistrófában az okozatot: Trója pusztulását, majd saját közeli végét, vére hullását. A kar a részvét csúcspontjára emelkedik; szinte a fizikai fájdalom intenzitásával, Cassandra panaszos énekétől, *musicéj*ától mint halálos szúrásból megsebezve érzi át a trójai királylány fájdalmát, s ez a kép a kar *pathos*ának és *musicéj*ének maximális felfokozódását sejteti. De a kar érzelmi felnövése Kassandrához a teljes megértés elfojtásával jár együtt: érzi, hogy egy emberfeletti erő, az ő szavával: egy *daimón* szól Kassandrából, érzi és érti, hogy Cassandra a saját végét jósolja-énekli meg, de végül azt állítja: hogy az egész jóslás mire fut ki, nem érti. Rainer Thiel, aki egész, terjedelmes könyvet szentelt a kar szerepének az *Agamemnon*ban, azt írja:

Van [...] egy pont, ahol [a kar] megértése akadályba ütközik és amelyet nem tud átugrani [...]. Ez a pont az *atridák házában álló szerencsétlensége*. Mindabból, ami azzal összefügg vagy aminek a megértése attól függ, amit Cassandra mondott róla, a kar *semmit sem ért*. Minden mást, ami független tőle, *megért*.<sup>21</sup>

Nem nehéz ebben a homályos jóslással birkózó józan ész korlátozottságán túl az ösztönös ellenállást, menekülést is megérezni. Bármennyire igaz is, hogy a klasszikus görög *musicé* „logocentrikus”, azaz meghatározó tényezője a szöveg, a *logos*, ebben az *amoibaion*ban a görög tragédia két eleme közül a másik, a *pathos* győz. (Persze a kép csak úgy teljes, ha tudjuk: a Cassandra-jelenet második része a *logosé*.)

Az *amoibaion* elejétől végéig lírai dimenzióját képviselő Cassandra szerepének van egy talányos sajátossága: 2., 3., 4., 5. strófacéppel megjelenik egy-egy, 6. és 7. strófacéppel pedig két-két jambikus trimeter. A jambikus trimeter nem az ének, hanem a szaválás metrumba. Lehetséges, hogy Cassandra a *musicé* közegében egy-egy, majd két-két sort nem énekelt, hanem szavalt, mintegy „prózával” törve

21 Rainer Thiel: *Chor und tragische Handlung im „Agamemnon” des Aischylos*. Stuttgart: 1993, 319.

meg a lírai egységet? Az ókori görög színház talán legnagyobb, legalábbis számomra legvonzóbb kutatója, Arthur Pickard-Cambridge a tárgyval kapcsolatos három alapkönyvének egyikében ezt nem tartotta valószínűnek.<sup>22</sup> Eduard Fraenkel azonban, a legterjedelmesebb *Agamemnón*-kommentár szerzője, lehetségesnek vélte, bár bizonyíthatónak nem, hogy *Kassandra* a vizionárius képeket követő racionálisabb és gyakorlatias tartalmú sorokat nyugodtabban, nem énekelve intonálta, hanem szavalva mondta.<sup>23</sup> J. D. Denniston és D. Page kommentárja a kérdéses pontokon – hasonló megfontolásból – valószínűnek nyilvánítja a hangváltást.<sup>24</sup> Richard Kannicht az *amoibaion*ról írott disszertációjában e sorok esetében a leghatározottabban a „Sprechvers” mellett érvel.<sup>25</sup> Az ő disszertációjára erősen építő Hansjürgen Popp ezeket a helyeket óvatosabban a „Trimeter unbestimmter Vortragsweise” kategóriájába sorolja.<sup>26</sup> Magamnak Fraenkel és Popp beismert bizonytalansága a legrokonszenvesebb. De akárhogyan volt is, mindkét lehetőség értelmezhető az *amoibaion* folyamatában. Ha *Kassandra* a jambikus trimeterekkel is megmaradt a *musiké* közegében, úgy az *amoibaion*on belül az ő érzelmi görbéje töretlen. Ha viszont a vizionárius képekhez csatlakozó racionálisabb és gyakorlatias tartalmú sorokat „prózaiban–prózaian” mondta, egyrészt valamivel bonyolultabbá válik a pszichológiája, amennyiben az *enthusiasmos* állapotában is megőrzi az önkontrollját és a realitásérzékét, másrészt nem az vet véget az *amoibaion*nak, hogy egyszer csak elmúlik az *enthusiasmos*, *Kassandra* hirtelen magához tér, és így teremődik meg a jelenet második, szavalt részének a lelki diszpozíciója, hanem fokozatos kijózanodás vezet el a „logocentrikus” párbeszédhez.

Az *Agamemnón* *Kassandra*-jelenetének fél-lírai *amoibaion*ból, azaz *epirrhématikon*ból tiszta lírai *amoibaion*ba átfejlődő *amoibaion*ja, a *musiké* egyetlen formaegységen belüli fokozatos expanziója új fejlemény a fennmaradt Aischylos-oeuvre-ben. A korábbi *epirrhématikon*okban a konfrontáció uralkodott. A *Perzsákban* kettő is elmentéses élmények kontrasztját viszi színre, de a szavaló színész és az éneklő-táncoló kar kommunikációja nem fejlík drámai küzdelemmé, az ábrázolás megmarad a kontrasztnál. A *Heten Théba ellenben* és az *Oltalomkeresőkben* megjelenik egy fejlettebb típus is, amely a színész és a kar konfrontálódásában már *logos* és *pathos* küzdelmét jeleníti meg, de az ellentétes erőknek nem bontakozik ki eredője, az *epirrhématikon*ban a dráma csak manifesztálódik, de nincsen iránya, és nem halad előre. Közbevetőleg: a *Perzsák* és a *Heten Théba ellen* kivételt képező tiszta lírai *amoibaion*jaiban, azaz a két *kommos*ban van belső fejlődés, ez azonban nem drámai, hanem tisztán érzelmi, unilineáris, a *pathos* fokozódása, intenzifikálódása a *musiké* közegében. Ha az elementáris dráma és a drámai cselekmény szempontjából nézzük a dolgot, Poppnak igaza van, az aischylosi *epirrhématikon* fejlődésének csúcspontja Pelasgos döntési jelenete az *Oltalomkeresőkben*: a danaidák *musiké*ja mintegy

22 Arthur Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: 1953, 161.

23 Fraenkel: i. m. 487., 539–540.

24 Dennison–Page: i. m. 165–166.

25 Kannicht: i. m. 275–280.

26 Popp: i. m. 233–234.

fokozódó nyomást gyakorol Pelasgos *logosára*, kikényszeríti belőle a döntést, az *epirrhématikonban* előrehalad a cselekmény. De már Popp is felfigyelt arra, hogy az *Oresteia*ban az *amoibaionnak* egy még újabb típusa jelenik meg, amelyben gondolati fejlődés megy végbe, de külsőleg mégsem visz előre, mert olyan jelenet előzi meg, amely elégségesen motiválja az *amoibaion* utáni külső cselekményt.

Az *amoibaion* nem azért szükséges, hogy *Kassandra* belépjen a palotába, *Orestés* elhatározza az anyagilkosságot. De: csak az *amoibaion* révén tapasztalják meg a résztvevők, hogy mit tesznek. Az *Oresteia*-*amoibaionok* nem a materiális cselekmény előrehaladását szolgálják, hanem a belső történet, a lényegbeli megvilágosodás [Wesenserhellung] kibontakozását: nem „politikaiak”, hanem „teológiaiak”.<sup>27</sup>

A *Kassandra*-jelenet *amoibaionjával* kapcsolatban talán nem ez a legtalálóbb ki-fejezés. Magam inkább pszichológiainak mondanám, amely pszichológia azonban nem öncélú, hanem fontos funkciója van a darab dramaturgiai és eszmei kontrapunktikájában.

Ez az *amoibaion* *Aischylos* minden általunk ismert korábbi *amoibaionjánál* komplexebb, differenciáltabb, kifinomultabb, bonyolultabb és mélyebb, s ez a *musiké* zseniális felhasználásának köszönhető. A *Kassandra*-jelenet *amoibaionja* a korábbi *amoibaionokkal* szemben külső formája ellenére nem dialogikus, nem kommunikatív, pontosabban: a benne végbemenő kommunikáció nem közvetlenül, hanem távolhatás formájában történik. Az *amoibaion* két külön dimenzióban bontakozik ki, mégis mind jobban összehangolódva. *Richard Kannicht* helyesen látja:

[...] a karvezető és a kar megnyilatkozásait eliminálni lehetne anélkül, hogy ezáltal *Kassandra* megnyilvánulásainak összefüggése szétrombolódna, másrészt azonban a kar-rész *Kassandráé* nélkül értelmetlenné válna: *Kassandra* része önálló, a karé funkcionálisan függő.<sup>28</sup>

*Kassandra musikéjének* érzelmi görbéje tematikusan és emocionálisan négy világos szakaszra tagolódik, de folytonos. Viszont tekintsük át még egyszer a kar lélekben megtett útját! Az argosi vének, akiket a dráma elejétől fogva valami bajváró aggodalom nyomaszt, a *Kassandra*-jelenet elején a karvezető személyében a józan ész megtettesülésének tűnnek. Ismerve a bűnök és bosszúk feltartóztathatatlan logikáját, amit minden görög ismer, már *Kassandra* első múltidéző víziójából kiérzik a veszélyt, és feltámad a látnokkal szembeni ellenérzésük; nemcsak az emlék kínossága zavarja őket, hanem a történet lezáratlansága is. Nem akarnak hallani a múlttól, úgy tesznek, mintha le volna zárva – köztudomású, nem kell beszélni róla. A *Kassandra* által vizionált új bajt azonban, úgymond, nem értik. De biztos, hogy csak a jóslat homályossága, talányossága hozza zavarba őket, mint az interpretációk általában értelmezik? Hiszen egészen eddig tisztában vannak a bűnök és bosszúk láncolatával, ismerik az adott helyzetet, ne sejtjenek hát, hogy mi következik? A bajváró alapérzés, a látnok megjelenése és aktiválódása, az *enthusias-*

27 Uott 244.

28 Kannicht: i. m. 273.

mos rendkívüli állapota, Cassandra viselkedése, a felelevenített kínos és jövőbe mutató emlék, a kellemetlen szavakat énekkel és tánccal egyesítő s az *aulos* éles hangjával is tovább fokozott *musiké* mélyen a lelkükbe nyúl, és a hártás reflexét váltja ki belőlük, de meg is zavarja, zavarba is hozza őket. A Cassandra *musikéja* által felidézett képek, köztük a kielégíthetetlen és ujjongó Viszályé, az Erinyseké, valóságos robbanást idéznek elő a kar lelkében, s míg a karvezető indulatos szavakkal próbálja elhallgattatni a jósnőt, ennek *musikéja* a többieket kiragadja a józan ész védelméből s olyan lelkiállapotba, idegállapotba taszítja, amelynek a neve: félelem, nyelve pedig már nem a *logos*, hanem a *musiké*, annak szövegében pedig a kép, az *imagery*. A kar, amely a jelenet elején még a józan ész megtestesülése volt, most a kassandrai *musiké* összhatására teljesen áldozatul esik a *pathos*nak, ami számára – a szó többértelműségének megfelelően – egyszerre szenvedés és szenvedély. De ekkor Cassandra tárgyat vált, *musikéja* az atridák felől maga felé fordul, magára reflektál, magát siratja. Az argosi vének pedig meghallják a hangváltást, a kínzó felkiáltások után a megadó, búcsúzó, melankolikus panaszt. És mintha megéreznék benne, hogy a szenvedélyes szenvedésnél jobb az együttlés, mert a saját bajt háttérbe szorítja a másé, mert nemes érzés, s ezek jóvoltából megvan benne a feloldás is. Cassandra és a kar szövege nem dialogizál egymással, de *musikéjük* egymáshoz hangolódik, a szöveg poézise a dallam, vagy ahogy a görögök nevezték: a *harmonia* kantabilitását sejteti – az *amoibaion* az utolsó két strófapárban úgyszólván *bel canto*-duettként fejeződik be. Kassandrának az atridákra vonatkozó s a kart közelről érintő jóslata pedig látókörön kívül kerül. A *musiké*, amely kezdetben megrázó volt, végül némi melankolikus szépséggel enyhíti is a szenvedést.

Az *amoibaion*t Cassandra mítoszának a jegyében szokták értelmezni, miszerint a kar azért nem érti a jóslatát, azért hitetlen vele szemben, mert Apollón rámért büntetése most is hatékony: soha senki sem hisz neki – az *amoibaion* így Cassandra tragédiája. Alighanem ez a mítosz is belejátszik, ám úgy vélem, az *amoibaion* legalább annyira a kar tragédiája is. Az argosi véneké, akik jó érzésű, de erő és hatókör nélküli emberekként mindvégig bajvárón, eseten, határozatlanul, tanácstalanul téblábolnak a színen, félnek a jövőtől, és menekülnek a valóság elől, hogy végül szeretett királyukat elvesztve, Klytaiméstra és Aigisthos által megalázva, megverten kullogjanak el. Az *Oresteia* első darabja, az *Agamemnón* egyebek között a vakság és a látás, a kiszolgáltatottság és a sorsvállalás, a végzet és az emberi autonómia problematikájáról szól. Agamemnón és Cassandra jelenete, bevonulásuk a palotába – tükör- és ellenjelenetek. Agamemnón cselvetés áldozataként, Klytaiméstra akarata szerint, vak önhittséggel vonul a nem sejtett halálba. Cassandra nem engedelmességek Klytaiméstrának, s tudva, mi vár rá, sorsát vállalva, önként megy majd be, hogy legyilkolják. A kar is ebbe a kontrapunktikába illeszkedik. A zavar, a félelem érzelmi menekülésbe, öncsalásba kergeti. Az *amoibaion*ban nincsen a szereplők között drámai küzdelem, nem halad előre a cselekmény, ám kettős pszichodráma zajlik le benne, árnyaltan, de merőben az *aisthésis*, az érzékelés, úgyszólván a zsigerek szintjén. S ennek a szubtilis pszichodrájának a közege nem a tragédia aristotelési alapeleme, a cselekménykonstituáló cselekvés, de még csak nem is a beszéd, a *logos*, hanem az affektusok nyelve, a *musiké* – mint egyszer majd az operában.



## AISZKHÜLOSZ: AGAMEMNÓN

IV. epeiszodion, 2. jelenet, 1072–1178. sor

KASSZANDRA	Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!	1. strófa
KARVEZETŐ	Miért jajongasz így, ha Loxiászt hívod? Nem oly isten ő, ki gyászdalokban részesül.	
KASSZANDRA	Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!	1. antistrófa
KARVEZETŐ	Vészes jajokkal hívja az istent újra, kit jajok közé idézni éppen nem való.	
KASSZANDRA	Apollón, Apollón, útnyító, elvesztőm nekem, másodszor is megöltél íme könnyedén.	2. strófa
KARVEZETŐ	Saját gonosz sorsáról zengi jósdalát: az isten-ihlet él még rablelkében is.	
KASSZANDRA	Apollón, Apollón, útnyító, elvesztőm nekem, ó jaj, hová vezetted, mily fedél alá?	2. antistrófa
KARVEZETŐ	Átreusz fiak lakába; hogyha nem tudod, kimondom én, halld – és hazugnak nem találsz.	
KASSZANDRA	Ó, ó! Isten-utálta ház, sok rokon-öldösés gyásztanuja, te, s a leszelt feje, ember-mészárszék, vér-belepte padlatú.	3. strófa
KARVEZETŐ	Az idegen nő jószimatú, mint az eb, s a gyilkosságot, mit kutat, majd fölleli.	
KASSZANDRA	Ó, ó! Itt van a két tanu, íme, hiszek nekik, két kicsike zokog a bárd alatt, és apjuk az, ki ette megsült húsukat.	3. antistrófa
KARVEZETŐ	Jós-hírneved minénkünk régen ismerős, jövendőlköt mégse vágyunk hallani.	
KASSZANDRA	Jaj, ó, mit is akar a házban ő? Mi ez az iszonyu kín megint, amit kitervel bent a házban, szörnyűség, rokonnak iszony, nincs reá ír, s be messze, aki segítene.	4. strófa
KARVEZETŐ	E jós-szavát én nem tudom megérteni; amazt tudom, hisz híre városszerte szól.	

KASSZANDRA	Jaj, ó, gonosz, te! teszed a művedet: uradat itt, ki hált veled, fürdőddel ékited – végét hogy mondjam el? Hisz itt van hamar már: s a kéz nyúl a kézért, kiveti karmait.	4. antistrófa
KARVEZETŐ	Nem értem ezt sem: a rejtelmekre íme most fehér-foltos jóslat jött, meg nem fejthetem.	
KASSZANDRA	Jaj, ó, iszony, jajaj! Mi tünik ott fel, ó? Nem Hádészé e háló? A hálótársi háló, ölés cinkosa: Erínüszek csapata, vérivó, örömd ez, visongj: hull a kő majd ezért.	5. strófa
KARVEZETŐ	Milyen Erínüszet hívsz, hogy itt rivalljon e házban? Szavadtól földerülni nem tudok.	
KAR	Befut a szívemig a csupa keserü vér, miként dárda-ért lehullót borít, kihez a fény bucsút venni ér el, s a vész rohan, száll felé.	
KASSZANDRA	Ó jaj, figyelj, figyelj! Hol a tehén? Ne túrd! A bikát lepelbe fonva, míg az sötét szarván a hálót rázza, ő lesújtja, s az oda a vízbe hull: a cseles és ölő kádát így zengem én.	5. antistrófa
KARVEZETŐ	Hogy jóslatokhoz értenék, nem kérkedem, de most e szótól rosszat sejtve rettegek.	
KAR	Van-e jövődölés, mely örömdöt jelent az embernek itt? Csupán bajt fecseg az, aki jósoló, s megtanuljuk a bajt, a rémületet.	
KASSZANDRA	Ó jaj nekem, szegénynek, keserü sorsom ez: belevegyítem én a magamét e gyászba. Engem szegényt miért is hoztál, mondd, ide? Hogy véled együtt haljak itt: másért miért?	6. strófa
KAR	Dühös az ihleted, ragad az istened, magad bánatát dalolod e vad énekeddel, mint a sohanemszünő bánatos zengzetet kidaloló madár, barna fülemüle. „Itüsz”-t jajduló.	
KASSZANDRA	ó jaj, be szép a sorsod, te daloló fülemüle; az istenek neked szárnyat adtak, hogy bárha sírsz is, édes légyen életed; de rám kétélü bárd ölő csapása les.	6. antistrófa

- KAR Miből is származik ez a te isteni  
hiú jós-szavad,  
milyenek is e zengzetek, szörnyűk,  
dalodol így a bűt rémitőn, szűntelen.  
A te jövendőelő, vészdaloló utad  
határhoz hol ér?
- KASSZANDRA Ó jaj, te nász, te nász, Pariszé, 7. strófa  
te mieinkre vész;  
ó jaj, Szkamandrosz, te hazám vize:  
bizony a partodon nőve föl egykoron  
éltem az életem:  
de most a Kókütosznál és az Akherón  
partján zengem csak nemsokára jósdalom.
- KAR Ez a szavad igazán nagyon is értető!  
A gyermek is igen értené:  
be bánt engem is, mint a kígyómarás,  
ha így sírsz, jajongsz,  
ha keserű dalod sikolt,  
megsebez engem is.
- KASSZANDRA Ó jaj, te küzdés, városomé: 7. antistrófa  
oda van, elveszett;  
ó jaj, apámnak a honi tornyokért  
főlálodozott egész nyájai – hasztalan:  
nem segített ez, ám  
a város el kellett hogy tőrje végzetét;  
és forró vérem földre omlik nemsoká.
- KAR Ez a szavad is olyan, mint az előbbi volt;  
de mondd, micsoda daimón, aki  
reádsúlyosult, s vadul kényszerít  
a bűt zengened,  
az iszonyut, a vészhozót;  
vége vajon mi lesz?

(Devecseri Gábor fordítása)\*

\* *Aiszkhülosz drámái.* Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Európa, 1962, 182–185. – Devecseri Gábornak a lehető legnagyobb *formahűségre* törekvő műfordítása szükségképpen nem éri el a *tartalmi szabadságot*, ami azt jelentené, hogy a magyar szöveg az eredeti tartalmat úgy fejezi ki, hogy a kelleltenél sem többet, sem kevesebbet nem mond.