

Bartal Mária (1977) irodalomtörténész, az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének tanársegéde. Kutatási területe: a 20. századi magyar líra elméleti és történeti kérdései.

A kardal poétikai lehetőségei Weöres Sándor költészetében

Bartal Mária

1 940 januárjában Kodály Zoltánnak írt levelében Weöres Sándor a következőképpen jelölte ki készülő *Theomachia* című tragédiája kapcsán munkálatainak irányát:

„Verses dráma-tetralógiát írok változatos metrumokban. Nincs bennük tér, színhely, idő: személyei teremtő-öselvek, kozmikus erők, platoni ideák, mythikus óriások, stb.”¹

E levélrészlet felsorolásszerű elemei világosan megragadják Weöres poétikai törekvéseinek egymással szorosan összefüggő, és nem csak harmincas évekbeli költészetére korlátozódó összetevőit: a ritmikai kísérletezést, a dramatizált szövegtípusok (európai kultúrán kívül tételezett) eredetéhez való visszatérés vágyát és a decentralizált versbeszéd feltételrendszerének kialakítását. Tanulmányomban e hármas célkitűzés összetevőit irodalomtörténeti kontextusba helyezve igyekszem kölcsönös feltételezettségükre irányítani a figyelmet. Elsőként a költői szöveg hangzóságának kitüntetett, jelentésmódosító szerepét vizsgálom Weöres *Theomachia* című drámájában, a költő doktori disszertációjának és levelezésének vonatkozó megállapításaival, valamint Babis *Laodameia* című drámájával és az *Oidipus Kolónosban* fordításával összefüggésben. A tanulmány második részében arra keresem a választ, hogy a vizsgált poétikai jelenség milyen kapcsolatban áll a *Theomachiában* a kar dramaturgiailag kiemelt, centrális szerepével, s e kérdés kapcsán kitérek a tragikus kar megszólalásainak dramaturgiai szerepe, poétikai jellegzetességei kapcsán kialakult esztétikai viták gondolatmenetünk szempontjából fontosabb téziseire és dilemmáira. Feltételezésem szerint a tragikus és lírai kardalok szövegtípusa olyan modellként vehető szemügyre, amely a decentralizált versbeszéd kialakításában egyaránt meghatározó szerepet játszott Babis Mihály, Füst Milán és Weöres Sándor költészetében. A tanulmány záró, harmadik része ezt a hipotézist igyekszik néhány további példával alátámasztani, szembesítve a vizsgált poétikai eljárásokat a tragikus kardalok megszólalásformáinak közelmúltbeli értelmezési kísérleteivel.

Ritmikai kísérletek, a szöveg hangzóságának jelentésmódosító szerepe

Weöres Sándor *A vers születése* című doktori disszertációja két évvel a *Theomachia* előtt, hasonlóképpen különnyomatként jelent meg, és sok tekintetben előkészíti a harmincas-nyolcvanas évekre tehető költői kísérletei fent jelzett irányát. A kortársakkal folytatott levelezés egyes megállapításaival összhangban a disszertáció a kultikus énekből eredeztetett költészet kialakulásának egyes feltételezett történeti mozzanataihoz kapcsolja a hangzó szöveg létrehozásának fázisait, és ezzel összefüggésben önálló jelentést tulajdonít bizonyos ritmikai formációknak. A költői szöveg (metafizikai

érvényre emelkedő) eredeténél mindenekelőtt hangzáselemeket feltételez, s egyetértőleg idézi Aranyt, aki sikerültebb lírai darabjainak tartja azokat az alkotásait, ahol a zene fejlődött szerves eszmévé.² Babitsnak írt 1939-es leveléből már világosan látható, hogy Weöres a metrumoknak a készülő szövegtől kezdetben független, önálló, immanens jelentést tulajdonít, amely nem pusztán esztétikai funkcióval bír, hanem egyúttal módosítja a költemény jelentéseinek belső kapcsolatrendszerét is.³ E modell szerint tehát a költői szöveg létrejöttének első fázisában egymástól függetlenül tételezhető a már jelentést hordozó ritmus és a motívumokból építkező mondanivaló, amelyek egymással kapcsolatba kerülve legtöbbször termékeny feszültséget eredményeznek: a motívumok tömörítését, vagy éppen ellenkezőleg, cirádák, karakterizáló kifejezések beillesztését teszik szükségessé.⁴ Weöres egy 1947-ben írott levelében e két szegmens összekapcsolását fordítási folyamatként írja le, amelynek során a korábban egymástól elkülönülten létező formai és tartalmi elemek egymással kölcsönhatásba lépve megváltoznak és egymástól elkülöníthetetlené válnak.⁵ Az alkotásfolyamat fent említett fázisa a disszertációban ennek megfelelően analógiás kapcsolatba kerül azzal a feltételezett történeti mozzanattal, amikor a primitív népek taktusok által még nem tagolt és tetszőleges szöveggel összekapcsolható zenéje motívumokká sűrűsödik, és ezáltal a dallamtól függő világos gondolatközlésre válik alkalmassá.⁶ Ezzel összefüggésben jelenik meg a szövegben az a weöresi poétika számára mindig meghatározó gondolat, hogy a metrum elsősorban mozgáselemként értendő. Ez az elgondolás, amely számos költői szövegének struktúráját, a különböző eredetű fragmentumok közötti átmenetet és szemantikai szinten a szöveg térszerkezetét is meghatározza, itt még a költemény létrehozásának kezdeti szakaszához kapcsolódik. Már Weöres korai költészetében is jól látható, hogy a metaforabokrok által létrehozott, cizellált látvány állandó mozgásban tartása elválaszthatatlan a szövegben érzékelhető metrikai feszültségek és oldások sorozatától. Weöres előbb Ungvárnémeti költészetéről írott tanulmányában tematikai szinten ragad meg hasonló jelenséget,⁷ majd a nyolcvanas években egy interjúban maga is reflektál saját költészetének erre a meghatározó összetevőjére:

„...ami a verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem. Nem is annyira tánc, mint inkább mozgásművészet, szóval valami mozdulatművészethez közelebb köze van a verseimnek, mint a zenéhez.”⁸

Levelezésében már a harmincas évek végétől nyomon követhetőek annak a szakadatlan poétikai kísérletezésnek az irányai és motivációi, amellyel szövegeinek hanghatását igyekszik minél kidolgozottabbá tenni. Babitsnak, Kodály Zoltánnak és Fülep Lajosnak írt leveleiben részletesen beszámol a verslábak kapcsolatát analizáló próbálkozásairól, olyan különök létrehozásáról, amelyekkel a „...hanghatások [...] kiélezhetőek és letompíthatók...”, máshol a ritmuspróbák során „visszanyert” magyar ütemből kialakítandó, a mondanivalóhoz alkalmazkodó forma- és ütemrendszer tervéről számol be.⁹ Füst Milán költészetéről írt vázlatában, amely legalább annyira olvasható saját poétikai elveinek megfogalmazásaként is, már a verscentrum megszüntetéséeként értelmezi a látványelemek folyamatos mozgásban tartását és a szöveg hangzóságának azzal össze-

függésben tárgyalt összetevőit. Ennek a kettejük költészetét poétikatörténetileg valóban összekapcsoló poétikai eljárásnak a versszövegekben is gyakran használt, a költemények egész szerkezetét működtető metaforája az *álm*, amelyben a személytelené tett szemléző és az eléje táruló látvány nem hierarchizálható és nem különíthető el egymástól maradéktalanul.¹⁰

A költeményekben egymástól elválaszthatatlan jelentés és ritmikai tagolás már igen korán, az óegyiptomi versek fordítása kapcsán szembesíti a kulturális tartalmak problémátlán közvetíthetősége elé gördülő akadályokkal. A *Gilgames* szövegének átdolgozása például a weöresi költészet mozgásirányának kialakításában, bár nem a költő által elgondolt irányban, de valóban meghatározó szerepet játszott, és decentralizált versmodelljének létrejöttében az egyik legfontosabb lépésnek tekinthető. Weöres ötvenes évekbeli költészetében válik majd jellemző tendenciává, hogy a ritmikai váltás a különböző eredetű fragmentumok közötti törésre, a beszélő szólamának rétegzettségére is felhívja a figyelmet. Ezt megelőzően az igazi kihívást sokáig még a váltások ellenére megvalósuló összhang megteremtése jelenti.

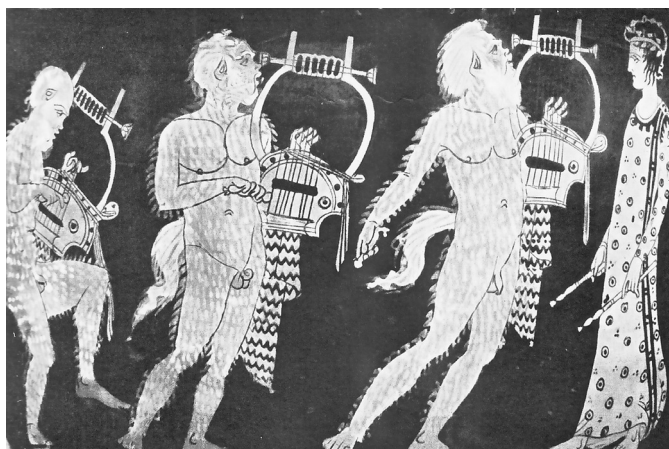
Nem függetlenül a költészet hangzó eredetére adott reflexióitól, az egyes zenei műfajok mint szövegminták már a harmincas évek elején megjelennek Weöres poétikai kísérleteiben. A szvitnek, a szimfóniának, a fúgának és a prelúdiumnak a szerkesztésmódja válik ösztönzővé számára, amennyiben egy téma vagy ritmuscsoport variációit valósítják meg, és megfigyelhető bennük az ismétlés és az ellenpontozás technikája. A költő részletesen beszámol Kodály Zoltánnak azon kísérleteiről, amelyekben például az előadásmódra vonatkozó *tempo giusto* jelzést görög metrumok kombinációjával kívánja megvalósítani, vagy az Arany János-i magyaros sorok lassú hőmpölygését kísérli meg különböző időmértékes versszakokkal visszaadni.¹¹ A rendszeres szövegírói felkérések (például a *Bicinia Hungarica* kapcsán) nem pusztán további ritmikai kísérletekre és zenei tájékozódásra elmélyítésére ösztönzik, hanem befolyásolják saját szövegeinek létrejöttét is, amelyekre gyakran mint zene-műként is előadható alkotásokra tekint. Feltételezhető, hogy Kodály kórusművei legalább olyan mértékben ösztönzik a görög tragédiakórusok beszédmódjának, szerkezetének és metrikájának újraírására, s ezáltal a szöveg hangzó centrumának relativizálására és megszüntetésére, mint Füst Milán részben rokon poétikai törekvései. A *Theomachia* szövegének véglegesítése idején hallgatja végig a *Jézus és a kufárok* című kórusmű próbáját, egyik levelének tanúsága szerint elsősorban azért, mert Kodály vegyeskari művének a szerkezete és a szólamok egymáshoz fűződő viszonya foglalkoztatja.¹²

A *Theomachia* korábbi címei (*Küretes / A kúrészek / A kúréték*) még utaltak az aischylosi tradícióra és a kórus központi szerepére a darab dramaturgiájában. A dráma levelezésében is hangsúlyozott aischylosi jellegére később már Shelley *Prometheus Unbound*-jának részlete utal, a kardalok kiemelt szerepét pedig a Várkonyi Nándor tanácsára megváltoztatott címhez kapcsolódó műfajmegjelölés (oratóriumdráma) hangsúlyozza. A barokk oratóriumok a középkori liturgikus drámák hagyományát alakítják át úgy, hogy a zenekari kíséret, a szólisták recitativói és a kórus összjátékában egyértelműen ez utóbbi dominál, és ez a megosztás lényegében nem változik a 20. század húszas-harmincas éveiben megújuló műfaj egyes alkotásaiban sem. Kodálynak, aki egyetlen operát sem írt, ebben a

zenetörténeti kontextusban ajánlotta fel a költő operaszöveg-könyvként a dráma szövegét, amely alcímének megfelelően valóban sokkal inkább oratorikus szerkesztésű, nemcsak a kórus kiemelt szerepének, hanem a szegényes cselekménynek és a kevésbé színpadképes szövegnek köszönhetően is.

A kar dramaturgiai szerepének rétegzettségére és ehhez kapcsolódóan a kardalok metrikai változatosságára Weöresnek akár közvetlenül az *Oedipus Kolónosban* készülő babitsi fordítása is szolgáltatott példát. A feltűnően szegényes cselekményű, első közelítésre repetitív sophoklési tragédia ugyanis, mint ahogy Giovanni Cerri egy tanulmányában meggyőzően kimutatta, szinte programszerűen a tragikus kar új típusú megszólalásaival kísérletezik.¹³ Kétségtelen azonban Babits *Laodameiájának* szerepe, ahol a kar megszólalásai a sorok számát tekintve ugyan pontosan a tragédia felét teszik ki, metrikailag és beszédmódbeli változatosságukkal azonban az *Oedipus Kolónosban* mintájára a drámában a legnagyobb poétikai kihívást jelentik a költő számára. Míg a drámai dialógusokban a szereplők megszólalásainak versmértéke a jambikus trimeter kötetlenebb latin változata, a senarius,¹⁴ a kar válaszainak zöme jambizált anapestus sorokban szólal meg, amelyek a görög tragédiák parodosainak metrikájára, valamint a siratóénekek ritmusára emlékeztetnek. A stasimonok bravúros metrikai játékkal emelik ki, hogy a lírai kardal hagyományával szemben a tragikus kórusokban jobban dominál a költői verseny szituációja, vagyis gyakoribbak az intertextuális utalások, amelyekhez új funkciók és értelmezések is kapcsolódnak:¹⁵ hiszen az európai és a magyar líra történetének számtalan versformáját vonultatják fel.

A *Laodameia* ritmikai kidolgozottsága inspirálja többek között Weöres kísérletét a harmincas évek végétől a pindarosi kolon mintájára felépített metrikai konstrukciókra a *Theomachia* című dráma kórusaiban vagy *Medúza* című kötetének számos szövegében. A „lompos jambus” ellen folytatott harc a költő metrikai kísérleteiben a harmincas évek végétől kezdődően kapcsolódik össze a görög kardalok által teremtett sajátos beszédhelyezettel.¹⁶ Pindaros ódáira és kardalaira Weöres Ungvárnémeti Tóth László költeményei kapcsán figyel fel.¹⁷ Az 1818-as görög és magyar verseket tartalmazó kötet az egyes műfaji csoportokhoz lezárásképpen jegyzeteket kapcsol. Az ódákhöz mellékelte összefoglaló jegyzet szövegének¹⁸ első kétharmadát Weöres évtizedekkel később *Ungvárnémeti jegyzete a görög lyráról* címmel látja el, és néhány helyesírási módosítással a *Psyché* szövegei közé illeszti. Gondolatmenetünk szempontjából éppen a jegyzet elhagyott utolsó harmada bír különleges jelentőséggel, amely az Ungvárnémeti-versek metrikájával foglalkozik. A szöveg hangsúlyozza, hogy a *Pindari Ódák* versmértékét (a *Hermine* című versen kívül) Ungvárnémeti „szabad versalkati” adják Gottfried Hermann értekezése nyomán.¹⁹ Hermann metrikai rendszerének gerincét 16 féle négytagú kólon adja; Ungvárnémeti szerint ezek módosulásaival, valamint a belőlük képzett dimeterekkel, trimeterekkel és tetrameterekkel értelmezhetőek a pindarosi sorok.²⁰ Ungvárnémeti metrikai tanulmányában a költői szövegek versmértékének és szemantikájának elválaszthatatlansága mellett foglal állást, hasonlóan *A vers születése* korábban ismertetett érveléséhez.²¹ Azt a meggyőződését, hogy „Pindar vers-alkatja az Isteni, 's a' felségesebb tárgyak éneklésökre minden Oda mértéknél alkalmasabb”,²² a kardal mitológiai eredetével támogatja meg: az ókori szerzők szerint ez a beszéd típus



Szatírkórus és aulosjátékos ábrázolása egy attikai vörösalakos keverőedényen. Polion munkája, Kr. e. 430-420 körül (Metropolitan Museum of Art, New York)

a labirintusból megmenekült Théseus táncából származik, aki Apollón tiszteletére az ifjak között karvezetőként háromszor fordult meg, amely megfeleltethető a strófa, antistrófa, epódos hármasságának. A mozgás ismételtlen változó iránya az ókori kommentárok szerint vagy a labirintus felépítését utánozza, vagy a bolygók mozgását, hiszen a strófa a Nap keletről nyugatra való haladását, az antistrófa a többi bolygó nyugatról kelet irányába tartó mozgását, az epódos pedig a Föld állandóságát rajzolja ki.²³ Ungvárnémeti tanulmánya tehát felhívja a figyelmet a weöresi disszertációban kifejtett és poétikailag is megvalósított gondolat ókori megfogalmazásaira, vagyis hogy a ritmus mozgáselemként is értendő, majd rámutat, hogy a színpadra vitt műalkotás esetében már költészet, tánc és zene egybefonódásáról kell beszélnünk. Pindaros költeményeinek hozzáférhető kortárs magyar fordítása, Csengery János *Pindaros* című köteté további mintát és inspirációt adhatott volna Weöres kísérleteihez, a gyűjtemény azonban nem tekintette feladatának a sorok igen összetett metrikájának átvételét,²⁴ olyannyira, hogy Kövendi Dénes a kötetéről írt bírálatában úgy ítéli meg, szerencsésebb lett volna, ha a fordító a nyugat-európai minták nyomán inkább stílushű prózafordítást készít.²⁵

A weöresi dráma a parodosban és a stasimonokban szigorúan ragaszkodik a kardalok dór rituális melosköltészetből örökölt szerkezetéhez és bizonyos műfaji konvenciókhoz,²⁶ mint például az E/1. és a T/1. váltakoztatása vagy az autoreferenciális megszólalások. E szövegrészek tehát énekelt kultikus aktusként értelmeződnek, versszakokra tagolódnak, és válaszos szerkezetűek az 5. századi Melanippidést megelőző dithyrambosköltészet konvencióinak megfelelően.²⁷ A *Theomachia* „Fürge habok...” kezdetű parodosa az aischylosi tragédiák kardalainak felépítését követi: a két, páronként megegyező metrikájú strófapárt epódos zárja le. Az első versszak kilenc különböző, a görög kardalköltészetben alkalmazott sorból épül fel (hemiepes, adoneus, enoplus, 4 dactylus, hipponacteus, prosodiacus, choriambus dimeter B, enneasyllabus, A ionicus trimeter anaclasticus²⁸), amellyel az első antistrófa ritmusképlete pontosan megegyezik. A második strófapár sorai újabb hét, lírai és drámai kardalokban egyaránt használatos sorképlet vonultatnak fel, majd e periódus újból pontosan megismétlődik a második antistrófában. Az epódos részben a korábbi szakaszok egyes sorainak metrikáját ismétli, de az öt újabb sorképlet

variációs ismétlése is előfordul benne. Ilyen metrikai változosságra (32 sorban 21 féle sorképlet) a görög tragédiák kardaljai között nem találunk példát, a mintát kétségtelenül Pindaros kardalai és ódái adták, a görög költő kólonjait és periódusait metrikai szinten a *Theomachia* számos helye idézi. A második, „Tündöklő, eleven csoda-kő...” kezdetű stasimon verssorainak metrikai képletét a kardalok újabb jellegzetes kólonjai és periódusai szolgáltatják. Ez a két szövegegység tartja a legszorosabb kapcsolatot a lírai kardalok, valamint a tragikus kórusok aischylosi hagyományával, és az operák nyitányához hasonlóan felvonultatja azokat a periódusokat és kólonokat, amelyek mintegy állandósult szókapcsolatként vagy alakzatként szervezik a tragédia dramaturgiáját. A harmadik stasimon („Magot a földbe...”) Sophoklés és Euripidész tragédiáinak kardalaihoz hasonlóan már csak egy strófapárt alkalmaz, metrikája a jambusok „aprózásának” és a paionok gyakori alkalmazásának köszönhetően már inkább a fent említett sorok és periódusok variációjaként fogható fel.

Weöres szövegében kitérített jelentőséggel bír az adónisi sor (vagy adoneus), amely a görög siratóénekek jellegzetes sorvégződése volt. Kiemelt szerepét magyarázhatja, hogy a sapphói strófa utolsó sorának, valamint a hexameternek zárótagjaként a görög metrumokat korlátozott mértékben ismerő magyar olvasók számára is a tradíció egyértelmű jelzéseként szolgálhat. A *Theomachia* előszeretettel alkalmazza azokat a metrikai formációkat, amelyek tartalmazzák ezt a ritmust, sőt a periódusok sorrendjével úgy emeli ki e ritmikai alakzatot, mint amelyből felépíthetőek a kar (és később a szereplők) szólamai. A metrikai variációk egy része a következő, moránként bővülő sorozatra vezethető vissza: adoneus, reizianus, phererateus, hemiepes pendens, enoplius/euripideum. A második stasimon második strófája és antistrófája ennek megfelelően ismételt különbözőtésekkel épül fel, a sorok hosszúsága vizuálisan vagy akusztikailag szintúgy fokozást érzékeltet, mint a vadállatok növekvő méretére (és ezzel összefüggésben az egyre jobban elhatalmasodó félelemre) való tartalmi utalások. Az epódos hasonló sorozatot alakít ki, de a kólon ezúttal a sor vége felé bővíti, összefüggésben azzal a térbeli mozgással, amelyet a szöveg szemantikailag jár be: vertikálisan az előző szakasszal ellentétben nem felfelé, hanem lefelé vezet a tekintetet. Jól érzékelhető a feszültség az epódos statikus 1–2., illetve 3. sora között, amely a sor jelentésével összefüggésben elmozdul a tragédia dialógusainak versmértéke, a jambikus trimeter felé, érzékeltetve egyúttal a kar dramaturgiai szerepének komplexitását is. Az epódos utolsó előtti sora három adónisi sort tartalmaz, a halál állapotáról a siratóénekek ismétlődő sorvégeinek ritmusában beszél, majd a harci dalok jellemző versmértékében, enopliusban szólva ironikusan zárja le a halállal szemben fegyvertelen és védtelen ember fohászát.

Visszatérési kísérlet a tragédia eredetéhez

A tanulmány bevezetésében idézett weöresi levélrészlet kapcsán érdemes visszautalnunk Hegel tragédiaelméletének azon mozzanatára, amikor a drámai költészet tulajdonképpen kezdetéről szólván azért zárja ki vizsgálódásából a kínai és hindu színjátékokat, mert nem értelmezhetőek a magában elmélyülő szubjektivitás és a meghasonláltsághoz vezető egyéni cselekedet

felől.²⁹ Weöres tervezett tetralógiájával éppen ezt az irányt célozza meg: a személytelen létezők tragikus konfliktusaként elképzelt eredetet olyan dramaturgia kidolgozásával kívánja megragadni, amely az általa részben fordított *Gilgames-töredékek* felől írja át az aischylosi tragédiák, különösen a *Leláncolt Prométheus* szerkezetét és beszédmódját.³⁰ A *Theomachia* a szereplők dialógusai és a tragikus kar megszólalásai közötti éles határvonal felszámolásával hajtja végre a tervezett koncepciót, részben Füst Milánnak a *Változtatnod nem lehet* görög-szépszemléletéhez kapcsolódó drámairó törekvései,³¹ részben pedig a babitsi *Laodameia* poétikai újításai mentén. Hölderlinhez hasonlóan, aki a klasszikus görög tragédiák beszédmódját többek között a pindarosi ódák felől vette szemügyre, és közös jellegzetességüként emelte ki, hogy e beszédmódok a költő saját tapasztalását, az érzetet nem közvetlenül nyilvánítják meg, és így válnak képessé a végtelenebb isteni megközelítésére,³² Weöres Ungvármémeti pindarosi ihletésű ódáinak „személyiségfeletti lendületét” látja viszont a *Nárcisz vagy a ’gyilkos önn-szeretet* szövegében,³³ amelyet szembeállít az én-líra előfutáraként olvasott Csokonai költészetével. Úgy tűnik, hogy Hölderlin és Weöres művészi törekvései további számos ponton rokoníthatóak egymással, s mindkettőnek a gyökerében a klasszikus görög tragédiák kardalcentrikus szemlélete tételezhető. Ezért, mielőtt rátérnénk a *Theomachia* poétikai jellemzőinek részletesebb vizsgálatára, érdemesnek látszik felidézni a tragikus kar megszólalásainak dramaturgiai szerepe, poétikai jellegzetességei kapcsán kialakult viták gondolatmenetünk szempontjából legfontosabb kijelentéseit.

Aristotelés a *Poétikában* a tragikus fogalmát meglepő módon anélkül definiálja, hogy említést tenne a kar szerepéről.³⁴ A lírai kardal, pontosabban a dithyrambos mint a tragédia genezise ugyan kitérített szerepet kap a szövegben, de beszédhelyzetének és funkciójának gyökeres változáson kell keresztülmennie ahhoz, hogy fejlődéstörténete a sophoklési művekig ívelhessen. A *Poétika* értelmezéstörténete tanúsítja, hogy ez a történeti levezetés korántsem problémamentes. Mivel igencsak keveset tudunk az archaikus dithyrambosról, csupán hipotézisként fogalmazhatók meg a válaszok arra a kérdésre is, hogy az általunk ismert rituális funkciójú lírai kardalok döntően narratív felépítése és beszédmódja vajon milyen összefüggést mutat a kialakuló dramatizált dikcióval, és hogyan tett szert tragikus jellegre.³⁵ Aristotelésnél mindenesetre a kar centrális szerepének fokozatos elvesztése és a drámai cselekményből való kiszorulás a feltétele annak, hogy a tragikus minőségéhez elérkezzünk. A hegeli *Esztétikában* hasonló eljárásnak vagyunk tanúi. Az előadások hangsúlyozzák ugyan, hogy a görög tragédia egésze szempontjából a cselekvő heroszok és a kar ugyanolyan jelentőséggel bírnak, a tragikus meghatározásakor (Aristotelés nyomán) mégis egyértelműen az előbbit kerül előtérbe, sőt Hegel bizonyos pontokon éppenséggel a karról adott korábbi definíció ellenében határozza meg a tragédiát, mint amely a cselekvés görög értelmében kilépés az élet és az isteni meg nem hasonlott tudatából.³⁶

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy az *Esztétika* gondolatmenetét előkészítő szövegek egyes kijelentései a német romantika idején bizonyos tekintetben az aristotelési érveléstől való távolodás dokumentumaiként is olvashatóak. Ezekben az esztétikai írásokban ismételtelen érzékelhető az igény arra, hogy a kar dramaturgiai szerepét újragondolják és a szereplőkével

élesen szembeállítva vegyék szemügyre, s ennek eredményeként a hallgatósággal folytatott interakciót, valamint a drámai cselekményben való részvétel és távolságtartás mértékét, dinamikáját hangsúlyozzák. Schiller *A messinai menyasszony* előszavában ez utóbbi kettősségében vizsgálja a kórus pozícióját, érzékeltetve már a kar beszédhelyzeteinek komplexitását is: a tömeg érzelmeit megszemélyesítve a kar ugyan jelen van a játékban, ugyanakkor el is határolja magát a drámai cselekménytől azáltal, hogy kritikai megfigyelőként reflexiókat fűz az eseményekhez.³⁷ Az *eleven fal* térbeli metaforája Schillernél ugyan utal erre a köztes pozícióra, a hozzáfűzött magyarázat mégis elsősorban ahhoz az aristotelési követelményhez igazodik, amely szerint a karnak mintegy szereplőként kell részt vennie a tragédiában ahhoz, hogy eszményi talajjára válhassék: a tragédia terét a kórusnak el kell határolnia a külső világtól. August Wilhelm Schlegel vezeti be a karról folytatott esztétikai diskurzusba az *eszményi néző* fogalmát,³⁸ amely termékenynek mindenekelőtt a vele határozottan konfrontálódó értelmezések miatt tekinthető. A kar pozíciója (Schiller nyomán) Schlegelnél is kettős: egyfelől a megrázó tragikus események által keltett felkavaró érzelmeket tompítja azáltal, hogy a hallgatóságnak megfelelő formában közvetíti, másfelől az egész emberiség szócsöveként, a költő képviselőjeként kap szót a görög tragédiában.³⁹ Hegel *Esztétikájában* jól érzékelhető a fent vázolt álláspontok átvétele és finom módosítása: előadásaiban az isteniről való meg nem hasonlott tudat birtokosaként, szubsztanciális alapként tekint a karra,⁴⁰ amely a cselekedetekből fakadó meg-hasonlás lehetőségétől tartva talajként és nézőként vesz részt az eseményekben.

A 20. század első évtizedeinek lírai drámák létrehozására tett magyar kísérletei, amelyek nemcsak a *Theomachia* dramaturgiájára, hanem a weöresi hosszúversek poétikájára is meghatározó hatást gyakoroltak, olyan művészekben és gondolkodókban nevezhetik meg elődeiket, akik Aristotelésszel szemben a kart egyenesen a tragikus és a tragédia központjában kívánták látni. Hölderlin például az általunk vizsgált kérdésekben kortársainál sokkal radikálisabb álláspontot mondhatott magáénak, amennyiben kardalcentrikus tragédiaértelmezéseivel és azzal szoros összefüggésben Antigóné-fordításával, valamint az *Empedoklésszel* Sophoklésen keresztül a teatralitás alapjaihoz akart visszatérni,⁴¹ s ezáltal tulajdonképpen előkészítette *A tragédia születése* koncepcióját. Nietzsche gondolatmenetének magvát képezi az a kijelentés, miszerint a kar a tulajdonképpeni ősdráma, s ebből következik az is, hogy a tragédia megértéséhez nem a cselekményen keresztül, hanem a dráma eredetéhez való visszatérés által juthatunk el.⁴² Érthető tehát, hogy a szerző erős kritikái éllel, Schiller felől támadja szövegében az eszményi néző schlegeli fogalmát, hangsúlyozva, hogy a kar nem lép ki a fikció teréből, valóságos létezőként hallgatja a színpadon megszólalókat, szemben az eszményi nézővel, akinek érzékelnie kell, hogy műalkotást lát.⁴³ A kar középpontba helyezésének igénye dominál – Kocziszky Éva finom megfigyelése szerint – Kerényi hölderlini ihletésű *Antigóné*-olvasatában is, amely elsőik között mutat rá az ötödik stasimon Dionysos-himnuszának jelentőségére és ezáltal a dionysosi szféra jelenlétére az *Antigóné* világában.⁴⁴ Hölderlinhez hasonlóan, aki a személyes tagadásában látta a tragikus lényegét, a dionysosi jelleg előtérbe kerülésének Nietzschénél is a művészi szubjektivitás feladása a feltétele, hiszen csak az individuum szétzúzása ve-

zet el az őslétezéssel való egyesülésre. E folyamat kezdetét Nietzsche ekkor még Schopenhauer fogalmainak segítségével ragadja meg: az éntől való szabadulás az akarat, a vágyakozás elhallgattatásának eredménye.⁴⁵ Lehetséges, hogy a *Nyugat* folyóirat irodalomkritikáit ez a terminológia akadályozta meg leginkább abban, hogy a gyakran idézett gondolat radikalitását felismerjék, és összefüggésbe hozzák azt a lírai dráma létrehozásának magyar kísérleteivel. A nyugatos színikritikák a fent jelzett iránnyal szemben inkább a hegeli megközelítéshez állnak közel, amely a drámai kifejezőmód lényegét a „magában elmélyülő szubjektivitásban” és a meghasonláshoz vezető szabad egyéni cselekedetben találja meg.⁴⁶

Weöres *Theomachia* című tragédiájában, a második stasimont megelőző kommosban Kronos és Rhea párbeszédének témáját végig a kar megszólalásainak észlelése és értelmezési kísérlete szolgálhatja:

- KRONOS: Mily szörnyű lárma gőzölög a Föld felől?
Miféle állatok bömbölnek ennyire?
- RHEA: Szolgáim, a kúrészek. A kőgörgetők.
Ha jókedvük van, mindig így üvöltenek.
- KRONOS: Nem! ily veszettül nem sűrögtek még soha,
nem vígság hangja ez. Valami fáj nekik.
- RHEA: Tán reng a föld alattuk, tűzhányó köhög,
vagy lepra bántja őket. Mit törödsz vele.
- (...)
- KRONOS: Nem állat-szaj cincogja ezt az éneket:
a lélek hangja ez. Valami fáj nekik.
- RHEA: Akármilyen is: oly ostoba! mit érdekel?
Ha elfordulnak fényedtől: az ő bajuk.

A metapoétikailag is értelmezhető, a beszéd eredetét kutató kronosi kérdések és interpretációkísérletek téje a történet szerint nem kevesebb, mint saját királyi hatalmának megtartása. A kar megszólalásai a dialógusban először titáni, majd állati hangként, később a természet, végül a lélek megszólalásaként értelmeződnek, vagyis tematizálják az elmozdulást az európai dráma tradíciójától, amelyet Weöres korábban idézett levélrészlete is jelzett.⁴⁷ Kronos hatalmát fia, Zeus dönti meg, hiszen gyermeki teste helyett egy bepólyált követ kebelez be az istenek királya: e mítosz orphikus olvasata, amely Zeust állítja



Szatírkórus egy attikai feketealakos amphorán. Az Antimenés-festő köre, Kr. e. 510-500 körül (Antikensammlung, Berlin)

kozmogóniájának kiindulópontjára, itt egyben a tragédia kezdetéhez való, metafizikai igényű visszatérésként, a kar centrális szerepének fokozatos visszanyeréseként is olvasható, annak köszönhetően, hogy Zeus megszólalásait a tragédiában a kar éneke viszi színre. Typhon pusztulását követően az exodosban Kronos és Rhea beszéde már nem jambikus trimeterben szól meg, hanem a tragédia kardalainak metrikáját veszi át, a kórus szólama pedig nyolcadfeles trochaikus sorokká alakul. Ez a periódus is az adónisi sor korábban megfigyelt, sorozatos kibővítéseihez hasonlóan épül fel fokozatosan. Az első stasimont követő kommosban a kar éneke (az ókori verstanokkal összhangban) az egymással szembeállított, ellentétes lejtésű jambikus és trochaikus sorokból épül fel. A (drámai) beszéd kialakulásának kezdeti szakaszát a kezdetben jelentés nélküli, hangutánzó szavak jelentik meg.

A harmadik stasimont követő kommosban Kronos és a kar párbeszéde mind metrikailag, mind dramaturgiailag megszűnteti azokat a különbségeket, amelyek a görög drámában – Philoxenos újításának köszönhetően – a kar és a szereplők megszólalásainak akusztikai elkülönítésére szolgáltak.⁴⁸ Kronos „Magam maradtam...” kezdetű megszólalásának metruma a dialógusok jambikus trimeterjeinek sorozatáról átvált a kardalok jellegzetes sorképleteire, majd a kommos fokozatosan átalakul két versengő kar párbeszédének helyzetévé, hasonlóan ahhoz, ahogyan Euripidész *Hippolytos* című tragédiájában tapasztaljuk. Kronos beszéde a kardalokhoz hasonlóan metrikailag egymásnak pontosan megfelelő, igen összetett ritmikájú strófákra és antistrófákra tagolódik, a szimmetrikus szerkezetet a beszélők váltakoztatása bontja fel és teszi feszültségtelivé.

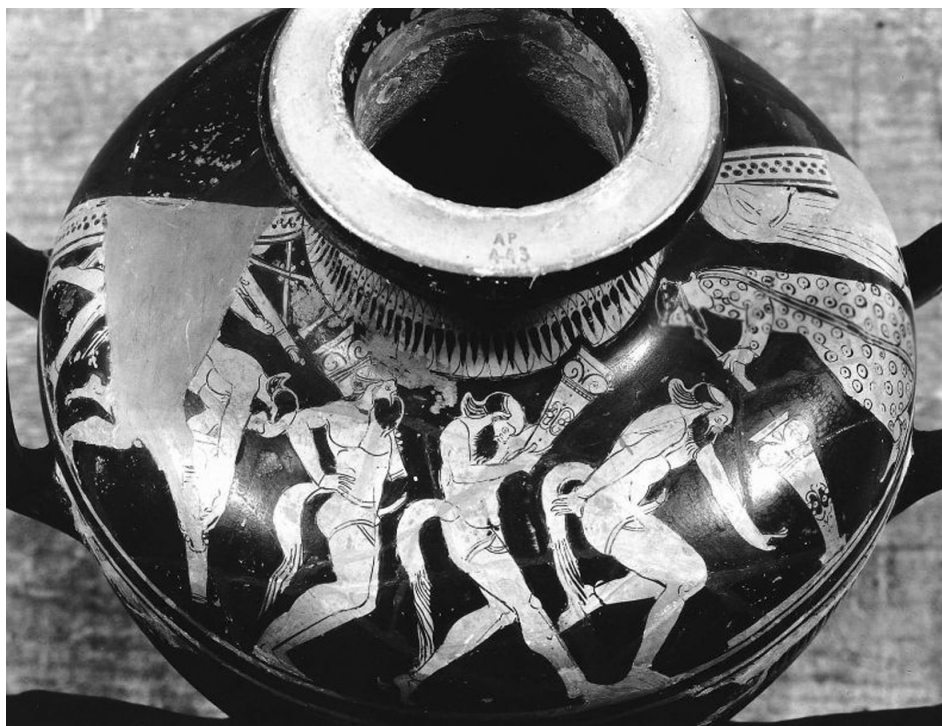
3. Kardalok: az énközpontú lírai beszéd megújításának modellje

Weöres Sándor *A teremtés dicsérete* és *Medúza* című kötetek szerkezete, belső tagolódása és utalásrendszere párbeszédet kíván folytatni a rituális funkciójú költői beszéd különböző kulturális hagyományaival.⁴⁹ A felvonultatott műfajok és beszéd-típusok repertoárja (áldozati ének, rege, óda, kardal, himnusz, elégia, siratóénekek, zsoltár, sírfelirat, gnóma, „biblikus kép”, epigramma stb.) kísértetiesen emlékeztet Füst Milán *Változtatnod nem lehet* (1914) és *Az elmúlás kórusa* (1921) című kötetek beszédhelyezeteire. Rába György megkockáztatta azt a kijelentést, hogy Füst valamennyi költői szövege kardalként is értelmezhető.⁵⁰ Állítását a versmondatok többségének közlő, kijelentő dikciójával, a gnómák szerepeltetésével, a vallomáslira hagyományával szembe forduló T/1. személy gyakori alkalmazásával és a cikluscímekkel kívánta alátámasztani. Bár a kardalok beszéd-típusa tulajdonképpen gyűjtőfogalomként értendő, amely a himnuszról a siratóénekekig számos lírai beszédformát foglal magában,⁵¹ mégis túlzó általánosításnak kell tekintenünk ezt a kijelentést, amely egyneműsíti a beszédformák sokféleségének ötvözetével és kontrasztjával dolgozó füsti költészet Weöres poétikája felé mutató rétegzettségét. Rába megállapítása ugyanakkor a recepciótörténet meghatározó mozzanata, hiszen elsőként utal az általunk vizsgált poétikai tendenciára. Füst lírája kapcsán visszatérően idézték azt a megjegyzést, amelyet a költő az *Objektív kórus* verssorozatához mellékelte folyóiratbeli megjelenéskor, majd első kötetében is:⁵²

„E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, amelyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván.”⁵³

Hangsúlyoznunk kell, hogy ez a kommentár, amely valóban utal az énszerűség egységes képzetének felbontására,⁵⁴ olyan beszédhelyzetet tételez, amely különbözik a tragikus görög kardalok jelenleg feltételezett előadásmódjától. A fennmaradt tragédiák kardalainak szövegéből egyértelműen kiderül, hogy a kar játékában egymástól elválaszthatatlan volt a tánc, az au-loskíséret és a költői szöveget megszólaltató ének (ahogyan azt a *choros* szó jelentéssíkjai is mutatják), míg a szereplők feltehetően zenei kíséret nélkül szólaltak meg.⁵⁵ Ezt a „billegést” a színészek és a kar megnyilvánulásai között egyes kutatók azzal az egykorú történeti folyamattal kapcsolják össze, amelynek során a zenei dominanciájú archaikus görög kultúra elmozdul az Alexandria-központú irodalmi kultúra irányába.⁵⁶ Meglátásuk szerint ezzel összefüggésben tapasztalható Kr. e. 450 körül, hogy egyre jobban elválik egymástól a szöveg tagolása és a zenei kíséret, vagyis a vers metrikai sémája már nem alkotja feltétlenül a zenei megoldás ritmikái bázisát.

A görög színházi előadások körülményeinek vizsgálata és lehetőség szerinti pontosítása újra felhívta a figyelmet a folytonosságra az archaikus kardalformák és a Kr. e. 5. századi athéni színház kardaljai között.⁵⁷ Bruno Gentili az egyetlen fennmaradt dialogikus dithyrambosból, Bakchylidész *Thészeusz*-ból arra következtet, hogy Aristotelész a *dialogikus* lírai kardalokból eredezteti a tragédiát, ahol az egyik kórustag (valószínűleg a kórusvezető) és a kórus egésze között folyt le a párbeszéd, vagyis Thespis olyan előadásba lépteti be az első színészt, amely már korábban is tartalmazott párbeszédés részleteket.⁵⁸ A párbeszéd résztvevőinek megnyilatkozásai itt még monostrofikusak, metrikailag és zeneileg nem térnek el egymástól. Philoxenos vezeti be később a kar és a szereplők megszólalásait elkülönítő metrumhasználatot és zenei megoldásokat, előkészítendő az attikai dráma hasonló megoldásait.⁵⁹ A Füst Milán-i kommentárban alkalmazott karvezető (*chorégos*) kifejezés az archaikus korszakban olyan komplex feladatkört jelölt, amely a kar betanításától, finanszírozásától egészen az előadói szerepig terjedt.⁶⁰ A lírai kardalok jellemző poétikai sajátosságának az E/1. személyű és T/1. személyű megszólalások váltakoztatásának köszönhetően sokáig tartotta magát az a téves elképzelés, hogy kizárólag egyetlen személy szólaltatta meg azokat (esetenként tánc kísérettel), valamint, hogy az E/1. személy a költő és nem a kórus egészének megszólalásaként értelmezendő. Ezt a feltevést sem az ókori kommentárok, sem pedig a pindarosi ódák szoros olvasata nem támasztják alá. Gentili szerint például Pindaros 10. pythói ódájának 4–6. sorai egyértelműen bizonyítják, hogy a költemény előadója az egész kórus volt, Tedeschi pedig arra mutat rá, hogy az ódák elküldése legtöbb esetben nem pusztán költői közhelyként, hanem tényleges eseményként értendő, melynek következtében az E/1. a költőn túl (legalább) az előadóra is kellett hogy vonatkozzék.⁶¹ A jelenlegi kutatások szerint azokat a tragikus kardalokat is, amelyek következetesen E/1. személyben szólalnak meg, többségében a kar egésze énekelte és táncolta el hangszerkísérettel. Kaimio elemzése nyomán Calame a szöveg helyeket az archaikus melosköltsézet beszédhelyezeteinek (*paian, hymenaios, thrénos*) átvételeiként értelmezi, és olyan rituális aktusként interpretál-



Szatírkórus és aulosjátékos ábrázolása egy attikai vörösalakos hydrián. A Leningrád-festő munkája, Kr. e. 470 körül (Museum of Fine Arts, Boston)

ja, amely az E/1. személy használatának köszönhetően egyszerre szólal meg a kar és a nézők hangjaként.⁶²

A tragikus kórusok beszédhelyzete, ha lehet, még összetettebb, a kar tagjai hol a fikción belül maradvá szereplőként, hol színészként, hol a hallgatóság képviselőiként szólalnak meg.⁶³ Különösen izgalmasak számunkra azok a példák, ahol a tragédia szövege egyértelművé teszi, hogy hasadásokat kell tételoznünk a kar egységes hangján belül. Aischylos *Agamemnón* című tragédiájában azt követően, hogy felhangzik a király hosszan késleltetett halálhőrgése, a kórus nyelvhasználatát hirtelen átbillen a beszélt nyelvébe, és válaszában egysége is megtörik, a kollektív hang disszonáns hangok sorozatára esik szét. Ezt a meglepő megoldást ráadásul a kórusvezető ironikus felszólítása vezeti be: *alla koinósómetha* („tanácskozzunk, jusjunk közös elhatározásra”, 1347).⁶⁴ Hasonló dramaturgiai eljárást figyelhetünk meg Sophoklésnél az *Aias* című tragédiában (866–890), de a komikus hatás elérésére is találunk példát a drámaíró korábbi, *Nyomszimatolók* című komédiájában, majd az *Oedipus Kolónosban* parodosában.⁶⁵ Euripidés *Hippolytos* című tragédiájában Phaidra a karral folytatott párbeszédében hol E/2. személyű, hol pedig T/2. személyű megszólalásokkal él, sőt a szöveg már a darab kezdetétől két különböző nemű és társadalmi státuszú kórustagokból álló kar jelenlétére enged következtetni: a parodost fiatal nők éneklék Aphroditének, míg később a fiúk kara Artemist szólongatja (Euripidés, *Hippolytos*, 710–731).⁶⁶

A felsorolt példák nemcsak a Füst Milán-i lábjegyzetben említett egyszerű beszédhelyzetet egészítik ki a kórus más típusú megszólalásaival, hanem azoknak az értelmezéseknek a buktatóira is rámutatnak, amelyek a tragikus kart a kollektívumot (vagy egyenesen az athéni polgárokat) képviselő homogén és autoritással rendelkező hangként kívánták hallani.⁶⁷ A klasszikus görög tragédiákban számos esetben azt tapasztal-

juk, hogy a *Médeia* kolchisi nőihez hasonlóan a kar nem képes koherens véleményt kifejezni, megnyilatkozásai heterogének, amelyhez következőképpen a hallgatóságot is sokkal inkább a belekapcsolódás, egyezkedés, mint idealizált nézői viszony fűzi. John Gould e kérdés kapcsán azt a valóban figyelemre méltó jelenséget hangsúlyozza, hogy a kórus az általunk ismert tragédiákban – két kivételtől (*Aias*, *Philoktétes*) eltekintve – az athéni társadalomban egyértelműen marginálisnak tekintett csoportok tagjaiból áll: idős férfiakból, leányokból, asszonyokból, rabszolgákból vagy idegenekből.⁶⁸ A kar hangjának rétegzettsége és társadalmi kirekesztettsége Gould szerint csírájában fosztja meg a kart reprezentatív, irányadó státuszától a tragédián belül, attól a szereptől, hogy megváltoztathassa a cselekmény menetét, vagy akár hogy a törvények megtestesítőjeként kontrollálhassa az eseményeket. A problémát tovább árnyalja Simon Goldhill, aki rámutat, hogyan csúszik el Gould érvelése a kar társadalmi marginalitásának konstatálásától a hang autoritásának teljes negligálásáig, s felsorol olyan példákat, ahol a kar kétségtelenül a kollektív autoritás teljes súlyával szólal meg, majd cáfolja, hogy akár rituális, akár finansziális alapon megkérdőjelezhető lenne a kar reprezentatív, irányadó státusza.⁶⁹ A jelzett feszültségre azonban mégsem kapunk kielégítő választ.

Úgy gondolom, e jelenség értelmezési kísérleteiből Weöres költészetének interpretációjához is fontos támpontokat nyerhetünk, hiszen a számba vett válaszkísérletek mindegyike – a szereplők igazságának és individualitásának ellenpontozása, a beszéd rituális funkciója és a (társadalmi) emlékezet képviselője – a kóruszerű beszéd egymással szorosan összefüggő összetevői Weöres poétikájában. A romantikus esztétikák kérdésfelvetéseinek nyomán a *kart a szereplőkkel szembeállítva* azt mondhatjuk, hogy a tragédia akkor is létre tudja hozni a mítosz kettős látásának élményét, ha a tragikus hősök mértéktelenségével, a heroikus kóddal a kar megnyilatkozásain keresztül

nem kizárólag a közép igazságát helyezi szembe. A *Hippolytos*ban például a dajka Zeus és Semelé szerelmének történetét bátorításképpen adja elő Phaidrának, míg a kar ugyanezt a női áldozatlét narratívájaként értelmezi, s e két típusú *sophia* közötti feszültség játszik központi szerepet a tragédiában, finoman jelezve a cselekmény kimenetelét. Egy másik lehetséges közelítésmód Nietzscheé, aki Gould kérdését a maga radikalitásában már jóval korábban felvetette *A tragédia születésében*.⁷⁰ Nietzsche válasza erre a dilemmára a görög színház olyan értelmezése, ahol a kar az egyetlen realitás, amely önmagából hozza létre a színpadi jelenet dionyszosi látomását, tehát *rituális értelemben szolgál*, amely megszáltságában, individualitásától elszakadva lehet bölcs és az istenséggel együtt szenvedő. A harmadik lehetőség annak hangsúlyozása, hogy a tragédiában a kar a *kollektív emlékezet* megtestesítőjeként működik, amelynek biztosabb ismeretei vannak a játék eseményeinek meggyökerezettségéről, mint a tragikus hősöknek. Ebben az értelemben lehet – Hegel kifejezésével élve⁷¹ – valóban „ta-

laj”, amely a jelen bizonytalanságával a múlt stabilitását állítja szembe. Ez a kollektív tapasztalat az átörökített történeteken, a társadalmi emlékezet és az orális hagyomány bölcsességén alapszik, és kontextust teremt az aktuális, a tragikus számára.⁷² Nyelvének és érvelésmódjának integráns részét képezik a gnómák, amelyek a lírai kardaloknak is jellegzetes összetevői. Szemben az elsőként jelzett megoldási javaslattal, itt hosszan idézhetnénk azokat a példákat, ahol a kar nem ellenpontozza, hanem éppen kollektív hanggá szélesíti a hősök szólamát. Arra a felvetésre pedig, hogy a kórustagok társadalmi peremhelyezete különös feszültségben áll azzal a jelenséggel, hogy a tragédiák többségében ők zárják le a cselekményt, megemlíthetnénk az Euripidésnél igen gyakori aitiológiai jellegű befejezéseket, amelyek éppen a kollektív emlékezet létrehozásában és fenntartásában érdekeltek.⁷³ Az emlékezet folyamatossá tételében van kiemelkedő szerepe annak, hogy a kar a tragédiák többségében végig jelen van a színpadon, és fenyegetettsége ellenére sértetlen marad a játék folyamán.

Jegyzetek

A tanulmány a 2009. december 4–5-én tartott, „Antik irodalmi nyilvánosság – modern elméleti horizontok” című OTKA-műhelykonferencián elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. A dolgozat első két alfejezetének korábbi verziója tanulmánykötetben: Bónus Tibor – Eisemann György – Lőrincz Csongor – Szirák Péter (szerk.), *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Budapest, 2010, 233–252.

- 1 Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek II.*, Budapest, 1998, 19.
- 2 Weöres Sándor, „A vers születése”: uő, *Egybegyűjtött írások I.*, Budapest, 1984, 234.
- 3 Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, Budapest, 1998, 217.
- 4 Weöres Sándor, „A vers születése”, 255.
- 5 Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, 458.
- 6 Weöres Sándor, „A vers születése”, 225.
- 7 „[A] gondolatok nem kapcsolódnak egymásba, hanem keringenek egymás körül, mint a csillagok...” (Weöres Sándor, „Egy ismeretlen nagy magyar költő: Ungvárnémeti Tóth László [1788–1820]”: *Diárium* 1943/12, 273).
- 8 „Természeti ritmusok és a vers: Molnár Dániel beszélgetése Weöres Sándorral”: Domokos Mátyás (szerk.), *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, Budapest, 1993, 372–373.
- 9 Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, 217; II., 13.
- 10 Vö. Weöres Sándor levele Füst Milánnak, uo. II., 228.
- 11 Uo. II., 17.
- 12 Weöres Sándor levele Kodály Zoltánnak, 1940. május 11., Pécs (Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek II.*, 20).
- 13 Cerri, Giovanni, „Nuovi generi corali nell’*Edipo a Colono* di Sofocle”: Perusino, Franca – Colantonio, Maria (szerk.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 2007, 160.
- 14 Vilček Béla, „A la manière de Babits: a *Laodameia* verselése”: *Parnasszus* 2006/2, 24.
- 15 Gentili, Bruno, „Introduzione”: *Dalla lirica corale*, 17.
- 16 Babitsnak írja 1939 márciusában: „Mellesleg azzal is foglalkozom, hogy verselésemet fölszabadítsam a készen-kapott gépies ritmus-sémák alól és verseim ütemét magam készítsem a görög tragédia-kórusok módján. Ez majdnem szűz terrén; Messter Laodameiája jóformán az egyetlen útjelzőm és bázisom...” (Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek I.*, 217).

17 Ungvár-Németi Tóth László *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816. Ungvárnémeti Tóth László *Görög versei: Magyar tolmácsolattal*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1818.

18 Jegyzetek az ódákra, *RMKT*, 380.

19 Feltételezésem szerint az alábbi Pindaros-szövegkiadások egyike utal itt Ungvárnémeti, amelyek Hermann metrikai kommentárjait is tartalmazták: Schneider, Ioannes Gottlieb (ed.), *Pindari Carmina I–III.*, Gottingae, Typis Johann Christian Dieterich, 1897, vagy: Heyne, Christian Gottlob – Hermann, Gottfried (ed.), *Pindari carmina et fragmenta*, Typis N. Bliss, 1809.

20 Ungvárnémeti Tóth László, „A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, ’s Pindarnak Versmértékéről”: *TudGyűjt.*, 1818/VI, 54–89. Újraeközölése: Merényi Annamária – Tóth Sándor Attila (szerk.), *Ungvárnémeti Tóth László Művei*, Budapest, 2008 (*RMKT* XVIII. század, IX), 499–521. A következőkben ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom, itt: 514–515.

21 „De már most azt állítom, hogy Pindarnak verselés-módja is figyelmet, ’s követést érdemel. Ugyan is a’ Versnek mértékét, ’s egész Musikáját úgy tekinthetni, mint a’ költemény külső ’s belső alkatjának (organismus) testi hajlékát, melyet a’ Lélek nem csak elevenít, hanem [...] formál is, még pedig a maga tulajdon schemája szerint. [...] a’ költemény csak nem minden nemének, bizonyosan a’ tárgy természete szerint, annyira meg határozottatott Rhythmus a ’s lábmértéke, hogy azt nem minden erőszak nélkül cserélgetné-meg valaki.” („A’ Költőnek...”, 511.)

22 Uo., 512.

23 Uo., 512–513.

24 „...[A]z alaki hűségnek Pindaros átültetésében nem szabad kicsinyesnek, iskolásnak, pedánsnak lenni. [...] az egyes taktusok mértékénél fontosabbnak kell tartanunk az egész sor ritmikus lüktetését. [...] S ha, ismét Arany szavait követve: »úgy kell bánni tudunk nyelvünkkel, mint a klasszikusok a magukéval«, miért ne volna nekünk is megengedve, hogy egyenlő mértékű taktusokat, lábakat fölcseréljünk s pl. a spondeus helyébe daktylust tegyünk? Hiszen az a hűség, mellyel az eredeti gondolatnak és saját költői dikción természetességének tartozunk, sokkal fontosabb, mint egy-két láb metruma.” (*Pindaros*, magyarul tolmácsolta Csengery János, Budapest, 1929 [Görög és Római Remekírók], 34.)

25 Kövendi Dénes a metrikai kifogásokon túl elsősorban a pindarosi nyelv tömörségét és puritánságát, a jellegzetes szinesztéziákat, ál-

- landó jelzőket hiányolja kritikájában (*Egyetemes Philológiai Köz-
löny* 53 [1929] 109–114).
- 26 A kar megszólalásait a melosköltészet tradíciója felől értelmezi: Claude Calame, „Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico”: *Dalla lirica corale*, 51.
- 27 Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: Da Omero al V secolo*, Milano, 2006, 52.
- 28 Pindaros verssorainak metrikai képlete ma is vita tárgyát képezi. A weöresi költészet pindarosi metrikájú sorainak analizéséhez a következő tanulmányokat és köteteket hívtam segítségül: Lomiento, Liana, „Analisi metrica di Pindaro, *Ol.* 4 e 5: codici e *Scholia Vetera*”: Gentili, Bruno – Perusino, Franca (szerk.), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa–Roma, 1999, 63–85; Gentili, Bruno, „Problemi di colometria pindarica (*Pae.* 2 e *Nem.* 7)”: uo., 51–62; *Korai görög líra: Kallinostól Pindarosig*, vál. és magy. Szepessy Tibor, Piliscsaba, 1999.
- 29 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Eszttétikai előadások* III., ford. Szemere Samu, Budapest, 1980, 410.
- 30 Weöres maga is felfigyel szövegének erre a jellegzetességére Vas Istvánnak írt levelében: „Formája, legalábbis a külsőségek dolgában, a görög tragédia formáját követi; és ha témája görög-mitológiai is, szelleme, azt hiszem, inkább sumer-babilon.” (Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek* II., 63.)
- 31 Schein Gábor, *Nevetők és boldogtalanok: Füst Milán művészete 1909–1927*, Budapest, 2006, 208.
- 32 Hölderlin, Friedrich, „Az Empedoklész oka”, ford. Tandori Dezső, *Enigma* 1995/4, 57.
- 33 „...[A]z alakok és a körülmények nem reálisak és nem is szentimentálisak, hanem korlátlanul lebegők...” (Weöres Sándor, „Egy ismeretlen...”, 271).
- 34 Arist., *Poét.* 1149b. Az általam használt kétnyelvű kiadás: Aristotele, *Poetica: testo greco a fronte*, introd. e note di Diego Lanza, Milano, 1999¹³. Vö. Gould, John, „Tragedy and Collective Experience”: Silk, M. S. (szerk.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996, 217.
- 35 Gentili, Bruno, „Introduzione”: *Dalla lirica corale*, 13. Lásd még: Gentili, Bruno, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma, 2006², 15.
- 36 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Eszttétikai előadások* III., ford. Szemere Samu, Budapest, 1980, 408, 413, 415.
- 37 A kar ily módon megnyilvánuló kettős karakteréről bővebben lásd Calame, Claude, „Giochi di genere”: *Dalla lirica corale*, 49–50.
- 38 „Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer” (Schlegel, A. W., „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I.”: *Sämtliche Werke* V., szerk. Böckling, E., Leipzig, 1846² [1809]). Idézi Calame, Giochi di genere”, 49.
- 39 Uo., 49.
- 40 Hegel, *Eszttétikai előadások*, 413, 414.
- 41 Lacoue-Labarthe, Philippe, „Hölderlin színháza”: ford. Simon Vanda, *Enigma* 1997/4, 48.
- 42 Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és peszsimizmus*, ford. Kertész Imre, Budapest, 1986, 60, 65.
- 43 Uo., 62.
- 44 Kocsiszkó Éva, *Hölderlin: Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, 1994, 106.
- 45 Nietzsche, Friedrich, *A tragédia születése*, 49, 73, 47.
- 46 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Eszttétikai előadások* III., 410.
- 47 „...[S]zemélyei teremtő-öselvek, kozmikus erők, platonai ideák, mythikus óriások, stb.” Weöres Sándor levele Kodály Zoltánnak, 1940. január 5, Csöngé (Weöres Sándor, *Egybegyűjtött levelek* II., 19).
- 48 Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 53.
- 49 *A teremtés dicsérete* című kötet (Pécs, 1938) a *Biblikus képek, Ódák, Dalok, Glosszák (Régi bölcsesre, Epigrammák), Két iker-szonett* elnevezésű ciklusokra tagolódik.
- 50 „Füst egész lírájára érvényes beszédhelyzet valósul meg a »Kardalok« ciklusában, sőt, minden verse többé-kevésbé »kardal.«” (Rába György, „Füst Milán lírája mint az Ezeregyéjszaka utóhangja”: Kis Pintér Imre [szerk.], *Szellemek utcája: in memoriam Füst Milán*, Budapest, 1998, 298–299.)
- 51 Bruno Gentili, „Introduzione”: *Dalla lirica corale*, 12.
- 52 Rába, *Szellemek utcája*, 299. Schein Gábor hívja fel a figyelmet annak jelentőségére, hogy ez a megjegyzés a *Szellemek utcája* (1948) című kötetből már kimarad (Schein, *Nevetők*, 206).
- 53 *Nyugat* 1910/1, 158–160; Füst Milán, *Változtatnod nem lehet: versek*, Budapest, 1914 (Modern Könyvtár), 41.
- 54 Schein, *Nevetők*, 38.
- 55 Henrichs, A., „»Why Should I Dance?« Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”: *Arion* 3 (1994/4) 56.
- 56 ⁵⁶ Nagy, Gregory, „Transformations of Choral Lyric Tradition in the Context of Athenian State Theater”: *Arion* 3 (1994/5) 49; Bacon, Helen H., „The Chorus of Greek Life and Drama”: *Arion* 3 (1994/5) 6.
- 57 Lásd többek között *Dalla lirica corale*, 51; Calame, Claude, „From Choral Poetry to Tragic Stasimon”: *Arion* 3 (1994/5) 136.
- 58 Gentili, „Introduzione”: *Dalla lirica corale*, 15.
- 59 Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 53–54.
- 60 Wilson, Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City ad the Stage*, Cambridge, 2000, 109. Athén területén kívül e funkciók gyakran továbbra is fedésbe kerültek egymással, lásd Wilson, Peter, „Sicilian Choruses”: Wilson, Peter (szerk.), *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford – New York, 2007, 359–360; Nagy, Gregory, „Transformations...”, 49.
- 61 Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 83.
- 62 Calame, Claude, „From Choral Poetry to Tragic Stasimon”, 148; uő, *Dalla lirica corale*, 50. Gould hasonlóképpen vélekedik, amikor azt állítja, hogy a dór melosköltészet dikciója rituális funkciót kölcsönöz a kardaloknak. Lásd még Kaimio, M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, 1970, 9–17, 239–248.
- 63 Uo., 84.
- 64 Jean-Pierre Vernant példáját idézi John Gould („Tragedy and Collective Experience”, 223).
- 65 Giovanni Cerri példái („Nuovi generi corali nell’*Edipo a Colono* di Sofocle”, 160).
- 66 A *Hippolytos* című tragédia kardalairól lásd Calame, Claude, „Giochi di genere”, 56.
- 67 Ennek az álláspontnak egyik legmarkánsabb megfogalmazása: Vernant, Jean-Pierre – Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* II., Paris, 1986, 21–23, 158–159.
- 68 Gould, John, „Tragedy and Collective Experience”, 219. Donald Mastronarde külön vizsgálja a tragédiákban a női kórusok arányát az egyes szerzőknél, amely Aischylosnál 59, Euripidésnél 63, Sophoklésnél 38 százalék.
- 69 Goldhill, Simon, „Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould”: *Tragedy and the Tragic*, 251, 253.
- 70 Nietzsche, Friedrich, *A tragédia születése*, 74.
- 71 Vö. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Eszttétikai előadások*, 413.
- 72 Gould, John, „Tragedy and Collective Experience”, 233; Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 76.
- 73 Erről bővebben lásd Scullion, S., „Tradition and Invention in Euripidean Aetiology”: Cropp, M. J. – Lee, K. – Sanosne, D. (szerk.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Urbana–Chicago, 1999/2000, 217–233.