

Agócs Péter (1972) klasszika-filológus a Cambridge-i Egyetemen (Christ's College).

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
„A kéziratok nem égnék el” – Megjegyzések az „új Szapphóhoz” (2005/4).

Látni az Erinyst

Aischylos, *Eumenisek* 307–396

Agócs Péter

*And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

*A szárnyán többé toll se lendül, és csak fent ül, egyre fent ül,
Ajtóm sápadt Pallaszáról el nem úzi tél, se nyár!
Szörnyü szemmel ül a Holló, alvó démonhoz hasonló,
Míg a lámpa sávja omló fényén roppant árnya száll,
S lelkem itt e lomha árnyból, mely padlóm elöntve száll,
Fel nem röppen – soha már!*

Edgar Allan Poe: *A holló* (részlet). Tóth Árpád fordítása

1. Bevezetés az erinysztikába¹

458 kora tavaszán, a városi Dionysia ünnepén Aischylos athéni közönsége az akkor még fából évente újraépített Dionysos-színház táncterében (az *orchéstrában*) látta először táncolni az Erinysöket az *Oresteia*-trilógia harmadik részében.² A halottak világa kitört a napfényes színházi táncterbe – a biográfiai hagyomány nyilvánvalóan költött anekdotája szerint ez a közönséget olyan rémülettel töltötte el, hogy a gyerekek elájultak, és a terhes nők elvetéltek.³ Eme drámai epifánia fontos állomása az *Eumenisek* első *stasimonja* (kardala), a *hymnos desmios* (‘megkötő ének’): ez a kardal formájában előadott átokszöveg, amelyet az istennők kara Orestés körül táncolva énekel, s amiben egyfajta önaretalógiában elmesélik, mi is az ő helyük az olymposi és Olympos alatti világrendben. A folyamat, ahogy az alvilági hatalmak teatrális formát öltenek, némileg emlékeztet Dareios szellemidézésére a 472-ben előadott *Perzsákban*. De mielőtt részletesebben elemeznénk a szöveget és kapcsolatait az átokkal és a mágiával, beszélünk kell röviden magukról az Erinysökről és az *Oresteia*-trilógiában játszott szerepükről.

Az istennők, akik sok néven ismertek az antik irodalmi és kultusz hagyományokban (Erinysök; Eumenisek, vagyis ‘Jóakarók’ Semnai theai, ‘Félelmetes’ vagy ‘Tiszteletet parancsoló’ istennők; a latin irodalomban Furiae) messze álltak a klasszikus kori vallás olymposi istenvilágától.⁴ Mint egy a földben élő chthonikus hatalom, sötét és ősi erők kiengesztelhetetlen szűz leányai voltak, akiknek az anyaföld termékenységéhez és a halottak világához volt kiváltképp köze.⁵ Az emberek világában hatalmuk leginkább a vérontás, a büntetés, a bosszú tényeiben érződött: az Orestés-mítosznak és tragédiafeldolgozásainak köszönhetően elsősorban bosszúistennökként tartjuk őket számon. Hatalmuk túlmutat azonban a vendettán, ahogy a görög kultúrában vallott szerepük történetesen régibb s mélyebb, mint a klasszikus kori mitológia emlékezte.

Knóssosi agyagtáblák mutatják, hogy a mykénéi korban egy Erinysnek nevezett istennőnek mutattak be olajáldozatokat; Pausanias Démétér Erinys ('Haragvó Démétér') kultuszáról számol be az arkádiai Thelphusában, ahol a helyi mítosz szerint a gabonát adó istennő ló (tehát chthonikus állat) alakjában közösült Poseidónnal.⁶ A későbbi (különösen ikonográfiai) hagyományban az Erinysöket nagyon gyakran kígyó alakban ábrázolják (a kígyó, mint lény, szintén kötődik a földhöz és az alvilághoz).

De itt (mint annyiszor) bizonytalan s források híján igazolatlan hipotézisekbe veszik a görögök mykénéi és klasszikus kori mitológiája és vallása között érzett folytonosság. Az irodalmi források alapján nem tudunk arról, hogy Erinysnek áldoztak volna a klasszikus korban. A homérosi, illetve hésiodosi epikus énekek világában már külön alvilági hatalomként szerepelnek, akikről többes számban beszélnek (bár egy ember, például az anya vagy Oidipus Erinyséről lehet beszélni: ez a szenvedő ember átka idézte rém, aki bosszút áll a gaztett elkövetőjén). Az Erinys (vagy Erinysök) a föld alatt élnek, a halottak világában; különösen a sérelmet szenvedett szülők jogainak védelmezői, akik érzik a kiömlött vért, hallják az esküt vagy az átkot, és bosszút állnak; néha ártó rontásként elveszik az ember eszét, rossz útra terelve őt, vagy egyszerűen a Hádésba ragadják.⁷ Van, ahol az Erinys a halál démonaihoz (Moirá, Kéres), s van, ahol a minden emberi cselekedetet látó és megjegyző isteni igazságszolgáltatást (Diké) megszemélyesítő női istenalakokhoz áll közel, ha nem is azonosul teljesen velük: ilyen minőségben a személyes (rossz) sors daimónjaként léphet fel. Szemben a Diké-típusú elvontabb istenalakokkal, az Erinysnek van személyes, a gyilkoshoz és áldozatához kapcsolódó sorsistennői minősége. Van, ahol az Erinyst kifejezetten magával a halott lelkével, vagy az átokkal azonosítják.⁸ Hatalma általában az átokban vagy a rossz emberi döntésekben és elvetemült cselekedetekben érződik, amelyek az archaikus görög gondolkodásban leginkább az *até* (elvakultság, bűn, rontás/romlás) kategóriája alá tartoznak.⁹ Mint E. R. Dodds és mások megállapították, az Erinys az archaikus világkép túldetermináltságának (az úgynevezett *doppelte Motivatió*nak: a cselekvések és hatások egyszerre emberi és isteni ok-okozati magyarázatának) egyik legszemléletesebb példája.¹⁰

A pythagoreus *akusma* szerint „ha elmész otthonról, ne fordulj vissza: követnek az Erinysök”.¹¹ Bár Erinys-aspektusukban megközelíthetetlenek és megszólíthatatlanok (hiszen ki az, aki épp ésszel imádkozna hozzájuk, vagy nevüket akár szájára venné – ezáltal meg is idézve őket –, ha nem átkozni akar?), volt az istennőknek olyan alakja, amely őrzött is valamit a régi, nőiesebb termékenységű jellegből, és amely a polisvallásban is megtalálta a helyét, anélkül hogy a sötétebb aspektust elfelejtették volna.¹² Pausanias (I. 28. 6) útikönyvében leírja a *Semnai theai* („öket az athéniak Semnai theainak hívják, de Hésiodos Erinyesnek”) athéni szentélyét három klasszikus kori kultuszszobrával, amely az Arés-domb (Areiospagos) tanácsának híres székhelye mellett állt. A szobrok ruhás nőalakok voltak: Pausanias szerint „nincs bennük semmi félelmetes”.¹³ Pausanias azt is mondja, hogy Oidipus sírja ott állt: tudjuk, hogy Oidipus Erinyse több helyen részesültek kultikus tisztelőben a görög világban. Sophoklész *Oidipus Kolónosban* jából ismerjük az Eumenisek jelenlétét a vidéki attikai démosban: a Kolónos Hip-piosbéli szentélyük környékén megtalált cserépfelirat szerint

Semnai theai néven imádták őket.¹⁴ Az Eumeniseket Argosban (ahogy a három istennőt gyümölcsökkel lépegető sorban ábrázoló, stílusukban, ikonográfiájukban egyszerű argosi domborműves fogadalmi stélék hosszú sora jelzi¹⁵), Sikyónban, Kéryneában és később Megalopolisban is tisztelték,¹⁶ míg a Semnai theai kultusza szintén az Attikai Phlyában ismert.¹⁷ A leírásokból körvonalazódnak az istennők kultuszának jellegzetes formái – a többnyire vértelen, olaj-, tej- és virágáldozatok emlékeztetnek más jellegzetesen chthonikus áldozatokra.¹⁸ Aischylos és Sophoklész tragédiáiból azonban világos, hogy a Semnainak és Eumeniseknek nevezett istenalakok fogalmilag azonosak a rettenetes Erinysökkel. Az eltérő nevek egyetlen homályos, a földben rejlő hatalom más nevekkel nevezhető, és talán nem is tökéletesen összeférhető jó és rossz, kiengesztelhető és kiengesztelhetetlen aspektusait jelölik; ahogy pedig az apotropaiikus eufémizmusoknál általában, a „jó” nevek fedik, de nem feledtetik el a „rossz” létét.¹⁹ Athénban az Areiospagos tanácsának egyik ősi, s Epialtés 462-ben végrehajtott demokratikus reformjai után utolsó megmaradt komoly alkotmányos funkciója a gyilkossági perek tárgyalása volt.²⁰ Pausanias tanúsága szerint azoknak, akik a bírósági tárgyaláson felmentést kaptak, áldozatot kellett bemutatniuk a „Tiszteletet parancsoló istennőknek”, akiknek amúgy a város máskor is áldozott.²¹ A 4. századi athéni demokratikus igazságszolgáltatásban tehát szimbolikus szerepet kapott az Erinysök hatalma és kiengesztelése mint a jogrend egyik alapja. Mint látni fogjuk, az *Oresteiában* ugyanez a mozzanat a mítosz, illetve a drámai ábrázolás teljes eszköztárával élve erős aitiológiai színezetet nyer. De Orestés megőrülése és menekülése az Erinysöktől a kultuszalapítás történeteként épült be az Eumenisek vagy Semnai sok nem athéni kultuszába is.²² A helyhez kötöttség és a kultusz megszólíthatóságot és kiengesztelhetőséget is jelenthet.

Az 5. század utolsó negyedére az irodalmi és képi forrásokban egyaránt világosan kirajzolódik a *három* Erinys képzete. A hellénisztikus és római irodalomban Megaira, Alléktó és Tisiphoné néven már ismertek, és például Vergilius *Aeneis*ének cselekményében fontos szerepet kapnak.²³ A korábbi szövegek egy Erinysről beszélnek vagy sokról, és nem is nevezik meg őket. Az archaikus eposzban éppúgy, mint Aischylos s Sophoklész tragikus költészetében sajátos kettősség, mondhatnánk, meghatározatlanság övezi ezt az istenséget: annyira, hogy alig van meghatározott *alakjuk*, amilyen egy Athénának, Apollónnak vagy más olimposi istenségnek van. Ember formájú arcot Homérosnál, Hésiodosnál, vagy akár Pindarosnál nem kapnak az Erinysök; az archaikus korban képi alakot egyáltalán nem nyernek, hacsak a (6. század végi) Foce del Sele-i Héra-templom egy nehezen értelmezhető, de az Orestés-mítosz megjelenítő ábrázolássorba illeszkedő metopéján látható jelenetben, amin egy menekülő férfi karddal sújt le a lábait körbetekező hatalmas kígyóra, nem látjuk az Erinys állat formájú alakját, amint Agamemnón anyagilkos fiával küzd.²⁴ A szenvedőt *halló* vagy a gaztettet *látó* Erinyst, bár ott van az eposzban és más műfajú költeményekben, nem ábrázolják emberi alakban egészen az 5. század közepéig, amikor egyszerre tűnnek fel az első leány alakú, kígyós-szárnyas Erinysök az attikai vörösalakos vázafestészet képi repetitoriumában. Bár ez a kanonikusnak mondható ikonográfiai séma nem minden ponton egyezik az Aischylosnál olvasható leírásokkal, mégis lehet igazság abban a közkeletű értelmezésben, amely szerint az Erinysöknek ez a hirtelen

antropomorf megjelenése az *Eumenisek* színházi látványából meríthetett.²⁵ A görög művészetben egészen a dél-itáliai vörös-alakos vázafestészet végéig az Erinysök kifejezetten *tragikus* összefüggésekben kerülnek ábrázolásra:²⁶ az attikai vázafestészetben leggyakrabban az Orestés-történet képi jeleneteiben. Mint ábrázolt jelentek szereplői, tanúi, jelzik a bekövetkezett bűnt, illetve az utána következő örületet vagy büntetést.

A korai görög költészetben, sőt Aischylosnál sem mindig világos, ki vagy mi valójában az Erinys.²⁷ Az epikus képzetek, mint láttuk, homályosak, és kontextusuk szerint változnak. Stésichorosnak, a 6. századi szicíliai-dél-itáliai kardalköltészet mesterének *Oresteia*-jában Apollón kölcsönadja íját a hősnek, hogy azzal tartsa távol magától a démonokat.²⁸ A fennmaradt néhány töredék nem enged betekintést abba, hogy Stésichoros miképpen láttatta az Erinysöket. Általában elmondható, hogy az őket az archaikus költészetben övező homály csak növeli a félelmet, amit gerjesztenek.²⁹ Aischylos tragikus művésze, élve az archaikus elképzelések sokféleségével és a „kettős ok-ság” említett szabadságával, bonyolultabb kettősségben szemlélteti őket, olyan autonóm létezéssel bíró isteni hatalomként, ami ugyanakkor az ember öntudat és értelem legintimebb rétegeiben lakozik. Költői nyelvben a vér (az Orestés-mítosz fő témája) az Erinysök eleme: belőle születnek, isszák, éheznek.³⁰ Néha azonban mintha a saját rokonát, szülőjét megölő ember önnön szennyezettségének szerencsétlen tudata által életre hívott látomások lennének. Aischylosnál és Euripidésnél, ahogy Vergilius *Aeneis*-ében, ez a pszichés elem (az álom vagy a hallucinációk *belső* látása, vagy az emlékezés démonikus ereje) gyakran túlsúlyba kerül. Az *Orestés*-ben (Kr. e. 408) éppúgy, mint az *Áldozatvivők* zárójelenetében (lásd alább) csak Orestés látja az Erinysöket.³¹ Az örület (szintén *até*), amelyet áldozatukban gerjesztenek, egybeesik az Erinysök látomásával. Van olyan hely a tragédiában, amikor a vendettát magára vállaló ember szintén Erinysként határozza meg magát. De még a római költő alapvetően irodalmi ábrázolásában is (hiszen a római religióban – az archaikus görög hitvilággal szemben – a Furiáknak nincs igazán helye) mégis autonóm pusztító erőként törnek fel a mitológiai alvilágból.

2. Erinysök az *Oresteia*-ban: a *hymnos* drámai háttere

Ezért mondhatjuk, hogy 458-ben bizonyos értelemben először találkozott az athéni néző az Erinysök látomásával. Ahogy Frontisi-Ducroux (2007, 166–167) írja, az Erinysök eleve az olyan láthatatlan hatalmak köréhez tartoznak, akik tekintetét halandó ember nem állhatja.³² Ismert ikonográfiai minták híján és a költői képzelet sejtelmes határozatlansága miatt nem rendelkeztek olyan szilárd fizikummal, mint a legtöbb görög istenség. Ezért nincs, és nem is lehetett arcuk: az Eumenisek dramaturgiája egyben annak megoldását is célozza, hogy a láthatatlan hogyan is tehető láthatóvá. Aischylos az ismeretlennek arcot, maszkot (*prosópon*) adott. Drámájában az istenek számára is új és megdöbbentő az Erinysök látványa.³³ Az *Oresteia*-trilógiát megelőző irodalmi feldolgozásokról nagyon kevesen tudunk, de Aischylos színpadi történetmondásának egészen fontos és sajátos oldalát mutatja, ahogy az Erinys(ök) lassú lépésekben egyre konkrétabb formát öltenek, és a végén,

az Eumenisekben mint éneklő-táncoló kar kitörnek a színház performatív, a mimézis által valósággá emelt művészi terébe. Egy olyan cselekményfolyamban, aminek egyik kulcskérdése a *diké*, az igazságosság s az igazságszolgáltatás isteni s emberi valós természete, fontos szereplővé válik az Orestés-mítoszban mélyen gyökerező, a bosszút és a lex talionist végrehajtó Erinys.³⁴ De az Erinysök látványát igen hosszú s lassú drámai mozgás készíti elő – ami tanulás is egyben, hiszen a nézőnek meg kell tanulnia, mi is az Erinys, mi az arca itt és most, ebben a drámai összefüggésben.

Az *Agamemnón* prológosában (36–39. sorok) az Ör, miközben ünnepli a Trója elestét hirdető fényjelet, homályosan utal a házban lappangó átokra, az Atreus-ház sötét múltjával összefüggő gonoszra. Erről, mondja, a ház maga, ha volna hangja, világosan beszélhetne; én viszont hallgatok, vagyis azoknak beszélek, akik tudnak róla; annak, aki nem tudna, olyan lesz, mintha hallgatnék. A *parodos*-ban (a kar bevonulási énekében: 40–257. sorok) a fenyegetettségnek ez a határozatlan érzése konkrétabb formát kap a kar lírai elbeszélésében. Ez a tízéves háború történetét meséli el – az achájok aulis-i táborozásától és Iphigeneia feláldozásától kezdve a város elestéig – mint olyan körforgást, amiben minden erőszak további erőszakot idéz elő. Az elbeszélő kardal két nagy része közé ékelődött, más metrumban formált „Zeus-himnusz” (160–183) az istenség határtalan igazságot osztó hatalmát zengi, amely a jámborokat felemeli, a büszkéket pedig letéri a „szenvetéssel tanulás” törvénye szerint. De ez a törvény mintha mindenkit illelme, és senkit nem hagyja biztonságban. Agamemnón győzelme csak látszólagos, hiszen érdekében áldozta fel a saját lányát azért, hogy a görög seregek egyáltalán elindulhassanak. A háborús győzelem éppúgy véres elszámoltatást hoz a görögökre. Ez az okok és a magyarázatok szintjén megjelenő túldetermináltság (a történelem külső körforgása, illetve a családban s a ház történetében újra és újra kitörő árulás és erőszak; a mindent halandó törekvést kiegyenlítő és a *pathei mathos*-elv szerint működő zeusi igazságosság szemben az emberi bosszú túlkapásaival; a „nagy”, gazdag ház túlzó *hybrise* összevetése a szerény ember jámborságával;³⁵ s végül – modernebb kifejezéssel élve – a célok és eszközök örök és a végletekig átpolitizált – mert az egész közösséget érintő –, egyre súlyosbodó dialektikája) adja az *Agamemnón* sajátos, egyszerre erős, baljós és homályos morális színezetét. Ebben az összefüggésben az Erinys nehezen válik el a házon ülő átok és a családi sors szerencsétlen tudatától. A darab első felében az Erinys az a hatalom, aki a bűnösre lesújt, akár az Agamemnónt és Menelaost jelképező karvalyok madárfiókáit elrabló trójai Alexandrosra (59), akár a várost a *diké* parancsa ellenére elpusztító hódítóra (461 skk.), vagy az emberre (Helené: 749), aki a háborúig fajuló viszályt okozta.³⁶ A rettenetes és a végzet jelei a darab második felében, a „szőnyeg-jelenet” után szaporodnak egyre a királygyilkosság előre elrendelt pillanatáig. A 3. *stasimon*-ban (kardalban) a kar kifejezi növekvő szorongását, amit a lélek önnön sugallatára, líra nélkül zengett, csak belül hallható Erinys-gyászdal bonyolult metaforájával tesz tetten érhetővé.³⁷ A zene és az ének, amely a görög kultúrában legszorosabban az ünnephez és emelkedettséghez kötődik, itt magából kifordulva egy sötétebb hatalom szolgálatába áll. De Cassandra, Apollón trójai fogoly-papnője az, aki mint forró nyomon haladó vadászkutya tetten éri és emberi nyelven megfogalmazza a házban rejtőző gonosz szellem

igazi természetét, hiszen látja Thyestés megölt gyermekeit.³⁸ Mint jósnő és áldozat, sejteti Agamemnón közeledő sorsát, és idézi az Erinysök ugrásra készen álló karát (1186–1194):

...mert ezt a házat el nem hagyja már soha
a jót nem zengők összehangzó kórusa:
megrészegült, hogy annál vakmerőbb legyen
az embervértől, s víg menetben ittmarad,
ki nem űzhető, Erinüszek nővérkara:
a házon ülnek, úgy dalolják himnuszuk
az ős-átokról és undorral a fivér
ágyáról, mely a rá hágóra vést hozott.
Hibáztam, vagy mint jó íjász találtam el?
(Devecseri Gábor fordítása)

Kassandra, az igaz jósnő, akinek soha senki nem hisz, a rokoni vért egyben gyászoló és megbosszuló Erinysök félelmetes *kómos*ában (fordításunkban: „víg menetében”) világosan láttatja az ok-okozati összefüggést a ház múltja és jelene között. (Az emberi gyászének mint „torz” vagy „perverz”, mert boldogtalan és rossz előjelű ének, az Erinysök kardala és a fiatal papnő rosszat sejtető – és ezért rontást hozó – jóslása mint beszédformák között éreztetett rokonság a Kassandra-jelenet fontos témája, ami az *Eumenisek* színpadi látványában ironikus visszaigazolást nyer majd.) A király halála után (1468–1512) a kar már nyíltan énekel a ház gonosz szelleméhez (*daimón*), aki mintha azonos lenne a holttestek felett álló, hollóként baljósan kárógó Klytaiméstra alakjával – egy olyan azonosítás, amelyet Klytaiméstra készségesen magára vállal. Benne, mondja, az Atreus-ház bosszúszeleme (*alastór*) öltött alakot. Ő azt reméli (1567–1576), hogy ez a gyilkosság (ami egyben a ház szellemével kötött alku is) a végső gyilkosság, ami az erőszakot eltörlő majd, és ami megteremti a tartós rend feltételeit: a közönség tudja, hogy nem így lesz.

Az *Áldozatvivők* intrikára épülő cselekményében kisebb teret kapnak az absztrakt morális szempontok, bár állandóak az áthallások az *Agamemnón* lazább szövése, töprengőbb drámájára. A prológustól kezdve, ahol Orestés kéri halott apja áldását és segítségét, világos, hogy ő bosszúért jött haza Argosba; ahogy a kardalok ábrázolják, és ahogy önmagát láttatja a cselekmény csúcspontján, Klytaiméstra meggyilkolásakor, ő az, aki az alvilági istenek és halottak kegyetlen, de igazságos követelését hajtja be apja gyilkosain. Ennyiben azonosul is az Erinysszel.³⁹ De Orestés valójában két tűz, avagy átok közé szorult: Apollón delphoi jóslata szerint, ha apjáért anyján nem áll bosszút, az apja véréből kikelt Erinysök támadják majd; de ha anyját megölte, az ő átka és Erinysei fogják üldözni mint „haragos kutyák”.⁴⁰ Így is, úgy is olyan szennyezettséget (*miasmát*) vállal majd magára, amely félelemben és örületben nyer kifejezést, és amely kizárja őt az emberek segítő közösségéből. Csak a ház népéből jöhet az, aki Agamemnón sorsára zárlatot tesz, és a szenvedők imáit teljesíti, de ez a „megoldás” óhatatlanul a családi átok folytatódását jelenti.⁴¹ A kar szemében az Erinyssz már-már sorsistennő (Diké/Moira) minőségében mutatkozik, aki láthatatlanul rendeli el a gyilkosok méltó büntetését.⁴² Miután a palota ajtaja kinyílik (973 skk.), és látjuk, amint Orestés véres karddal áll a két holttest felett, a győzelem érzését már mérgezi a hős közeledő szenvedése (1007–1009 ~ 1018–1020; 1021–1043).⁴³ Orestés érzi magában az örület első

jeleit (1021–1028): elméje mint megbokrosodott lovak húzta fogat, a saját útját járja; a Félelem a szíve mellett áll, készen arra, hogy a Harag zenéjére énekeljen és táncoljon.⁴⁴ Csak arra maradt ideje, hogy elmondja: amit tett, azt a *diké* szerint tette, és mivel Apollón parancsára cselekedett, száműzetésbe menekülve nála keres majd oltalmat, mielőtt feltűnnek anyja „haragvó kutyái”, a sötétszürke gyászruhás, Gorgó- és kígyószerű, szemükből undok folyadékot csöpögtető, egyre szaporodó Erinysök (1048–1058). (Az *Eumenisek*ben majd halljuk, ahogy a „kutyák” Orestést nagyon is valós testi szétmarcangolással fenyegetik). Csak ő látja a saját örületének testi formát adó szörnyeket.

Az *Eumenisek*ben, mint mondtuk, a láthatatlan egyszerre láthatóvá válik. De egyáltalán nem kézenfekvő, hogy a drámában éppen az Erinysök töltik be a kar szerepét. A prológus hosszú, három jelentből álló szerkezetével kapcsolatban máig vitatott kérdés, hogy pontosan hol válnak végül láthatóvá. A pythói papnő (1–63) bemegy a szentélybe és négykézláb mászva kijön, hogy jelentse, amit látott. Az *omphalos*-kőnél ül véres kézzel, karddal és olívaággal az oltalomkereső Orestés; körülötte alszanak székeken a szent helyet jelenlétükkel megszenteltelenítő Gorgó- vagy Harpyiaszerű fekete Erinysök.⁴⁵ A scholiaszta⁴⁶ – és a modern értelmezők nagy többsége – szerint a papnő távozása után, a skénéajtók kinyílásával és az *ekkykléma*⁴⁷ kigurításával vált láthatóvá a templom belseje, az ott ülő istennőkkel együtt. Orestés és Apollón valóban úgy beszélnek róluk, mintha ott lennének.⁴⁸ De Taplin (1977, 369–374) szerint az Erinysök nem voltak feltétlenül láthatók egészen a *parodos* (140–177) elejéig. Ez az értelmezés bizonyos értelemben növelné a feszültséget a nézőben, az egész jelenetet teatrálisabbá téve. Miután az isten eltűnik a szentély belsejében, és Orestés elhagyja a színházi előadóteret, hogy Athénba menjen, ahol Apollón szerint igazságos ítéletet és felmentést fog találni, megjelenik Klytaiméstra szelleme, aki az álmukban csaholó, nyögő, valóban vadászkutyaszerű lényeket emlékezteti kötelességükre, és korholja őket, amiért a gyilkosát futni hagyták. Minthogy az ő Erinysei, szavai beszédre és cselekvésre ébresztik az alvókat – ettől fogva részesei az ébrenlét és a színház előadás „valóságos” világának. Ha Taplinnak igazat adunk,⁴⁹ világos drámai szintaxist nyer a prológus hosszú folyama, ami egyben kinyilatkoztatás is, hiszen amit először a leírásból, és azután a még láthatatlan lények csupán hallott sikolyaiból sejtünk, azt a kar megjelenésével látjuk is: a „vénkisasszonyok” (68–69) szörnyű csapatát.⁵⁰ A sokkoló epifániát tehát igen hosszan készíti elő a trilógia.⁵¹

A *parodos* (140–178) az *Eumenisek* fontos témáit és konfliktusait teszi tetten érhetővé, és egyben az Orestés-történet szélesebb etikai-teológiai értelmét. A hős egyszerre ártatlan és bűnös; Apollón, ahogy a hős védelmét magára vállalta, szintén vállal valamit az őt érintő *miasmából* is. A „régii istenek”, akik a vérbosszú szükségszerűségét hangsúlyozzák, harcban állnak az „új istenek” totális (s számukra elnyomó) zeusi világrendjével, a női princípium és az anya jogait megtestesítő Erinyssz a férfiuralmat hirdető Apollónnal, a vérkötelék szentsége a házasság szentségével. Apollón minden megnyilatkozásában kifejezi az „új” istenek undorát az Erinyssz „régibbi” hatalmával szemben.⁵² Ők tehát a saját jogukért, hatalmi szférájukért (*timé, geras*) küzdenek az isteni renden belül; Orestés története rávilágít az isteni világban bekövetkezett politikai pártszaka-

dására. A kar énekének Apollón újabb megjelenése vet véget (179–234), aki az Erinysöket elküldi mint méltatlanokat ahhoz, hogy a szentélyben tartózkodjanak.

Ezzel a cselekmény az attikai tragédiában megszokott arisztotelési tér- és időegység áthágásával egyszerre Athénba ugrik (235. sor).⁵³ Athéna Polias templomában vagyunk az Akropolison. Orestés lép az istennő szobra elé; mint oltalomkereső szól Athénához, átöleli a szobrot, és ott marad ülve. Ugyanazon a bejáraton jön be egy pillanat múlva az Erinysök kara, amint követik a nyomot. Látván Orestést, odarohannak a hőshöz és gyalázkodva körülállják, azzal fenyegetve, hogy a vérért kiszípjantva odavetik Hádésnek büntetésre (255–275). Orestés ott marad nyugodtan, mintha az istennőket észre sem venné, és megismétli fohászát (276–298), hivatkozva a megtisztulásra, amin Phoibos oltáránál átesett. A hős imájára Athéna nem ad azonnal választ, és nem is jelenik meg testi valójában: a kar erre felbátorodva azt mondja (299–306), hogy Orestést sem Apollón, sem Athéna nem mentheti meg attól, hogy üldözötte, száműzöttként bolyongjon a nagyvilágban, soha meg nem tudva, hogy a boldogságnak hol a helye az emberi lélekben: daimónok vértelen étke lesz, árnyék. „Nem válaszolsz? – kérdik. – Leköpöd, amit mondok? Te, akit nekem neveltek, és aki

nekem szentelt áldozat? Élve is lakomát adsz nekem, nem kell, hogy oltárnál levágjanak! *Halld most ezt a dalt, amely téged megköt*” (ὕμνον δ’ ἀκούσῃ τόνδε δέσιμιον σέθεν, 306). Ezzel kezdődik az első *stasimon*, tulajdonképpeni tárgyunk.

3. A *desmios hymnos* (307–396): metrikai jegyzet és fordítás, kommentárral⁵⁴

Az Erinysök dala ún. recitált anapesztusokban formált rövid részlettel kezdődik (307–320), amit a kar olyan hangon adott elő, amely talán valahol az egyszerű színészi beszéd és a teljes értékű ének közötti skálán helyezkedett el. Ezalatt a tizenkét tagú kar lassan fejlődött föl táncoló alakzatba, körbeállva valószínűleg az „oltárt”, valamint a „kultuszszobor” mellett ülő Orestést.⁵⁵ Az énekeseken és a *stasimont* nyugalomban, mozdulatlanul végigülő hősn kívül ott áll a díszes köntösbe öltözött színházi aulosjátékos, aki az éles hangú kétcsövű, hangzásában a modern oboára némileg emlékeztető hangszeren kíséri a kar énekét és a tánc bonyolult és összetett ritmusaihoz stabil alapot ad. Ő kíséri a rövid anapestikus betétet; most egy pillanatra megáll, és a



Az Eumenisek jelenetét hűen tükröző dél-itáliai vörösalakos voluta-kratér. A közepén álló Apollóntól jobbra az omphalos-követ átölelő Orestés, míg balra a rémült papnő, aki mögött az oszlopon az egyik feketén ábrázolt Erinys kapaszkodik (az úgynevezett „Fekete Furia-festő” munkája, Kr. e. 370 körül. Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

karral együtt belekezd a dalba. Az ének egyszólamú; a kar tagjai ösz óta gyakorolják az énekkel összefonódó tánclépéseket és -mozdulatokat. Az ének gyorsabb az anapestikus recitativónál. Mint sok tragikus kardal, a *desmios hymnos* is ismétlődő, párokba rendeződő strófákból áll: a *strophé*ban és az *antistrophé*ban valószínűleg azonos a dallam, ahogy a metrum is, és elképzelhető, hogy a tánclépések is ismétlődtek. A *desmios hymnos*, bár hosszú kompozíció, egyszerű és kardalban meglehetősen rövid strófákból építkezik. Az első strofikus pár (321–327 ~ 333–340) rövid jambikus/trochaikus alapú sorokból, *kólon*okból építkezik, amik erősen „szinkopáltak” – ez itt azt jelenti, hogy a trochaikus metron (– ∪ – X) gyakran creticusszá (– ∪ –) rövidül. A második (349–353a ~ 360–366) és a harmadik (367–371 ~ 377–380) strófa párok daktilus alapúak; a negyedik és egyben záró strófa pár megint elsősorban ún. szinkopált jambusokból épül, a közepén egy daktilikus sorral.⁵⁶ A negyedik azonban az első három *kólon* után már minden szinkopációt nélkülöz: ettől simább, méltóságtelegesebb mozgást kap. A dal tehát a végére nyugodtabb tempóra tér. De a legemlékezetesebb ritmikus anyaga az 1., illetve a 2. strófa párba ékelődő ismételt refrénnél (*ep hymnion*: 328–333 ~ 341–346), illetve a harmadik strófa pár közé ékelt ún. *mesódéknél* (a strofikus szerkezeten kívül eső más metrumú „betétek”, amelyek nem ismétlődnek az *antistrophé* után, mint az *ep hymnion*ok: 354–358; 372–376) található, amely részek az ún. „negyedik paión” (egy oldott creticus: ∪ ∪ ∪ –) metrumára épülnek: ami egyben a szinkopált trochaikus metronok további gyorsítása, oldásaként értelmezhető.⁵⁷ A ritmus ereje és gyorsasága azt sugallja, hogy a táncolók itt a körtánc szelídebb, lépegető mozgását abbahagyták, és ugró, akár rúgó-támadó lépésekbe kezdtek. Az ismétlő refrének szinte inkantatórikus jelleget adnak az éneknek. A jelen prózafordítás ennek visszaadását nem célozza, de a hatást, ahogy a páros paiónok kalapáló ritmusát felváltja három simább, *lékythion*nak nevezett trochaikus alapú kólon (– ∪ – ∪ – ∪ –), valamennyire szemlélteti egy, Trencsényi-Waldapfel Imre versfordításából való rövid részlet. (Olvasás közben érdemes tartani egy rövid szünetet a paiónok között, amíg a ritmus nem válik megszokottá):

De kire így 'mi lecsapunk, (1. *ep hymnion*)
ime, e dal 'veri agyát,
e dühitő, 'esze-rontó,
bosszu-rémek éneke,
ész bilincse, lanttalan,
lelkeket kiszárító.

Amit a fordítás nem tud, az a költészet maga: az alliteráció, a rím, a folytonos szóbeli ismétlések visszaadása, amelyek hatására (a világosan jelzett mondattani összefüggések szinte teljes hiánya ellenére) nagyon szoros fonetikus és fogalmi egységbe szövődnek az *ep hymnion*ok, és amelyek az egész dal inkantáló, ráolvasásszerű jellegét csak erősítik (a hatás kicsit hasonlít a fejezet epigrammájának használt Poe-idézetéhez):

ἐπὶ δὲ τῶ ' τεθυμένω
 τόδε μέλος, ' παρακοπά
 παραφορά, ' φρενοδαλῆς
 ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
 δέσμιος φρενών, ἀφορ-
 μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς.

Az első két refrénnel azonos a szövege, a 3.-nak és a 4.-nek más a szövege és a metruma, bár ott is fontos szerepe jutnak a paiónok. A paión-metrum ilyen erős használata ritka a drámai és nem-drámai kardalköltészetben egyaránt: hatása az első előadáson fergeteges vagy ijesztő lehetett. Mint általában a tragikus kardalok, a *desmios hymnos* a dór dialektus jellegzetes nyelvi jegyeit viseli magán, és ezáltal világosan elválnak a környező beszélt szövegtől. A következő fordítás a két legújabb angol kommentárra (Sommerstein 1989 és Podlecki 1992), illetve Sommerstein Loeb Classical Library-ban (2008) megjelent fordításra támaszkodik. Mint minden kardalfordítás, átsiklik néha bizonytalan pontokon: ezeket a kommentárban (lásd a 4-es pontnál), illetve a jegyzetekben tárgyalom. Azokat a helyeket, ahol a szöveg romlott és olvasata nagyon bizonytalan, csillaggal (*) jelölöm.

307–320. sorok. *Anapestusok*:³⁰⁷ „Gyerünk, fogjunk kartáncba, hiszen úgy határozotunk, hogy bemutatjuk rémületes műzsánkat,⁵⁸ ³¹⁰és azt, hogy a mi csapatunk hogyan osztogatja a sorsokat az emberek között.⁵⁹ Úgy gondolom, hogy egyenes bírák vagyunk.⁶⁰ Akik tiszta kezeket <tisztán> tudnak felmutatni, azokat nem üldözi haragunk,⁶¹ ³¹⁵s éltüket épségben élük le. De annak, aki gonosztevő, mint itt ez az ember, és rejtegeti véres kezét, mi, a halottak kötelességtudó tanúi, megjelenünk neki és mellette állunk,³²⁰ a vérontás kérelhetetlen behajtóiként.”⁶²

A kar eddigre felfejlődött köralakzatba, és Orestés körül énekelve táncba lendül.

321–327. sorok. I. *strophé*:³²¹ „Anyám, aki megszültél, ó, szülőanyám, Éj, büntetésül vakoknak és látóknak, halld énekemet:⁶³ mert Létó fia⁶⁴ megfoszt attól a tisztelettől, ami az enyém,³²⁵ elorozva tőlem ezt a nyulat, az anyagyilkosságért jogosan járó tisztítóáldozatot.”⁶⁵

328–333. sorok. I. *ep hymnion* (a): „Ez a mi dalunk az elégett áldozat fölött,⁶⁶ önkívület, elmezavar,³³¹⁻³² észrontó dal az Erinysöktől, amely köti az észet,⁶⁷ lírátlan,⁶⁸ a halandók elfonnyasztója.”

334–340. sorok. I. *antistrophé*: „Mert ez az osztályrészünk, amit a kérlel-³³⁵hetlen⁶⁹ Moira szőtt nekünk örökre, hogy azoknak az embereknek, akikkel megesis a szeszélyes rokongyilkosság,⁷⁰ a nyomában legyünk, amíg csak a föld alá nem jutnak. Amikor pedig meghalnak, akkor sem lesz túl nagy a szabadságuk.”⁷¹

341–346. sorok. II. *ep hymnion* (b): „Ez a mi dalunk az elégett áldozat fölött,⁷² önkívület, elmezavar,³⁴⁴⁻³⁴⁵ észrontó dal az Erinysöktől, amely köti az észet,⁷³ lírátlan,⁷⁴ a halandók elfonnyasztója.”⁷⁵

347–353. sorok. II. *strophé*:³⁴⁷⁻³⁴⁹ „Születésünkkor ezek az osztályrészek rendeltettek nekünk,⁷⁶ ³⁵⁰és még az, hogy a halhatatlan istenektől tartsuk távol a kezünket:⁷⁷ nincs is senki, aki velünk és velük egyaránt lakomázza:⁷⁸ úgy lettem, hogy nem kapok és nem is részesülök fehér ruhákban...”³⁵³ [egysoros lacuna⁷⁹].

354–359. sorok. III. *ep hymnion* (*mesódé*): „Mert tisztünknek a házak³⁵⁵ romba döntését választottuk. Amikor az otthon fölnevelt

Arés mégis hozzátartozót öl,⁸⁰ üldözőbe vesszük,⁸¹ ó, *s bár hatalmas ő, mi vértelenné⁸² gyöngítjük le*⁸³ (a szöveg itt nagyon bizonytalan).

360–367. sorok. II. *antistrophé*: 360 „*Azzal, hogy szorgosan-sietve mindenki másról le vesszük ezeket a gondokat, gondoskodásunkkal elérjük az istenek mentességét, hogy nem kell nyomozni menniük.*⁸³ 365 De Zeus a mi vért csöpögő, gyűlöletes népségünket⁸⁴ méltónak se tartja, hogy az asztaltársaságához tartozzunk.”⁸⁵

368–371. sorok. III. *strophé*: „Az emberek hiú reményei, amíg a napfényes ég alatt élnek, beképzelték, de a föld alá kerülve olvadoznak és hervadoznak,³⁷⁰ a mi fekete ruhás rohamaink hatására s lábunk dühödt táncára.”⁸⁶

A táncdal szövege itt éri el mimetikus csúcspontját – elképzelhetjük, ahogy az Orestés körül lépegető kar mintha rúgná, ütlegelné a hőst. Sommerstein (1989): 146 megjegyzi, hogy a görög költői nyelvben a rossz sors áldozatára gyakran „esik” vagy „leugrik” – a dalnak ez a része szóképekben és színpadképben jeleníti meg a gondolatot. Valószínű, hogy a tánc mimetikus-balletikus erejében itt jócskán túllépett a „megszokott” görög kartánc keretein.

372–376. sorok. IV. *epithymnion (mesódé)*: „Mert nagyot ugrom, és a magasból súlyosan lerepülő lábfejemmel rúgok –³⁷⁵ ezek a tagok elgáncsolják akár a legelszántabb futót is⁸⁷ – kibírhatalan pusztítással.”⁸⁸

377–380. sorok. III. *antistrophé*: „Elesik, de nem tudja, miért,⁸⁹ mert a sérülés eszét veszejti:⁹⁰ a tisztátlanság ily sötét alkonya szállt rá⁹¹ az emberre,^{379–380} és a fáma azt ordítja fájdalmas gyásszal, hogy a házra valami borongós köd borul.”⁹²

381–388. sorok. IV. *strophé*: „*Mert az ott marad.⁹³ *Mi, a találékonyak és mindent teljesítő, rosszra emlékezők, halandóknak félelmetesek és nehezen kiengesztelhetők,⁹⁴ 385 {becstelen} szégyenletes hivatásunkat üzve az alvilági söpredékben, távol az istenektől, * meredek-kövesen * látóknak s vakoknak egyaránt.”⁹⁵

389–396. sorok. IV. *antistrophé*: „Ki az tehát a halandók között, aki mindezt nem tiszteli félve, s aki nem retteg, ha hallja az én hangomban ezt a sorstól megszentelt, istenektől elfogadott erős Törvényt?⁹⁶ Ősi tiszttség az enyém, és nem vagyok híján a megbecsülésnek, akkor sem, ha a föld alatt van az őrhelyem és a naptalan alkonyatban.”

Az óda végén Athéna belép (vagy inkább kilép a skéné-épület ajtajából), és a darab cselekménye nagyot fordul. Kezdődik Orestés pere az Areiospagoson, ott, ahol az istennőket Aischylos korában tisztelték: az „ősi” és az ifjabb istenek törvénye, az anyai Erinys és az apai jog közötti összecsapás éppen a kultusz alapításában talál kompromisszumos megoldást.

4. Kardal és átok: a *hymnos desmios* értelmezése

A bevezető anapestusokban és az ephymnionokban háromszor hangsúlyosan ismételt *hymnos desmios* (331–332) kifejezés az Erinysök ódájának mintegy „műfaji” megnevezése. De még az anapestusok legelején (307–309) a kar mindjárt minden figyelmet ráirányít az éppen induló énekre s táncra:

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψομεν, ἐπεὶ
μοῦσαν στρυγερὰν
ἀποφαίνεσθαι δέδοικεν...

Nem véletlenül kerül ekkora nyomaték a műfaji meghatározás kérdésére, hiszen a *hymnos desmios*, kardal és átok, paradoxonnak vagy akár oxymóronnak is felfogható. A ὕμνος alapvetően dalt vagy zenei kompozíciót jelent. Bár erősen kötődik az öröm, az emelkedettség, az ünnep, a dicsőítés és a magasztalás eszményeihez és követelményeihez, a szónak az archaikus és kora klasszikus korban nincsen olyan szoros kapcsolata a modern értelemben vett „himnuszhoz” mint műfaji megnevezéshez (egy istent dicsőítő, vagy imát kifejező költemény)⁹⁷ – jelentése ennél szélesebb, hiszen az emberi tettek kleosát megörökítő, pindarosi-bakchylidési kardalköltészetben az éneket magát *hymnos*nak hívják, a magasztalás beszédaktusát pedig a ὕμνεῖν szóval jelölik.

Ez a kardal azonban, aminek nagy része az Erinys-kar öndicsőítésének, isteni „tisztégeinek” körülírásával van elfoglalva, ezzel eleget téve az istennek szóló *hymnos* egyik tematikai alapkövetelményének,⁹⁸ egyben *átok* is, aminek a drámában foglalt helye szerint az a feladata, hogy Orestést mint célpontot „megkösse” és ellenállásra képtelenné tegye. A megnevezés tehát kifordítja önmagából, s baljós irányba tolja a *hymnos* szó természetes jelentésárnyalatait. Olyan *hymnos* ez, ami a gonosz céljait szolgálja – a zenei, illetve táncesemény, mint *performance*, ezáltal átmegegy valami rejtélyes és hátborzongató átalakuláson, arra kényszerítve a befogadót, hogy az új s szokatlan elváráshorizontnak megfeleljen. Ez a hatás a kar „rettegetes Múzsája” (gyakori metonimiával magára a dalra, illetve az énekművészetre vonatkozó Μοῦσα στρυγερὰ, 308) lényege.⁹⁹ Az önaretalógia azzal, hogy elmondja az Erinysök képességét arra, hogy áldozatukat büntessék és megnyomorítsák, egyben rettegést gerjeszt, és ezáltal túllép a pusztá narráción. Itt az elbeszélés egyben kísérlet is a valóságteremtésre. Bonyolult pragmatikájú szöveg tehát, amelyben a performatív-illokúciós (azaz hatékony vagy világot teremtő) aspektusok legalább olyan fontosok, mint az elmondott szavak jelentéstartalma.¹⁰⁰ Ehhez társul a táncoló kar női (mondhatnánk, *gender*) identitása. Sok szövegből (Homérostól, illetve a homérosi himnuszoktól kezdve Alkmanon, Pindaroson keresztül egészen Platónig) világos, hogy a régi görög zenei és népzenei kultúrában a fiatal hajadon nők (*parthenosok*) karának mint az eszményített szépség egyik megtestesítőjének kitüntetett szerepe van. Apollón kitharódos és a Múzsák kórusa a mindenféle éneklés archetipikus esete – az epost is beleértve. (A tragédiában ez az eszményi szerep töretlenül folytatódik, amellyel, hogy nem nők, hanem nőnek öltözött férfiak játszanak minden szerepet, ahogy ma a japán klasszikus *no*- vagy *kabuki*-színházban teszik). A hajadonkar rituális és esztétikai szerepét maguknak bitoló alvilági

„vénlányok” tehát egy zenei szépségeszmény torz és groteszk ábrázolóí.¹⁰¹

Ez már a következő, értelmezésünkben a legfontosabb szempontot veti fel: a hymnos *performativitása*. Itt persze nem hivatkozhatunk azokra az elemekre – gondolhatunk például a zenei és vokális hangzásra vagy a színpadképre – amelyek az athéni közönség számára meghatározók voltak. De annál inkább megvizsgálható a költői szöveg viszonyát a saját performativitásához (énekeltségéhez, táncoltságához; a fikcionális – mert a kardal szövegébe foglalt – és egyben valódi – hiszen magát a kardalt előadó – beszélő viszonyát az egész előadott beszédaktushoz, annak minőségéhez s jellegéhez).¹⁰² Bár a görög kardal Alkmanig visszamenő fejlődéstörténete során mindig hajlamos mutat az előadás körülményei („világa”), módja, a szöveget előadó kar vagy a kar hangján keresztül megszólaltatott költő emberi s művészi helyzetének részletes és mintegy *önreflexív* taglalására – Pindaros győzelmi ódái például széles teret engednek az efféle, a költői szöveget mint *előadást*, vagyis különleges pillanatot¹⁰³ kiemelő nyelvi elemeknek – kevés példa van (s Aischylos tragédiáiban különösen), ahol az önmagát az előadás pillanatával szimultánul *leíró* énekszöveg önreflexivitása a tragédiában olyan elemi erővel érvényesülne, mint itt ebben a dalban. Mivel a tragikus kardal olyan valódi előadói aktus, amely fikciós kereten belül zajlik, ez az önreprezentációs játék – amint Henrichs egy fontos cikkében (1995) leszögezte – érdekes kettősséghez vezet, hiszen a kar önmagát mint kart, vagy mint a drámának egy szereplőjét határozhatja meg – s néha (mint itt is) mind a két szerepet egy beszédaktusban kombinálhatja.¹⁰⁴ A dal, amelyet az Erinyesek előadnak, kardal és meghatározott célt szolgáló rítus (πρᾶξις), és a szöveg maga köré rituális körítést szervez. Az áldozati szertartások nyelve erősen túlreprezentált a dalt bevezető és a karvezető (*koryphaios*) által elmondott beszédben (299–306, lásd kül. 304–305: καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶ σφαγεῖς) és annak nyitó szakaszában (ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ, 328 ~ 341), ahol Orestést kifejezetten mint áldozatra nevelt állatot tüntetik fel. De ezen fogalmak idézése ebben a beszédkontextusban egyben kiferdítésüket is jelenti – ahogy a *hymnos* és „rettenetes műzsája” elfajult kardalt jelent, így az Erinyes-áldozat *perverz áldozat*, vámpírlakoma. Ahogy a fordításból már kiderült, az ének és a tánc szakaszai (χορός 307; μουσα 308; ὕμνος 306, 331, 344; ὄρχημοί, 370) szintén új összefüggésbe kerülnek – a ritualizált erőszak mimetikus és pantomimszerű, de látványos és halálosan komolyan vett színpadjátékába.¹⁰⁵ A kar mint kar és mint az Erinyesek csapata (στάσις-a) körbeállja Orestést; a nyelvezet, különösen a harmadik ephymnionban (372–376), erős – és erőszakos – tánctéri mozgást látszik tükrözni. Tánccuk – ami valamiféle anti-táncként is felfogható, hiszen a hagyományos női kartánc minden szendességével és fegyvelmezett rendjével szemben áll – látványos és mimetikus színházi megjelenítése annak a véres és erőszakos *kómos*nak, amit Kassandra már az *Agamemnón*ban leírt, és a halottak bosszújának, amit Klytaiméstra szavai jóslottak az *Áldozatvivők*ben. Az emberek legnagyobb ambíciói a táncoló lábak rúgásaitól hervadnak és semmivé válnak (367–371). Az Erinyesek szerint kartáncuk tehát ennyiben hatásos „mágia” is. Az örült táncba fogó „leánykar” azt az örületet vagy örjítést adja elő, amit áldozatuk lelkében okozni akar.¹⁰⁶ A karnak az ének „önleíró” részeiben nyelvi formát szerzett cselekvése („nagyot ugrok, magasról

súlyosan lerepülő lábfejemmel lefelé rúgok!”) pedig ebből a szempontból nemcsak látványos „aláfestése” a szövegben előadott diskurzusnak, és nemcsak mimetikus erőszak, hanem egy a cselekvés és hatása között rokonságot feltételező „szimpátiás mágia” szabályrendszerének megfelelő célzatos, és ezért racionális *rituális cselekvés*.¹⁰⁷

A *hymnos desmios* szavak kiejtése az I. és II. ephymnionok ritmikus csúcspontján tehát *maga a kötés*. A *hymnos desmios*, mint Theokritosnál Simaitha szerelmi mágiája, a performatív beszédaktus minősített esete.¹⁰⁸ Mint feljebb mondtuk, leginkább az *eskü* és az *átok* két beszéd típusához kötődnek az Erinyesek.¹⁰⁹ Christopher Faraone (1985) kiemeli a *desmios* jelző kapcsolatát a klasszikus kori átoktáblák (*defixiones*) nyelvéhez, illetve az amögött lappangó kulturális gyakorlathoz és tudáshoz.¹¹⁰ Itt a „kötni” szónak többféle jelentése lehet, de mindegyik megegyezik abban, hogy valamiféle meghatározó hatást tételez fel egy másik ember viselkedésében. A darabban foglalt (a „per” elkezdését közvetlenül megelőző) helyzeténél fogva a hymnos konkrétan az athéni jogi vagy bírósági átoktáblák jól ismert csoportjához kapcsolja, amelynek célja a peres ellenfél gyengítése, cselekvés- vagy beszédképtelenné tétele. Amikor az átkozó azt mondja, „én téged megkötlek”, ez kifejezi a „kötés” szándékát és egyben aktusát is. Dalunk, főleg az ephymnionokban, nyelvezetében mintegy előlegezi a hatást – azt a rettegést és döbbenetet, a gondolkodás (*phrenes*) összeomlását, az önfelejtést és a személyiség teljes leépülését –, amit okozni akar. A szöveg nyelvi befogadása egybeesik a büntetéssel; ez a lényege az életrajzi hagyományban őrzött anekdotának is, ami persze naiv módon feltételezi, hogy az athéni néző képtelen volt a mimézist megkülönböztetni a valósgától. A szövegben burjánzó rím és ismétlés Faraone (1985, 152, 13. jegyzet) szerint éppen ezzel a mágikus hatással van összefüggésben.

De itt szövegünk egy furcsaságára bukkanunk. Az archaikus eposban és lírában akkor lépnek leggyakrabban működésbe az Erinyesek, amikor valaki, általában egy anya vagy egy apa, valaki mást (általában tulajdon fiát) elátkozza. Ez Orestésnél sincs másként: a hőst *anyja* Erinysei üldözik.¹¹¹ Az átok tehát éppen az Erinyeseket invocáló beszédaktusból áll: tartalma (és cselekvése) maga az invocáció: a beszélő (vagyis az átkozó személy) itt megáll, várva a kívánt hatást. S bár (talán éppen vallási fenntartások miatt) nincs sok példa arra, hogy egy klaszszikus kori átoktáblán éppen az Erinyesekkel szándékozná végrehajtatni kívánságát az átkozó, talánunk ilyen utalást az egyik érdekes 3. századi attikai átoktáblán.¹¹²

Van azonban példa egy mélyebb paradoxonra is ebben a szövegben, hiszen itt maguk az Erinyesek kötnék meg Orestést egy olyan átokkal, amelynek ők maguk egyszerre jelentik az alanyát és hatásmechanizmusát. Hiszen semmi nincs a szövegben a *desmios hymnos* pusztá megnevezésén kívül, ami az átoktáblák jól ismert nyelvezetére utalna. Ennen feloldásában csak részben segít annak a felismerése, hogy az archaikus görög kultúra az ének és a tánc hatását, amely számunkra elsősorban *esztétikai* élvezetet jelent, elsősorban a varázslat vagy a bűvölet kategóriái szerint elemezte. Orpheusnak, a Műzsáknak vagy a homérosi sziréneknek a szélcsendet és a kozmikus aranykort visszahozó mitológiai éneke mintegy elő- és mintaképe volt a valóban létező emberi ének (*aoide*) számára, amely homérosi és hésiodosi szavakkal élve „megigézi” hallgatóságát, hogy

gondjairól elfeledkezve csöndben, elragadtatott figyelemmel hallgassa az énekmondót (*oidost*). A gyógyító vagy rontó verbális varázslat vagy incantatio szintén „éneklésnek” számított (*ep-aoide*). Így szemlélve, az előadott tánc és dal hatása maga a varázslat. De ez az ének hatásmechanizmusát központi helyre állító értelmezés valójában egyszerű tagadása a szöveg létező rituális hátterének, ami ezáltal ráadásul nyitva hagyja azt a kérdést, hogy az önmagát átoknak mondó énekekben miért nem szerepel olyan nyelvi fordulat, amely a valódi átokszövegek megfogalmazását tükrözné.

Itt talán az olvasónak eszébe jut a legkézenfekvőbb válasz: mert a *desmios hymnos* valójában *nem* átok, hanem kardal. A válaszadás irányának helyességét csak erősíti az a tény, hogy a *desmios hymnos* valójában senkit nem „köt meg”.¹¹³ Orestés Apollón utasításait követve érintetlenül marad; rajta a darab további részében nyoma sem látszik az ének során tapasztalt állítólagos traumának vagy varázslatnak. Athéna közbelép, Orestés felkent áldozatból teljes értékű ember lesz, és a végén éppen az Erinysök fognak átváltozni Eumenisekké: Orestésre szórt átkaikból áldások lesznek; a bosszúmágia sötét rítusait a büntetőjog átláthatóbb, athéni szabad polgárokhoz méltóbb szertartásai váltják majd fel.¹¹⁴ Aischylos kardala, mint Atossa Dareios felidéző halotti szertartása, költői fikció, amely a való világ egyes elemeit magasabb szintű s a drámán kívül soha nem látott egységbe integrálja. De ez a maga szintjén igaz válasz mégis határt tételez föl a dal kimondott és valós tartalma között, ezzel magyarázva az „átok” kudarcát. Miféle dolog tehát ez a *desmios hymnos*, ha nem átok? *Hymnos*, amely az istennők származását és hatalmát meséli el: tehát aretalogia. Itt talán érdemes emlékeznünk az Erinysök az átokban játszott szokásos szerepére. Ha a himnikus aretalogia egyik célja a megszólított isten megidézése és hatalma megerősítése a mítosz elmondásával, akkor ez az aretalogia – amely bevalottan az egyik legfurcsább a fennmaradt klasszikus irodalom egészében – egyben önidézés is az Erinysök által, és isteni hatalmuk bizonyítása. És ha az Erinysöket idézni csak átokban lehetséges, akkor ez a dalszöveg – furcsa és átvitt értelemben – mégiscsak átok. Az átoktáblák nyelvezetére talán kár keresni bővebb utalásokat: azokat nem is találjuk a szövegben, hiszen ha az Erinys maga átkoz, nem szorul rá semmiféle más alvilági segítségre.¹¹⁵ Az ellentmondás megoldását máshol, a drámában kell megkeresni. A fejezetet tehát rövid szövegelemzéssel zárjuk.

A himnusz megelőző rövid anapszitikus „bevezető”, mint láttuk, magára a dalra és az előadásra hívja fel erősen a figyelmet. A „rettenetes műzsát” azért idézi a kar, hogy a saját isteni hatalmát mesélje el – azt, hogy sorsistennői minőségükben miképpen osztogatják az embereknek az egyéni sorsokat (λάχη). Az első pillanattól mintha valamiféle, az emberi világban totális hatalom birtokosainak állítanák be magukat. Saját felfogásuk szerint igazságosan járnak el, hiszen aki nem gyilkol, és kezét tisztán tartja, azt bántatlanul hagyják, sőt boldogan élni hagyják, amíg meg nem hal, de aki elköveti, mint Orestés, a végzetes hibát, azt üldözik. Saját felfogásuk szerint, hiszen, mint a darab hátralevő részében látni fogjuk, más olyan igazságosság-fogalmak is léteznek a világban, amelyekbe az Erinysök részleges áldásai és átkai integrálhatók. Ez jellegzetes lépése a tragédiának mint műfajnak és nyelvi játéknak egyaránt: minden erősen (és néha túl erősen) vallott érték mellé rendel egy másik, ellenszegülő ellenértéket vagy definíciót – minden

Kreón mellé egy Antigoné; minden Antigoné mellé egy Kreón –, és csak az értékeket képviselő személyek harcából lesz végleges ítélet, ha lesz. Itt azonban nincsenek még rivális felfogások, és nincs vita vagy párbeszéd: a vér és a bosszú törvényei abszolútumnak számítanak a kar monológjában. Az Erinysöknek az a tiszte, hogy – mint mindent látó isteni szem (vö. *Eum.* 273–275) – a halottaknak tanúi legyenek az erőszakos igazságszolgáltatásban, és bosszút álljanak a gyilkosokon, így ki-egyenlítő az egyenlőtlen hatalmi viszonyt gyilkos és áldozat között. Az, hogy ez a „kiegyenlítés” csak mindkettejük pusztulásához vezet, a darabnak ezen a pontján még *nem* érdekes. De itt van egy erős, bár nem egészen felvállalt ellentmondás. Az Erinysök mint egyfajta retribúciós „igazságszolgáltatás” végrehajtói, Zeus *dikéjét* szolgálják; épp annak a Zeusnak, aki a fia Apollón közbelépésével éppen az Erinysöket és *dikéjüket* akarna felszámolni.¹¹⁶

Az Erinysök tehát túllépve a homérosi nyelvben gyakran kifejezett és a Delphoiban játszó Klytaiméstra-jelenet logikájában feltételezett alárendeltségen (az Erinys *valakinek* az Erinys; az alvilágnak egy az emberek világában elhangzó átokra adott válasza), magasabb méltóságot igényelnek maguknak, amit az ének során a λάχος (‘osztályrész’), θεσμός (‘törvény, isteni intézmény, vallásos hagyomány’), τιμή (‘becsület, tisztelet’, ‘isteni befolyási övezet’), γέρας (‘tisztelet jelző ajándék, kitüntetés, [királyi] méltóság’), vagy τάξις (‘örhely’) fogalmaival neveznek meg. Ez szilárd helyet jelöl ki számukra az isteni társadalomban és a kozmoszban, ami bizonyos hatáskörökkel, funkciókkal jár, és ami tiszteletet, méltóságot is foglal magába (a τιμή az isteni szférára vonatkoztatva ‘tisztelet’-et vagy ‘kultusz’-t is jelent).¹¹⁷ A származás, ahogy a görögöknél általában, fontos szerepet játszik az igények megfogalmazásában és az azt alátámasztó kozmológia rendszerében. Az Erinysök aischylosi genealógiája jelentősen eltér a hésiodosi hagyománytól: míg a *Theogoniában* (185) az Erinysök az Uranos ágyékából hulló vércseppekből keletkeztek, amelyek a Földanya ölébe esve megtermékenyítették őt (s ezért mint Uranos Erinysői szerepelnek az utódlási mítosz későbbi szakaszában)¹¹⁸ – egy olyan mitikus magyarázat, amely kiemeli az Erinysök függőségét attól az eredendő erőszakától, amely őket válaszul „szüli”, és amely hangsúlyozza kapcsolatukat a földhöz és a halottak világához –, úgy itt az istennők szólnak az Éjszakához mint anyjukhoz (321 skk.). Ez egyfajta autonómiát kölcsönöz nekik: a *Theogonia* ugyanis az olimposi (a Földtől és az Égtől származó) „fényistenekkel” szembeállít egy másik, az Éjtől származó nagy nemzetséget, amely olyan sorshatalmakat foglal magába, mint a Halál, a Moros, a fekete Kér, a Moirai háromsága, az Álom, illetve az Álmok.¹¹⁹ Ezek az Erinysök tehát a primordiális negatív sorshatalmak nemzedékéhez tartoznak, és valóban ősbibek a „fiatal” olimposi isteneknél. Ahogy a *Faustban* az Ördögnek is vannak érvei, és nem is gyengék, itt az alvilág sötét sorshatalmai is bizonyos méltóságra tartanak igényt. Az a tény, hogy itt az Erinysöknek nincs apja, kiemeli női jellegüket. A per-jelenetben ők az anya jogait fogják védeni a férfiuralom nevében fellépő fiatal isten, a himsoviniszta, sőt a nőktől az utódnemzésben minden szerepet megtagadó Apollónnal szemben.

Mint ilyen ősi s autonóm isteni lények, határt is vonnak, amit senki másnak – se istennek, se embernek – nem volna szabad átlépnie: ha átlépik, méltóságuk csorbát szenved, és ez olyan

helyzetet eredményez, amelyben a bosszúállóknak egyben jogorvoslatot is kell keresniük. Apollón viselkedése a Delphoiban játszódó jelenetben és később épp ezt a törést teszi világgossá. A *hymnos desmios* tehát védekezés is, a „fiatalabb istenek” (vö. *Eum.* 149–154, 162–167) valódi bitorlásaival szemben. Azzal, hogy Orestés védelemre talál, megsérül az isteni *timai* ősi, az Erinysök számára örök felosztása.

A dalnak ezen a pontján megtöri az Erinysök érvelését az első ephymnion (328–333), amely megint a dalra és hatására vonja a figyelmet, az átok erejét kiemelve, és konkrét szóképekben kifejezésre juttatva az ének pusztító erejét. A *desmios hymnos* egészében megfigyelhetjük ezt a lavírozást az Erinysöknek az istenek hatalmi harcára tekintő kozmológiai állítások és az emberek világában végzett „sorsosztó” vagy pusztító munkájuk között. A *timé* védelme és a hatalmi szférák világos megkülönböztetése egyben igény a zavartalan és szabad cselekvésre — a kozmologia tehát Orestésre nézve burkolt fenyegetés is, és igazolása a *hymnosban* elvégzett „munkának”.

A következő antistrophé (333–340) kiemeli a származásban rejlő jogosítványokat. A kar azt mondja, ők a Moirától (magától a Sorstól) azt a feladatot kapták örökre, hogy a rokonyilkosokat üldözzék éltükben és holtukban is. Ez a *desmios hymnos*nak egy másik fontos témáját emeli ki: az eszkhatológia és kozmológia közötti feszültséget. Mint alvilági lények, az Erinysök az élők és holtak birodalmában egyaránt hatalmasak. Ennyiben áthidalják a görög istenek időtlen világának egyik legerősebb választóvonalát (az égi és a földi istenek között lévő szakadékot), valamint az ember időbeli létezésének legfontosabb cezúráját (a halál átmenetét). Bár sokszor ölnék, Zeusnak vagy Apollónnak nincs köze a halálhoz; azzal viszont, hogy meghal, az ember nem menekülhet meg az Erinysöktől. Az ironikus fogalmazás („az alvilágban az embernek nincs túl nagy szabadsága”, 339–340. sorok) az eszkhatológiai büntetés örök szenvedését foglalja magában. A második strophé (349–353) és antistrophé (360–366), éppúgy, mint a közbeső ephymnion (354–359), éppen ezt a kétoldalú viszonyrendszert fejtí ki. Mint isteni lényeknek, az Erinysöknek nincs hatalma az istenek fölött, és velük nem is érintkezhetnek: az emberektől nem is részesülnek olyan ünnepi gyönyörökben, mint az „égiek” (352–353). De ez a távortartás, amely kétoldalú (Zeus, akárcsak Apollón, undorodik az Erinysöktől, 365–366), éppen azt eredményezi, hogy az istenek létezése „gondtalan” marad: nekik ugyanis nem kell felelősséget vállalniuk az olyan bűnök üldözésére és büntetésére, mint Orestésé. A kifejtés tehát egyben a dráma során átalakítandó *ancien régime* melletti érv is. Az ephymnionban (354–359) megint az emberi, eszkhatológiai oldalra kerül a hangsúly: az Erinysök romba döntik a házakat, üldözik a családon belüli erőszakot, és a gyilkos vére kiszípi-pantásával (a szöveg itt bizonytalan) a tétlenségig legyengítik.

A harmadik strophé-párban (368–371; 372–376) a kar a büntetés evilági s túlvilági aspektusait írja körül. Az emberi ábrándok hiúságnak bizonyulnak az alvilág kitörésével, büntetései szemben — a bosszúdémonok „tánca” (valójában anti-tánca), amely egyben nyers fizikai támadás is, mindent kiérdemelt helyére tesz. Az ember bűnös vakságában nem is sejti, valójában hová került; állapota a vakság megszűnésével gyásszá és talán feledéssé alakul. Az ephymnion (372–376) a menekülőt futásban elgáncsoló és az *atéba* (romlásba, örök büntetésbe) döntő tánc lépés emlékezetes képével a horizontok

egyfajta összeolvadását eredményez, amennyiben a jelenben előadott ének s tánc lépések az eljövendő alvilági büntetést vetítik elő.

A negyedik strophé-párban (381–388; 389–396) már nem jelentkezik ephymnionok és strophék tartalmi feszültsége az előbbiek hiánya miatt: a hangsúly megint a kozmológiára, a jogkörök elosztásának lényegében politikai kérdésére esik. Bármit is jelent a strophékezdő *μῦνοι γὰρ* (381), olyan állapotot jelez, amely a jövőben is érvényes lesz. Az utána következő jelzők (381–388) mintegy összefoglalását adják az Erinysök öndefiníciójának. Az antistrophé felteszi a kérdést: „Ki az, aki halandó létére hallva (a nagyon konkrét genitívusi fogalmazás a mostani előadásra utal) a dalomban foglalt isteni törvényt (θεσμός), amelyet a Moira szabott meg, és amelyet az istenek teljessé tettek, nem érez tiszteletet és félelmet?” Itt megint egybeesnek a dal fő témái, hiszen ami az istenek világában világosan átlátható rend vagy alkotmány, az emberek számára büntetést és félelmet jelent. Az ének az istenek és Erinysök távolságának rögzítésével végződik. A származás és hatalom büszke rögzítése az Erinysök önidező ének-monológjában egyben igazolása annak, amit Orestésszel tenni akarnak.

Itt már kiviláglik a *hymnos desmios* önfel számoló retorikai mechanizmusa, amely egyoldalúságában, a kar elvakultságában keresendő. Az Erinysök éneke valóban átok, hiszen Erinyst idézni mást nem jelenthet. Érvelésük, amely hatalmuk és cselekvési körük — az istenektől független, autonóm jogkörük — nyelvi kifejtését foglalja magában, tehát cselekvést is jelent, hiszen része a teljes hatásnak, amit okozni kívánnak. De az átok mégis hatástalan marad. Az Erinysök hatalma nem teljes és autonóm, hanem nagyobb összefüggésben kell hatnia: és ahogy a darab cselekményének logikájából világosan következik, és amint a következő hosszú per-jelenet vége mutatni fogja, ez a hatalom, ezek a jogkörök mégis integrálhatók egy nagyobb és igazságosabb isteni rendbe. Más összefüggésbe kerülve arról, ami szándék szerint átok, kiderül, hogy jó előjelű beszéd.¹²⁰ Az Erinysök nem számolnak azzal, hogy létezik egy olyan isten — Athéna —, aki saját városában nekik akar helyet teremteni, olyan polgárok között, akik az „ősi istenek” véres, de a jog által szublimált rendjében bátran és demokratához méltóan áldást és tanulási lehetőséget látnak majd. Nem számolnak az őket mint „külföldieket” befogadó és tisztelő demokratikus jogrenddel. Az isteni és emberi politikában bekövetkezett, kilátástalannak látszó konfliktusa szép szóval megoldható. Az emberi jogrend megszokott és unalmas procedurális rendje alatt mostantól ott fog lappangani az átok és a vérbosszú örök, rettenetes, de mégis kiengesztelhető és a jogállam mindennapos procedúráiba beilleszthető szankciója.¹²¹ A *desmios hymnosban* tehát végső soron egy szándéktalanul ironikus beszédaktus tanúi vagyunk. A nyelvezet, amely gáncsolni akart, a beszélőt gáncsolja el azzal, hogy egy olyan változás jó előjelének bizonyul, amely az isteni és emberi viszonyokban rendszerváltozáshoz vezet. Az Erinysök, amikor saját *timéjüket* védik a végén olyan intézményes, mondhatni alkotmányos garanciát kapnak, amely egyben letöri az átok erejét azzal, hogy a jogrend végső szankciójává emeli. Az önaretologia a kultuszalapítással új és súlyos jelentést nyer.

Az Eumenisek a család bosszúállóiból a demokratikus város isteneivé válnak, és elfoglalják méltó helyüket az isteni és az emberi világban.¹²² De az ellentmondások megmaradnak:

sőt, senki nem veszített semmit az új alkotmányban. Épp ebben rejlik a megoldás zsenialitása. Az új alkotmányos rend azon a felismerésen alapszik, hogy mindenkinek részesülnie kell a neki járó *timéből*. A darab zárójelenetében előadott törekeny kompromisszumban, ahogy Orestés eléggé kétértelmű felmentése után ünnepi karként, a *metoikosok* (Athénban letelepedett külföldi állampolgárok) vörös köpenyében új oltáraik felé vonulnak az Erinysök, s az athéniak boldogulásért garanciát vállalnak (hacsak a város polgárai betartják a maguk oldalát a megállá-

podásnak), érezzük a közös politikai élet nehézkes és ellentmondásos voltát, az igaz ítéletalkotás minden kínzó nehézségét. A bosszú rémei kétarcú védőistennőkké válnak, és éppen azokban a „fehérruhás ünnepekben” részesülnek, amelyekről lemondtak: a félelemből haszon születik, és a közösség elég erősnek bizonyul Athéna segítségével, hogy a harcokat megszüntesse anélkül, hogy az azokat gerjesztő és reálisan létező feszültségeket feloldaná.¹²³ Ez Aischylos, az athéni marathónomachos egyik legfontosabb üzenete a demokrácia lényegéről.

Jegyzetek

A tanulmány a K 81332 számú OTKA-pályázat keretében készült. – Köszönöm Horváth Juditnak a kardal fordításának az eredetivel való összevetését.

- 1 Az eumenisekről összefoglalóan lásd Wüst 1956; Sarian 1986; Sewell–Rutter 2007, 70–109; Gruber 2009.
- 2 Az Eumenisek (Εὐμενίδες) név mint isteni *epiklésis* nem szerepel a darabban, és egyesek szerint az azonosítás és a cím később keletkeztek; ugyanezek szerint Aischylos „kitalálta” az Erinysök a *Semnai theaival* (lásd alább) való azonosítását. Az erről keletkezett kicsit meddő vitához lásd például Brown 1984; Sommerstein 1989, 10–12; Lloyd-Jones 1990; Henrichs 1994; Geissner 2002, 381–390.
- 3 *Vita Aeschyli*: lásd Frontisi–Ducroux 2007, 165–166. Pollux (4.110) szerint a kar ötven tagú volt (s ezáltal szokatlanul nagy az inkább 12–15 tagú tragédiakarokhoz képest: ez az adat valószínűleg a nagyobb dithyrambos-karok emlékéből fakadhatott).
- 4 Az Ἐρινύς szó etimológiája máig nagyon bizonytalan és vitatott: a különböző javaslatokról lásd Wüst 1956, 83–84; Neumann 1986; Heubeck 1986 és Lloyd-Jones 1990.
- 5 Az Erinysök mitikus genealógiájáról lásd alább a 3. pont 61. jegyzeténél, ill. a 4. pont fejtegetésénél. Hes. *Theog.* 185 szerint az Uranos levágott nemi szervéről csöpögő vércseppekből keletkeztek, amik Földanyára estek; Aischylos, mint látni fogjuk, itt az Éj lányainak képzeli őket (tehát a halál, ill. a rossz sorsdémonok rokonainak); Sophoklés a Sötétség (Σκότος) lányainak. Az aischylosi verzió hatott olyan későbbi költőkre, mint Vergilius vagy Ovidius. Az Erinysöknek, bár női lények, nincsenek gyermekeik. További (későbbi vagy ezoterikusabb) forrásokért lásd Wüst 1956, 84–86; Sommerstein 1989, 8–9.
- 6 Paus. VIII. 25, 4. Az Erinys-kultuszról, illetve mitológiájuk legkorábbi rétegeiről és Déméter Erinysről lásd különösen Wüst 1956, 91–101; Dietrich 1962; Marinatos 1973; Lloyd-Jones 1990, 206–207.
- 7 Itt az összes homérosi szöveghely részletes ismertetésére nem kerülhet sor: lásd Wüst 1956, 101–103; Sarian 1986, 825; Lloyd-Jones 1990, 204.
- 8 Holt lelkek: például a Derveni papirusz szerzője: lásd Lloyd-Jones 1990, 205. Átok: Burkert 1985, 181 („a testet öltött átok”). A családi átok és az öröklődő bűn közötti bizonytalanságról a tragédiában lásd Sewell–Rutter 2007, 49 skk., 59 skk.
- 9 Geissner 2002, 81–131.
- 10 Lásd Dodds 1966, 1–27 (az *Ilias* XIX. 86 skk. elemzése). A *doppelte Motivation*ról lásd Lesky 1961 klasszikusnak számító tanulmányát (rövidített angol fordításért lásd Cairns 2001, 6. fejezet).
- 11 Pythagóerus iskolák (Diels–Kranz, *VS* 58 [45] C 6, 466, 25. sor).
- 12 Hés. *Munkák és napok*, 803. sor szerint a hónap 5. napja az Erinysöké és az Esküé volt. Sok olyan, többnyire női istenalakról beszélhetünk, akik bizonyított vagy strukturális kapcsolatban állnak az Erinysökkel, akiknek neve sokszor ugyanazt az eufémisztikus jelleget mutatja, mint az athéni kultúrkörben, s akik a görög világ legkülönbözőbb helyein kultikus szolgálatban része-

- sültek – a selinusi *elastores* (lásd alább), Erythraiban az Ablabiai, Apostrophia, a thébai „chthónikus Aphrodité”, a haliartosi Aulis, a mykaléi Potniai, a phleiusi Arai, a Migonionban és Haliartosban kultikus tiszteletben részesülő Praxidikai – lásd ezekről Wüst 1956, 86–91. A költészetben (lásd például Aesch. Sept. 1055) a Kérest, Latinul a Diræt („Átkok”: két nővér, az Éj lányai) azonosították az Erinysökkel. Az alább említett (és a hely hiányában nem említett) kultuszhelyekről lásd Wüst 1956, 128–134.
- 13 A szobrok közül az egyik Kalamisé (a kora klasszikus bronzszobrászé), a másik kettő Skopas műve volt: lásd Wüst 1956, 129; Sarian 1986, 827 no. 2 (szakirodalommal). A kultuszról lásd Henrichs 1994, 39–36 és Parker 1996, 298–299.
- 14 A σεμνῶν θεῶν feliratú tetőcserépről lásd Catling 1988–1989, 13 és Henrichs 1994, 49–50.
- 15 Az *ex-votó*khoz lásd Sarian 1986, 839 (nos. 112–119) és 840 (a sorozat az 5. század végétől a Kr. u. 1. századig datálható).
- 16 Lásd Schol. ad Aristoph. *Nub.* 265; vö. Sikyónról Paus. II. 11, 4; a többről Wüst 1956, 131–136. Ezek a kultuszok nagyon gyakran Orestés személyéhez kötődtek, ugyanúgy, mint Athénban az Areiospagos kultusza.
- 17 Paus. I. 31, 4 és Wüst 1956, 130.
- 18 Vö. például Paus. II. 11, 4 (az Eumeniseknek Sikyónban vemhes juhot áldoznak, de mézzel és tejjel mutatnak be italáldozatot, mint a halotti kultuszban, és virágot használnak koszorú helyett) és Aesch. *Eum.* 107 (vértelen áldozatok); Wüst 1956, 135–136.
- 19 Henrichs 1991 és 1994; Sewell–Rutter 2007, 82–83.
- 20 A tényeket nagyszerűen összegyűjti MacLeod 1982, 127–131 és Sommerstein 1989, 13–17.
- 21 Lásd például Demosth. *In Meid.* 115, illetve az alábbi 4. századi athéni néphatározatokat, ahol a Semnai theainak bemutatott áldozatok is szóba kerülnek: *SEG* 15, 104, 26; *SEG* 21, 457, 17 és *SEG* 26, 98, 9 (ephébos-határozatok); *IG* II/III² 112 fr. a, 9 (szövetségi egyezmény), ill. 114, 7 (kléruchiát alapító néphatározat). A Magna Graecia-i Selinusban előkerült rituális törvény (*sacred law*) az *elastoresnak* nevezett, az athéni Erinyeshez nagyon hasonló csoportjáról értekezik, s arról, hogyan szabadulhatnak tőlük tisztító szertartásban az emberek: lásd *SEG* 43, 630 és Sewell–Rutter 2007, 55 (szakirodalommal). Az *elastores* az attikai költészetben említett *alastoresnek* (lásd Geissner 2002, 132–196) nyilván rokonai.
- 22 Lásd például Paus. VII. 25, 7 (Achaia); VIII. 34 (Árkádia).
- 23 Lásd erről és a hagyomány más Erinys-neveiről Wüst 1956, 122–124; Sarian 1986, 826 (kül. a három legismertebb név valószínű orphikus eredetéről). Vergilius Furiáiról a legjobb elemzés Lyne 1987, 13–27, 66–69.
- 24 Lásd Podlecki 1992, 3–4 és Prag 1985, 44–51, és például 28b.
- 25 Frontisi–Ducroux 2007, 166 és Sarian 1986, kül. 841–843; Podlecki 1992, 26–33; Geissner 2002, 391–398.
- 26 A másik nagy kontextusuk (Sarian 1986, II., nos. 8–17) a dél-italiai vázafestészetben az eschatológiai értelmű alvilágjelenet, leggyakrabban a temetkezésekbe szánt nagyobb méretű amphorákon – amely téma az attikai fekete-, illetve vörösalakos kerámiára, né-

- hány kivételes példától eltekintve, egyáltalán nem jellemző. Lásd a művészetről általában Lissarague 2006 is.
- 27 Az Erinysokról általában Aischylos tragédiában lásd Wüst 1956, 104–107.
- 28 A Stésichoros-testimóniumról lásd *P. Oxy.* 29 fr. 26 ii = Stes. 217 *PMG* (lásd általában fr. 215–219 ugyanitt) és a Schol. ad Eur. *Or.* 268, ill. Podlecki 1992, 3.
- 29 Sewell-Rutter 2007, 90–91 kiemeli a homályos képzetek hasznát a tragédiára nézve.
- 30 Frontisi-Ducroux 2007, 175.
- 31 Vannak azonban a két darab között jelentős különbségek: amíg Aischylosnál Orestés egyedül képes arra, hogy lássa az előadó téren megjelenő, de láthatatlan Erinysöket, úgy Euripidésnél világos, hogy az istennők *csakis* Orestés fejében léteznek: vö. a 255. sort a 264–265. sorokkal, ahol a hős a nővérét Erinysnek véli. Frontisi-Ducroux 2007, 168–169 jogosan kiemeli, hogy ugyanazok a táncosok, akik az *Áldozatvivőkben* a szolganők karát játszszzák, az Eumenisekben az Erinysök képét öltik majd magukra. A római költők Erinys-vízióiban látszik a *Furia* szó etimológiai kapcsolata a *furere* ('megbolondulni') igével: lásd följebb a 23. jegyzetnél.
- 32 A látás és az „arc” problémájáról lásd Darbo–Peschanski 2006 is.
- 33 Lásd például *Eum.* 406–407 és Frontisi-Ducroux 2007, 173, 24. jegyzet, 174.
- 34 A drámai Erinys-epifánia legfontosabb stádiumairól lásd Brown 1983; Prins 1991; Easterling 2008, 224–225 és Frontisi-Ducroux 2006 és 2007.
- 35 Lásd különösen a 2. *stasimon* (681–781) gondolatmenetét, illetve a Cassandra-jelenetet záró rövid anapestikus betétet (1331–1342).
- 36 A 645. sorban a *paian erinyón* mint rituális elfajulás (lásd alább a 4. pontnál) a gyászének paradox vagy akár gyalázó megnevezése: lásd Fraenkel 1950, II., 321 *ad loc.*
- 37 990–991. sor: τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως ὑμνωδεῖ | θρηῖνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν...
- 38 Vö. kül. *Ag.* 1090–7, 1114–1124.
- 39 Lásd kül. *Cho.* 400–405.
- 40 Vö. *Cho.* 269–305 (az apa Erinyse); 922–930 (az anya átka és Erinyse).
- 41 *Cho.* 463–478; 575–578.
- 42 Lásd különösen 647–652.
- 43 A jelenetről lásd Brown 1983, 13–22.
- 44 Ez a másik nyilvánvaló és előremutató utalás a trilógiában az Erinysök táncának az *Eumenisekben* kitérő látványára.
- 45 A Pythia érdekes (és egy Aischylos-korabeli költői szövegben szembevetendő) személeteséggel él a *vizuális* reprezentáció eszközével, amikor az előtte tárulkozó látványt egy festményhasonlatba sűríti, és egyben a hasonlat korlátozott érvényét is feltárja: lásd *Eum.* 46–51 és Frontisi-Ducroux 2007, 171–172.
- 46 Schol. 64b, I: 46 Smith. A dramaturgiáról szóló vitához lásd Sommerstein 1989, 32–34; Podlecki 1992, 11–17 és Brown 1982, 26–30, illetve alább a 49. és 51. jegyzetknél.
- 47 Egy kerekében guruló faszínpad, amely a skénéépület belső terében rejlő dolgokat, embereket „láthatóvá” teszi.
- 48 A közelre mutató névmás (τὰσδε, 67) használata erősen sugallja az Erinysök látható jelenlétét. A Dale (1969, 123–124) által fogalmazott és ma széles körben elfogadott „kompromisszum” szerint az *ekkyklémán* ekkor csak három Erinys látható a teljes 12 tagú kar helyett: a többiek a kar bevonulásakor jelentek meg a tánctéren.
- 49 Mint Prins 2001, 182–183 és Frontisi-Ducroux 2006 és 2007.
- 50 Az ilyen feszültséget növelő halasztás még erősebb példáját nyújtja Euripidés *Médeiójának* prológusa és első jelenete (Kr. e. 431), ahol a hősnő csak a 215. sornál lép ki a skénéépületből, de addig sokat *halljuk*.
- 51 Easterling 2008, 222.
- 52 Vö. különösen 67–77 és 179–197.
- 53 Az *Eumenisek* tér- és időpoétikájáról, a Delphoi, illetve Athén közötti átmenetről és az Erinysök szerepéről lásd már Revermann 2008.
- 54 A fordítás M. L. West kiadásán alapszik: a jegyzetekben jelzem, ahol eltérek az általa adott szövegtől.
- 55 A „szoborról”, illetve annak elhelyezéséről lásd Podlecki 1992, 13–14. Ezek állása, illetve az egész színpadkép nagyon is vitatott kérdése a kutatásnak: a legvalószínűbbnek az látszik, hogy a tánc-tér közepén álló *thymelé* (kis Dionysos-oltár) köré rendeződött ez a táncjelenet, a színház dramaturgiaiailag „legerősebb” pontján: lásd Wiles 1997, 63–86.
- 56 Ez a fajta zenei szerkesztés, ahol egy ritmikus „témát” felvált egy másik, hogy mind a kettő részt vegyen a végső, őket némileg variáló szintézisben, nem ritka az egyedi kardalstrófákban: a *desmios hymnos* ezt a szerkezetet nagyobb egységre alkalmazza.
- 57 Prins 1991, 186–187. Szerinte (189–190) a paioni metrum az Oresteiaiában afféle *Leitmotiv*, amely az ἄτη-témát jelzi.
- 58 A χορός a homérosi nyelvben elsősorban a táncteret vagy a táncot jelöli, és csak később a táncoló kart. A μοῦσα στρυγερὰ (Sommerstein 2008-as fordításában *horrfifying artistry*) meglepő oxymoron: lásd alább a 4. szakasznál. ἀποφαίνεσθαι, 'felmutatni', az „előadás” fogalmának enyhén metaforikus körülírása, amely az ének mint hírnév (κλέος) és az égig érő fény Homérosig visszamenő fogalmi nexusában gyökerezik: vö. például *Od.* VIII. 499: φαίνε δ' αἰοιδῆν, a phaiák énekmondó Démodokos harmadik énekéről. A bevezetés, illetve az egész dal önreflexív vagy önleíró jellegéről lásd alább a 4. pontnál.
- 59 Ti. λάχη, kisorsolt osztályrészek, (isteneknél) hatalmi tartományok: lásd alább a 334. sornál („Ez volt az osztályrészt...”, τοῦτο γὰρ λάχος... Μοῖρ' ἐπέκλωσεν), illetve a 349. sornál. Az utóbbi esetekben az istennőknek rendelt „tisztsegeiről”, és nem az általuk „kiosztott” sorsokról van szó: az adott isten hatalmi szférájának felsorolása (lásd alább) a himnikus aretologiák állandó részét képezi. A δεδόκηκεν (309), amint a kommentátorok megjegyzik, az athéni jogi-politikai nyelvre céloz: a néphatározatokat ezzel a szóval vezették be. A στάσις ('csapat') szónak szintén kicsit szűkebb a jelentése: általában egy politikai konfliktusban, vagy akár polgárháborúban részt vevő 'pártot' vagy 'oldalt' jelöl, bár a *choreia* (kartáncművészet) hagyományos szak kifejezéseire (χορὸν ἴσταναι, 'berendezni a kart'; στάσις, 'a kar formációja', 'choreográfiája': vö. χοροστατίας, χοροστασία, Στήσιχορος) is utalhat. Henrichs (1994): 62–3, 32–36. jegyzet részletesen vizsgálja azokat a helyeket, ahol a szó kardalban a karra vonatkoztatva ('kollektív önreferencia') fordul elő.
- 60 Illetve „azt gondoljuk, hogy...” Az εὐθυδικαιοι melléknév az 'egyenességet' az 'igaz ítélet' (δική) gondolatával ötvözi. Az 'egyenesség' és az igazságosság (illetve az igazságos isteni vagy bírói végzés) legalább Hésiodos óta erős kapcsolatban van: vö. például *Munkák és napok* 9. és 225–227. sorok.
- 61 Szó szerint: „semmiféle harag nem üldözi tőlünk”: a *ménis* szó (az *Ilias* első szava) a költői nyelvben kifejezetten extrém, akár isteni haragot vagy haragtartást jelent; az ἐφέρπει ige ('üldözi') a harag fenyegető, de hallgatag közeledését jelzi. A „<tisztán>” szó Hermann metrikai célú betoldása. „Épségben”: ἀσινής, 'bántás nélküli', 'kifosztatlanul'.
- 62 A 319. sorban szereplő „tanúk” (μάρτυρες) az Erinysöknek a bűnrábizonyításában vallott szerepére utal. A mindent tudó, minden emberi cselekedetet meglátó és megjegyző (gyakran *lejegyző*), többnyire alvilági (néha azonban égi) istenek talán orphikus hatásra az 5. század eleji költészetben állandó toposzá válnak (vö. például Pind. *Ol.* 2.41 és Aesch. *Eum.* 269–275, illetve [égiek] az ún. Diké-törédéket: Aesch. fr. 281a Radt [= fr. 281a Sommerstein]). A πρᾶκτωρ főnév ('akik... behajtják') valaminek a 'végrehajtójára' utal; 4. századi szövegekben hivatalnoki címként szerepel: olyan hivatalnoké, aki a bírósági végzésben rendelt bírságot vagy

- adósságot beszedi. A 319–320. sorok eredeti szörendje: „ott teremve (mellette) mint behajtói a vérnek | neki *tökéletesen / jogerővel* megmutatkoztunk”. Az aoristosi múlt idő örök törvényt jelző, ún. *gnómi*kus alak; a *τελέως* határozószó, bár formailag az *ἐφάνημεν* (‘megmutatkoztunk’) igéhez tartozik, az egész mondat értelmét módosítja. Jelentése kétértelmű: egyszerre az Erinysök végső és örök jogkörét jelzi (a ‘behajtás’ kéréseket: nincs appellát! Lásd Sommerstein, i. művek *ad loc.*), illetve azt, hogy az „adósságot” könyörtelenül, az utolsó fillérig (vagy az utolsó csepp vérig) hajtják be.
- 63 „Mint bosszút / büntetést (vö. *Cho.* 936, 947) a halottak s az élők számára”: a látni/élni (*φάος βλέπειν* = ‘élni’) képzetársítás nagyon hosszú életű a görög költői gondolkodásban. Az Erinysök mitológiai származásáról lásd feljebb az 5. jegyzetet. Az aischylosi genealógia – amely egyben tagadása az őket a Földtől származtató hésiodosi történetnek – egyedülálló (vö. *Soph. OT* 40 és 106, ahol az Erinysök *apja* a Sötétség, *Σκότος*), de nagy hatása a további hagyományra nézve: vö. például *Verg. Aen.* VI. 250 és VII. 331. A VI. 250-nél *Servius* megjegyzi, hogy az Éjszaka anyasága itt jelzi a Furiák rejtetten fenyegető jellegét. Valószínűleg inkább az archaikus (megint hésiodosi) genealógia továbbgondolt változata: Hésiodosnál ugyanis a halál, betegség, szenvedés, felejtés és más démonikus erők mind az Éjszaka fiai-lányai vagy unokái (*Theog.* 211–232): egy olyan sötétség-dinasztia tehát, amely az olymposi istenek fény-nemzettségével párhuzamosan és alig érintőlegesen fut (lásd különösen *Detienne* 1967, 21 skk. az ének/dicsőítés és a támadó- vagy gúnyköltészet, mint két alapvető beszéd-típus viszonyáról ehhez az alapsémához).
- 64 Az *ἴνις* szó ritka, választékos költői kifejezés, amely a tragédiában csak a lírai részekben szerepel.
- 65 Szó szerint s az eredetiben szereplő, a kardalnyelvben egyébként gyakori jelzőcserével: „elorzva ezt a nyulat, a vérontás anyai joghatályos tisztítóáldozatát”. A nyúl mint gyáva, bujkáló lény kitűnő metaforája az üldözött hősnek, s egyben az *Agamemnón*ban (136–137) leírt aulis-i jóslatra és az abból bekövetkezett emberáldozatra visszautaló jel. Az ‘anyai’ jelző *Klytaiméstrára* utal, a *κύριος* szó olyasmit jelöl, ami ‘érvényes’, ‘hatályos’ vagy ‘illetékes’. A ‘tisztítóáldozat’ eredetije, *ἄγνισμα*, egy kettős szójáték, hiszen az ige (*ἀγνίζω*), amiből képezték, egyszerre jelent ‘áldozok’-ot és ‘tisztítok’-ot: az anyai vérontás *miasmája* az Erinysök szerint csakis a gyilkos feláldozásával törölhető el. Lásd ezekről *Sommerstein* 1989, 139.
- 66 A *θύειν* ige elsősorban *égő* áldozatot jelent. A *τεθυμένω* szenvedő perfectumával az Erinysök „áldozatukat” kész tények elé állítják: Orestés, ahogy a 304. sorban már mondták, az övék: nekik van szentelve. Lásd *Podlecki* 1992, 159 *ad loc.*
- 67 A 331–332. sorokban a *hymnos... Desmios... hauona* nyelvtani összetartozása világosabb a görögben, mint a fordításban. Az eredetiben érdemes figyelni a ‘dal’ (*melos, hymnos*), illetve ‘örület’ (*parakopa, phrenodalés, desmios phrenón*) szinonimáinak, az ‘ész’ szó (*phrenes, phrenón*) és a *para-*, illetve a *phor-* fonémák ismétlődésére: a szöveg mondattani oldottságát a szokásos vesszők helyett kötőjelekkel jelzem.
- 68 Az *aphorminktos* jelző (332) a húros-hangszeres kíséret hiányával oxymóronnal kifejezi azt, hogy ez az ének afféle ‘anti-zene’, amely a rituális karének szokásos vallásos-esztétikai értékeit (ünnepi örömet, emelkedettséget, dicsőítést) magukból kifordítja.
- 69 Így a scholion (M) *ad loc.* A *διανταῖος* szó sok helyen (*Ch.* 184, 640; *Sept.* 895) a testet átütő fegyver csapását jelzi, amely behatol, és a másik oldalon jön ki; Hippokratésnél a gerincen végigfutó ineket jelöli. *Sommerstein* szerint (1989) a legvalószínűbb jelentése itt ‘végzetes’.
- 70 A mondat romlott. Az *αὐτουργία* költői szó, amely ön- vagy rokkongyilkosságot jelent; ami az állítmányt illeti, a kódexek szövegét többféleképpen javítják, bár egyetlen olyan megoldás nincs, ami igazán meggyőző volna. Az itt elfogadott, *Turnebus* által ajánlott ‘megesik’ (*ξυμπέσωσιν*) ige meglehetősen gyöngye a gondolat erejéhez képest, és furcsán fordítja gyilkos és áldozat viszonyát. *Podlecki* (1992) mélyebb, több szót érintő szövegromlást sejtet.
- 71 Ironikus kicsit-mondás (litotes), értsd: „egyáltalán nem szabad”.
- 72 A *θύειν* ige elsősorban *égő* áldozatot jelent. A *τεθυμένω* szenvedő perfectumával az Erinysök „áldozatukat” kész tények elé állítják: Orestés, ahogy a 304. sorban már mondták, az övék: nekik van szentelve. Lásd *Podlecki* 1992, 159 *ad loc.*
- 73 A 331–332. sorokban a *hymnos... Desmios... hauona* nyelvtani összetartozása világosabb a görögben, mint a fordításban. Az eredetiben érdemes figyelni a ‘dal’ (*melos, hymnos*), illetve ‘örület’ (*parakopa, phrenodalés, desmios phrenón*) szinonimái, az ‘ész’ szó (*phrenes, phrenón*) és a *para-*, illetve a *phor-* fonémák ismétlődésére: a szöveg mondattani oldottságát a szokásos vesszők helyett kötőjelekkel jelzem.
- 74 Az *aphorminktos* jelző (332) a húros-hangszeres kíséret hiányával oxymóronnal kifejezi azt, hogy ez az ének afféle ‘anti-zene’, amely a rituális karének szokásos vallásos-esztétikai értékeit (ünnepi örömet, emelkedettséget, dicsőítést) magukból kifordítja.
- 75 A *αὐονή*: ‘szárazság, aszály, hervasztó hőség’ az áldozatot sorvasztó Erinys pusztító erejét fejezi ki: a ‘sorvasztás’ vagy ‘szárazság’ metaforájáról vö. *Eum.* 137–139 és *Sommerstein* 1989 *ad loc.* és alább a 83. jegyzetnél.
- 76 Tehát *Zeus* és a többi olymposi isten születése előtt.
- 77 A mondatról lásd *Sommerstein* 1989, 141–142. Az osztályrészek (*λάχη*) felsorolása folytatódik egy negatív elemmel: az Erinysök nem részesülnek a többi isten gondtalan életében, és nincs is semmi hatalmuk az Olymposon. Ők ezt nem számkivettségnek érzik, hanem büszke tisztségnek. A lakoma mint a békés és boldog élet jelképe és közösségképző esemény erős szimbolikus tartalommal rendelkezett az antik görögöknél. Itt az istenek olymposi symposionjának képe keveredik az emberek áldozati szertartásaival: nincs olyan isten vagy ember, aki egyszerre az Erinysökkel és az olymposiakkal ilyen értelemben „lakomázza”; a romlott utolsó sorok eredeti értelme az lehetett, hogy az Erinysök nem részesülnek olyan ünnepegekben (erre utal a fehér ünneplőruhák képe, ami az Erinysök sötét vagy szürke gyászruhája is utalhat), mint más istenségek. A kultusz hiányáról lásd feljebb, az 1. alfejezetnél.
- 78 Az eredetiben: ‘aki közös résztvevő-velünk lakomázó’ (*ξυνδαίτωρ μετάκοινος*).
- 79 Az antistropheával való összehasonlítás azt mutatja, hogy hiányzik itt egy *léktyhion* (más néven daktyloepitritus E-kólon) hosszúságú sor, ami feltehetően folytatta a „fehértűhás ünnep” leírását.
- 80 Árész az erőszak, emberölés gyakori metonimiája (lásd *Cho.* 461, *Eum.* 862): a családon belüli erőszak vagy gyilkosságról van szó. A ‘romba döntés’ vagy ‘felforgatás’ (*ἀνατροπαί*) a trilogia házak, városok rombolását tematizáló gyakori szóképei felé kaecint. A ‘háziás’ (*τιθασός*) szó a háziállatra utal, s az egész metafora talán az *Agamemnón* egy meséjére utal: lásd ott a 717–736. soroknál. A *φίλος* szó bármely hozzátartozót vagy barátot jelöl, itt azonban elsősorban ‘családtag’-ot jelent.
- 81 *Ti.* a gyilkost, aki azonos a házat elbitorló Erőszakkal (lásd *Podlecki* 1992 *ad loc.*).
- 82 A 358–359. sorokban hagyományozott szöveg („bár erős, ugyanúgy eltüntetjük a frissen kiömlött vér folytán”) szinte értelmezhetetlen, és valószínűleg romlott (*West* kiteszi a *cruces desperationist*). A metafora (*ἀμαυροῦμεν* – amit *Sommerstein* után fordított, a *Schütz*től átvett *ὄμω*s olvasattal együtt, és ami a hagyományozott *μαυροῦμεν* metrikailag igen valószínű szinonimája – egyszerre azt jelenti, hogy ‘eltüntet’, ‘láthatatlanná tesz’ és ‘gyalngít’, ‘erőtlené tesz’) mintha azt sugallna, hogy az egyszer hatalmas gyilkos elveszti erejét és minden hírnevét: pusztulása olyan végleges, hogy még emléke sem marad. További részletekért lásd *Sommerstein* 1989, 143–144 és *Podlecki* 1992, 160–161.

- 83 Az Erinysök és az olimposi istenek között szigorú munkamegosztás van, amit mindkét oldalon tiszteletben kellene tartani. Az alapmetaforák itt a törvényszéki gyakorlatból (ἐς ἄγκρισιν ἐλθεῖν, 364, amit ‘nyomozni’-val fordítottam, az archón a valódi pert megelőző előzetes vizsgálóbírói tárgyalására utal – a darabban lezajló perben egyébként Athéna játssza ezt a szerepet: vö. a 408–489. sorokat –, vagy a magisztrátus alkalmasságát firtató, a hivatalba lépést megelőző szűrővizsgálatot), illetve az adófizetői gyakorlatból jönnek (az ἀπέλεια adómentességet jelent, ami kitüntetésnek számított az athéni rendszerben): az Erinysök felmentik az égi isteneket attól, hogy a rokongyilkossági ügyekkel foglalkozzanak (lásd különösen Podlecki 1992, 160–161). Ez talán (vö. Sommerstein 1989, 144–145) a legértelmesebb megfejtése a pár ponton bizonytalan és javításra szoruló hagyományozott szövegnek. Sommerstein követve a 360. sorban σπευδομένα-t, a 361. sorban ἐπικραίνω-t olvasok, a West által javasolt (Zeusra vonatkozó) σπευδόμενος, illetve a kéziratok ἐπικραίνειν-jával szemben.
- 84 ἔθνος: az Erinysök egy ‘törzset’ képeznek az istenek népében.
- 85 ‘asztaltársaság’: λέσχας ἄς. A szó eredetileg a kerevet vagy ágy, ahol az ember mulatáskor vagy halottan fekszik; egyébként egy olyan helyet jelöl, ahol beszélgetni lehet, vagy magát a beszélgetést aktusát. Itt az enyhe metafora a *concilium Iovisra* utal, amihez nincsenek meghívva az Erinysök, bár, mint állítják, ők Zeusnak valójában nagyon hasznosak. A rész csak mélyíti a köztük és az égi istenek közötti szakadékot. A következő stróphé megint az Erinysök és áldozatuk viszonyáról szól.
- 86 A δόξα a hiúság, az ember önmagáról való (többnyire hamis) képe: ezek σεμναί (‘fontoskodók, arrogánsak’), amíg az illető él; de ha meghalt, jelentéktelenné olvadnak az alvilágban, elvesztve jelentőségüket, értéküket (nincs több τιμή-jük). Az Erinysök támadása éri ezt el (figyeljük fel a jelzőcserékre! Az ἐφοδός egy támadó hadművelet), és a haragos/irigy táncuk (az ορχηρισμοῖς többes száma az egyes lépéseket jelenti). A pindarosi/bacchylidési dicsőítő kardalköltészetben a növényi burjánzás, a magasra növő fa az egyéni és családi siker (*areté*), boldogság (*olbos*) és hírnév (*kleos*) erős szimbóluma; az Erinysök „anti-költészetében” a hervadásé, a tenni-nem-tudásé, a halálé és a felejtésé. A dal itt már radikálisan egybeolvasztja a képzelt alvilági büntetés horizontját a jelen tánc-előadással: azt sugallja, hogy ha keressük valahol a poklot az ég és föld alatti világban, azt itt és most, az Erinys-kar táncában megtaláltuk.
- 87 A ‘tagok’ (κῶλα) itt az Erinysök végtagjai: a ταυνύδρομος *hapax legomenon* azt jelenti, hogy a képzelt áldozat szétvetve lábait, erejének erejével szalad; a σφαλερός leginkább ‘csúszós’-t jelent, de itt aktívabb jelentést kap (lásd Sommerstein 1989, 146–147 *ad loc.*).
- 88 Az utolsó szókapcsolat a 373–374 βαρυπετή... ποδός ἀκμῶν folytatása: a felülről érkező rúgás olyan, mint egy ‘elviselhetetlen rontás / rombolás’ (a szó a nagyon hangsúlyos és gyakran szinte lefordíthatatlan ἄτη). Mint a ὕμνος δέσμιος szókapcsolatban, a hatás appozícióban áll az okhoz (Sommerstein 1989, 147; Podlecki 1992, 162 *ad 376*).
- 89 Ti. azt, hogy az Erinysök voltak, akik az elestét okozták. A Schol. szerint az ember nincs tudatában annak, hová is jutott valóban.
- 90 Szó szerint, jelzőcserével: ‘az esztelen bántás által’ (ὕπ’ ἄφρονι λύμῃ): a λύμη (‘bántás’, ‘mocskos gyalázat’) szó némileg (és nem véletlenül) emlékeztet a λῦμα (‘elmosott vér’, ‘morális beszennyezés’) szóra.
- 91 A perfectumi alak (πεπτόταται) egy beállt állapotot jelöl. A gonosz ember felett először az eszét elveszejtő tisztatlanság alkonyi sötétsége hever, egy *belső* sötétség (lásd Schol. ad 378), amely őt végzetesen elvakítja, de amely azután (a következő sorokban) már a házat befedő gyászfelhővé alakul át.
- 92 A ‘fäma’ (φάτις) olyan hang, amelynek beszélőjét nem látjuk: gyakran az isteni jóslatot vagy az emberi szóbeszédet jelöli; itt inkább a másodikikat (vö. a Schol. ad 379–380); a szokásos jelző-
- cserével a hang, és nem a beszélő a gyászos. Az αὐδᾶται (M. alakú) bármely erős emberi hangadásra utal, gyakran az énekre. A ‘valamiféle borongós köd’, amely a házra felülről ráborul (κατὰ δώματος), maga a gyász, amelyet a hozzátartozók éreznek a méltó büntetését elszenvedett háziúr elvesztése láttán (vö. Aesch. *Pers.* 667–668, *Eum.* 51–52).
- 93 Mi az, ami ‘marad’ (μένει)? A kódexek szövegét fordítom. Sommerstein (1989, 147) Fraenkel (1950, ad. *Ag.* 1563) kiemelve Aischylos „epigrammatikus tömörségét” úgy érti, hogy az Erinysök bosszúálló szerepe az alany (Diké törvényének állandóságát többször hangsúlyozzák a trilogia különböző darabjai: lásd még feljebb a 335. sornál). Podlecki (1992, 162) úgy fordítja, hogy ‘vár’: az alany szerinte a büntetés vagy a végzet beteljesedése. Nem vagyok biztos abban, hogy a hagyományozott szöveg így védhető, hiszen túl sokat kell kívülről belemagyarázni ahhoz, hogy értelmes legyen. Megfontolandó a Dobré és West által ajánlott μέλει olvasat.
- 94 A mondat mintegy összefoglalása az Erinysök önmagukról való tudásának, amit az ének során bemutattak. A strophé első soraiban jelzőhalmazással zajlik ez az összefoglalás; a második fele mondat-tanilag már bonyultabb (lásd a következő jegyzetet). Az Erinysök leleményesek (ἐυμήχανοι), ráadásul (δὲ καὶ kiemeli a második tagot), mint istenségek, hatalmuk van arra, hogy az imát vagy az átkot teljesítsék (τέλειοι: lásd Liddell–Scott, s. v. II (az 1769 sk. oldalon); a rosszat nem felejtik el (κακῶν... μνᾶμονες); az emberekben tiszteletet s félelmet ébresztenek (σεμναί, nyilvánvaló szójátékkal az athéni kultuszra); utolsónak δυσπαρήγοροι, azaz nehezen rábíráthatók arra, hogy a választott tervüket megváltoztassák. Az utolsó jelző nyilvánvaló litotes, azaz ironikus kicsinyítés, hiszen az Erinyst kiengesztelni eleve reménytelen vállalkozás.
- 95 A strophé második fele (385–388) megint romlott: az első rész átlátható, a vége kevésbé. A tisztüket (λάχη, többes szám: lásd feljebb a 59. jegyzetnél) az Erinysök ‘követik, vadásszák’ (a görögben a ‘foglalkozást üz’ nem szokványos szóképp); ennek a ‘foglalkozásuknak’, amely tiszteletet nem nyer (a kódexek metrikailag hibás szövege itt némileg bizonytalan), a ‘napsütést nélkülöző’ (tehát ‘alvilági’) nyirkos mocsokban (a λάπη eredetileg a hab, amely állott boron vagy romlott folyadékon keletkezik) van a helye, és, mint feljebb (vö. 349–353; 360–366) mondták, a felvilági istenekhez (θεοί) semmi köze. A következő sor olvasata azonban bizonytalanabb. A δυσοδοπαίπαλος merész összetett jelzője (és *hapax eirémenon*), amelyet a különböző szövegkiadók többféleképpen adnak (lásd West apparátusát), általában valamiféle meredek vagy köves, és ezért nehezen járható útra vonatkozna, amely a halandók számára úgy éltükben, mint holtukban (lásd a 322–323. soroknál, feljebb) járhatatlan, de ez a jelentése nehezen egyeztethető össze azzal a ténnyel, hogy a λάχη-vel, azaz az Erinysök ‘tisztével’ van egyeztetve. A legvalószínűbb értelmezés (és a hagyományozott szöveg igazolása) megint a litotesen át halad: az Erinysök áldozatuknak szánt ‘életútja’ nem esik könnyen, sem itt, sem az alvilágban (Sommerstein 1989, 149 ad 387–388).
- 96 A ἄζομαι ige (389) kifejezetten az isteni hatalom gerjesztette vallásos félelmet jelenti, a δέδοικα (a második, 390) az egyszerű emberi rettegést. „Ha hallja az én hangomban”, ἐμοῦ κλύων: a genitívus közvetlen hallást jelent, a mostani éneklésre vonatkozólag. A θέσμος (‘isteni törvény, vallásos hagyomány/intézmény’; lásd νόμος, ‘emberi törvény, szokás’) a dalban előadott teljese aretalogiát jelenti, ami μοιροκραντος, azaz: ‘moira-végezte’ (az Erinysök sorsistennői jellegét kiemelve), és az istenek által ‘elfogadott’ (δοθέντα, hiszen az Erinysök egy olyan hatalom, amely ősbibb a jelen istenvilágnál: vö. 347–348 és Sommerstein 1989, 150 ad loc.); a τέλεος szó (393, vö. a 320., 382. sorokat) a ‘tekintélyt’ vagy ‘hatni tudást’ jelenti. ἐπί μοι (393): ‘van nekem, viselem’: a γέρας (394) a homérosi hősök ‘tiszteletajándéka’: istenekre vonatkozólag ugyanúgy használható ‘tiszttségre’, ‘hatalmi szférára’,

- mint például a λάχος vagy a τιμή. A τάξις a katonai nyelvben az ember rendelt helyét jelöli a csatasorban, ahonnan nem távozhathat anélkül, hogy az egész falanx rendje föl ne bomoljon. Ahogy Sommerstein (1989, 150) megjegyzi, „az óda, amely az Éjanyával kezdődött, a végén olyan alvilági sötétségbe borul, amin a Nap sugarai sem képesek áthatolni”.
- 97 A himnosznak mint műfaji megjelölésnek vannak már nyomai Platónnál (különösen a *Törvények* egy helyén: 700b), de a szó „modern” jelentésének története igazán az alexandriai filológiával kezdődik. Lásd erről Angeli Bernardini 1991.
- 98 A himnusznak mint istent dicsőítő éneknek vagy beszédnek formai követelményeit az antikvitásban elsősorban a Menandros Rhétor neve alatt hagyományozódott késő antik összefoglalásból ismerjük (lásd Russell–Wilson 1981). A modern formakritikában Norden, illetve Pulleyn jelent mérföldkövet.
- 99 Az ilyen hatások, amelyek a zenének vagy az éneknek a mindennapokban tulajdonított értékek, effektusok kifordításából („inverziónjából”) keletkeznek, nem ritkák a tragédia nyelvében, ahol szinte mindig valamiféle hitchcocki *Unheimlichkeit*tal járnak együtt: lásd például a feljebb (2. szakaszban) idézett *Agamemnón*-részt. A *desmios hymnos* 332. sorában szereplő ἀφόρμυκτος jelző is ehhez a körhöz tartozik.
- 100 A beszédaktusok (és ezen belül az illokúciós aktusok) elméletéről lásd Austin 1990, illetve, a kardalra vonatkoztatva, Prins 1991, különösen 183–190.
- 101 A kar (χορός) kulturális szimbolikájáról lásd Gruber 2009, 28–93; a fiatal női karok történetéről és kulturális szerepéről lásd Calame (2001) klasszikusnak számító összefoglalását. Egyedül a szöveg birtokában nem tudhatjuk, hogy az Erinysök torz és groteszk nyelvi ábrázolása folytatódott-e zenei síkon, szándékosan rüt énekléssel, csúnya vagy anarchikusnak számító dallammal, vagy a kar öltözetében, maszkjában. A korabeli ábrázolásokból kiindulva azt gondolhatnánk, hogy ez nem így történt: tehát hogy a kar kinézetre és hallomásra, minden elvárás és a tánc valószínűsíthetően szokatlanul mimetikus jellege ellenére, *szépnek* számított. Ez csak növelte volna a fellépésüket körülvevő feszültséget és zavart. A ‘szép’ Erinysökről lásd Revermann 2008, 244–245.
- 102 Lásd Henrichs 1994 és Easterling 2008, 221–222.
- 103 Lásd például Bauman 1977, amely az etnográfiai *performance theory* egyik alapító klasszikusa.
- 104 Henrichs ezt *choral projection*nek nevezi. Az, hogy a kar *mint kar* valamiféle rituális vagy a liturgiához tartozó vallásos énekbe (például paiánba) kezd, tehát *mint paián-kórus* definiálja magát a létező kardalminták vagy -műfajok rendszerében, meglehetősen gyakori a tragédiában (Sophoklész drámáiban különösen), de ez a típusú önreprezentáció megragad a dráma fikcióján belül – nem úgy, mint az önreferencia itt (a tragédiában) először megmutató bonyolultabb egyszerre „kint” és „bent” működő típusánál. A nem drámai kardalköltészetben (Pindaros, illetve Bacchylidész) az 5. század eleje után meglehetősen gyakori jelenségről lásd például Power 2000. A komédiában játszott szerepe túl sokoldalú ahhoz, hogy itt említésre kerüljön. A *desmios hymnos*ról lásd Henrichs 1995, 61–62.
- 105 Lásd különösen Zeitlin 1965, 485–488. Henrichs i.m. 61.
- 106 Henrichs 1995, 64 kiemeli ennek az „örületnek” a „dionysosói” aspektusát.
- 107 Henrichs 1995, loc. cit. és Easterling 2008, 226; Prins 1991; Faraone 1985.
- 108 Prins 1991, 185, 188: „...in the binding song, the audience sees a curse both enacted and embodied”.
- 109 Az Átokról lásd Sewell–Rutter (2007, 49–77) hasznos összefoglalását, a defixiókról Gager 2002; a bírósági átoktáblákról lásd ugyanitt 116–150.
- 110 Az átok közvetetten hangzik el a hős anyjával való utolsó konfrontációjában: lásd *Cho.* 925 skk.
- 112 Lásd a distichonos, a homérosi nyelvtől ihletet és valószínűleg nő által fogalmazott defixiót: *IG III³ tab. defix.* 108 = Gager 1992: no. 69 (161. old.): δῆσω ἐγὼ Σωσικλείαν κα[ῖ κ]τήματα | καὶ μέγα κῦδος | καὶ πράξις καὶ νοῦν, ἐ|χθρὰ δὲ φίλοισι γένοιτο. | δῆσω ἐγὼ κ|είνην ὑπὸ Τάρταρον ἀερόεντ[α] | δεσμοῖς ἀργαλείοις σὺν θ’ Ἐκάτ(η)ι χθολνίαι | (*retrograd, fejfelé lefelé írásban*) ΒΙΤΤΩ ΑΙΕΛΚΙΣΩΣ | (*normális írásban*) καὶ Ἐρινύσιν ἠλιθιώναις.
- 113 Prins 1991, 190.
- 114 Henrichs 1995, 64–65 szerint a mágia eszközeinek eme hatás-talanítása jellegzetes része a tragédia vallásfelfogásának: „a tragédiában azok a rituális eszközök, amelyeket jogtalan előnyök szerzésére használnak az emberek, vagy önmaguk társadalmi helyzetének javítására, vagy akár arra, hogy egy elkövetett bűnt egy másik bűn elkövetésével ellensúlyozzanak, a végén óhatatlanul az áldozatra hatástalannak bizonyulnak, és azokat alakítják át, akik alkalmazták.”
- 115 Sewell–Rutter 2007, 53–55. Érdekes az is, hogy míg a defixio alapvetően írott, és ezáltal titkos és nem kommunikatív nyelvi forma, a *desmios hymnos* nyilvános. Az attikai tragédiában természetesen semmiféle rituális vagy vallásos akadály nem volt a nyílt színű átkozásnak: lásd Sewell–Rutter 2007, 94.
- 116 MacLeod 1982 és Winnington-Ingram 1983 a *diké*-probléma nagy értelmezői.
- 117 MacLeod 1982, 138–139.
- 118 Lásd Hes. *Theog.* 468–473, ahol Rhea bosszút tervez Kronos ellen, segítségül hívva apja Erinyseit (vö. West 1966, ad *Theog.* 185, 217, 472).
- 119 Hes. *Theog.* 904-nál a Moirai Zeus és Themis lányaiként szerepelnek: egy alternatív genealógia, amely kiemeli a zeusi világrendben elfoglalt helyüket.
- 120 Prins 1991, 190–192.
- 121 Wüst 1956, 106–107 *Humanisierung*ról beszél.
- 122 Winnington-Ingram 1983, 166–168.
- 123 Lásd Athéna szavait az *Eum.* 990–991. sorában, illetve Frontisi-Ducroux 2007, 175–176; Bacon 2001; Easterling 2008.

Bibliográfia

- Austin 1990: J. L. Austin, *Tetten ért szavak*, Budapest, 1990.
- Angeli Bernardini 1991: P. Angeli Bernardini, „L’*inno agli dei nella lirica corale greca e la sua dimensione sacrale*”: *L’*inno tra rituale e letteratura nel mondo antico: Atti di un colloquio Napoli 21–24 ottobre 1991**. *AION* 13 (1991) 85–94.
- Bacon 2001: H. Bacon, „The Furies’ Homecoming”: *CPh* 96 (2001) 48–59.
- Bauman 1977: R. Bauman, *Verbal Art as Performance* Newbury House: Rowley Mass., 1977.
- Brown 1982: A. L. Brown, „Some Problems in the *Eumenides* of Aeschylus”: *JHS* 102 (1982) 26–32.
- Brown 1983: A. L. Brown, „The Erinyes in the *Oresteia*: Real Life, the Supernatural, and the Stage”: *JHS* 103 (1983) 13–34.

- Brown 1984: A. L. Brown, „Eumenides in Greek Tragedy”: *CQ* 34 (1984): 260–81.
- Burkert 1985: W. Burkert, *Greek Religion*, London, 1985.
- Cairns 2001: D. L. Cairns (szerk.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford University Press, 2001.
- Calame 2001: C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role and Social Functions*, Lanham, MD., 2001 (átdolgozott fordítása az eredetileg franciául 1977-ben megjelent monográfiának).
- Catling 1988–89: H. W. Catling, „Archaeology in Greece 1988–89”: *Archaeological Reports for 1988–1989*, 3–116.
- Dale 1969: A. M. Dale, „Seen and Unseen on the Greek Stage. A Study in Scenic Conventions”: A. M. Dale, *The Collected Papers of A. M. Dale*, Cambridge University Press, 1969, 119–129.
- Darbo-Peschanski 2006: C. Darbo-Peschanski, „La folie pour un regard. Oreste et les divinités de l' échange (Erinyes, Euménides, Charites)”: *Métis* n.s. 4 (2006) 13–28.
- Diels–Kranz, *VS*: H. Diels – W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1952.
- Dietrich 1962: B. C. Dietrich, „Demeter, Erinys, Artemis”: *Hermes* 90 (1962) 129–148.
- Dodds 1966: E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles, 1966 (magyarul: A görögség és az irracionális, Budapest, 2002).
- Easterling 2008: P. E. Easterling, „Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides” M. Revermann – P. Wilson (szerk.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, London – New York, 2008, 219–236.
- Faraone 1985: C. Faraone, „Aeschylus' ὕμνος δέσμιος (Eum. 306) and the Attic Judicial Curse Tablets”: *JHS* 105 (1985) 150–154.
- Fraenkel 1950: E. Fraenkel, *Aeschylus: Agamemnon*. 3 kötet, Oxford University Press, 1950.
- Frontisi-Ducroux 2006: F. Frontisi-Ducroux, „L' Étoffe des spectres”: *Métis* n.s. 4 (2006) 29–50.
- Frontisi-Ducroux 2007: F. Frontisi-Ducroux, „The Invention of the Erinyes”: C. Kraus – S. Goldhill – J. Elsner (szerk.), *Visualising the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford University Press, 2007, 165–176.
- Gager 1992: J. Gager, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Oxford University Press, 1992.
- Geisser 2002: F. Geisser, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilmächte bei Aischylos — Zwischen Aberglauben und Theatralik*, München–Leipzig, 2002.
- Goldhill 1984: S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge University Press, 1984.
- Gruber 2009: M. A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*, Tübingen, 2009.
- Henrichs 1991: A. Henrichs, „Namenlosigkeit und Euphemismus: Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama”: H. Hoffmann – A. Harder (szerk.), *Fragmenta Dramatica*, Göttingen, 1991.
- Henrichs 1994: A. Henrichs, „Anonymity and Polarity: Unknown Gods and Nameless Altars at the Areopagus”: *ICS* 19 (1994) 27–58.
- Henrichs 1995: A. Henrichs, „Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* III. s. 3.1 (1995) 56–111.
- Heubeck 1986: A. Heubeck, „Erinus in der archaischen Epos”: *Glotta* 64 (1986) 143–165.
- Lesky 1961: A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos* (Sitz. der Heidelberger Akad. der Wiss. Phil.-Hist. Kl. 1961: 4), Heidelberg, 1961.
- Liddell–Scott: *A Greek-English Lexicon Compiled by H. G. Liddell and R. Scott, Revised and Augmented Throughout by Sir H. S. Jones with the Assistance of R. McKenzie, With a Supplement*, Oxford University Press, 1968.
- Lloyd-Jones 1990: H. Lloyd-Jones, „Erinyes, Semnai Theai, Eumenides”: E. Craik (szerk.), *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford University Press, 1990, 203–211.
- Lissarague 2006: F. Lissarague, „Comment peindre les Erinyes”: *Métis* n.s. 4 (2006) 50–70.
- Lyne 1987: R. O. A. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford University Press, 1987.
- MacLeod 1982: C. W. Macleod, „Politics and the Oresteia”: *JHS* 102 (1982) 124–144.
- Marinatos 1973: S. Marinatos, „Demeter Erinys in Mycenae”: *Athens Annals of Archaeology* 6 (1973) 189–192.
- Neumann 1986: G. Neumann, „Wortbildung und Etymologie von Erinyes”: *Die Sprache* 32 (1986) 43–52.
- Norden 1913: E. Norden, *Agnostos theos: Untersuchungen zur Formgeschichte Religiöser Rede*, Leipzig, 1913.
- Parker 1996: R. Parker, *Athenian Religion: A History*, Oxford University Press, 1996.
- Podlecki 1992: A. J. Podlecki, *Aeschylus: Eumenides*, Warminster, 1992.
- Power 2000: „The Parthenoi of Bacchylides 13”: *HSCP* 100 (2000) 67–81.
- Prag 1985: J. Prag, *The Oresteia: Iconography and Narrative Tradition*, Warminster, 1985.
- Prins 1991: Y. Prins, „The Power of the Speech Act: Aeschylus' Furies and their Binding Song”: *Arethusa* 24 (1991) 177–194.
- Pulleyn 1997: S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford University Press, 1997.
- Revermann 2008: „Aeschylus' Eumenides, Chronotopes, and the 'Aetiological Mode'”: M. Revermann – P. Wilson (szerk.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford University Press, 2008, 237–261.
- Russell–Wilson 1981: D. A. Russell – N. G. Wilson, *Menander Rhetor*, Oxford University Press, 1981.
- Sarian 1986: H. Sarian, s. v. 'Erinyes': *LIMC*, Zürich–München, 1986, III. 1 (szöveg: 824–843) és III. 2 (képmelléletek: 595–606).
- Sewell-Rutter 2007: N. J. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 2007.
- Sommerstein 1989: A. H. Sommerstein, *Aeschylus: Eumenides*, Cambridge University Press, 1989.
- Smith: O. L. Smith, *Scholia Graeca in Aeschylum Quae Exstant Omnia. Pars I Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides Supplices Continens*, Stuttgart, 1976.
- Taplin 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, 1977.
- West: M. L. West, *Aeschylus Tragoediae*, Stuttgart, 1990.
- West 1966: M. L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford University Press, 1966.
- Wiles 1997: D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, 1997.
- Winnington-Ingram 1983: R. P. Winnington-Ingram, „Zeus and the Erinyes”: *Studies in Aeschylus*, Cambridge University Press, 1983, 154–174.
- Wüst 1956: E. Wüst, s. v. 'Erinyes': *RE Suppl.* VIII, 1956, coll. 82–166.
- Zeitlin 1965: F. I. Zeitlin, „The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia”: *TAPhA* 96 (1965) 463–508.