

ORPHEUS ÉS A KÖLTÉSZET HATALMA

D. TÓTH JUDIT

Ovidius a *Metamorphoses* központi helyén, a második pentas végén és a harmadik elején helyezi el Orpheus metapoétikus történeteit, melyek közül a feleségéért alászálló mitikus dalnok elbeszélésében annak alvilági énekéről úgy szól a narrátor, hogy megfogalmazásában a költészet hatásáról (erejéről, hatalmáról) valaha is mondott legerőteljesebb megnyilvánulások egyikét láthatjuk:

„Míg zengette e dalt, s pengette szavához a lanthúrt,
sírtak a vértelenült lelkek: nem kapkod a tűnő
habhoz Tantalus, Ixion torpan kerekével,
nem tépnek madarak májat, sem a belosi lányok
nem meregetnek; Sisyphus, ülsz sziklára nyugodva.
Akkor – a hír így mondja – az Eumeniseknek először
ázott könnyben az orcájuk, s a király felesége
és az alanti nagy úr sem tudta lenézni a kérést;...” (10, 40–48)¹

A rhodopéi költő elvesztett felesége visszakövetelése érdekében dalolt éneke – némi túlzással szólva – az egész kozmosz, de legalábbis a lenti világ szüntelen mozgását függeszti fel, szüneteltetve a nagy mitikus bűnösök büntetését, szerelmi dalával pedig meghatva az alvilág királyát és feleségét, valamint a máskor dühös Erinnysökként sokkal inkább megmutakozó Eumeniseket. A költemény hatása egyben a költészet erejének, hatalmának a kifejeződése is, amely Ovidius alkotásában Orpheus történeteinek más részleteiben, motívumaiban is hangsúlyosan van jelen, és még az idézett alvilági jelenetnél is hatásosabban, bizarr módon halálának narratívájában: „[a lant] panaszos hangon szól, suttog a holt nyelv” (52).

Tudományos pályája kezdetén Darab Ágnes Orpheus mítosza és alakja ábrázolásainak nagy figyelmet szentelt. Bár doktori disszertációja² alapján véve a mitikus dalnoknak és történeteinek görög, etruszk, római és részben kora keresztény képzőművészeti ábrázolásait, értelmezéseit tekinti át, fontos szerepet szán a császárkori, főképpen aranykori költői értelmezéseknek, elsősorban Vergilius és Ovidius műveiben.³ Az Augustus kori költészetben Orpheus a felülmúlhatatlan költő emblematikus figurájává válik, akinek mítosza teljessé formált történetként a római

¹ OVIDIUS 1975, 276. Devecseri Gábor fordítása.

² DARAB 1988.

³ DARAB 1988, főként 30–44.

irodalomban első ízben Vergilius *Georgicájában* jelenik meg (4, 453–527), de igazán nagyhatásúvá majd Ovidius *Metamorphosesében* (10, 1–85; 11, 1–65) válik. A szerelem és költészet erejét példázó alvilági története a halál ének általi legyőzésének megfogalmazása, és kimondatlanul azé is, hogy „a halhatatlanság egyetlen elérhető formája a költői halhatatlanság”.⁴ Az aranykori költők alkotásaiban az alvilágjáró szerelmes Orpheus katabasisa (vö. *Aen* 6, 119–120), az alvilági erők lenyűgözése mellett a természetet elbűvölő költő szerepe is fontossá válik (pl. Verg. *Ecl* 3, 46; 4, 55–59; 6, 29–30).⁵

Amikor írásomban azt vizsgálom, hogy Euripidés tragédiáiban ott van-e, és ha igen, miképpen, Orpheus alakja és a költészet erejének, hatalmának tematizálása, akkor nemcsak Darab Ágnes korai, hanem későbbi tudományos érdeklődése három nagy területének – a (képzőművészeti alkotásokban is reprezentálódó) mitológia, a görög költészet és a római irodalom – is a találkozási pontjaihoz érkezem.⁶

Az Ovidiusnál, bő négy évszázaddal korábban alkotó költőelőd, Euripidés a ránk maradt tragédiáiban a költészet eredetéről, szerepéről, hatásáról és hatalmáról szintén izgalmas és sok tekintetben máig érvényes kijelentéseket tesz különböző szereplői szájába adva, de ezek a (sokszor szentenciózus) megállapítások soha nem – a római császárkorra majd a mindenkori költő emblematikus figurájává váló – Orpheus szájából hangzanak el; Orpheus mint drámai szereplő ránk maradt tragédiáinak egyikében sem jelenik meg. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a thrák dalnok alakja, vagy a nevével fémjelzett orphikus (misztérium) vallás és a hozzákapcsolódó költészet ne lett volna ismert a Kr. e. V. századi athéni költők számára, és maga Euripidés is ne utalt volna rájuk a darabjaiban. A trójai és thébai mondanakör „pathosszal teli történeteinek” népszerűsége mellett az argonautaké, beleértve Orpheus alakját és Médeia történetét is, szintén ismertek voltak, habár csak a hellénisztikus korban, Apollónios Rhodios *Argonautikájában* álltak össze egységes narratívává.

Euripidés mind Orpheus mítoszát, mind az alakjához kapcsolódó orphikus vallást és költői hagyományt jól ismerhette. Eltekintve azoknak a kérdéseknek a kiterjedt tudományos vizsgálatától, hogy az isteni vagy emberi származású, mitikus vagy valós személyként számontartott thrák Orpheus hogyan lett a görögök Musaiost, Homérost, Hésiodost és másokat tisztelő nagy költői hagyományának tekintélyes alakja,⁷ azt láthatjuk, hogy történeteinek alapelemei, -motívumai⁸ a klasszikus

⁴ DARAB 1988, 32.

⁵ DARAB 1988, 38–39. Darab további szöveghelyeket is hoz Horatius ódáiból és az *Ars poetica*ból, Ovidius *Amores* és *Ars Amatoria* című műveiből, valamint Propertius elegiaköltészetéből; az Orpheus-történet átalakítása említésre méltó példájának pedig Seneca *Hercules Furens* című drámáját tartja (DARAB 1988, 52–53).

⁶ A Darab Ágnes közzöntő írásomban nem törekszem a téma áttekinthetetlenül nagy szakirodalmának a feltérképezésére, de még csak az alapvető művek következetes hivatkozására sem; esetlegesen utalok a gondolatmenetem szempontjából fontosnak látszó munkákra.

⁷ Vö. BÖHME 1991, főleg 8–16.

athéni korban már megvoltak,⁹ és az értelmezések hangsúlyai azok, amelyek változtak/változhattak. Arra a kérdésre keresve a választ, hogy ki volt Orpheus a görögök számára, a legkorábbi testimóniumok és mitográfusok alapján az mondható, hogy a legtehetségesebb (thrákiai) zenész (lírajátékos) és énekes, király, Kalliopé Múza és bizonyos változatokban Apollón fia (vagy maga Apollón isten), más variánsok szerint Oeagrus, thrák királyé. Különleges kapcsolata van az őt inspiráló istenségekkel, ami ugyanakkor el is különíti őt az embertársaitól. Teológiai költemény szerzője, aki elég erős ahhoz, hogy legyőzze a sziréneket és az Alvilág urait, és hogy átléphesse az emberi határokat azáltal, hogy elbűvöli az állatokat, fákat, köveket; és még a zenei képességeket is meghonosítja a lesbosiak körében. Narratívája négy különböző témából állt össze: hogyan vesztette el a feleségét és próbálta visszaszerezni őt; hogyan bűvölte el zenéje az állatokat, fákat, köveket; hogyan halt meg a menádok vagy a thrákiai nők kezétől, és mi történt a levágott fejével. Ehhez kapcsolódik majd egy ötödik nagy téma, amely az Argonauták kalandos útjában való részvételéről szól, akiknek társaságába zenéje mágikus ereje miatt hívták meg, de ahol mint hős soha nem volt olyan jelentős, mint például Iason vagy Héraklés.¹⁰

A költők őseként és az istenek rokonaként számontartott, a zene eredeti hazájához, Thrákiához kapcsolt Orpheus alakja Euripidés korainak tartott (bár szerzőségét tekintve vitatott) darabjában, a *Rhésosban*¹¹ többször is megidéződik, úgyis mint a címszereplő unokatestvére. A témáját az *Ilias* 8. énekéből merítő „fiatalkori” darabban Rhésos anyja, a Múza a Trójában elhunyt halott fia holttestéhez szólva idézi meg Orpheus alakját. A szinte dea ex machinaként („[a] sátor fölött”, 885) megjelenő Múza nem hatalmi szóval intézkedik, még csak jövődőt sem mond (habár a gyilkos Odysseus méltó bűnhődésére utal), hanem sirató éneket intéz a tetemhez (895kk). Magukat a Múzsákat „Orpheusz barátai”-nak mondja (968), fia fogadásának eseményét pedig „a hírneves thrák mesterrel” (923–924) folytatott versenyhez kapcsolja: „a Múzsaversenyünk / miatt szültem meg ezt a balsorsú fiút, / mert átkelőben thrák folyója habjain / kerültem Sztrümón nászi fekhelyére én” (917–920). Az újszülött gyermeket, aki egyben Orpheus unokatestvére is, a Múza a fiú apjának, Strymónnak adja át, aki a nimfákra bízta neveltetését, így válik majd felserdülve a thrákok királyává (926–931).

A név szerint meg nem nevezett, Pallas Athéné által csak „dalsínáló Múza”-ként említett (651) anya Orpheus mitológémájából mindenekelőtt a zene, a dal, a költészet szerepét, földrajzi szempontból pedig a Thrákiához való kapcsolódást

⁸ Az Orpheusra vonatkozó költői és vallási hagyomány (töredékes) forrásait lásd KERN 1922; történetének összefoglalását magyar nyelven KERÉNYI 1977, 365–370.

⁹ Kivéve azt a narratív elemet, hogy Orpheus az alvilágból visszafelé tartva másodjára is elveszíti feleségét. Ez a változat – egyesek szerint egy ismeretlen hellénisztikus forrásra támaszkodva – először Vergiliusnál jelenik meg: *Georg* 487kk. Vö. még 12. és 22. jegyzetek.

¹⁰ GRAF 1990, 80–99.

¹¹ EURIPIDÉSZ 1984, 5–40. Kerényi Grácia fordítása.

emeli ki. Önmaga vonatkozásában nem említi a rokonságot, csupán a versengést, amelyet Orpheusszal folytattak: „felmentünk [...] a Pangaioszra, Múzsák, hangsze-rünk / pengetve, nagy versenyre kelni a hírneves / thrák mesterrel” (921–924). A fiát sirató anya szavai azt is sejtetni engedik, hogy Rhésos a híres rokon misztéri-umvallásába is beavatódott, amikor így fogalmaz: „a mondhatatlan titkok ünnepege-it számára Orpheusz tárta fel” (943–944); sőt, mintha Orpheus alvilági tekintélyére is utalna halott fia visszaperlésekor: „megkérem én a lenti szép úrnőt, gyümölcs- / hozó Déméter istenasszony gyermekét, / bocsássa el lelkét: hisz ezzel tartozik / nekünk, Orpheusz barátait ha tiszteli.” (965–968)¹² Ugyanakkor a Múza szavai még csak homályosan sem utalnak arra, hogy Orpheus alvilági befolyásának valamiképpen köze volna a halott feleségéhez, és a thrák dalnok ehhez kapcsolódó alvilági győzel-me gondolatának a jelenléte a klasszikus görög korban máig sokak által vitatott, leg-alábbis az irodalmi forrásokban.¹³ Ezen vélemények szerint a vonatkozó források, szakaszok szoros szövegolvassása azt látszik alátámasztani, hogy a klasszikus kor nem ismert olyan változatot, amelyben Orpheus feleségével együtt tért volna vissza a felvilágra; „győzelmét” az alvilág lakóinak dallal és zenével való elbűvölésében lát-ták, ami mutatja az énekes művészetének természetfeletti erejét.¹⁴ (Tulajdonképpen ezt erősítik meg az alább említendő *Alkéstis* és *Symposion* vonatkozó szöveghelyei is, habár gyakran éppen ellenkező értelmű példaként hozzák fel őket.¹⁵)

Az értelmezés másik iránya szerint Orpheus feleségével való visszatérésének legkorábbi releváns bizonyítékai az attikai vörösalakos vázákön találhatóak az V. század kezdetétől,¹⁶ és Euripidés *Alkéstis* című darabjára¹⁷ is gyakran tekintenek úgy, mint amely az első fennmaradt utalás Orpheus katabasisára,¹⁸ és mint annak első textuális tanújára, hogy Orpheus és felesége alvilágból való szerencsés vissza-térésének története már a klasszikus kori görög költészetben sem volt ismeretlen. A legkorábbról (Kr. e. 438) ránk maradt, bizonyíthatóan euripidészi szerzőségű darabban a dalnok két argonauta társa (Admétos, Héraklés) is fontos szerepet ját-szik, azonban ebben az esetben Orpheusra mégsem mint az Argó hajósait kísérő kitharódoszra kell asszociálnunk, hanem mint a feleségét az Alvilágból kiszabadító (vagy legalábbis kiszabadítani akaró) énekesre.

¹² Euripidés ezen bizonytalan szerzőségű darabját és a Múza darabbeli homályos szavait nem is szokták figyelembe venni a kutatók, amikor úgy fogalmazznak, hogy Orpheus kata-basisára az első fennmaradt irodalmi utalás a költő *Alkéstis* című darabjában van. HEATH 1994, 168.

¹³ HEATH 1994, 163kk. bemutatja az ezzel kapcsolatos legfontosabb nézeteket.

¹⁴ HEATH 1994, 164–165.

¹⁵ További példákat idéz GRAF 1990, 81–82.

¹⁶ GRAF 1990, 165.

¹⁷ EURIPIDÉSZ 1984, 71–114. Devecseri Gábor fordítása.

¹⁸ „Enyém ha volna Orpheusz nyelve és dala, / hogy Déméternek lányát vagy az ő hitvesét / elbűvölhetném s fölhozhatnálak megint, / leszállanék, s Plútón kuttyája vissza nem / tarthatna, sem lelkek révésze, evezős / Kharón, hogy a fényre újra föl ne hozzalak.” (357–362)

Admétos király, akinek az udvarában az események játszódnak, Apollón istentől egy látszólag visszautasíthatatlan ajándékot kap: túlélheti saját végzete kijelölt idejét, ha valaki vállalja helyette a halált. A mitikus, heroikus múltjától teljes mértékben megfosztott férfi ironikus történetében¹⁹ végül is a darab szereplői által eszményi feleségként értelmezett Alkéstis áldozza fel magát férje helyett, de az utolsó pillanatban a királyi udvarban éppen akkor vendégeskedő Héraklés megszabadítja majd a halál torkából. A nagy erejű hős a műfaji szempontból sokat vitatott, szatírájátként és tragédiaként, sőt tragikomédiaként egyaránt értelmezett darabban²⁰ sem hazudtolja meg mitikus múltját: a sírnál megbirkózik a halállal, majd lefátyolozva (végső soron idegenként) visszavezeti az asszonyt a férjéhez (1080kk), aki Alkéstis haldoklásakor még éppen arra tett ígéretet, hogy a nő halála után nem enged más asszonyt az otthonába. Az Orpheus katabasisára utaló mondatok éppen az után hangzanak el Admétos szájából (aki maga is árván maradt férjje [*orphanos*] válik), miután az asszony által kért esküt teszi. Szavai rögtön ironikus felhangot kapnak, egyfelől, amikor a feleségét helyettesítendő képmásról, mint a „hideg gyönyör” forrásáról beszél (348–353), másfelől, amikor Orpheus mint szerelmes férj dalának alvilági erejére utal (357–362).

Évtizedekkel Euripidés darabja után a *Symposion*ban²¹ Platón, Phaidros beszédében, mint a szeretők egymás iránti szeretetének nagyra becsült példáját hozza fel Alkéstis (és nem Admétos!) esetét. Az asszony szerelmének istenek által is megcsodált nagysága teszi lehetővé, hogy „lelke az alvilágból feljöhessen” (179C–D). Ugyanitt viszont ennek ellenpéldájává válik Orpheus, aki azért láthatja csupán a felesége képmását és nem őt magát, mert az alvilágiak „elpuhultnak tartották [...], mivel nem volt bátorsága szerelméért meghalni, mint Alkésztisnek, hanem addig mesterkedett, amíg élve jutott a Hádészba” (179D–E).

Nem kérdés, hogy Platón értelmezését nem vetíthetjük vissza Euripidés darabjára, de ha csupán Orpheus alászállásának az Euripidés korában ismert (vagy általunk ismerni vélt) változatát tekintjük, akkor is erősen vitatható a két történet egybeolvashatósága: eltérő oka van a két nő halálának; az egyik esetben egy kívülálló (Héraklés), a másik esetben a férj (Orpheus) küzd meg a halállal; és ha még feltételezzük is, hogy Orpheus vállalkozása sikerrel járt, és vissza tudta hozni feleségét a halálból, Alkéstis saját férjéhez való visszavezetése akkor sem értelmezhető úgy, mint a házaspár örömteli újralalkozása és történetük boldog végű lezárása. Ha viszont elfogadjuk azt a – minden valószínűség szerint inkább létező – verziót, mely szerint Orpheus végső soron majd csak a saját halála után, az Alvilágban

¹⁹ D. TÓTH 2009, 8–18. Euripidés ironikus hangjához lásd még HEATH 1994, 169–170. Ugyanitt a *Protesilaos* című elveszett Euripidés-darab Orpheus-motívumához: HEATH 1994, 172.

²⁰ RITOÓK 2009, 180–193.

²¹ PLATÓN 1994. Telegdy György fordítása.

találkozik és lesz együtt feleségével, akkor ismét csak a két történet különbözőségére mutathatunk rá, hiszen Admétos és Alkéstis még életükben újra találkoznak.²²

Euripidés 431-ben bemutatott *Médeiájában*²³ Orpheus szintén mint dalnok, és nem mint Iasón hajóstársa idéződik meg, bár Médeia tragédiájának az Argó hajósa-ihoz kapcsolása már a Dajka prologoszbeli monológiának a kezdő szavaiban megfogalmazódik („Bárcsak sosem kelt volna át Argó hajó / Kolkhisz földére”, 1–2), később pedig a hajó-metaforika Médeia önértelmezésében is jelentős szerepet kap. Kreón kiűzetési parancsa után az asszony úgy beszél önmagáról, mint egy ostromlott utazóról, aki nem tud partra szállni, és nem tudja elkerülni a szerencsétlenséget (278–279). Ezt az önértelmező metaforát majd a Kar rövid lamentációja is átveszi, amikor Médeiát boldogtalan hajósként emlegeti (361–363; vö. még 431–445), ami interakcióba lép a történet tágabb kontextusával, az Argó hajósainak kalandjaival.²⁴

Médeia és Iasón agónijában ez utóbbi a beszédét szintén hajós metaforával kezdi (522–525), amikor öntelt módon arról próbálja meggyőzni a megcsalt asszonyt, hogy a férfinak nyújtott segítsége valójában neki magának hozott nagyobb hasznot, nem Iasónnak, mert ez által hírnevet szerzett a civilizált görög világban („híres vagy itt; ha ott lalnál a távoli / határokon, nem szólna rólad senki sem”, 539–541). A Médeia vádjával (465–519) szembeni védekezése első részét zárja ezzel a cinikus véleménnyel, megerősítve az érvet – többek között – Orpheus felemlegetésével: „Házamban inkább ne legyen semmi kincs, arany, / Ne zengjek dalt, mely Orpheuszéval versenyez, / Csak hírneves sors jusson osztályrészemül!” (542–544).

A feleségét elhagyni, a király lányát pedig elvenni készülő (tehát a gazdagságot mindennél előbbre helyező) Iasón megjegyzése meglehetősen átlátszó, és magán az egész szofisztikus érvelésen belül is elgondolkodtató. A gazdagság, a költői tehetség által szerzhető elismerés és a nyilvános megbecsülés (úgy tűnik, itt nem a heroikus sors által kínált hírnévről van szó) közismerten a férfi érvényesülés három módját jelenti, és amikor ezeket intézi Médeiához mint nőhöz, még cinikusabbá válik a hangja. Az 543., Orpheus dalára utaló sor pedig – jó néhány értelmező szerint – egyszerűen nem illik Iasón jelleméhez, a dal elbűvölő ereje sokkal inkább asszociálja Médeia mágikus erejét.²⁵ A sor értelmezésének ezen a jelentésszintjén a természetfeletti erővel rendelkező képességek (Orpheusé és Médeiáé) válnak hang-

²² Az ilyenfajta összehasonlításokat elsősorban azok a szövegvizsgálatok hívhatták életre, amelyek úgy vélték, hogy a *Metamorphoses*-beli értelmezés pretextusának tekintett *Georgica* szöveghely (4, 453–527) előtt már létezhetett egy pre-vergilianusi verzió, amelyben Orpheusnak a felesége halálból való visszahozatalára irányuló vállalkozása sikerrel járt. Ez a megközelítés úgy tekint Vergilius mítoszértelmezésére, mint amely (feltételezett hellénisztikus minta alapján) meghonosította a vállalkozás sikertelenségének verzióját, mintaként szolgálva Ovidius, az ő nyomán pedig a későbbi évszázadok művészi interpretációi, adaptációi számára is. Vö. PASCHALIS 2015, 394–406.

²³ EURIPIDÉS 1984, 115–163. Kerényi Grácia fordítása.

²⁴ Lásd ehhez BLAIKLOCK 1955, 233–237. Vö. még saját tanulmányommal: D. TÓTH 2017, 17.

²⁵ MEZZABOTTA 1994, 47. Idézi az ismertebb véleményeket (Page, Elliott, Linforth), melyek között olyan is van, mely szerint nem Iasón, hanem Euripidés hangját halljuk az 543. sorban a dal ajándékáról.

súlyossá, de lehetséges egy másik asszociáció, egy másik jelentésszint is, amely Iasont és Orpheust kapcsolja össze, ironikus módon. Mindketten részt vettek az Argonauták expedíciójában, mindketten férjek, de míg az egyik leszállt az Alvilágba, hogy visszahozza feleségét a halálból, a másik már felesége életében megszegi a neki tett ígéreteit, melyekre pedig az istenek a tanúk, és elhagyja őt.²⁶ Bár Iasón utalása Orpheus dalának erejére, nem pedig házastársi hűségére és nem múló szerelmére irányul, a dalnok történetét ismerő (és a pár évvel korábban bemutatott *Alkéstis*re még emlékező) néző számára az allúzió ironikussá válik.²⁷

A fenti euripidési példák kivétel nélkül azt mutatják, hogy a darabokban Orpheus megidézése – akár rokon, akár hajóstárs említi őt – a dal varázslatos, elbájoló ereje és a síron túli hitvesi szerelem és hűség példaként történik. A megállapítás általánosításával azonban óvatosan kell bánnunk, mert ha a ránk maradt töredékeket is szemügyre vesszük, máris árnyaltabbá válik a kép. Az oxyrynchusi papirusztöredékek között talált *Hypsipylé*-töredékek²⁸ Euripidés egyik, élete vége felé még Athénban alkotott, gondosan kidolgozott darabjából maradtak ránk, és Orpheus történetének egy kevésbé ismert mozzanatára utalnak. A töredékek alapján a cselekmény nagyjából felvázolható: amikor az Argonauták megérkeznek Lemnos szigetére, egy olyan, asszonyok által irányított szigetet találnak, ahol korábban megölték a hűtlen férjüket, egyedül a királynő, Hypsipylé mentette meg az idős apját, Thoas királyt (Dionysos isten fiát), úgy, hogy megszöktetve őt Thrákia partjaihoz vitte. Az Argonauták szerelembe vegyülnek a férfiak nélkül élő asszonyokkal, a királynő maga Iasóonnal, akitől ikerfiakat szül. Iasón Kolchisba tartva az aranygyapjúért magával viszi a fiúkat, és a töredékek szerint itt is fog meghalni, halála után pedig barátai közül Orpheus lesz az, aki magára vállalja a fiúk tanítását. Időközben a lemnosi asszonyok rájönnek arra, hogy Hypsipylé megmentette az öreg királyt, ezért eladják a nőt rabszolgának Nemeába, Lycurgos házába. Iasón és Hypsipylé fiai később megtalálják nagyapjukat, Thoast, majd anyjuk keresésére indulnak, akire végül Nemeában bukkannak rá, ahol a darab cselekménye játszódik.²⁹

Hogy az Argonauták között említett Orpheus tanító, pártfogó szerepe mit jelenthetett az Iasón-fiúk esetében, nem tudhatjuk, de ha felidézzük a *Rhésos* Múzsájának szavait „a mondhatatlan titkok ünnepeit” feltáró Orpheusról (943–944), akkor nem csupán zenei-költői ismeretekre gondolhatunk, hanem a nevéhez kapcsolt misztériumokra is. Orpheus legendája ugyanolyan mélyen gyökerezik a valóságban, mint a zenében és költészetben, és a Kr. e. VI. században Attikában kialakuló és terjedő, több istenhez is kapcsolódó misztériumvallásokat és rítusokat gyakran nevezték orphikus misztériumoknak, a vallási-filozófiai eszmerendszert orphizmusnak, amelyben a dalnok misztikus tudással rendelkezik, és ennek birtokában a megvilágosodott lélek megszemélyesítője. A XX. században előkerült leletek (aranytáblák, derveni papirusz, apuliai vázaképek) azt is valószínűsítik,

²⁶ MEZZABOTTA 1994, 48.

²⁷ MEZZABOTTA 1994, 48–49.

²⁸ P. Oxy. 852. EURIPIDES 2009, 250–251.

²⁹ EURIPIDES 2009. Vö. CSENGERY 1926, 146–174. és 333–336.

hogy a Kr. e. V. században már szélesebb körben ismert volt egy Orpheusnak tulajdonított theogóniai-kozmogóniai költemény, amely az orphikus kozmogónia korai létéről tanúskodik.

A görög lírában és drámaköltészetben az Apollón istenhez kapcsolt Orpheus látszólag ellenfele Dionysos istennek és híveinek, a bacchánsnőknek (mainasoknak), akik az egyik mítoszvariáns szerint még a halálát is okozzák, abban az örvényben, amelyet Dionysos bocsátott rájuk.³⁰ Az orphikus és dionysosi világszemlélet azonban nem állt távol egymástól (vö. Hérod. 2, 81), sőt egyes vélekedések szerint „Orpheus lényétől elválaszthatatlan a dionysosi valóság állandó fenyegető jelenléte”.³¹ Dionysos tehát egyenesen kulcsfontosságú az orphikus világképben, különösen az „üdv történetben”; másképpen megfogalmazva, Orpheus a baccháns misztériumok költője.

Akár gyűjtőnévként tekintünk a vallástörténet orphizmus megnevezésre, akár egyetlen vallási irányzat megnevezéseként,³² számolnunk kell azzal, hogy Euripidész jól ismerte a tanításait, már amennyire ismerhette, hiszen lényegük éppen a csak a beavatottak számára ismerhető titok megtartása volt. A költőt általában is érdekelték a normálistól eltérő pszichológiai jelenségek, John Porter szavaival „a morális erőszak pszichopatológiája”,³³ beleértve a vallási ekstázis kérdéseit is, melynek az egyik legjelentősebb ránk maradt példája a *Bacchánsnők*,³⁴ Euripidész egyik legnagyobbjának tartott tragédiája. Darabjaiban nyoma van az orphikus vallási tanok és rítusok ismeretének, mint például a már említett *Alkéstis*-ben, ahol is a Kar a halálról (Alkéstis haláláról) mint megmásíthatatlanról beszél, egyúttal mutatva azt is, hogy az orphikus tanok középpontjában az emberi létezés, az élet, de még inkább a halál utáni létezés kérdései állhattak: „meg- / vizsgáltam valamennyi tant, / és a Kényszerűségnél / nem leltem magasabb erőt, / thrák táblán se, melyet mind / Orpheusz írt be varázssal” (963–968).³⁵

Euripidész nemcsak ismerte az orphikus írásokat, hanem – ahogy például Guthrie fogalmaz – bizonyos szimpátiát is érezhetett az általuk képviselt aszketikus ideál iránt, mint „nyughatatlan lélek és jó értelemben vett szabad gondolkodó”.³⁶ A 428-ból ránk maradt *Hippolytos*³⁷ cím- és főszereplőjének, Hippolytosnak a hübrisze látszólag abban a másságában áll, hogy elutasítja a testi szerelmet, amit már Aphrodité felró neki a darabot nyitó epiphániájában. A fiú nem áldoz az istennőnek, annál inkább Artemisnek, a szüzesség és vadászat istennőjének, akinek társaságát

³⁰ Orpheus és Dionysos sajátos kapcsolatának legkorábbi textuális forrásaként Aischylos *Bassarai* című, töredékesen ránk maradt darabját (470-es/60-as évek) említik.

³¹ KERÉNYI 2003, 167.

³² Lásd EGYED 2018, 28–29. A kérdéskör áttekintése BENCZE 2013, 353–385.

³³ PORTER 1994, 54.

³⁴ EURIPIDÉSZ 1984, 837–885. Devecseri Gábor fordítása.

³⁵ A *Kyklops* 642. sora pedig „pompás orpheuszi büvigé”-t emleget (EURIPIDÉSZ 1984, 41–70. Kerényi Grácia fordítása.)

³⁶ GUTHRIE 1993, 237.

³⁷ EURIPIDÉSZ 1984, 203–251. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

naphosszat keresi és élvezi.³⁸ Azonban ahogy a *Médeiában* is Médeia barbársága csupán jelölője lesz a kortárs asszonyors ellen értelemmel és indulatokkal egyaránt fellázadó magatartásnak, úgy Hippolytos testi szerelmet elutasító mássága is csupán jelölője annak az általánosabb értelemben vehető másságnak, amely az orphikus tanok követésében foglalható össze. Mindez az apával, Théseusszal folytatott vitájában válik világossá, amikor az apa a fiú fejére olvassa különcködésének bizonyítékait: „Csak büszkélkedj, kerüld a húsételt, zabálj / növényt. Orpheuszt kövesd rajongva mint urad, / és jámboran forgasd a füstös könyveket” (952–954). Hippolytus „vétke” tehát a „normális”-tól való elfordulás, egy magasabb rendűnek gondolt életforma követése, ami szükségszerűen kiváltja a környezet értetlenkedését és ellenszenvét. A prologoszban még önteltnek láttatott főszereplő a darab második felében azonban már elnyeri környezetének (és a nézőnek) a szimpátiáját, főleg amikor apja, Théseus – fiának halálához vezető – tévedése is nyilvánvalóvá válik, és megbizonyosodhatunk, hogy még Artemisnek sincs hatalma visszahívni szeretett Hippolytosát a halálból.

Nem szükségszerű azonban, hogy Euripidés tragédiáiban az élet és halál, a valóság és látszat, a halál és túlvilági lét, halál utáni büntetés, a halhatatlan lélek/aither, a lélekvándorlás, a katharszisz és aszkézis, a bűn és büntudat valamenynyire kérdése közvetlenül magukból az orphikus könyvekből jöjjön. Euripidés sok helyről szerezhette tudását; filozófiai és vallási iskolázottsága közismert volt, a korábbi gondolkodás különböző elemeiből összerakott nézetei alapján pedig akár még eklektikusnak is nevezhető.³⁹

Orpheus alakjának és elbűvölő, elbájoló énekének a megidézése Euripidés darabjaiban – ahogy a fenti példák is mutatják – mindig a mitikus dalnok költészetének esztétikai szépségét és ebből fakadó erejét hangsúlyozza,⁴⁰ eredetét pedig tudottnak és problémátlanul veszi: a dalt Apollónhoz és/vagy a Múzsákhoz kapcsolja, és soha nem firtatja, hogy az isteneket vagy az isteni ihletettséggel bíró költőket milyen léttapasztalatok indítják a dalra. Van azonban Euripidés darabjaiban egy olyan visszatérő – a homérosi epikus hagyományig visszavezethető – gondolat, amely a költészet eredetét és funkcióját az emberi szenvedéshez kapcsolja.

„[H]a most / magasból isten föld porába nem taszít: / homályba vesszünk, Múza meg nem énekel, / későbbi kornak zengve rólunk himnuszát.” (1242–1245) Priamos felesége, Hekabé trójai királyné mondja ezeket a szavakat Euripidés *Trójai nők* című darabjában⁴¹ a „tűz-perzselte vár” (60) összeomló falai előtt annak a szenvedésnek a végső értelmét keresve, amellyel a sors sújtotta a királyi házat (és a népet) Trója pusztulásának utolsó napjaiban is. A Kr. e. 415-ben bemutatott darab nem csupán Euripidés úgynevezett hazafias és háborúellenes, hanem legalább eny-

³⁸ Kettejük kapcsolatának több szempontú bemutatását lásd KARSAI 1999, 50–220.

³⁹ GUTHRIE 1993, 237.

⁴⁰ A fent említett példákon kívül lásd még *Bacchánsnök* 561–562. és *Íphigeneia Aulisban* 1211–1214. sorok (EURIPIDÉSZ 1984, 887–945. Devecseri Gábor fordítása).

⁴¹ EURIPIDÉSZ 1984, 499–545. Kárpáthy Csilla fordítása.

nyire a közösségi és egyéni szenvedést tematizáló tragédiái sorában is értelmezhető, amely témák természetesen nem állnak távol egymástól.⁴²

Az epizodikus és dramaturgiailag látszólag igénytelen darabot a szenvedés ereje tartja össze, amelynek oka a háború (368–376), eredete, *archéja* viszont a klasszikus kori görög gondolkodás által is őrzött mitológiai hagyomány szemléletével összhangban az emberi önmegértés folyamatában a földi világon kívülre helyeződik – az emberi szenvedések misztikus mélységeit nem lehet értelmezni az istenek nélkül.⁴³ A szenvedés végső oka az istenek elhatározásaiban, szándékaiban keresendő, de a szenvedésre gyógyírként a költészetet is ők adják, jóllehet a szenvedés és költészet összefüggéseinek a felismerése már magukra az emberekre vár (abban az értelemben is, hogy a szenvedés az, ami által a darab kifejti tragikus hatását a befogadóra). A fájdalom, a szenvedés szépsége a darabban egyúttal a darab hatásának és szépségének is biztosítéka – Euripidés a szenvedést és a bánatot (több más darabjához hasonlóan) a tragédia paradox szépségévé alakítja át.⁴⁴

A mindvégig a színpadon lévő, fájdalmas anyaként ábrázolt Hekabé monódiája (98–152), teljessé téve a szenvedés tapasztalatát, már a darab kezdetén megadja azt a tragikus, jajongó hangot, amely a háború valamennyi szenvedőjének fájdalmas hangja lesz; a nőké, asszonyoké, akik a háború igazi áldozataiként vannak jelen.⁴⁵ A sok szenvedés által azonban valami olyasmit értek el, amire a háború nélkül soha nem került volna sor: az ismeretlenség helyett örök hírnévre tettek szert (1242–1245). Nemcsak Hekabé tragédiája válik teljessé, hanem Trója felgyújtásával a város materiális létezése is megszűnik, ugyanakkor a város feletti lamentáció Trója emlékének a megörökítése is lesz.⁴⁶ A személyes (testi és lelki) nyomorúság a heroikus hagyomány értékrendjében csak a közösségi szenvedés kontextusában kaphat értelmet.

A szenvedés és hírnév ambivalens viszonyának megfogalmazása (386–399, 1242kk.) – ahogy az értelmezők felhívják erre a figyelmet – nem egyszerű kapcsolódás a régi arisztokratikus hírnév-ideológiához, hanem az *Odysseia* egy kijelentésének evokálása („az istenek intézték így, szöve a vést a / földilakóknak, hogy legyen ének a messze jövőben” [Od 8, 579–580]), amely Hekabé szavaival együtt arra utal, hogy a szenvedés (és a költészet) által a legyőzöttek a győzők fölé emelkednek.⁴⁷ Az egyaránt istenek által adott szenvedés és költészet összefüggéseit a *Trójai nőkben* Hekabé ismeri fel és verbalizálja legvilágosabban ezt a tragédia lírai zárlatában (1242–1245), de a királyné felismerését Euripidés már a darab korábbi pontjain is megelőlegezi. Monológjában Cassandra – Hekabéhoz szólva – testvére, a legnagyobb trójai hős, Hektor halálának értelmét egyelőre még csak a hírnévben látja meg, utalva az akhájok támadásának önmaga ellentétébe forduló eredményére

⁴² RITOÓK 2009, 204.

⁴³ Vö. SCHWAGER 1994, 64.

⁴⁴ SEGAL 1993, 4.

⁴⁵ Vö. RITOÓK 2009, 194–208. BARLOW 1986, 28.

⁴⁶ Részletesebb kifejtését lásd SEGAL 1993, 29–33.

⁴⁷ RITOÓK 2009, 204.

is: „Hektórod gyászos sorsa így fest, jól figyelj: / a legvitézebb hős hírében halt meg ő, / s akhájok jötte hozta napvilágra ezt; / ha otthon ülnek, hősisége ködbe vész” (394–397).

A szenvedés és hírnév/emlékezet/költészet összefüggéseinek első tematizálásai és értelmezési kísérletei tehát az orális epikus hagyomány homályába vesznek, és nehéz megmondanunk, hogy az emlékezet maga mikor válik költészetté. A Múzsákat Mnémoszyné, az Emlékezet szüli Zeusnak, de Hésiodos *Theogonia*-beli interpretációjában nem elsősorban a szenvedés által elnyert hírnév fenntartására, hanem az emberek megvigasztalására és boldogítására: „ők hoznak feledést a bajokra, nyugalmat a gondban” (55) és „csak az énekkel gondolva a gondot elűzik” (61).⁴⁸ A költészetnek ez a szerepe és hatása Euripidésnél is hangot kap, Orpheustól és a Múzsáktól függetlenül is, például az *Oltalomkeresőkben*: „a költő is, mikor dalt szül, derűs / örömmel szülje; mert ha így nem érez ő, / s ború ül otthonán, sosem tud másokat / gyönyörködtetni; sőt, ehhez nincs is joga.” (180–183)⁴⁹ – mondja Adrastos, Argos királya (más kérdés, hogy maga a költő is valóban így gondolta-e).

A költészet vigasztaló, „szórakoztató” funkciója mellett a szenvedés költői témává váló tapasztalata láthatóan fontosabb szerepet kap Euripidés gondolkodásában. A költészet hatalmának hagyományosan Orpheushoz kapcsolódó tematikája mellett a 410-es évek közepétől, végétől erőteljesen látszik megjelenni Euripidés darabjaiban a költészet funkciójának, erejének a költészet és szenvedés összefüggéseiben való felmutatása. Ebben a kontextusban a szenvedés már nem csupán egyszerű „baj” és „gond”, hanem az embert a létezés magasabb ontológiai szférájába emelő történés, amely a költészet által nyeri el esztétikai szépségét, és míg a szenvedés egyes emberekhez kapcsolódóan csak a részletekben nyerhet értelmet, a költészetben feltárul a szenvedés „végső értelme” is.

Akár a Múzsák derűs, vigasztaló énekeire, akár az orpheusi dal elbűvölő esztétikai szépségére, akár a szenvedésből megszülető sirámokra gondol Euripidés, a költészetnek az emberi létezésben betöltött, mással nem helyettesíthető ontológiai-antropológiai szerepe vitathatatlan számára. „Dal nélkül sose éljek én.” – mondja a Kar *Az őrvjögő Héraklésben* (676), Kr. e. 421-ben,⁵⁰ és biztosak lehetünk abban, hogy ezt nem csupán a Kar, de maga a költő is így gondolja.

⁴⁸ HÉSZIODOSZ 1974, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

⁴⁹ EURIPIDÉSZ 1984, 343–385. Kárpáthy Csilla fordítása.

⁵⁰ EURIPIDÉSZ 1984, 387–435. Jánosy István fordítása. A Kar eredeti szavai (*mé dzóén met' amousias*) tágabb jelentést engednek meg, mint a magyar fordítás, de nem állnak ellentétben azzal.

BIBLIOGRÁFIA

BARLOW 1986

EURIPIDES: *Trojan Women*. Transl. and comm. Shirley A. BARLOW, Warminster, Aris & Phillips, 1986.

BENCZE 2013

BENCZE Ágnes: Bacchoi kai mystai. Eszkhatologikus hiedelmek és rítusok Magna Graeciában. In: *Az Olympos mellett. Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban*. Szerk. NAGY Árpád Miklós. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013, 353–385.

BLAIKLOCK 1955

Edward M. BLAIKLOCK: The Nautical Imagery of Euripides' *Medea*. *Classical Philology* 50/4. 1955, 233–237.

BOND 1963

G. W. BOND: *Euripides Hypsipyle*. Oxford, Oxford University Press, 1963.

BÖHME 1991

Robert BÖHME: Az „Orpheusz-kérdés”-ről. *Orpheus* 2/2–3. 1991, 8–22.

CSENGERY 1926

CSENGERY János: *Euripides elveszett drámáinak töredékei*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1926.

D. TÓTH 2009

D. TÓTH Judit: A feleség hangja Euripidész *Alkésztiszében*. *A Vörös Postakocsi* 3/4. 2009, 8–18.

Internet: http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2009_tel/a-voros-postakocsi-2009-tel (Letöltés: 2018. 12. 05.)

D. TÓTH 2017

D. TÓTH Judit: Médeia, a korinthusi feleség. *Studia Litteraria* 56/1–4. 2017, 9–22. Internet: <http://studia.lib.unideb.hu/file/6/59c9fd13d6208/szerzo/st3.pdf> (Letöltés: 2019. 01. 07.)

DARAB 1988

DARAB Ágnes: *Orphizmus és Orpheus kép, különös tekintettel a római császárkorra*. Debrecen, KLTE Ókortörténeti Tanszék, 1988 (Kézirat).

EGYED 2018

EGYED Attila: Rituális tapasztalat az orphikus aranylemezekben. Dimenziók és folyamatok. *Ókor* 17/2. 2018, 27–41.

Internet: https://www.academia.edu/37673317/_Ritu%C3%A1lis_tapasztalat_az_orphikus_aranylemezekben_Dimenzi%C3%B3k_%C3%A9s_folyamatok_%C3%93kor_XVII_2_2018_27_41._Ritual_Experience_in_the_Orphic_Gold_Leaves_Dimensions_and_Processes_-_in_Hungarian_ (Letöltés: 2019. 01. 04.)

EURIPIDES 2009

EURIPIDES: *Fragments*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009.

EURIPIDÉSZ 1984

EURIPIDÉSZ *összes drámái*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.

GRAF 1990

Fritz GRAF: Orpheus: A Poet Among Men. In: Jan BREMMER (ed.): *Interpretations of Greek Mythology*. London, Routledge, 1990, 80–106.

GUTHRIE 1993

William K. C. GUTHRIE: *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*. Princeton, NY, Princeton University Press, 1993.

HEATH 1994

John HEATH: The Failure of Orpheus. *Transactions of the American Philological Association* 124/2. 1994, 163–196.

HÉSZIODOSZ 1974

HÉSZIODOSZ: *Istenek születése. Munkák és napok*. Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest, Magyar Helikon, 1974.

KARSAI 1999

KARSAI György: *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*. Budapest, Osiris–Gond, 1999.

KERÉNYI 1977

KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1977, 262–266.

KERÉNYI 2003,

KERÉNYI Károly: Orphikus lélek. In: KERÉNYI Károly: *Az örök Antigoné. Valószínű történeti tanulmányok*. Budapest, Paidion, 2003, 163–169.

KERN 1922

Otto KERN (coll.): *Orphicorum fragmenta*. Weidmann, 1922.

MEZZABOTTA 1994

M. R. MEZZABOTTA: Jason and Orpheus: Euripides *Medea* 543. *The American Journal of Philology* 115/1. 1994, 47–50.

OVIDIUS 1975

OVIDIUS: *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1975.

PASCHALIS 2015

Sergios PASCHALIS: *Tragic palimpsests: The reception of Euripides in Ovid's Metamorphoses*. 2015. Doctoral dissertation, Cambridge, MA, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 394–406.

Internet: <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/17467245/PASCHALIS-DISSERTATION-2015.pdf?sequence=4&isAllowed=y> (Letöltés: 2018. 12. 19.)

PLATÓN 1994

PLATÓN: *A lakoma. Phaidrosz.* Ford. Telegdy Zsigmond–Kövendi Dénes. Szerk. STEIGER Kornél. Budapest, IKON Kiadó, 1994.

PORTER 1994

John R. PORTER, *Studies in Euripides' Orestes.* Leiden–New York–Köln, Brill, 1994.

RITOÓK 2009

RITOÓK Zsigmond: Euripidés *Alkéstisa*: vígjáték vagy tragédia? In: RITOÓK Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok.* Budapest, Osiris Kiadó, 2009, 180–193.

RITOÓK Zsigmond: Euripidés trójai trilógiája. In: RITOÓK Zsigmond: *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok.* Budapest, Osiris Kiadó, 2009, 194–208.

SCHWAGER 1994

Raymund SCHWAGER: Suffering, Victims, and Poetic Inspiration. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 1994/1. 63–72.

Internet: http://www.uibk.ac.at/theol/cover/contagion/contagion1/contagion01_schwager.pdf (Letöltés: 2019. 01. 05.)

SEGAL 1993

Charles SEGAL: *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba.* Durham–London, Duke University Press, 1993.