

PATAKI ELVIRA

Tradíció, modernitás, inzuláris írás: Roland Barthes Athénben

„Athén nem mitikus város, realista terminusokkal kell leírni, a humanista diskurzustól függetlenül” – olvasható a személyiséget és a világgépet töredékszerű egységekben tárgyaló autoenciklopédia, az 1975-ben megjelent *Roland Barthes par Roland Barthes* egyik, modern mítoszokat leleplező egységében.¹ A kijelentés nem csupán a jövőbe irányzott *desideratum*, hanem retrospektív öngazolás is: a szerző egyik ifjúkori, itt elemzendő írása pontosan ezen igénynek felel meg. Az *En Grèce* (Görögországban) című, 1944-ben, a tüdőbeteg egyetemisták szanatóriumának lapjában, az Existences-ban megjelent rövid szöveg hét évvel korábbi, *autopsiára* támaszkodó sajátos élménybeszámoló,² az alpesi gyógyszállóban nyugalom- és csendkúráját töltő, a megszólalás tilalma idején saját belső, elbeszélői hangját kereső Barthes egyik első műve.³ Az alábbiak ezen – a kibontakozó kutatás szerint⁴ a későbbi életmű főbb csomópontjait (szemiotika, mitológia, erotika) és jellegzetes, fragmentált beszédmódját (*courte écriture*) megelőlegező – meglepően érett zsenge Athén-képének bemutatására kerül sor. E távolról sem teljes áttekintés reményeim szerint *in nuce* rávilágíthat a mű eddig nem elemzett, közvetett mitológiai, művészetelméleti tartalmaira, jelezve azok (a jelen írás keretei között felszínen maradó) feltárásának fontosságát.

Az antikvitáshoz gyerekkora óta kötődő, a Sorbonne-on klasszika-filológiát hallgató Barthes 1937 nyarán az ókori tradíciót a brechti dramaturgiával és kortárs elektroakusztikus zenével ötvöző, a görög színház politikai szerepvállalását is követendő modellnek tekintő egyetemi drámakör tagjaként, a Patris óceánjáró fedélzetén jut el Görögországba. A társulat a Párizsban már nagy sikerrel bemutatott aischylosi

¹ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 86. (a továbbiakban RB/RB) A másként nem jelzett szövegeket saját fordításomban közlöm.

² A második, 1978-as görög út során készült feljegyzések rendkívül intim jellegük miatt nem publikusak, erről: Claude COSTE, *Roland Barthes's Visits to Greece*, *Barthes Studies*, 5, 2019, 4–22.

³ Az 1942–1945 közötti szanatóriumi időszak cikkei között szerepel koncert- és filmkritika, esszé a kortárs próza problémáiról, Camus-elemzés. Az *En Grèce*-hez szorosabban kötődik az athéni dráma kulturális beágyazottságáról és a klasszikusok gyönyöréről szóló két írás. Ezekről lásd Khalid LYAMLAHY, *Le premier Barthes en revue: sur les traces des années Existences*, *Revue Roland Barthes*, 2017. http://www.roland-barthes.org/article_lyamlahey_2.html (Letöltés ideje: 2022. február 4.)

⁴ Maarten DE POURCQ, *Travel, Classicism and Writing in Barthes's En Grèce*, *Barthes Studies*, 5, 2019, 23–52; Willy PAILLÉ, *L'exercice de l'intime d'après Roland Barthes*, Bordeaux, 2011. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02517109/document>, 197–198. (Letöltés ideje: 2022. február 4.); Ottmar ETTE, *Literatures of the World: Beyond World Literature*, Leiden – Boston, Brill, 2021, 246–251.

Perzsákat viszi színre, előbb az athéni Ódeionban, majd Epidaurosban.⁵ Barthes – amint azt több korabeli fotó is megörökíti⁶ – a halottaiból megidézett Dareioszt alakítja, s míg a komoly filológiai kutatásra épülő próbafolyamat, a közös, önzetlen alkotói *praxis* élete egyik legboldogabb időszakát jelenti, az előadást nyomasztó kényszerként, a látóterét korlátozó, beszédét akadályozó maszk viselését fogságként éli meg.⁷ A kudarc (amelyhez egy bukással végződő görögszigorlat is társul) hamarosan a színjátszással való szakításhoz vezet.

Barthes részint olvasmányok vezérelte, részint saját tapasztalat inspirálta, tíz képből álló Görögország-sorozatának tartalmi és formai újdonsága csakis szélesebb kontextusba helyezve mutatkozik meg. Az 1937-es körutazás a nyugati civilizáció bölcsőjének tekintett Hellast valamiféle – többnyire a Szentföld felé vezető út kiegészítéseként megvalósuló – pogány zarándoklat célpontjának tekinti, mintegy a 19. századi tradíció folytatásaként.⁸ A François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert beszámolóinak hatására kialakuló, rokonság- és otthonosságérzeten alapuló, érzelmileg telített viszonyulás csúcspontját Ernest Renan 1883-as önéletrajzi esszéje, a görög csoda (*le miracle grec*) toposzát megteremtő *Prière sur l'Acropole* (Ima az Akropoliszon) képezi, amelyben a magát barbárnak valló szerző Athéné templománál tesz hitet a számára a görögség lényegét jelentő tiszta öntudat, értelem, szépség mellett. Az említett szerzők Barthes igazolt olvasmányaiként meghatározó jelentőségűek az *En Grèce* Görögország-képében, amelynek újdonsága részint a Hellasszal szembeni erősen ambivalens, naturalisztikus látásmódjában, részint fényképszerűen keretezett egységekből álló szerkezetében és *ellipsisre* épülő alluzív beszédmódjában rejlik.

A vonzások és taszítások metszetében létrejött barthes-i szöveg eredeztetéséhez fontos tudatosítani, hogy a klasszikus örökséggel való azonosulás vágya mellett – lényegében ugyancsak a romantika óta – a kortárs görög valóság megtapasztalása a kulturális, etnikai diszkontinuitás és a degeneráció gondolatát is eredményezheti a külső szemlélőben. Az évszázados idegen elnyomás hatására a terület lakóinak hellén

⁵ A csoport történetéről, a turnéről: Platon MAVROMOUSTAKOS, *Théâtre en plein air et le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne: Les Perses à Épidaure = Le double voyage: Paris-Athènes (1919–1939)*, éd. Lucile ARNOUX-FARNOUX, Polina KOSMADAKI, Athènes, École française d'Athènes, 2018, 293–300; Ève-Marie ROLLINAT-LEVASSEUR, *Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne ou du «bonheur» de «rendre vivants, complets, des chefs d'œuvre» (Roland Barthes) = Fabula agitur: Pratiques théâtrales, oralisation et didactique des langues et cultures de l'Antiquité*, éd. Malika BASTIN-HAMMOU, Filippo FONIO, Pascale PARÉ-REY, Grenoble, UGA, 2019, 85–105.

⁶ DE POURCQ, *i. m.*, 28–30.

⁷ BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 37.

⁸ Általánosságban: Sophie BASCH, *Le mirage grec: La Grèce moderne devant l'opinion française (1846–1946)*, Athènes – Paris, Hatier, 1995; Maria-Eleni KOUZINI, *Regards sur la continuité de l'hellénisme chez les écrivains français du XX^{ème} siècle (1947–1967): une image de la Grèce reconstruite*, Thèse doctorale, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00806847/document> (Letöltés ideje: 2022. február 4.). A témához kapcsolódik a Louvre 2022. februárjában zárult, a görög szabadságharc bicentenáriuma előtt tisztelgő kiállítása is: *Paris–Athènes, La naissance de la Grèce moderne, 1675–1919*.

öntudata a múlté, a szellemi a földi realitástól kimondhatatlanul távoli ideállá szublimálódik. „Hová lett Görögország olyannyira dicsért szépsége?” – kérdezi száz évvel Barthes előtt az általános lepusztultságot, nyomort elképedve tapasztaló Lamartine.⁹

Az *En Grèce* személyes élményhátterét képező, a minden dokumentatív elemet, naplószerűséget tudatosan kerülő műben azonban sehol sem említett görögországi nyaralás¹⁰ korántsem rendkívüli, s értelmezhető a kor intellektuális divatjelenségeként is. Az utazás megvalósulásában döntő szerepe van annak a kis-ázsiai pogrom elől francia földre menekült, szülőföldje iránt szenvedélyesen elkötelezett görög hajómágnásnak, Heracles Ioannidesnek, aki az 1930-as évek elejétől üzleti megfontolásokat is magában foglaló egyéni vállalkozásként tesz kísérletet az I. világháború katonai konfliktusai nyomán eljegesedő görög–francia kapcsolatok normalizálására az általa szervezett kulturális körutazások révén.

A korábbi, a görög szabadságharcra szimpatizáló romantikus attitűddel élesen szembehelyezkedő görögellenes francia közhangulat (*mishellenisme*) feloldása Athénnek is alapvető érdeke: az 1936-ban katonai puccshoz, majd polgárháborúhoz vezető gazdasági, szociális nehézségek által sújtott, mindazonáltal gyors ütemben modernizálódó Görögország maga is identitását, nemzeti, kulturális narratíváját keresi. Az új, exportképes Hellas-arculat kommunikációs alapjául az antikot a legújabbal, a spiritualitást a rekreációval vegyítő, a tömeg helyett az elitet megszólító, az információközlés, közlekedés legújabb vívmányaira támaszkodó minőségi turizmus szolgál, amelynek fő célközönségét az Athén kiemelt gazdasági és kulturális partnerének tekintett Franciaország jelenti.¹¹ Az új görög narratíva kulcsszava a származási és szellemi kontinuitás: a Metaxas-éra külföldi terjesztésű, állami finanszírozású reklámkiadványai ókori szobrokat helyeznek a 20. századi posztotomán idők görögjeinek fotói mellé, kiemelve az arcvonások, karakterek hasonlóságát.¹² Az olimpiai tradíció sikeres, francia kezdeményezésű felélesztését követően az 1927-től Delphoiban megrendezett fesztiválok új jéled a költői és zenei versenyek, az antik színjátszás hagyománya; az 1933-ban ugyancsak a Patris fedélzetén rendezett, a modern városépítészet és a korszerű műemlékvédelem alapjait lefektető nemzetközi építészkongresszus (CIAM IV) nyitóelőadásán Le Corbusier a leghaladóbb irányzatok, a kubizmus, a konstruktivizmus Égei-tengeri gyökereiről értekezik.¹³

⁹ Idézi KOUZINI, *i. m.*, 99.

¹⁰ Barthes (BARTHES, *RB/RB*, *i. m.*, 184) és életrajzírói tévesen 1938-ra, a debreceni lektorság utánra teszik a görög utat. Lásd ANGYALOSI Gergely, *Présences de Barthes en Hongrie*, *Littérature*, 2017/2, 59–65; DE POURCQ, *i. m.*, 28–30.

¹¹ Lásd Mathilde CHÈZE, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, Paris, L'Harmattan, 2017.

¹² Katerina ZACHARIA, *Postcards from Metaxas' Greece: The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography = Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, ed. Dimitris TZIOVAS, Oxford, Oxford University Press, 2014, 186–208.

¹³ Emilia ATHANASSIOU, Vasiliki DIMA, Konstantinia KARALI, Panayotis TOURNIKIOTIS, *The Modern Gaze of Foreign Architects Travelling to Interwar Greece: Urban Planning, Archaeology, Aegean Culture, and Tourism*, *Heritage*, 2019/2, 1117–1135.

A Nyugat, valamint a technikai haladás, a társadalmi megújulás útjára lépett Hellas kölcsönös közeledésében mélyebb szellemi mozgató rejlik: a világháború sokkjából magához térő Európa vágya valamiféle tiszta, áttekinthető és tervezhető rend iránt, amelyet a polgári nagyközönség – a Friedrich Nietzsche hatása alatt álló avantgárdtól eltérően – jórészt továbbra is (a historizmus neoklasszicista építészetében is visszatükröződő) nemes egyszerűségben és csendes nagyságban igyekszik újra felfedezni.¹⁴ E visszatalálást szolgálják a Patris fedélzetén az antik tradíciót őrző tekintélyes intézményrendszer (Association Budé, Les amies du Louvre) szakmai ajánlásával megvalósuló Ioannides-féle társasutazások, amelyek során a párizsi társaság krémje, az értelmiség elitje és a Sorbonne diákszínpadosai egyaránt felfedezhetik a régi-új Görögországot. Ugyancsak e patrióta hívja életre – mintegy szellemi *viaticum*ként – az *interbellum* egyik legigényesebb kivitelű francia folyóiratát, az 1934–39 között megjelenő, címével is útnak indulásra biztató *Le voyage en Grèce* című lapot, amelynek szerzői között a progresszív irodalom, képzőművészet jelesei (Le Corbusier, Pablo Picasso, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Henri Matisse, Fernand Léger, Moholy-Nagy László, Marguerite Yourcenar, Jacques Prévert, François Mauriac, Jean Anouilh, Georges Bataille, Jean Cocteau, Roger Vitrac) mellett a pszichológia, antropológia felé nyitó klasszika-filológusok (Waldemar Deonna, Michel Leiris, Roger Caillois) is szerepelnek.¹⁵ A lap felkérésére született rövid, gyakran lírai hangvétellű esszék általános attitűdjét jól szemlélteti az antikvitás iránt különösebben nem érdeklődő Raymond Queneau szintén saját élményekre visszatekintő, *Harmonies grecques* (Görög harmóniák) című írása.¹⁶ A *Zazie a metrón* későbbi, ez idő tájt a szürrealizmussal rokonszenvező szerzője a haladó közfelfogásnak megfelelően az idejétmúlt Winckelmann helyett Nietzsche-re hivatkozva az athéni Dionysos-színház és Delphoi szentélykörzetének egymást kiegészítő kettősében, valamint az évezredek óta változatlan tájban fedezi fel az egytetemes harmóniát. A *Voyage en Grèce* napsütötte, békében íródott szövegei a jelenkori, az utazás során megélt és az akadémiai tradíció közvetítette görög világ közti hiátus kitöltésére vállalkoznak, nem kételkedve e hídteremtés lehetőségében. A II. világháború végén keletkezett barthes-i *En Grèce* egyebek mellett e törekvés nehézségeiről (vagy éppen értelmetlenségéről) is szól.

A narratív és deskriptív részeket, jelent és több rétegű múltat, egyes és többes számot váltogató, egymáshoz lazán kötődő, változó terjedelmű mikroelbeszélésekből álló sorozat a ténylegesen bejárt útvonalról¹⁷ eltérően Délosszal indul és zárul. Az így létrejövő, a szöveget mintegy epikus metaforaként megképező gyűrű Athént, Salamist, Aiginát, Mykéné–Argos–Tyrins hármását és Santorinit öleli körül; önálló,

¹⁴ DE POURCQ, *i. m.*, 34–35.

¹⁵ Sophie BASCH, Alexandre FARNOUX, «*Le voyage en Grèce*» 1934–1939: du périodique de tourisme à la revue artistique, Athènes, École française d'Athènes, 2006.

¹⁶ Raymond QUENEAU, *Harmonies grecques*, *Le voyage en Grèce*, 1935, 28–29. A szöveg megjelent a szerző azonos című publicisztikakötetében is: Uő., *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, 56–59.

¹⁷ Athén–Mykéné–Argos–Tyrins–Epidauros–Delphoi–Santorini–Délós–Athén.

a szobrokról, az ókori görögség hús- és borfogyasztásáról, valamint a múlt és a jelen valós és metaforikus, metapoétikus virágairól (*fleurs*) szóló kitérők közbeiktatásával. A szépírónak készülő, súlyosan beteg Barthes mellőzi a valós út két, irodalmi és vallási szempontból kiemelten fontos állomását, Epidaurost és Delphoit. A Hellasszal való találkozásra nagy várakozásokkal induló, tudatosan készülő ifjú szerző célja, hogy Nervalhoz hasonlóan „az érzékszervek legmegbízhatatlanabbja, a szem helyett bőrével tapasztalja meg a világ dionysosi sokszínűségét”.¹⁸ Az *En Grèce* felszíni rétegének érzéki benyomásokban való bővelkedése ennek, a világ tapintással, szaglással, ízleléssel történő megismerését célul kitűző szándéknak felel meg. Mindeközben a szöveg feltűnően nélkülöz bármely nyílt mitológiai utalást, ami deszakralizációs tendenciaként, még inkább új, személyes mitológia megteremtésére irányuló törekvésként értelmezhető – utóbbi mindenekelőtt az itt nem tárgyalandó második Délos-fejezet poétikai tétellel bír, a természetfeletti megtapasztalására s ezáltal sajátos, fájdalmas beavatásra, gyógyulásra utaló soraiban mutatkozik meg. A szöveg önreferencialitásának centrális mivolta nyilvánvaló: a barthes-i írás szigetcsoportjának középpontjában ez alkalommal is a szerző maga áll.¹⁹ A láza miatt ágyfogságra ítélt, onnan csak a déli, a görög vallásban mágikus erejű órákban felkelni engedett Barthes a szubjektív emlékfolyam írott szegmensekbe tördelése során egyszerre tapasztal gyönyört (*plaisir*) és undort (*nausée*), előbbit a (szinte kizárólag mellérendelt) mondatok összefűzésekor, utóbbit az inzuláris egységekből szövegcsoporttá összeálló szöveget újraolvasva.²⁰ Az alkotásfolyamatot rendre megszakító orvosi előírásokon túl a szerző eleve viszolyog folyamatos szöveg létrehozásától. Az *RB/RB* egyik, a töredék poétikájával foglalkozó, címében a körkörösségre utaló (*Le cercle des fragments*) részlete szerint – amely olvasható akár az *En Grèce* utólagos szerzői kommentárjaként is – a szövegalkotás leginkább gyönyörteli pillanata a kezdet. A fragmentáltság révén rövid időtávon belül állandóan újakezdődő, gondolat és mondat szimbiózisából (*pensée-phrase*) álló szöveg ezen azonnali és közvetlen élvezet (*jouissance immédiate*) megsokszorozásának eszköze: „ahány töredék, annyi kezdet, annyi gyönyör” (*autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs*).²¹

A gyönyör és undor egymásmellettsége, a közösség és a csoporton belüli magány, a horizontális és a vertikális, a közelítés és távolodás állandó váltakozása az *En Grèce* szövegkonstrukciós technikájának is meghatározó eleme. A fragmentumban írás mellett különleges befogadói stratégiát²² is igényel: a folyamatos olvasás diktálta haladási

¹⁸ Barthes 1935 áprilisában írott leveléből idézi Tiphaine SAMOYAUULT, *Roland Barthes: A Biography*, Cambridge – Malden, Polity Press, 2017, 74.

¹⁹ ETTE, *i. m.*, 250–251.

²⁰ 1944. április 23. A levelet lásd Roland BARTHES, *Album: Unpublished Correspondence and Texts*, ed. Eric MARTY, New York, Columbia University Press, 2018, 32.

²¹ BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 98.

²² Ehhez kitűnő összefoglalás: BENDA Mihály, „Egy szöveg, amely örömről szól, csak kevés lehet”: Roland Barthes és a töredékesség poétikája = *Hortus Amicorum: Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére*, szerk. BARTHA Katalin Ágnes et al., Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017, 549–554.

kényszer, eleve kijelölt útirány követése helyett az olvasó a sorrend, a tempó megválasztásának szabadságával bír. A szövegtérbe kívülről érkező, azt saját léptékével bejáró befogadóban a fragmentumok sokasága szubjektív egésszé rendeződik, az írás elemei az olvasó tudatába íródnak bele, s ugyanő az, aki egyéni, belső, kimondatlan vagy rögzített kommentárja révén szilánkokká (*éclats*) repeszi szét a szöveget. Az alábbiakban ezen, Barthes számára ideális interpretációs folyamat gyakorlati megvalósítására teszek kísérletet az *Athén* és a hozzá a fizikai valóságban szorosan kapcsolódó, a szöveg terében viszont tőle elkülönített *Múzeumok, szobrok* című egységek apropóján.

Athén

A klasszikus és a 20. századi kreativitás együttes dinamikája legvilágosabban a kor Athénjének építészetében ragadható meg. A Barthes-hoz hasonló, a fővárosba érkező művelt idegen az Akropolis lábánál tudatosan épülő, népességrobbanás fenyegette kozmopolita nagyvárosban nem csupán az ókor ekkor már tudatosan óvott műemlékeit láthatja, hanem – a túlsúfolt, elhanyagolt külterületeken túl – a korszerű urbanisztika csatornák és földalatti vasút átszelte, villanyvilágítású, funkcionális metropoliszának prototípusát is. Az előző időszak francia irodalmának változó Athén-képe követi a város radikális átalakulását. A kezdő Barthes számára mindenható, művészetben, életstílusban egyaránt modellt jelentő André Gide²³ 1914-es naplójában biztonságos otthonosságról (*comme chez moi*) számol be; a diktatúra első évében a városba látogató Simone de Beauvoir és Jean-Paul Sartre viszont nyomasztó élményeknek adnak hangot: a zűrzavaros, gyász és nyomor uralta városban idegen beszédük hallatán kövel dobálják meg őket.²⁴ Az *En Grèce* elliptikus, alluzív szövegepítkezése szempontjából különösen tanulságos az Athénba ugyancsak 1936-ban érkező (a Barthes-műben név szerint is említett) Cocteau feljegyzése, aki becsapottnak érzi magát a sötétben, a semmiben függő, messziről nevetségesen kicsi, gyerekek fonta horpadt sáskaketrenek tűnő Parthenon láttán.²⁵ A cocteau-i metafora erős hasonlóságot mutat a theokritosi I. idill *ekphrasis*ának egyik híres képével, a külvilággal nem törődő, az alkotás örömebe merülő szőlőpásztor fiúcskáéval (52–54), s ezáltal túlmutat önmagán: az apró, törékeny, fűszál-Parthenon poétikai tartalom hordozója, *pars*

²³ Barthes a korai korszak általános rajongásán túl az *En Grèce* legfőbb modelljeként is utal Gide 1897-es prózaversére, a *Nourritures Terrestres-re* (Földi táplálékok), BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 148, 103. Utóbbi korai Platón-apokrifjének is meghatározó intertextusa, lásd PATAKI Elvira, *Széljegyzetek Roland Barthes platonizáló pályakezdéséhez: En marge du Criton = A szöveg kijáratai: Tanulmányok Roland Barthes-ról*, szerk. ÁDÁM Anikó, RADVÁNSZKY Anikó, Bp., Kijárat, 2019, 31–60.

²⁴ Idézi KOUZINI, *i. m.*, 110.

²⁵ „Je vois une petite cage cassée très longue et basse, comme celles que les enfants tressent avec des herbes pour emprisonner les sauterelles.” („Horpadt, hosszúkás, ócska kis kalitkát látok magam előtt, mint amilyeneket a gyerekek fonnak fűszálakból, hogy sáskát tartsanak bennük.”) *Uo.*

pro toto a görög irodalmi hagyomány, mégpedig azon belül a 20. század első felétől revidált hellénizmus esztétikájának megtestesítője.

Az *En Grèce* mozgásfolyamatának kiindulópontja, mint elhangzott, nem Athén. A városba az olvasó az *Îles* (Szigetek) című, pár soros bevezető közvetítésével a tenger-ről, a Délos közvetlen említése miatt a Kykládokkal azonosítható szigetcsoport, azaz Kelet felől érkezik. Ezen orientális kiindulópont meghatározó a görög tradíció szellemi térben való elhelyezésében is: szövegformálási döntése révén Barthes a Hellasban a nyugati civilizáció kiindulópontját látó irányzattal fordul szembe, amelyet a későbbiekben több, görög–perzsa életmódbeli és irodalmi párhuzammal erősít meg.

A tájélmény vizuális vonulatának meghatározó tényezője a térelemek általános, meglepő kicsisége (*tout me parut très petit*).²⁶ Az Athénba vezető, ezáltal a város *origo*-jellegét, abszolútumát megkérdőjelező kezdőegységben ez az aprósága miatt alig felismerhető, csaknem észre sem vett Délos kapcsán kerül szóba. A bevezetés tételmondata szerint „Görögországban annyi a sziget, hogy az ember nem tudja, valamelyikük a közepe vagy éppenséggel a széle egy-egy szigetcsoportnak (*archipel*). Az utazó szigetek (*des îles voyageuses*) földje is: az ember hajlamos újra felfedezni távolabb azt, amit éppen elhagyott.”²⁷ A szigetek közötti, végtelen számú útvonal-lehetőséget kínáló, így tulajdonképpen áttekinthetetlen közlekedés részint a szövegdarabok megközelítési lehetőségeinek pluralizmusát tudatosítja, kizárva egyetlen, abszolút olvasat hegemoniáját. Másrészt a hajó hagyományos metapoétikus képét implikálja, amely a későbbi Barthes-nál mindenekelőtt a felcserélhető, kicserélhető alkotóelemekből álló, haladása során folyamatosan átalakuló, de lényegét nem változtató szövegmű metaforájaként alkalmazott Argó formájában jelenik meg.²⁸ Az imbolygás, a meg nem állapodottság ehhez társuló érzése – amelynek *par excellence* mitológiai példája az *En Grèce*-ben nyíltan egyetlen alkalommal sem említett Apollón születésének a helye – a földrajzi és a narratív fókuszpont hiányát jelzi, egy, az elbeszélői tapasztalás jelenére darabokra hullott hajdani egység képzetét keltve, amely leginkább az antik tradícióval feleltethető meg. A kicsinyesség (kisszerűség?) érzete kiábrándító, egyszersmind felszabadító hatású is lehet – utóbbi esetben a klasszikus-monumentális tradícióval szemben a hellenisztikus esztétika felé nyitva teret, amint arra a mű több közvetett (Apollónios Rhodios, Kallimachos) vagy közvetlen (Meleagros) szöveges allúziója utal. Az egységet záró, az egymástól elkülönülő földdarabok sokféleségét bemutató minikatalógus névtelen területeinek egyes fizikai jellemzői szintén olvashatók irodalmi-mitológiai referenciaként. A homályból az erős reggeli fényben előrajzolódó körvonalak (*profilent [...] des matins très clairs*), Apollón titkos jelenlétének megerősítéseként a sötétség fenyegette argonautákat megmentő fénysziget, Anaphé eredetmondáját idézhetik.²⁹

²⁶ A szöveget az alábbi kiadásból idézem: Roland BARTHES, *En Grèce* = R. B., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995, I, 54–59.

²⁷ *Uo.*, 54.

²⁸ BARTHES, *RB/RB*, *i. m.*, 50–51, 118, 166.

²⁹ APOLLÓNIOS RHODIOS, *Arg.* 4, 1694 skk.

A szárazföldre, Athénba megérkezés közvetlen lehetőségét motivikus kontraszt biztosítja. A katalógus utolsó eleme „a földjükből párává lett városok nagy, fehér csontozatát előtáró” szigetekre utal (*exposit des ossements blancs des villes évaporées*).³⁰ A mondat történeti kontextusban ismét Délosra vonatkozhat, ahonnan Delphoiból érkező jóslat intésére az athéniak i. e. 426-ban purifikációs cézzal szállítják át az ott eltemetetteket egy kisebb, közeli kis szigetre.³¹ Az egykori kultúrák maradványait földből feltárt fehér vázakként felmutató, az *exposit* ige használatával azokat mintegy műalkotásként, kiállításként (*expositio*) reprezentáló, ezáltal a terület *monumentum* mivoltát kiemelő mondat a görög civilizáció lezárultságát, befejezettségét hangsúlyozza annak a hivatalos turisztikai propagandában hangsúlyozott hús-vér kontinuitása helyett, egyszersmind a historikus érdeklődés, az esztétikai befogadás lehetőségét tetelezve. A felforgatott sír motívuma egyidejűleg a francia görögségreceptcióba is beleíródik: a területet 1833-ban felkereső Lamartine saját kora Hellasában a nyugati kultúra bölcsője helyett „egy régi, a benne őrzött csontoktól megfosztott, megbolygatott sír szemfedőjét” (*linceul d'un vieux sépulcre dépouillé de ses ossements*) látja.³²

A tisztulás, tisztaság részint materiális (az eleven, vörös hústól megfosztott csontok), részint az iménti, közvetett Thukydides-utalásban tetten érhető elvont, apollóni fogalma – pontosabban annak radikális hiánya – a fizikai realitás szintjén jelenik meg a jóval terjedelmesebb Athén-egységben. A négy, fokozatosan rövidülő részből álló fejezet a hármassztruktúra és a növekvő tagok klasszikus retorikai elvárásait írja felül. A tradicionális felfogásban a görög csoda megtörténtének legfőbb színhelyét jelentő város először visszataszító oldalát mutatja az odaérkezőnek, a rothadás, a piszok képeit, szagait, ízeit: a nyári forróságban megsavanyodó tejet (*lait tourné*), tönkrement, büdös húst (*viande gâtée*), a sötét borbélyműhelyek nyomorúságos szennyét (*misérable saleté*).³³ A kontraszt az előző részben felsejülő (megtisztított) Déloshoz, a magukat a napsütésnek kitaró, a romlandó buroktól már megszabadult fehér csontvázakhoz viszonyítva különösen feltűnő.

Mindazonáltal a mocsok sajátos módon része az esztétikum szférájának. A szövegre általánosságban jellemző, hogy – a francia, új Athént³⁴ az eredetivel összevető *comparatio/aemulatio* jegyében az itteni mestereket a párizsiak fölé helyező – Barthes elismeréssel adózik a finomra borotválásban megnyilvánuló, a legutolsó athéni borbélyinasnál is megmutatkozó, a kétkezi munkából a fogalmazás alapján művészetté avanzsáló természetes készségnek (*l'art de raser avec douceur est naturel au moindre garçon*), amelynek birtokában e szutykos varázsló (*magicien crasseux*) elaltatja a

³⁰ BARTHES, *En Grèce*, i. m., 54.

³¹ THUKYDIDÉS, *Hist.* 3, 104, 1–2.

³² Idézi KOUZINI, i. m., 99.

³³ BARTHES, *En Grèce*, i. m., 54.

³⁴ Nem csupán a szellemi rokonságot feltételező Párizs-metaforáról van szó: a *Nouvelles Athènes* a francia főváros 9. kerületében található, a 19. század elejétől számos antikizáló épülettel gyarapodó művésznegyedének elnevezése.

félelmeket és az undort (*endort les craintes et la répulsion*).³⁵ A mondat a technikai ügyesség, a természetes adottság, a mágia képzetének felidézésével az alkotói tudás eredetével, a műalkotás katartikus, azaz megtisztító hatásával kapcsolatos diskurzust, mondhatni, a köznapiság sarába rántja. A Barthes által a mediterrán országok jellegzetes termékeinek (*produits*)³⁶ tartott borbély, cipőpucoló és fürdősz alakját felvillantó mondat tagadja a testi megtisztulás lehetőségét: mivel a koszt nem lehet rendesen eltüntetni, e kultúrák feldíszítik (*on l'orne*), belakkozzák, bőséggel felvitt krémekkel, kenőcsökkel, viasszal s egyéb kozmetikumokkal vonják be azt, „miként az ókori görögöknél (*les anciens Grecs*) is az olaj helyettesítette a szappant”.³⁷

Az ápoló, a szennyet eltakaró bevonat motívuma az antik szobrászattal foglalkozó következő fejezetben bukkan fel majd újra, a forgalmas, koszos utcáról azonban nem vezet közvetlen út a fellegvárban található múzeumba. A folytatásban előbb szinesztézia áthatotta, általános alanyú, jelen idejű éjszakai életkép következik. Athén régi kikötője, Phaléron tengerparti éttermeiben fények gyúlnak, forró olajban sül a tintahal (*fritures de sèches*),³⁸ amelyhez sűrű (*épais*), gyantás bor dukál. A hely általánosságban az életmű egyik későbbi nagy témáját, az étkezés mint kommunikációs aktus szemiotikáját vetíti előre. A friss hal motívuma, amely a hamarosan olvasható Szent Pál-utalás miatt a zsidó-keresztény szakralitás másutt is felvillanó kontextusába illeszkedik, az aktuális egység bevezetőjének romlott húsát a majdani 5. szöveg-sziget, az Akropolis fenségével – szójátékkal is kiemelt, tudatos – ellentétet képező *Acrocolia*-fejezettel köti össze. Utóbbi témája a könnyen romló, a régi görögök által viszont különös előszeretettel fogyasztott, zöldecs, bomlásnak indult belsőségek (mirigyek, velők, tőgyek, magzatok) fogyasztása. A láb eddig teljességgel éterinek (*lieux purement éthérés*) hitt helyeken tapos, a zenék, arcok átszelte nyárjé az egzotikum parfümjét lövelli magából (*jette*), minden izgat, lelkesít (*exalte*), „egy kaland kerekeit teremtve meg” (*tout compose le cadre d'une aventure*).³⁹ Míg a bevezető Délos-fejezetben Apollón közvetett jelenléte érződött, ehelyütt az Athént, illetve a szöveget bejáró utazó a nietzschei felfogás komplementer istene, a műben név szerint szintén nem említett Dionysos szférájába kerül át, a magasságból a talajközelihez, amint arra a bor, a (szenvedélyes muzsikus Barthes részéről meglepő módon nem definiált) zene,⁴⁰ a hétköznapi tudatállapotból kimozdító eksztázis említése utal. A fogalmazás ez esetben is elsődleges jelentésükön túlmutató, metapoétikus töltetű szavakkal él.

³⁵ BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

³⁶ BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 53.

³⁷ BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

³⁸ *Uo.* – A halfajta megnevezése vélhetően esztétikai konnotációjú: a fotóművészet hőskorát idéző, a képek mesterséges antikizálását is lehetővé tevő szépia a *Camera Lucida* kiindulópontját jelentő, az Anyát gyerekkorában ábrázoló, télikerti portrénál is meghatározó.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ Barthes másutt a fragmentumkorpuszok szervezőerejét a dalcikluséhoz hasonlítja, vö. BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 98.

A keretezés és az elrendezés fogalmai (*cadre, composer*) a képzőművészet összefüggésében a valóság egy részletét lehatároló, azt önálló entitásként újraalkotó folyamatra utalnak. A (ritmikus) taposás igéje (*fouler*) a tánc fogalmát implikálhatja, azonban a kallózásnak, az áztatott gyapjú tömörítésének, e szövés előtti, ősi textilipari eljárásnak is *terminus technicus*: a szöveg mint sűrítés révén megképződő produktum közismert költészetmetafora.

Látvány, hang és mozgás összessége a parkszínpad késő esti előadásában teljeseedik ki, amelynek során a párizsi egyetemisták színészből közönséggé válnak.⁴¹ A többes számú állítmány alapján társaságban, fagyraltozva, csapongó figyelemmel kísért darab – a *miracle grec*-sztereotípa irányította olvasói elvárások újabb kijátszása jegyében – klasszikus tragédia helyett tört franciasággal előadott, vélhetően kifejezetten turistáknak szánt bohózat (*clownerie*).

A város látnivalói mindezek után kerülnek csupán említésre egyetlen, a kötelező tiszteletet sietve letudó, enyhén ironikus mondatban („Athén műemlékei éppen olyan szépek, mint ahogy mondják”), hogy aztán a szöveg az Akropolis lábánál fekvő zürös kis negyedre (*un méchant quartier*), annak életteli (*pleines de vie*), szűk, keleti-es bazársorára (*rues marchandes*) irányítsa a figyelmet, amerre az immár magányos Barthes rövid tartózkodása alatt gyakran ögyeleg (*j'y flâna*).⁴² A cél és térkép nélküli bolyongás a városban, a tér megtapasztalásának e véletlenszerű módja önironikusan idézheti a kései Rousseau rövid ön- és világgépösszegző sétáit (*Egy magányos sétáló álmodozásai*). Fontosabb azonban a nyüzsgő Athénra felülről magasodó fellegvár bejárása helyett a lenti zóna választására, kedvelésére (*j'aime beaucoup*) utaló kijelentés.⁴³ Az Akropolis és épületei, különösképp a Parthenon a tradicionális Hellas-idea fókuszja, a görög identitás megkerülhetetlen jelképe. A tudás, a fennköltség, a rend narratívájára épülő görögségkép e megtestesítőjének létjogosultságát a 20. század első felének néhány utazója – így a szentélyt használhatatlan radiátornak minősítő, vasbeton-párti, futurista Filippo Tommaso Marinetti vagy az azt meghatógépnek (*machine à émouvoir*) nevező Le Corbusier – erősen kétségbe vonja.⁴⁴ Barthes nem csatlakozik az Akropolist mindenestül felrobbantani kívánó radikálisokhoz, helyette a csaknem teljes ignorálás megoldását választja: a Parthenon vagy az ott tisztelt istennő neve nem hangzik el a műben, miként a körzet egyetlen egyéb, ókori eredetű épületére sincs utalás.

A fellegvár e módon deszakralizált területe újabb szövegegységben jelenik meg, amelynek bevezető mondatai a forróság/hűvösség, szárazság/zöld foltokban testet öltő nedvesség, otthonos/idegen dichotómiáira épülnek. A múzeumok frissessége

⁴¹ A haját vágató borbély, a színházba járó színész jelenségéről lásd BARTHES, *RB/RB*, i. m., 53–54.

⁴² BARTHES, *En Grèce*, i. m., 55.

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ A modernitás Parthenon-képéről: Vassilis LAMBROPOULOS, *Unbuilding the Acropolis in Greek Literature = Classics and National Culture*, eds. Susan STEPHENS, Phiroze VASUNIA, Oxford, Oxford University Press, 2010, 182–198; ATHANASSIOU-DIMA-KARALI-TOURNIKIOTIS, i. m., 1118–1124.

jótekönyan hat a megpörkölt utazóra (*voyageur torréfié*), akinek jelzője a szöveg gasztronómiai vonulatába illeszkedve a következő, *Salamis*-fejezet kávéivás-leírását előlegezi. Hasonló, de indirekt alimentációs kontextus feltételezhető a kicsinek, vidéki-esnek (*petit, provincial*) minősített Akropolis-múzeumra szánt egyetlen, továbbra is az épületen kívül maradó mondatban. A bejáratnál – mint bármely párizsi, külvárosi szobrásműhelynél – törmelékkupac, mellette „ledőlt oszlopok fehérségüket a napnak feszítő kerek szeletei” (*des rondelles de colonnes expriment leur blancheur au soleil*).⁴⁵ A préselést, a nedv kinyomását jelentő *exprimer* ige használata a citromkari-ka (*rondelles de citron*) fogalmát implikálva a zárófejezet Délosának hús limonádéját készíti elő, tágabb összefüggésben pedig rokon a nyelvi kifejezést (*expression*) a kifejezendő entitás lényegének, levének (*suc*) kipréselésével⁴⁶ párhuzamba állító, sok helyütt olvasható barthes-i gondolattal.

A szövegben szintén meghatározó fehérség érzékszervi tapasztalása vezet vissza a lenti városba, a Nemzeti (Régészeti) Múzeumba, amelynek „szép szobrai” (*belles statues*) „álmodozásra készítenek” (*elles font rêver*).⁴⁷ Az álom, a valós térből, időből való ideiglenes kilépés ókori költőavatás-jelenetekben gyakori képzete a 2. rész félelme-eket elaltató borbélyának művészetét idézi vissza, létrehozva az élettelen vagy élő anyagon egyaránt a felesleges felületek eltávolításával dolgozó szobrászat és a borotválás analógiáját. A Barthes látogatása idején is rengeteg vázát, mykénéi aranyeletet magába foglaló kollekciónak a szöveg kizárólag szobrokra koncentrál, az álommotívum segítségével mintegy belső időutazásra indulva. A huszonéves (csukott szemű?), az *on* határozatlan névmás mögé rejtőző elbeszélő – kapcsolódva a görög képzőművészet egykori polikróm mivoltát firtató, a 20. század első felének új leletei hatására megélenkülő művészettörténeti vitához – a saját jelenében egyértelműen fehér (*maintenant très blancs*) márványok kamaszkorába (*adolescence*) tér vissza, amikor azok még hús-vér külsővel (*apparence charnelle*) bírtak.⁴⁸ A szobortestek meztelenségét bevonó, azokat öltöztető viasz, az áttetsző, selyemfényű máz (*enduit*) említése részint a későbbi barthes-i alimentációs esztétikában szerepet játszó, görögből kölcsönzött *ganos* fogalmával, a zsírok, mézek, borok fényes, csillogó, folyékony felszíni bevonatának képzetével rokon.⁴⁹ Másrészt közvetlenül kötődik a borbélyműhely kapcsán említett, a pizok befedéssel történő eltüntetésének gondolatához, cáfolva a görög világ éteri tisztaságának sztereotípiáját, anélkül, hogy érintené a fehér rassz állítólagos felsőbbrendűségének a mű megírása idején tragikusan aktuális diskurzusát.⁵⁰ A szobortest eltakartságának, befedtségének kimondása, leleplezése értelmezhető

⁴⁵ BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

⁴⁶ COSTA, *i. m.*, 13.

⁴⁷ BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ Roland BARTHES, *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine*, *Annales*, 1961/5, 977–986, főként 978.

⁵⁰ Erről lásd Philippe JOCKEY, *Le mythe de la Grèce blanche: Histoire dun rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

akár a műalkotás igazságának (*alétheia*) feltárására irányuló kísérletként is.⁵¹ A szobrok színezése nem feltétlenül vall jó ízlésre (*peut-être était-ce de mauvais goût*), ismeri el a beszélő, az élénkségre törekvés azonban lehetséges magyarázatot nyer az ókori görögség pszichológiai karakterjegyeinek összefüggésében: „máskülönben [ti. a görög alkotások eredeti fehérsége esetén] miféle összhang (*accord*) lenne a jelenlegi szobrok, a gyönyör e mezítelenségükben valamiféle janzenizmust őrző angyalai és a tragédiák erőszakossága, bűneik, önkívületeik, sírásaik, izzásaik, undoraik és erkölcsi szenvedéseik szertelensége (*exaltation de leurs passions morales*) között?”⁵²

Múzeumok, szobrok

A szabadtéri színelőadás kapcsán már tematizált színház s vele a hétköznapi keretektől való kilépés, a tengerparti este kaland- és eksztázismotívuma teljesebben ki az iménti mondatban, amelyben a dionysosi szférája a természetfeletti keresztény kultúrkörben érvényes megélésének példájával egészül ki; az isteni és emberi szféra között közvetítő lények képzete a záró Délos-fejezet lángpallos-utalásával (*épée de flamme*) tér majd vissza.⁵³ A (Gide-hez hasonlóan) protestáns, homoerotikus vágyait az első görög út idején még nem vállaló, hedonizmusa ellen küzdő⁵⁴ fiatal Barthes a klasszicista tradíció szerint tisztaságot sugalló fehér márványokat merész oxymoronnal vágykeltő, egyszersmind szigorú, janzenista angyaloknak minősíti. A merev, hideg szobor iránti vágy, a márványalakba szerelmes ifjú az ókori költészet és paradoxográfia⁵⁵ ismert toposza, amely a fejezet végi Pygmalion-utalást készíti elő. Az érzéki szépet annak művészi megnyilatkozásában is erősen korlátozó, a görög-római témájú francia klasszicista drámára nagy hatást gyakorló 17. századi katolikus teológiai irányzat a dionysosi világ Barthes számára oly kívánatos szertelen, felszabadító dinamizmusának (*ex-salto*) hiányát hangsúlyozza. Az állítása szerint (a szövegbe bizonyára Renan Akropolisáról átemelt)⁵⁶ Szent Pálon kívül mindenkinek tetsző, univerzálisan elismert, a legkülönbözőbb korok építészeti, irodalmi kontextusába problémamentesen beilleszthető,⁵⁷ ügyesen újrahasznosítható, tetszetős görög romokkal, az antik örökség mechanikus integrációjával szemben Barthes – ismét a márványszobrok apropóján – a kilépés (*ek-stasis*) igényét fogalmazza meg: „néha az

⁵¹ A németül olvasó Barthes 1944-ben már ismerhette Heidegger 1936-os, *Der Ursprung des Kunstwerkes* című írását.

⁵² BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

⁵³ *Uo.*, 58.

⁵⁴ COSTA, *i. m.*, 7.

⁵⁵ OVIDIUS *Met.* 10, 243–297; AILIANOS, *Var. Hist.* 9, 39.

⁵⁶ Lásd az *Ima az Akropoliszon az Areiospagoson új istent hirdető apostolát.*

⁵⁷ Barthes reneszánsz kastélyokra, a 18. század kertépítészetére és Jean Giraudoux általa üresnek tartott drámáira utal.

ember azt kívánná, hogy kiszabadulva (*séchappant*) ezen olyannyira dicsért stílusból, találjanak vissza [...] valamiféle spontaneitáshoz (*quelque chose d'inconcerté*), amely jobban összefér a világ csodálatos rendezetlenségével és saját koruk szenvedélyességével (*plus conforme au désordre admirable du monde et à la passion de leur temps*).⁵⁸ A szabály alapú szépség, a *kosmos* platóni elvére visszavezethető, a mindenség alapvető sokszerűségét deformáló, szigorú rendezettséggel szemben az esetlegesség, az inkoherencia választása pozitív esztétikai minőségként jelenik meg az *RB/RB* majdani töredékpoétikájában is.⁵⁸

A márványok, a csontok tisztára mosott (kilúgozott?) fehérségével (*blancheur lavée*) szemben az ércből formált alakok az ébredő vágy megtestesítői: a bronzok⁵⁹ fekete tüzeket lövellő (*jettent des feux noirs*) sötét masszája (*pâte sombre*), kegyetlen visszatükröződései (*reflets cruels*) metsző hatású (*effet incisif*), pokoli színezetet (*coloration d'enfer*) kölcsönöznek a mezítelenségnek, s egyesek számára még kívánatosabbá teszik azt, csakúgy, mint mozdulatlanságuk perverz természetfelettsége (*perversité surnaturelle*).⁶⁰ Az általánosságban a sztereotip Hellas-kép demitizálására törekvő szöveg – eddigi gyakorlatától eltérően – mitológiai történeteket idéz a szobor érzeki vágyat kiváltó hatásának az illusztrálására. Előbb a Barthes számára majdan (mindenekelőtt a balzac-i *Sarrasine* elemzésekor) oly fontos, erotikus vágyait alkotótevékenységébe szublimáló Pygmalion,⁶¹ majd az Euripidés szerint halott felesége helyett annak szobormását ágyba vivő Admétost.⁶² A művészet kamaszkorából származó festett szobor megelevenedésére emellett magában a szövegben is sor kerül: az *Aigina*-fejezetben egy tizenhat éves pásztorfiú különös fényjelenség kíséretében, némán, mosolyogva nyújt szőlőt az érkezőknek.⁶³

A múlt és jelen közötti folyamatos átjárás jegyében, az ókori örökség élettelen-ségének, az iránta érzett csodálat értelmetlen, szürreális mivoltának, s talán újabb platóni reminiscenciaként a tökéletlen fizikai valóságot másoló műalkotás ideától való távolságának érzékeltetésére Barthes az athéni múzeumot a fejezet zárómondatában a történelmi, illetve kortárs hírességek viaszmásait gyűjtő, a londoni Toussaudpanoptikumot imitáló párizsi Musée Grévinnel állítja párhuzamba. Az utolsó mondat kibontatlan vizuális hypertextusát a Barthes által folyamatosan figyelemmel kísért Cocteau 1932-es szürrealista filmje, a cím szerint is megnevezett *Le sang d'un poète* (A költő vére) jelenti. Az erre utaló rövid, semleges kijelentés („Cocteau szobrokkal

⁵⁸ BARTHES, *RB/RB*, i. m., 97. (A Gide naplójáról írott 1942-es mű kapcsán.)

⁵⁹ Talán a ma is ugyanitt kiállított, 1900-ban előkerült antikythérai *ephébos*, a tengerből 1928-ban Artemisionnál kiemelt Poseidón (?) monumentális férfiatyjairól van szó.

⁶⁰ BARTHES, *En Grèce*, i. m., 55. A pokolra tett utalás a homoerotikus vonzalom bűnként való megélését is jelentheti.

⁶¹ Lásd főképp a *S/Z* Pygmalion-emléteit, BARTHES, *Œuvres complètes*, i. m., II, 576, 603, 623–625, 630–632.

⁶² EURIPIDÉS, *Alk.* 348–354. A pár a *Fragment d'un discours amoureux* Platónra hivatkozó helyén a csaknem ideális szerelem megtestesítője: BARTHES, *Œuvres complètes*, i. m., III, 672.

⁶³ BARTHES, *En Grèce*, i. m., 56–57.

népesíti be filmjét”) továbbgondolása teljes mértékben az olvasó szabadságában áll. A film álomnarratívaként, egyben anti-Pygmalion-elbeszélésként is értelmezhető cselekményének ismeretében⁶⁴ Barthes az utalással az antik hagyomány nyomasztó, erőszakos, pusztító jellegére is célozhat, miképp a szövegkörforgás majdani első-utolsó állomásán, a déli, délosi beavatásban a hideg, vakító Nap hatására besűrűsödő vér, a szemem ejtett seb (Buñuel 1929-es szürrealista filmjét idéző) motívuma ugyancsak az ókorral/ az istenekkel való szembesülés kockázatos mivoltára utal.⁶⁵

* * *

Barthes fiatalkori műve a klasszikus örökségen túl a kortárs francia Hellas-képben is egyedi színfoltot jelent. A többnyire avantgárd szerzők jegyezte, a *Le voyage en Grèce*-ben megjelent, háború előtti esszék általános közeledés- és megosztásvágyával szemben a néhány évvel későbbi *En Grèce* vadságával, diszharmonikusságával, a kollektív élmény kiiktatásával tudatos elidegenítési szándék jegyeit mutatja. Az utazó Barthes elkülönül csoportjától, s az általa megtapasztaltak negatív, gyakran kifejezetten visszataszító vonásainak felerősítése a sztereotípiák újrafelfedezésére vágyó átlagidegen távoltagezésének szándékával is magyarázható: a vakító sugarak apollóni szigetére az elbeszélői akaratnak megfelelően csak kevesek juthatnak el.

Görögország, e szigetek, félszigetek sokaságából álló, szabálytalan és változatos fizikai entitás eleve a nem-egységes, rendezetlen és széttartó tér megtestesítője. A mű nyomtatott szövege köztes, fehér csöndjeivel maga is állandó mozgásban lévő szigetvilág, amelynek egymástól elkülönülő elemei önmagukban zártak, önállóak, egyszerűsmind részesei egy csakis nagyobb távlatból megképződő egésznek, amelyben jelentésük kiteljesedik. Délosból útnak indulva és Délosra visszatérve a térbeli és textuális haladás során a számos, többnyire közvetett ókori és modern összművészeti allúzió, s a még több elhallgatás révén sor kerül a tradíció mítosztalanítására, átváltozásokra, alvilágjárásra és istenlátásra. A jelen, töredékes írás csupán e többdimenziós mozgásfolyamat első állomásának bemutatására vállalkozhatott, remélve, hogy egy további alkalommal maga is elér a Kynthosra, s Barthes gesztusát imitálva onnan széttekinthet az *En Grèce* birodalmán.

⁶⁴ A film elején a Festő (!) szobájában váratlanul feltűnő antik női torzó megelevenedik, majd a tükrön át bizarr, különös halálesetekkel teli világba invitálja a férfit, s amikor az kétségbeesetten kalapácsot emel rá, a szétzúzott szobor bosszúból ideiglenesen őt is kővé változtatja. A Pygmalion-történet humoros inverzét, az izgó-mozgó feleség szoborrá változását viszi vászonra a filmtörténet egyik első alkotása, Georges Méliès alig egy perces, 1898-as szkeccse.

⁶⁵ BARTHES, *En Grèce*, i. m., 58–59.

PATAKI ELVIRA

klasszika-filológus, egyetemi docens

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Klasszika-filológia Tanszék

pataki.elvira@btk.ppke.hu

Tradition, Modernity, and Insular Writing: Roland Barthes in Athens

Abstract: *En Grèce*, one of the early essays of Barthes published in 1944 and based on his summer trip with the Groupe de Théâtre antique of Sorbonne in 1937, is a remarkable amalgam of enthusiasm and repugnance towards Ancient and Modern Greece. The novelty of the text can be seen one part in its fragmentary way of writing which announces the future *courte écriture* Barthesian: the sequence is formed by ten short units detached from each other, where the alternation of description and narration realizes a circle of textual islands. On the other part, the piece astonishes by its naturalistic and disrespectful tone which highly differs from traditional *philhellénisme*. From the Romanticism on, Greece is considered by France as the noble cradle of Western civilisation, the two countries respect each other as main sources of liberty, knowledge and arts. This sense of kinship and mutual affinity can be detected also in the Parisian review *Le voyage en Grèce* published in 1934-1939 and realized by the main figures of French Avant-garde, whose view of Greece is, of course, influenced by Nietzsche as well. The approach of young Barthes, student of classical philology, is remarkably different from this modern perception of Greece as well. The aim of the study, focusing on the chapters *Athens* and *Museums, Statues*, is to shed light on the religious and metapoetical background of this text full of elliptic references to literary criticism and personal poetical initiation.

Keywords: Roland Barthes, *En Grèce*, Antiquity, Modern Greece, French Avant-Garde, Fragments, Mitology, Literary criticism, initiation

DOI: 10.37415/studia/2022/1-2/6-20.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 