

STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2022/1–2

# Antikvitás recepciók

STUDIA LITTERARIA 2022/1–2 Antikvitás recepciók



STUDIA LITTERARIA  
irodalom- és kultúratudományi folyóirat  
LXI. évfolyam  
2022/1–2.

Szerkesztőség:  
BÉNYEI PÉTER – főszerkesztő  
BERTA ERZSÉBET  
BÓDI KATALIN  
BODROGI FERENC MÁTÉ  
D. TÓTH JUDIT  
FAZAKAS GERGELY TAMÁS  
LAPIS JÓZSEF  
SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszám szakmai szerkesztői:  
DARAB ÁGNES; D. TÓTH JUDIT

A lapszám olvasószerkesztője:  
SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszámában megjelent tanulmányokat lektorálták:  
BALÁZS IMRE JÓZSEF; BÓDI KATALIN; DÓSA ATTILA; HAVASRÉTI JÓZSEF;  
JÁKFALVI MAGDOLNA; KŐRIZS IMRE; KRUPP JÓZSEF;  
LAPIS JÓZSEF; PUSKÁS ISTVÁN; RÁCZ ISTVÁN; SZAFFKÓ PÉTER

Elérhetőség:  
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.  
honlap: <https://ojs.lib.unideb.hu/studia>  
e-mail: [studia@arts.unideb.hu](mailto:studia@arts.unideb.hu)  
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)  
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata  
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete  
Debreceni Egyetemi Kiadó  
[dupress.unideb.hu](http://dupress.unideb.hu)

Felelős kiadó: Fazakas Gergely Tamás; Karácsony Gyöngyi  
Borítóterv: Marosi Edit  
Tördelés: Barna Ildikó  
Honlapszerkesztő: Béres Norbert  
Nyomdai munkálatok: Kapitális Kft., Debrecen, 2022.



Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrecen University Press

## SZÁMUNK SZERZŐI

CSEHY ZOLTÁN egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony

DARAB ÁGNES egyetemi tanár, Miskolci Egyetem

FERENCZI ATTILA egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem

JÁSZAY TAMÁS egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem

KÁRPÁTI BERNADETT PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem

KONDÁS KRISZTINA könyvtáros, II. Rákóczi Ferenc Megyei és Városi Könyvtár, Miskolc

KŐRIZS IMRE egyetemi docens, Miskolci Egyetem

KRUPP JÓZSEF egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

LAKÓ ZSIGMOND nyelvtanár, Debreceni Egyetem

PATAKI ELVIRA egyetemi docens, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

POLGÁR ANIKÓ egyetemi docens, Selye János Egyetem, Komárom

TAKÁCS LÁSZLÓ egyetemi docens, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

VERES OTTILIA egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem

# STUDIA LITTERARIA

2022/1–2

LXI. évfolyam

## ANTIKVITÁS RECEPCIÓK

### Az antik tradíció alakzatai a 20–21. századi irodalomban

DARAB ÁGNES: *Szerkesztői előszó* ..... 3

#### TANULMÁNYOK

PATAKI ELVIRA: *Tradíció, modernitás, inzuláris írás: Roland Barthes Athénben*..... 6

TAKÁCS LÁSZLÓ: *A „másik realitás” regénye (Szerb Antal: Utas és holdvilág)*..... 21

POLGÁR ANIKÓ: *Az őseány, az ősiszennő és Ariadné elvágott fonala.  
Antik elemek Hajnal Anna költészetében* ..... 37

CSEHY ZOLTÁN: *Mythographus alpha. Antikvitás és (neo)avangárd  
(Baránszky László és Bakucz József példája)* ..... 50

DARAB ÁGNES: *„Meghalunk, ezt elfelejtetted? De előtte: teszünk.”  
Az Antigoné-téma a 20–21. századi magyar irodalomban* ..... 62

LAKÓ ZSIGMOND: *Pasolini és a görög színház.  
Az Oresteia fordításától a hat tragédiáig* ..... 74

KÖRIZS IMRE: *Zümmögő könyvtár.  
Három angol nyelvű kortárs költő Horatiusa (Billy Collins, Donald Hall, Harry Eyres)*..... 88

KÁRPÁTI BERNADETT: *„This ash was a scholarly girl”.  
Műfaji és mediális fordítás Anne Carson Nox című művében* ..... 114

VERES OTTILIA: *„Visszahengergeti őt a Napba”.  
Gyász Alice Oswald Emlékmű című Íliás-átiratában* ..... 133

KONDÁS KRISZTINA: *„You smell like chemicals” – Medea, a modern polypharmakos  
(Kate Mulvany, Anne-Louise Sarks: Medea: a radical new version  
from the perspective of the children)*..... 146

JÁSZAY TAMÁS: *Egy színházi előadás archeológiája  
(Milo Rau: Orestes in Mosul)* ..... 159

FERENCZI ATTILA: *„Az egyre csavarosabb ész vályogházában”.  
Bartók Imre Majmom, Vergilius című regényéről*..... 173

KRUPP JÓZSEF: *A Tinószemű, Kirké és az „istenek”.  
Borbély Szilárd Bukolikatájban című kötetének antik vonatkozásai*..... 184



## Szerkesztői előszó

A Studia Litteraria immáron harmadik alkalommal kínál olvasóinak antik tárgyú tematikus számot. Az *Antikvitás recepciók* kötet egyik előzménye 2015-ben jelent meg *Élő antikvitás* címmel, amelynek tanulmányai a görög-római kultúra hatás- és befogadás-történetére fókuszáltak, annak az ókortól napjainkig megmutatkozó művészeti és műfaji sokszínűségére, összességében tehát a folyamatos jelenlétére. A 2017-ben megjelent *Médeia-interpretációk* tanulmányai ugyanezzel az ambícióval, de egyetlen témát jártak körül: a Médeia-mítosz, illetve a médeiaság minden korban, kultúrában és művészeti ágbán megkerülhetetlennek bizonyuló újraírásait és újraértelmezéseit.

Az *Antikvitás recepciók* címet viselő új lapszám időkerete jól kijelölhető: a tanulmányok a klasszikus antikvitásból eredő motívumok, toposzok, témák és alkotások 20–21. századi recepció- és hatástörténetét, újabb interpretációit és adaptációit mutatják meg a modern, valamint javarészt a kortárs magyar- és világirodalomban, illetve a színház világában. Az a motívikus, tematikus és poétikai *varietas*, amely a szerzők értelmezői munkájának eredményeként élénk táruul, az antikvitás jelenlétének a módozatait teszi láthatóvá. Nem valamiféle összképet kapunk tehát, hanem az antik örökség jelenvalóságának a sokféleségben kirajzolódó mintázatát, amelyet a korszerű irodalomtudományos elemző technikákkal feltárt értelmezések rajzolnak meg. A recepció hatásmechanizmusa természetesen nem egyirányú. Miközben az antik tradíció alakzatai felfejtődnek egy-egy kortárs műben, ennek a folyamatnak a tapasztalatai és belátásai is visszahatnak az antik forrásszöveg értésére. A tematikus lapszám tanulmányai összességében antik és kortárs folyamatos egybejárására, egymást értelmező, egymás értését kiegészítő, olykor módosító létmódjára – tehát a kortárs művek megértésének egyik lehetséges útjára – mutatnak rá.

Antik görögségképünket mind a mai napig meghatározza Johann Joachim Winckelmann „nemes egyszerűség és csendes nagyság” (*edle Einfalt und stille Größe*) minősítése, egyben elvárása. Ezt a képet árnyalja Pataki Elvira tanulmánya Roland Barthes 1937-es görög szigeteki utazását megörökítő beszámolójáról (*En Grèce*), amely a kortárs francia Hellas-képben is egyedi színfoltként mítosztalanítja ezt a tradíciót. A *Görögországban* szövegterében Hellas a vonzások és taszítások, a szabálytalanság, a rendezetlenség és a diszharmonia tereként tűnik fel.

A 30-as évek antikvitás-tapasztalata a tematikus lapszám több tanulmányának is kitüntetett szempontja. Az 1930-as évek Magyarországnak szellemi életében különleges helyet foglalt el az a művészekből és tudósokból álló kör (Stemma), amely az ókortudós Kerényi Károly körül szerveződött. Tagjai között ott találjuk Szerb Antalt, akinek 1937-ben megjelent kultregényét, az *Utas és holdvilág*ot – mint arra Takács

László elemzése rámutat – Kerényi személyisége, valamint vallástörténeti tézisei a Szerb-filológiában eddig feltáratlan mélységben hatják át. A Stemma tagjai által alapított és mindössze három számot megélt Argonauták folyóirat egyik szerkesztője Hajnal Anna volt. Polgár Anikó tanulmánya a Kerényi-kör szellemiségének a megmutatkozásaként értelmezi e költészet mitologikus látásmódját, és tárja fel annak intertextuális háttérét, valamint az antik verselés megjelenésének a mintázatait.

Az antik hatás a legváltozatosabban a lírai szövegekben mutatkozik meg. Csehy Zoltán a párhuzamos olvasás módszerével láttatja a (neo)avantgárd és a klasszikus hagyomány termékeny viszonyának formáit az Arcanum köréhez tartozó Bakucz József és Baránszki László poétikájában. Krupp József tanulmánya az *Antikvitás recepcióknak* a legfrissebb írása, amennyiben Borbély Szilárd 2022 áprilisában megjelent *Bukolikájában* címet és *Idyllek* alcímet viselő posztumusz kötetének a mitopoétikus rétegeit tárja fel, rámutatva azokra a pontokra is, ahol a verseskötet a *Nincstelének* szövegvilágához kapcsolódik.

Kárpáti Bernadett, Kőrizs Imre és Veres Ottilia tanulmánya a klasszikus hagyománynak a kortárs angol, illetve angol nyelvű költészetben megmutatkozó alakzataira fókuszál. Kárpáti Bernadett Anne Carson *Nox* című, a könyvmédium határait feszegető művének nagy ívű elemzését nyújtja, amely szerint a hármas párhuzamot Carson könyve és Catullus 101. fivérgyászoló költeménye között a gyászmunka, a klasszika-filológia és a fordítás konstruálja meg. A Horatius- és Collins-fordító Kőrizs Imre tanulmánya három angol nyelvű kortárs költő, Billy Collins, Donald Hall és Harry Eyres költészetét az antikvitásélmény felől olvassa, amelyben kitüntetett szerepet kap a horatiusi hang avagy a horatianizmus jelenléte az új poétikai és kulturális kontextusokban. Veres Ottilia a kortárs angol költő, Alice Oswald *Memorial* című *Iliás*-átiratának a komplex elemzését nyújtja, amelynek kitüntetett szempontja a gyászmunka retorikai stratégiája. A klasszikus antikvitás irodalmi recepciójának egyik új eljárása az antik szövegek néma szereplőinek a megszólaltatása és történetüknek a megformálása. Alice Oswald költeménye az *Iliás* elesett katonáit siratja, és mindeközben a homérosi szöveg névtelen katonáinak ad nevet, genealógiát, karaktert és történetet.

Ugyanerre a megoldásra épül Kondás Krisztina komparatív elemzésének tárgya, a Kate Mulvany, Anne-Luise Sarks szerzőpáros 2015-ben *Medea: a radical new version from the perspective of the children* címmel megjelent drámája, amely a tragédia 2500 éve névtelen és néma szereplőit, Médeia és Iasón két kisfiát szólaltatja meg, és a gyermeki nézőpontból elbeszélte történetmondással újítja meg Euripidés *Médeiájának* végeláthatatlan hatástörténetét.

Vannak az antikvitásnak olyan kanonikus szövegei, amelyek eleve felkínálják az értelmezés politikai-ideológiai dimenzióját. Ilyen az Antigoné-téma, amelynek 20–21. századi hazai recepcióját Eörsi István két drámája – *Huligán Antigoné* (1969), *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* (1989) – és Dragomán György 2008-ban megjelent novellája (*Hangár*) alkotja. Darab Ágnes tanulmánya részben ezeknek

a szövegeknek a politikai beágyazottságát elemzi, másrészt a Dragomán-novellát annak disztópikus térpoétikájából kiindulva helyezi el a magyar prózahagyományban.

Bartók Imre 2020-ban megjelent *Majmom, Vergilius* című verses regénye menekülttörténetként olvassa az új hazát kereső emberek alaptörténetét, Vergilius *Aeneis*-ét, amellyel a recepcióban egészen új irányt jelöl ki. Ferenczi Attila tanulmánya az elbeszélő által felkínált olvasatot úgy bontja ki, hogy a paratextusból, a vers- és prózanyelvből, valamint a két pretextusra – Vergilius *Aeneis*ére és Hermann Broch *Vergilius halála* című regényére – tett allúziókból teszi érzékelhetővé és értelmezhetővé a Bartók-szöveg két hangját, amelyet összefüggésbe hoz az Aeneis-filológia két hangteóriájával.

Lakó Zsigmond tanulmánya Pier Paolo Pasolini életművéből – a még Itáliában is kevésbé ismert – tizenhat drámának nyújtja elemző áttekintését a drámatörténet és az életmű kontextusában. Az értekező a Sophoklés- (*Antogoné; Oidipus király*) és Plautus-fordító (*Hetvenkedő katona*) Pasolini színházelméleti téziseit állítja középpontba, amelyek elvezették költői és filmes világának ihlető forrásához, a görög tragédiákhoz.

Pasolini antik tárgyú drámái nem választhatók el azonos tárgyú filmjeitől, amelyek részben átvezetnek a társművészetek terepére is. Az antik dráma és a kortárs színház, a színház mint politikai, ideológiai és művészi program képezi a tárgyat Jászay Tamás tanulmányának, amely a svájci író–rendező vagy inkább színházcsináló Milo Rau 2019-ben bemutatott *Orestes in Mosul* című projektjének nyújtja komplex elemzését. Rau Aischylos *Oresteia*ja által inspirált, kortársi nézőpontból újraalkotott története a jelen – az iraki ISIS katonák kegyetlenségeinek – megrázó ráíródása az antik pretextusra.

Szegedy-Maszák Mihály szóban és írásban gyakran hivatkozott alapvetése volt, hogy mindnyájan más olvasmányok felől olvasunk. A *Studia Litteraria Antikvitás recepciók* című tematikus számának szerzői a klasszikus ókor kanonikus történetei, alkotói és alkotásai felől olvassák a kortárs műveket. Az ő tekintetük képes érzékelni és láttatni azt, hogy a klasszikus antikvitás nem forrás és inspiráció, hanem örök jelenlét.

DARAB ÁGNES

## Tradíció, modernitás, inzuláris írás: Roland Barthes Athénben

„Athén nem mitikus város, realista terminusokkal kell leírni, a humanista diskurzustól függetlenül” – olvasható a személyiséget és a világlépet töredékszerű egységekben tárgyaló autoenciklopédia, az 1975-ben megjelent *Roland Barthes par Roland Barthes* egyik, modern mítoszokat leleplező egységében.<sup>1</sup> A kijelentés nem csupán a jövőbe irányzott *desideratum*, hanem retrospektív öngigazolás 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,<sup>2</sup> az alpesi gyógyszállóban nyugalom- és csendkúráját töltő, a megszólalás tilalma idején saját belső, elbeszélői hangját kereső Barthes egyik első műve.<sup>3</sup> Az alábbiak ezen – a kibontakozó kutatás szerint<sup>4</sup> 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

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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](http://www.roland-barthes.org/article_lyamlahey_2.html) (Letöltés ideje: 2022. február 4.)

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Barthes – amint azt több korabeli fotó is megörökíti<sup>6</sup> – 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> DE POURCQ, *i. m.*, 28–30.

<sup>7</sup> BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 37.

<sup>8</sup> 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<sup>ème</sup> 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.<sup>9</sup>

Az *En Grèce* személyes élményhátterét képező, a minden dokumentatív elemet, naplószerűséget tudatosan kerülő műben azonban sehol sem említett görögországi nyaralás<sup>10</sup> 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 (*mishellénisme*) 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-arcukat 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Az olimpiai tradíció sikeres, francia kezdeményezésű felélesztését követően az 1927-től Delphoiban megrendezett fesztiválokon újjáéled 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.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Idézi KOUZINI, *i. m.*, 99.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> E visszatálalást 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.<sup>15</sup> A lap felkérésére született rövid, gyakran lírai hangvételű esszék általános attitűdjét jól szemlélteti az antikvitás iránt különösebben nem érdeklődő Raymond Queneau szintén saját élményekre visszatekintő, *Harmonies grecques* (Görög harmóniák) című írása.<sup>16</sup> 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 egyetemes 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 útvonalról<sup>17</sup> 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,

<sup>14</sup> DE POURCQ, *i. m.*, 34–35.

<sup>15</sup> SOPHIE BASCH, ALEXANDRE FARNOUX, «*Le voyage en Grèce*» 1934–1939: *du périodique de tourisme à la revue artistique*, Athènes, École française d'Athènes, 2006.

<sup>16</sup> RAYMOND QUENEAU, *Harmonies grecques*, *Le voyage en Grèce*, 1935, 28–29. A szöveg megjelent a szerző azonos című publicisztikakötetében is: UÓ., *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, 56–59.

<sup>17</sup> Athén–Mykéné–Argos–Tyrins–Epidaurus–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 valósi 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”.<sup>18</sup> 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 törekvésnéként 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.<sup>19</sup> 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 összeállított szöveget újraolvasva.<sup>20</sup> Az alkotásfolyamatot rendre megszakító orvosi előírásokon túl a szerző eleve viszolyog folyamatos szöveg létrehozásától. Az RB/RB egyik, a töredék poétikájával foglalkozó, címében a körköröségre 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*).<sup>21</sup>

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 stratégiát<sup>22</sup> is igényel: a folyamatos olvasás diktálta haladási

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

<sup>19</sup> ETTE, *i. m.*, 250–251.

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

<sup>21</sup> BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 98.

<sup>22</sup> 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 emlékeit láthatja, hanem – a túlszűfolt, elhanyagolt külterületeken túl – a korszerű urbanisztika csatornák és földalatti vasút átszelte, villanyvilágítású, funkcionális metropolizának 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 Gide<sup>23</sup> 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 kővel dobálják meg őket.<sup>24</sup> Az *En Grèce* elliptikus, alluzív szövegépítkezése 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 nevetésgesen kicsi, gyerekek fonta horpadt sáskaketrecnek tűnő Parthenon láttán.<sup>25</sup> 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, törekeny, fűszál-Parthenon poétikai tartalom hordozója, *pars*

<sup>23</sup> 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-ről*, szerk. ÁDÁM Anikó, RADVÁNSZKY Anikó, Bp., Kijárat, 2019, 31–60.

<sup>24</sup> Idézi KOUZINI, i. m., 110.

<sup>25</sup> „Je vois une petite cage cassée très longue et basse, comme celles que les enfants tressent avec des herbes pour emprisonner les sauterelles.” („Horpadt, hosszúkas, 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 revideált 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 tengeről, a Délos közvetlen említése miatt a Kykládokokkal 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*).<sup>26</sup> 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.”<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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

<sup>27</sup> *Uo.*, 54.

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

<sup>29</sup> 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*).<sup>30</sup> A mondat történeti kontextusban ismét Délosra vonatkozhat, ahonnan Delphoiból érkező jóslat intésére az athéniak i. e. 426-ban purifikációs célzattal szállítják át az ott eltemetetteket egy kisebb, közeli kis szigetre.<sup>31</sup> 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 tételvezve. A felforgatott sír motívuma egyidejűleg a francia görögségreceptióba 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.<sup>32</sup>

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 hármas struktúra és a növekvő tagok klasszikus retorikai elvárásait írja felül. A tradicionális felfogásban a görög csoda megtörténének 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*).<sup>33</sup> A kontraszt az előző részben felsejlő (megtisztított) Déloshoz, a magukat a napsütésnek kitérő, 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 Athént<sup>34</sup> 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

<sup>30</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

<sup>31</sup> THUKYDIDÉS, *Hist.* 3, 104, 1–2.

<sup>32</sup> Idézi KOUZINI, *i. m.*, 99.

<sup>33</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

<sup>34</sup> 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*).<sup>35</sup> 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*)<sup>36</sup> tartott borbély, cipőpucoló és fürdős 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”<sup>37</sup>

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 színesztézia áthatotta, általános alanyú, jelen idejű éjszakai életkép következik. Athén régi kikötője, Phaléron tengerparti éttermeiben fények gyúlnak, forró olajban sül a tintahal (*fritures de sèches*),<sup>38</sup> 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, zöldes, bomlásnak indult belsőségek (mirigyek, velők, tőgyek, magzatok) fogyasztása. A láb eddig teljességgel éterinek (*lieux purement éthérés*) hitt helyeken tapos, a zenék, arcok átszelte nyárej az egzotikum parfümjét lövelli magából (*jette*), minden izgat, lelkesít (*exalte*), „egy kaland kerekeit teremtve meg” (*tout compose le cadre d'une aventure*).<sup>39</sup> 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,<sup>40</sup> a hétköznapi tudatállapotból kimozdító eksztázis említése utal. A fogalmazás ez esetben is elsődleges jelentésükön túlmutató, metapoétikus töltetű szavakkal él.

<sup>35</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

<sup>36</sup> BARTHES, *RB/RB, i. m.*, 53.

<sup>37</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 54.

<sup>38</sup> *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.

<sup>39</sup> *Uo.*

<sup>40</sup> 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 szöveg 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.<sup>41</sup> A többes számú állítmány alapján társaságban, fagyaltotva, 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 flânaïs*).<sup>42</sup> 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’aimais beaucoup*) utaló kijelentés.<sup>43</sup> Az Akropolis és épületei, különösképp a Parthenon a tradicionális Hellas-idea fókuszja, a görög identitás megkerülhetetlen jelképe. A tudás, a fennköltesség, 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.<sup>44</sup> 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 tetet öltő nedvesség, otthonos/idegen dichotómiáira épülnek. A múzeumok frissessége

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

<sup>42</sup> BARTHES, *En Grèce*, i. m., 55.

<sup>43</sup> *Uo.*

<sup>44</sup> 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.

jótékonyan hat a megpörkölt utazóra (*voyageur torrifié*), akinek jelzője a szöveg gasztronómiai vonulatába illeszkedve a következő, *Salamis*-fejezet kávéivás-leírását előlegezi. Hasonló, de indirekt alimentációs kontextus feltételezhető a kicsinek, vidékiesnek (*petit, provincial*) minősített Akropolis-múzeumra szánt egyetlen, továbbra is az épületen kívül maradó mondatban. A bejáratnál – mint bármely párizsi, külvárosi szobrászműhelynél – törmelékkupac, mellette „ledőlt oszlopok fehérségüket a napnak feszítő kerek szelei” (*des rondelles de colonnes expriment leur blancheur au soleil*).<sup>45</sup> A préselést, a nedv kinyomását jelentő *exprimer* ige használata a citromkarika (*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*) kipréselésével<sup>46</sup> 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 készítetnek” (*elles font rêver*).<sup>47</sup> Az álom, a valós térből, időből való ideiglenes kilépés ókori költőavatás-jelenetekben gyakori képzelet a 2. rész félelmeiket 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 kollekcióból a szöveg kizárólag szobrokra koncentrálnak, 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 megélnéknél művészettörténeti vitához – a saját jelenében egyértelműen fehér (*maintenant très blancs*) márványok kamaszkorába (*adolescence*) tér vissza, amikor azok még hús-vér külsővel (*apparence charnelle*) bírtak.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Másrészt közvetlenül kötődik a borbélyműhely kapcsán említett, a piszok 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.<sup>50</sup> A szobortest eltakartságának, befedtségének kimondása, leleplezése értelmezhető

<sup>45</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

<sup>46</sup> COSTA, *i. m.*, 13.

<sup>47</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

<sup>48</sup> *Uo.*

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

<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> 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 meztelenségükben valamiféle janzenizmust őrző angyalai és a tragédiák erőszakossága, bűneik, önkívületeik, sírásaik, izzásaik, undoraik és erkölcsi szenvedéseik szertelensége (*exaltation de leurs passions morales*) között?”<sup>52</sup>

### Múzeumok, szobrok

A szabadtéri színelőadás kapcsán már tematizált színház s vele a hétköznapi keretektől való kilépés, a tengerparti este kaland- és eksztáziszmotívuma teljeseedik 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.<sup>53</sup> A (Gide-hez hasonlóan) protestáns, homoerotikus vágyait az első görög út idején még nem vállaló, hedonizmusa ellen küzdő<sup>54</sup> fiatal Barthes a klasszicista tradíció szerint tisztaságot sugalló fehér márványokat merész oxymoronnal vágykeltő, egyszerismind szigorú, janzenista angyaloknak minősíti. A merev, hideg szobor iránti vágy, a márványalakba szerelmes ifjú az ókori költészet és paradoxográfia<sup>55</sup> 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)<sup>56</sup> Szent Pálon kívül mindenkinek tetsző, univerzálisan elismert, a legkülönbözőbb korok építészeti, irodalmi kontextusába problémamentesen beilleszthető,<sup>57</sup> 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

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

<sup>52</sup> BARTHES, *En Grèce, i. m.*, 55.

<sup>53</sup> *Uo.*, 58.

<sup>54</sup> COSTA, *i. m.*, 7.

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

<sup>56</sup> Lásd az *Ima az Akropoliszon* az Areiospagoson új istent hirdető apostolát.

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

ember azt kívánná, hogy kiszabadulva (*s'échappant*) 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*).<sup>58</sup> 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 töredékpoeitikájában is.<sup>58</sup>

A márványok, a csontok tisztára mosott (kilúgozott?) fehérségével (*blancheur lavée*) szemben az ércből formált alakok az ébredő vágy megtestesítői: a bronzok<sup>59</sup> 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*).<sup>60</sup> 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,<sup>61</sup> majd az Euripidés szerint halott felesége helyett annak szobormását ágyba vivő Admétost.<sup>62</sup> A művészet kamaszkorából származó festett szobor meglevenedésére emellett magában a szövegben is sor kerül: az *Aigina*-fejezetben egy tizenhat éves pásztorfiú különös fényjelenség kíséretében, némán, mosolyogva nyújt szőlőt az érkezőknek.<sup>63</sup>

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 viaszmasait 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

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

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

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

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

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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 ismeretében<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup>

\* \* \*

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 megosztásvágóval 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 újralfedezésére vágyó átlagidegen távortartásának 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, egyszerű részesei egy csakis nagyobb távlatból megképződő egésznek, amelyben jelentésük kiteljesedik. Déloból 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 szétekinthet az *En Grèce* birodalmán.

<sup>64</sup> A film elején a Festó (!) 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 izgő-mozgó feleség szoborrá változását viszi vászonra a filmtörténet egyik első alkotása, Georges Méliès alig egy perces, 1898-as szkeccse.

<sup>65</sup> 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](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/6-20).

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



TAKÁCS LÁSZLÓ

## A „másik realitás” regénye

Szerb Antal: *Utas és holdvilág*

Az 1930-as évek Magyarországnak szellemi életében különleges helyet foglal el az a művészekből és tudósokból álló kör, amely az ókortudós Kerényi Károly körül szerveződött. Ehhez a baráti társasághoz tartozott Szerb Antal is, aki a két világháború közötti időszak egyik igen tehetséges esszéistája és szépiroja volt. Szerbre komoly hatást gyakoroltak Kerényi görög vallástörténettel és klasszikus ókori irodalommal kapcsolatos nézetei. 1936-ban az író *Hétköznapiak és csodák* címmel publikálta a legújabb nyugat-európai és amerikai regényről szóló elemzését, amely részben előzménye *Utas és holdvilág* című, 1937-ben megjelent regényének. A műben föltűnik Kerényi karikatúrája, miközben a cselekmény sok tekintetben a kortárs nyugat-európai és amerikai regényekből leszűrt „recept” és az ókori irodalmi alkotások sajátos ötvözete.

Az elmúlt század magyar irodalma nem szűkölködik olyan alkotásokban, amelyek színhelye az ókori kelet vagy a klasszikus ókor világa. Regények<sup>1</sup> és drámák<sup>2</sup> mellett bőséges a lírai művek sora is. Maga az ókortudomány, a klasszika-filológia vagy az orientalisztika tudománya és annak képviselői – érthető módon – már jóval kisebb arányban jelennek meg irodalmi művekben. Görög- vagy latintanárr szereplő, esetleg tudós keletkutató föl-fölbukkan ugyan, szerepük azonban vagy jelképes: a háború előtt többnyire a jelen barbárságával való szembenállást (Móra Ferenc: *Hannibál tanár úr*) vagy a provincializmus minden jelentőset megnyomorító hatását jelképezik (lásd Szunyogh tanár úr alakját Kosztolányi *Pacsirta* című regényében), míg a háború után olykor a maradiság és a klerikalizmus megtestesítői.<sup>3</sup> A tanárfigurák mellett ritkább alakja a magyar irodalmi műveknek az ókortudós, mégis valamennyi korábban említett példánál ismertebb Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényének Rodolfo Waldheimje, így – talán túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a kép bármennyire karikírozott is – a regénynek fontos szerepe van az ókortudósról a szélesebb közönségben inkább csak olvasmányélmény alapján kialakított kép létrejöttében.

Szerb regénye, ahogy azt első kritikusan és későbbi elemzői is megállapították, sokat köszönhet azoknak az impulzusoknak, amelyek gimnazistaként, egyetemistaként és fiatal tudósként a tízes-húszas-harmincas években érték. Ezeknek a hatásoknak egy része magánéleti természetű volt, barátságok és szerelmek, amelyeket a Szerb-életrajz

<sup>1</sup> Például Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő*, Móra Ferenc *Aranykoporsó* c. regénye, illetve Révay József regényei.

<sup>2</sup> Felkai Ferenc *Nero anyja*, de ide sorolható a *Sztárcsinálók* című musical is.

<sup>3</sup> Szántó tanár úr alakja Szilvási Lajos *Középközlések* című regényében.

kutatói körültekintően föltártak.<sup>4</sup> Az érzelmeken túl fontos szerepet játszottak továbbá az író utazásai is, amelyek közül a legfontosabb az 1936-os olaszországi út, amelynek útinaplója *A harmadik torony* címmel meg is jelent.<sup>5</sup> A Szilágyi János György által szenvedélyes olvasóként jellemzett<sup>6</sup> Szerb számára a mindennapi élet eseményein túl éppen olyan jelentős volt az is, amit szépirodalmi művekből vagy szakkönyvekből, esetleg a ponyvából tanult. Olvasmányai lenyűgöző összefoglalása *A világirodalom története* című munkája mellett az 1936-ban, vagyis az *Utas és holdvilág* előtt egy évvel megjelent *Hétköznapiak és csodák*,<sup>7</sup> amelyben Szerb nemcsak a kortárs nyugat-európai és amerikai irodalom akkor legjelentősebbnek gondolt (és általa eredetiben olvasott) műveit mutatja be és elemzi, hanem annak is keresi a receptjét – és úgy hiszi, meg is találta –, hogy miképpen kell megírni egy kellőképpen hatásos modern regényt. Éppen ezért a Szerb-regény első kritikusi közül Halász Gábor, Kállay Miklós és Rónay György<sup>8</sup> is nem minden malícia nélkül jegyzi meg, hogy a regény akár az olvasmányokból leszűrt elmélet alapján készült mintadarabnak is tekinthető.<sup>9</sup>

Harmadikként azt a tudós baráti kört kell megemlíteni, amely a harmincas években körülvette Szerb Antalt, vagy – jobban mondva – amelyhez hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódott. Ez a harmincas években Kerényi Károly klasszika-filológus és vallástörténész körül fiatal ókortudósokból, néprajzosokból és írókból, költőkből kialakult (előbb Stemmának, majd Szigetnek nevezett) kör,<sup>10</sup> amely jelentős szerepet

<sup>4</sup> Ezzel kapcsolatban lásd NAGY Csaba, *Ki ölte meg Ulpius Tamást? – avagy töredékek egy irodalmi nyomozás jegyzőkönyvéből* = SZERB Antal, *Naplójegyzetek (1914–1943)*, kiad. TOMPA Mária, Bp., Magvető, 2001, 301–305; PETRÁNYI Ilona, *Analízisek és hipotézisek: Az Utas és holdvilág keletkezéstörténete és modelljei kapcsán*, Műhely, 2012/3, 48–61.

<sup>5</sup> SZERB Antal, *A harmadik torony*, Nyugat, 1936/7, 242–259.

<sup>6</sup> *Egyszenciális tudomány: Interjú Szilágyi János Györggyel, I. rész*, Enigma, 23, 2016, 62.

<sup>7</sup> SZERB Antal, *Hétköznapiak és csodák: Francia, angol, amerikai, német regények a világháború után*, Bp., Révai, 1936.

<sup>8</sup> Rónay érzékenyen figyelte Kerényi és körének munkásságát, amelyről 1937-ben megjelent egyik írása tanúskodik. RÓNAY György, *Egy nemzedék nevében*, Magyar Kultúra, 1938/22, 261–262.

<sup>9</sup> HALÁSZ Gábor, *Szerb Antal: Utas és holdvilág*, Nyugat, 1937/11, 364–366. – „Van Szerb Antalnak egy regénytanulmánya, Hétköznapiak és csodák, amelyben kifejti a modern regény elméletét. Ennek az elméletnek a megtestesülése Mihály, aki magában foglalja a hétköznapiakat és a csodákat is. [...] Szerb Antal tehát szépen és szabályos mérték szerint hozzáigazítja regényét az elmülethez. Megírta a modern mintaregényt.” KÁLLAY Miklós, *Új magyar szépirodalom. Élet- és utirajzregények – Karrier történetek, Szerb Antal: Utas és holdvilág*, Nemzeti Ujság, 1937/238, 22; „Szerb Antalnak nemrég jelent meg egy kitűnő és sokat vitatott könyve a modern európai és amerikai regényirodalomról. Ebben igen szellemesen és igen ügyesen foglalta össze a modern regény jellemzőit a prousti asszociációtól a gidei action gratuiteig. Valamivel előbb látott napvilágot az író első regénye, a Pendragon-legenda, mely mindvégig izgalmas és mindvégig igazi irodalom volt. De a »céhbelinek« kételyei támadtak, különösen a Hétköznapiak és csodák regényre vonatkozó elmélete után: vajjon nem illusztráció-e a Pendragon-legenda a szerzőnek ahhoz a kedves és vitatható tételéhez, hogy a regény tulajdonképpen »mese«, funkciója az, hogy izgalmas legyen és szórakoztasson [...] Az Utas és holdvilág a tézis másik oldalát igyekszik igazolni. A mindenható logika helyett a logikátlan, a tudatalatti pártjára áll, az action gratuite és a »csoda« pártjára.” RÓNAY György, *Szerb Antal: Utas és holdvilág (Révai-kiadás)*, Magyar Kultúra, 1938/1, 25.

<sup>10</sup> LACKÓ Miklós, *Sziget és külvilág: Kerényi Károly és a magyar szellemi élet*, Antik Tanulmányok, 1978/1, 13–43.



játszott a korabeli bölcsészettudomány és az irodalom képviselői közötti kapcsolatok erősítésében és elmélyítésében: baráti társaságként megpróbált intézményesülni, és folyóiratok és könyvsorozat révén a szélesebb közönséghez is szólni. Kerényi tanítványi körével, az általuk alapított Sziget és Argonauták folyóiratokkal,<sup>11</sup> az Officina Kétnyelvű Klasszikusok sorozatával számos tanulmány foglalkozott az elmúlt években, és visszaemlékezések, valamint a kör tagjainak a levelezését tartalmazó kötetek is napvilágot láttak.<sup>12</sup> Szerb szoros barátságot ápolt Kerényivel, s noha kapcsolatuk nem volt mindig felhőtlen,<sup>13</sup> kétségtelen, hogy Kerényin keresztül a korabeli ókortudomány, azon belül is különösen az ókori görög és etruszk, kisebb mértékben a római vallástörténeti kutatások szolgáltatják a regény egyik fontos gondolati szálát. Szerb meglehetősen egyértelmű utalásokkal teszi világossá, hogy kiről, illetve kikről mintázta a főszereplő Mihály és a bizonyos fokig karikatúrának is tekinthető Rudi Waldheimnek az alakját, aki szinte állandó társa Rómában töltött napjainak.<sup>14</sup>

A kritika – néhány kivételtől eltekintve<sup>15</sup> – elismeréssel fogadta Szerb regényét, amely mára értelmiségi körökben „kultregénnyé” lett. Népszerűségéhez nagyban hozzájárul, hogy a kétségtelen szellemességgel megírt mű tele van kulturális referenciákkal, és ilyen módon az ideális olvasójának az tekinthető, aki viszonylag otthonosan mozog az európai irodalom-, művelődés- és művészettörténetben, esetleg járt Itáliában és Franciaországban, s ha a vallástörténetben annyira nem jártas is, figyelmesen képes olvasni Waldheim professzor fejtegetéseit. Valamennyi magyar regény közül tehát az *Utazás és holdvilág* az a mű, amely a magyar olvasóközönség számára igen plasztikus képet nyújt az ókortudományról és annak a két világháború közötti időszakban kétségtelenül nagyszerű eredményeket felmutató és a művészetekben is komoly visszhangot kiváltó részdiszciplínájáról, az összehasonlító vallástörténetről. Ideális olvasója lehet azonban a regénynek az is, akit a történet lektúrszerű cselekménye érdekel, és szívesen utazik Mihállyal egzotikus helyszínekre, kíváncsian figyeli a szerelmi kalandokat és a nyomozást az elsüllyedt ifjúkor nagy rejtélyei, különösen Ulpius Tamás halála után. Szerb ugyanis a történet kulisszáit különböző korokból válogatja össze, s a kortárs környezetben játszódó történet – a szerző széleskörű olvasottságának és tudós barátainak köszönhetően – hol nyílt, hol kevésbé kézenfekvő utalásokkal éri el, hogy a regény egyben folyamatosan mozgásban tartja az olvasó kulturális előképzettségét, műveltségét. Mivel az értelmezők elsősorban az irodalmi

<sup>11</sup> Lásd például TRENCSENYI Katalin, *Az Argohajósok (és más „görögök”)...: Az Argonauták című folyóirat története*, Irodalomtörténet, 1996/3–4, 392–401.

<sup>12</sup> *Adj Ideákat az időnek: Kerényi Károly és Gulyás Pál barátságának dokumentumai*, kiad. LISZTÓCZKY László, Bp., Kráter, 1989.; *Egzisztenciális tudomány, i. m.*; *Az elysioni aszfödölösök közt: Kerényi Károly és Angelo Brelich levelezése 1935–1959*, szerk. Valerio SEVERINO, NAGY Andrea, VARSÁNYI Orsolya, Bp., L'Harmattan, 2020.

<sup>13</sup> LACKÓ, *i. m.*, 22.

<sup>14</sup> Vö. HAVASRÉTI József, „Egyesek és mások” (*Szerb Antal: Utazás és holdvilág*), *Jelenkor*, 2011/4, 441.

<sup>15</sup> Közülük kiemelendő: ILLÉS Endre, *Olvasás hónapja*, *Uj Magyarság*, 1938/4, 6. Illés az idegen anyagot kéri számon a regényen.

előképek megjelölésére és a regény szereplőinek azonosítására helyezték a hangsúlyt, a továbbiakban a regény néhány olyan motívumát, illetve motívumláncolatát vizsgálom meg közelebbről, amelyek megmutathatják, hogy Szerb hogyan próbálta meg a gyakorlatba átültetni a *Hétköznapi és csodák* regény- és sikerreceptjét, illetve hogyan hasznosította a Kerényi köré gyűlt fiatal tudósok és művészek tudását és műveltségét.

A regény főszereplője, akinek szemszögéből többnyire látjuk az eseményeket, a frissen házasodott Mihály, aki Itáliába indul nászútra Erzsivel. Utazásuk első olaszországi megállója Velence, ahol – ahogy arra a mű első mondata is utal – a bajok kezdődnek. Fő motívumként ezután ugyan megmarad az utazás, az első olaszországi állomással azonban már megjelenik a *bolyongás* motívuma is, hiszen a velencei sikátorok feltűnésével elindul az az eksztázisba és önkívületi állapotba torkolló lelki felindulás, amely fölváltja a néhány napig tartó velencei idillt. Szerb történetészövésében már az első fejezetben egyértelműen a klasszikus ókori epikus hagyomány szerint építkezik, az *in medias res*-kezdés után ugyanis sorra ismerkedünk meg a hosszú előtörténettel: Mihály korábbi utazásaival Angliában és Franciaországban, Erzsí felbontott jegyességével, majd a gyermek- és ifjúkor történéseivel.<sup>16</sup> Az igazi fordulópont azonban nem Velencében, hanem Ravennában következik be, ahol a San Vitale templom képei eszébe juttatják Mihálynak azt a karácsonyestét, amelyen egy Ravenna mozaikjairól szóló képeskönyvet lapozgattak Ulpiuséknál:

A bizánci képekben volt valami, ami felkavarta bennük a lélek legmélyén alvó iszonyatot. Háromnegyed tizenkettőkor nagykabátot vettek fel, és gémberedett szívvel elindultak az éjféle misére. Éva akkor elájult; ez volt az egyetlen alkalom, amikor Éva idegeivel baj volt. Azután egy hónapig minden Ravenna volt, és Mihályban máig is Ravenna maradt a félelemnek egy meghatározhatatlan fajtája.<sup>17</sup>

Mihályt különösen „a csodálatos, világoszöld tónusú mozaik” ragadja meg, amely leírás leginkább az Izsák feláldozását ábrázoló képre illik. Ennek középpontjában Ábrahám vendégsége áll (Ter 18,1–15), míg a feláldozás jelenete a jobb oldalon látható (Ter 22,1–18). Nem sokkal ezután jelenik meg múltjának első hús-vér szereplője, Szepetneki János, aki – mint kiderül – alapvetően azért érkezett, hogy fölkeresse Mihályt, mert hallotta, hogy megnősült. A régi osztálytárs feltűnése, aki még Londonban egyszer ellopta Mihály aranyóráját, újabb emlékeket hív elő, s miután Szepetneki kifizetetlen számláját Mihályra hagyva kerékpárra pattanva eltűnik, Mihály belevág, hogy elmesélje ifjúkorának meghatározó élményeit, az Ulpiusokkal való barátságát. Innen útjuk Firenzébe vezet, majd onnan tovább, de Terontolában Mihály kávéivás

<sup>16</sup> A narráció sajátosságára hívja föl a figyelmet EISEMANN György, *Nosztalgia vagy ironia? (Szerb Antal: Utas és holdvilág)*. [http://www.magyarartanok.freeweb.hu/eisemann\\_szerbantal.html](http://www.magyarartanok.freeweb.hu/eisemann_szerbantal.html) (Letöltés ideje: 2021. november 1.)

<sup>17</sup> SZERB Antal, *Utas és holdvilág*, Bp., Révai, 1937, 13–14.

ürügyén megszökik Erzsí mellől, majd Perugiába érkezve *A bujdosó* címmel jelzett részben elkezdődik a bolyongása, míg meg nem érkezik Rómába, ahol azután összefut egy másik régi ismerőssel, Waldheim Rudival.<sup>18</sup>

A regény első fele cselekményének vázlatos ismertetése is elég ahhoz, hogy egyértelmű legyen: Szerb regényében az utazás-bolyongás szimbolikus-metaforikus aktus, amelynek mitikus és epikus előzményei vannak. Ezt az értelmet és az ilyen típusú értelmezést erősíti föl a Waldheim Rudival való találkozás, aki Mihályt győzködő, tudós fejtegetéseivel kínál kulcsot az utazás-motívum jelentésrétegeinek megértéséhez, miközben a kulturális referenciák hangoztatásával a narrátor is lépten-nyomon megnyitja az értelmezés újabb és újabb irányait. Ennek egyik szembeötlő példája, amikor Mihály Assisiben a hegyről lefelé jöve gondolataiba merül, majd azt olvassuk:

Letört egy ágat arról a fáról, aminek nem tudta a nevét, és jókedvűen, felvirágozva lement a városkába. A Piazzán, az ősi Minerva-templommal szemközt, ami az első antik templom volt, amelyet Goethe itáliai útjában látott, leült egy kis kávéház elé, vermutot rendelt, és megkérdezte a kiszolgáló kisasszonyt, hogy hogyan hívják ezt a fát.

– Salsifraga – mondta a kisasszony selypítve és némi habozás után. – Salsifraga – ismételte bizonytalanul. – Legalábbis nálunk, ott fenn, Milánóban, így hívják. De itt mindennek más neve van – tette hozzá megvetéssel.

– Fenét salsifraga – gondolta Mihály. – Salsifraga a kövirózsa lehet. Mondjuk, hogy ez a Júdásfa.<sup>19</sup>

Ez a részlet egyfelől utal Goethe itáliai utazására, amelyet a költő szinte végig inkognitóban tett meg, s amelynek egyik fontos állomása volt Assisi (és így Szerb a főszereplő Mihály számára egyfajta kulturális előképpé teszi Goethét, utazását pedig *Bildungsreisévé*<sup>20</sup>). Másfelől az ágtörés motívuma az Alvilágba aláereszkedő Aeneas idézheti föl az olvasóban, mivel az új hazát kereső trójai hős csak az aranyág segítségével juthat el a holtak birodalmába.<sup>21</sup> A párbeszéd és Mihály belső monológja viszont két másik irányt nyit a jelenet értelmezéséhez. A kisasszony „selypítve” ejti ki a fának Észak-Olaszországban használatos nevét, és ezért a szó, ahogy elhangzik, leginkább olyasmit jelenthet, hogy ’tengertörő’, ám a narrátor szerint a szó a kisasszony beszédhibája miatt hangzik így, vagyis talán ’saxifraga-t’ (’kőtörő’) akart mondani, ami érthetőbb is, ha tekintetbe vesszük, hogy Mihály a Rocca nevű hegyről ereszkedik alá. Ezt a jelentésirányt megakasztja Mihály júdásfa-értelmezése, amely viszont

<sup>18</sup> *Uo.*, 18.

<sup>19</sup> *Uo.*, 86.

<sup>20</sup> Vö. HAVASRÉTI, *i. m.*, 429.

<sup>21</sup> Vergilius, *Aeneis*, 6, 124–155. Az ágtörés-motívum és ezzel együtt a halálmitoszok forrása lehet a skót James George Frazer címével szintén az *Aeneisre* utaló, nagyhatású vallástörténeti munkája, a *The Golden Bough* (Az aranyág), amely először 1890-ben jelent meg Londonban.

egyértelműen a Krisztust eláruló apostolra utal abban a természeti környezetben, amelyben a szerzetessé lett Ervin él.

Szerb csupa olyan helyen vezeti végig az utazó és bolyongó Mihállyal együtt az olvasót, amelyek történeti, művészettörténeti és irodalmi referenciák egész sorát képesek megnyitni. Ennek az igen sűrű kulturális referencialitásnak egyik fontos eleme a Szerb műveltségéből fakadó klasszikus mitológiai, irodalmi, valamint a kettőt szoros egységbe kötő vallástörténeti utalásrendszer, amelynek a továbbiakban néhány – véleményem szerint – meghatározó vonását kívánom bemutatni, azt hangsúlyozva, hogy a klasszikus irodalmi és mitológiai előképek szerves részei Szerb koncepciójának, miközben a regény visszafelé hatva egyben értelmezése is ezeknek a mítoszoknak és epikus műveknek.

### *Az etruszk–görög olvasat*

Szerb nem hagyja magára az olvasóját, ezért a regény bizonyos pontjain kulcsot ad ahhoz, hogy miként lehet értelmezni Mihály történetét, illetve elárulja, hogy melyik mítosz az, amelynek az éppen olvasott történet egyfajta újratemtése. Nemcsak a Sziget-körrel és Kerényivel való intenzív kapcsolata, valamint a klasszikus irodalmi ismeretei terelték az író a görög eposzok és mitológia felé, hanem a kortárs irodalom tanulmányozása is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az ókori mitológiák meghatározó szerephez jutnak a regényben. A *Hétköznapiok és csodákban* az ír James Joyce *Ulysses* című, nyíltan Homéros *Odyszeiájára* utaló regényével és annak sikerével kapcsolatban hiába szkeptikus,<sup>22</sup> és hiába gondolja azt, hogy a regény kommentárjai sem segítenek a megértésben azzal, hogy a görög eposz egy-egy énekének feleltetik meg a regény fejezeteit.<sup>23</sup> Szerb – többek között – itt látja meg (mert Thomas Mann *József és testvérei* mellett<sup>24</sup> itt a legegyértelműbb az utalás), mennyire képes kinyitni a jelentést a mitikus referencialitás. A Joyce-ról szóló fejtegetés után fogalmazza meg azt az alaptételét, amely közelebb visz az *Utas és holdvilág* epizódjainak megértéséhez is:

T. i. a régi típusú regényíró regényének a magvát „az életből merítette” és hogy elevenet alkosson, arra kellett csak vigyáznia, hogy az életből vett mese és alak megtartsa az életszerűségét a papíron is. Egészen más a helyzet, amikor az író nem az életből merít, hanem a másik realitásból, a szellemi élet konstánsaiból, mint a görög drámaírók, akik nem a mindennapi élet katasztrófáit dolgozták fel, hanem a mitológia megszentelt történeteit. Az új

<sup>22</sup> Vö. HAVASRÉTI József, *Szerb Antal*, Bp., Magvető, 2019, 348.

<sup>23</sup> SZERB, *Hétköznapiok*, i. m., 132–133.

<sup>24</sup> *Uo.*, 197–198.

regényírónak, amikor a tárgyát a mítoszból veszi, magának kell megtöltenie élettel az árnyat, és ez sokkal nehezebb és nagyobb feladat.<sup>25</sup>

Waldheim professzor fejtegetései révén Odysseus története elég nyilvánvaló módon kínálja magát a regény mitikus előtörténeteként. Amikor a vidáman rendetlen szobában találkoznak, Waldheim a következő fejtegetésbe kezd:

A halálvágy a legfontosabb mítosztermelő erők egyike – magyarázta tovább Waldheim, most már inkább magának és izgatottan. – Ha jól olvassuk az Odyszeiát, hát másról sem szól az egész. Ott vannak a halál-hetairák, Kirke, Kalypso, akik barlangjukba csalogatják az utast a boldog halott-szigeten és nem akarják továbbengedni; egész halottbirodalmak, a lotophagok, a phaiakok földje, és ki tudja, nem halott-ország maga Ithaké is?... Messze nyugaton, a halottak a nappal mindig nyugatra hajóznak... és Odysseus nosztalgiája és visszatérése Ithakébe talán a nem-létezés utáni nosztalgiát, a visszaszületést jelenti... Lehet, hogy Pénélopé annyit jelent, mint kacs, és eredetileg lélekmadár volt, de ezt egyelőre még nem tudom bizonyítani. Látod, ez olyan téma, amivel feltétlenül sürgősen foglalkozni kellene; neked is... Kidolgozhatnál egy részletet, hogy belejőjj a vallástudományi módszerbe. Például nagyon érdekes volna, ha írnál valamit Pénélopéról mint lélek-kacsáról.<sup>26</sup>

A szöveg, amely egyszerre komoly, amennyiben a korabeli vallástörténeti iskolák fejtegetéseit visszahangozza, másfelől ironikus a Mihálynak kutatási témát kínáló kiszólás és a korántsem légből kapott, ám a karikírozás miatt nevetségesnek ható Pénélopé-lélekkacsa azonosítás miatt.<sup>27</sup> Waldheim szavai azonban (anélkül, hogy maga reflektálna Mihály Odysseus-szerűségére: az általános szintre emelt „utas”, „Odysseus nosztalgiája és visszatérése Ithakébe”, a csalogató „halál-hetairák”) mind azt sugallják, hogy a helyszínek, a szereplők és események gyökerei Odysseus hazatérésének történetében keresendők.<sup>28</sup> Innen nézve Ulpius Éva, akihez Mihály vissza akar térni, és aki körül más kérők is feltűnnek, maga Pénélopé, akire úgy utal Waldheim, hogy közvetlenül az etruszkokról és a halálhetérákról beszélt, s akikkel kapcsolatban reliefek alapján kijelentette, hogy mivel „[a] halál egy ringyó, aki elcsábítja a legényeket. Rettenetes nagy vaginával ábrázolják. És ez a vagina valószínűleg többet is jelent.” Ami alapján értelmet nyer, hogy miért küldi Szeptetneki ahhoz „a kis boszorkányhoz”,

<sup>25</sup> Uo., 143–144. A kijelentés alighanem az *Odüsszeia* vérivás-jelenetére utal, amelyre Szerb is hivatkozik. Vö. SZERB, *Hétköznapiak*, i. m., 101.

<sup>26</sup> SZERB, *Utas*, i. m., 199–200.

<sup>27</sup> A Pénélopé név értelmezésével kapcsolatban lásd Daniel E. GERSHENSON, *Odysseus' Shield and "Penelope"*, *Scripta Classica Israelica*, 1993, 8–13, különösen 10.

<sup>28</sup> Vö. HAVASRÉTI, „Egyesek és mások”, i. m., 447–448.

akit Vanninának hívnak.<sup>29</sup> Mihály bukdácsolása Évától Erzsín és Millicenten át Vannináig, valamint a különféle olasz városok Velencétől elindulva mind azt mutatják, hogy Szerb a Waldheim által emlegetett halálhetérák tulajdonságait látja bele Mihály szerelmeibe, akik közül a leghalálosabb az ifúság első szerelme, Ulpius Éva.

Ugyanakkor van az etruszk–görög olvasatnak egy római mellékszála azon túl is, hogy Mihály Rómában találkozik Waldheimmel. Arról ugyanis, hogy éppen egy városban vannak, egy napilap beszámolójából értesül Mihály:

hogy Rodolfo Waldheim, a világhírű magyar ó-filológus és vallástörténész, előadást tartott az Accademia Realen, *Aspetti della morte nelle religioni antiche* címen. A tüzes olasz újságíró az előadást úgy ünnepelte, mint ami egészen új fényt deríthet nemcsak az ókori vallások halál-fogalmára, hanem a halál mibenlétére általában, és egyúttal az olasz-magyar barátság fontos dokumentációja is volt; a közönség lelkesen ünnepelte a kiváló professzort, akinek fiatalsága is meglepően és kellemesen hatott hallgatóira.<sup>30</sup>

Noha szintén Kerényi köréhez tartozott, az *Utas és holdvilág* kapcsán nem szokták emlegetni a félig olasz–félig magyar származású, a háború után Olaszországban neves vallástörténésszé lett Angelo Brelich nevét, pedig 1937-ben *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali nell'Impero romano* címmel értekezést írt az első századi latin feliratokról,<sup>31</sup> amelyet egy évvel megelőzőtt magyar nyelvű tanulmánya, amely *Az ókori latin sírfeliratok világnézeti háttere* címmel Pécssett jelent meg.<sup>32</sup> Brelich 1913-ban született, azaz bő tíz évvel volt fiatalabb Szerbnél, és a regény megjelenésének évében, 1937-ben már nem volt Magyarországon, mert egy évvel korábban Olaszországba költözött a szüleivel, azaz valószínű, hogy Szerb a sértődés félelme nélkül emelhetette be regényébe Brelich akkor publikált tanulmányát. Az etruszk–görög mitológia halál-fogalmával kapcsolatos ismeretek és fejtegetések, illetve Waldheim professzor alakja nemcsak Kerényi és Altheim, vagy Zolnai Béla, hanem valószínűleg Angelo Brelich hatását is tükrözi (akivel egyébként nem ismerték közelebről egymást, csak műveik révén),<sup>33</sup> s ily formában még szorosabban köti a regény főmotívumát a korabeli magyar vallás- és ókortudományi kutatásokhoz.

<sup>29</sup> Bizonyára erre gondol Petrányi Ilona is, amikor a név kapcsán zárójelben megjegyzi: „beszédés név!” Vö. PETRÁNYI, *i. m.*, 59.

<sup>30</sup> SZERB, *Utas, i. m.*, 183.

<sup>31</sup> Angelo BRELICH, *A halál szemlélet formái a római birodalom sírfeliratain – Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali nell'Impero romano*, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1937.

<sup>32</sup> Angelo BRELICH, *Az ókori latin sírfeliratok világnézeti háttere*, Pécs, [s. n.], 1936.

<sup>33</sup> Ennek bizonyosságára szolgál Angelo Brelich Szerb halálhírére is reagáló, Kerényinek a háború után írt levelének egyik részlete: „Szerb Antal halálhíre fájdalmasan érint, bár őt sem ismertem közelről, csak ragyogóan értelmes munkáiból.” *Az elysioni aszfodéloszok közt, i. m.*, 110.

## A római olvasat

Ahogy arra már korábban utaltam, Mihály és Erzsi nászútja Rómába vezet, ami már önmagában is elégséges lenne, hogy utazásukban – főleg miután Mihály egy vasútállomáson, akárcsak Aeneas Creusától, elszakad a feleségétől – Aeneas bolyongásának motívumait keressük. Arra, ahogy Vergilius *Aeneis*ének egyes jelenetei beszüremkednek az *Utazás és holdvilág* cselekményébe, már példa volt az idézett letört ág Assisiben, de párhuzamosságokat még bőven találhatunk. Mivel maga Kerényi is foglalkozott az *Aeneisszel*, így minden bizonnyal Szerb is ismerte mesterének Aeneas Alvilágjárásával kapcsolatos elméletét,<sup>34</sup> ami az iskolában egyébként olvasott eposzt még közelebb hozhatta az íróhoz. A regényben Mihály útja egyszerre alászállás és felemelkedés, amelynek végső állomása Róma.

Az *Aeneis* szüzséjét leginkább a regény eleje követi. Ravenna, ahol a San Vitale mozaikjainak hatására Mihálynak eszébe jut a budai várban töltött gyermekora, az eposz nyitó jelenetére emlékeztet, amikor Aeneas, akit társaival a vihar Karthágó partjaira sodort, az éppen épülő Iuno-templom kapuján megszemléli a trójai háború eseményeit, majd Dido palotájában elmeséli menekülésének a stációit. Mihály is így tárja föl az élmény hatására az Ulpiusékkal való barátságának, ifjúkora legfontosabb eseményeinek történetét. Ekkor jelenik meg az a Szepteteki János, aki valamikor – Mihály így gondolja – ellopta az aranyóráját, és aki akkor még ellenszenvvel viseltetik az ifjú feleség iránt. „Zsebtolvaj” – mondja róla Erzsi, ami Szepteteki többszöri felbukkanásával és azzal együtt, hogy ő hoz híreket Ervínről és Éváról, és ő készíteti arra Mihályt, hogy megszökjék a feleségétől, amolyan Hermés-Mercurius alakká teszi őt, ahogy arra már Petrányi Ilona is utalt.<sup>35</sup> Váratlan megjelenése, tolvaj múltja, majd később különböző helyeken (előbb Londonban, majd Ravennában, Párizsban és végül Rómában) való felbukkanása csak megerősíti, hogy – meglehetősen prózai alakban – azt az isteni hírnököt lássuk benne, aki ráveszi Aeneast arra, hogy elhagyja Didót és az istenektől rárótt kötelességet teljesítve tovább induljon az ismeretlen Itáliába.

Ráadásul Szepteteki az (és ezen a ponton megfontolandó, hogy a Hermés név etimológiája nem befolyásolta-e Szerbet a szélhámos alakjának megformálásában), aki az eseményekről saját értelmezéssel rendelkezik:

<sup>34</sup> Kerényinek ezek a tanulmányai a húszas években jelentek meg: KERÉNYI Károly, *Ascensio Aeneae: A görög apokalyptika történetéhez*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1923, 22–43; KERÉNYI Károly, *Ascensio Aeneae II.: Újabb kutatások az Aeneis VI. énekének magyarázatához*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1924, 21–33. 1931-ben hosszú kritikát írt Nordennek az *Aeneis* hatodik énekéhez írt kommentárjához: KARL KERÉNYI, *Zum Verständnis von Vergilius Aeneis B. VI.*, Hermes, 1931/1, 413–441. Kerényi készített kommentárokkal ellátott *Aeneis*-kiadást is a középiskolai oktatás részére: P. Vergilius Maro *Aeneis I-V*. Szemelvények a gimnázium és reálgimnázium VI. osztálya számára, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Kerényi Károly Dr., Bp., Szent István Társulat, 1929. és P. Vergilius Maro *Aeneis VI-VII*. Szemelvények a gimnázium és reálgimnázium VI. osztálya számára, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Kerényi Károly Dr., Bp., Szent István Társulat, 1930.

<sup>35</sup> Lásd PETRÁNYI, *i. m.*, 58.

De nem sok ideje volt ezen elmélkedni, mert figyelemmel hallgatta Szeptetnekét. Azt remélte, hogy megtud tőle valami nagyon fontosat Mihályra vonatkozólag. Szeptetneki boldogan mesélt a közösen töltött évekről; de persze az ő beállításában minden eltorzult, és másképp festett, mint Mihályéban. Csak Tamás maradt nagyszerű: halálraszánt királyfi, akit az élet nem érdemel meg; elment korán, mielőtt meg kellett volna alkudnia. Szeptetneki szerint Tamás olyan finom volt, hogy nem tudott aludni, ha a harmadik szobában megmozdult valami, és egy erősebb szaggal ki lehetett kergetni a világból. Csak az volt a baj, hogy szerelmes volt a hűgába. Viszonyuk volt, és amikor Éva teherbe esett, Tamás lelkiismeretfurdalásában megölte magát. Évába különben mindenki szerelmes volt. Ervin azért ment szerzetesnek, mert reménytelenül szerette Évát. Mihály is reménytelenül szerelmes volt Évába. Úgy ment utána, mint egy kiskutya. Komikus volt. És Éva kihasználta. Minden pénzét elszedte. És ellopta az aranyóráját. Mert az órát természetesen Éva lopta el, nem ő, de ezt nem akarták Mihálynak megmondani, delicatesse-ből. De Éva egyiküket sem szerette. Csak őt. Szeptetneki Jánost.<sup>36</sup>

A maga módján Waldheim Rudi is afféle lélekvezető-Hermés, amikor vallástörténeti magyarázatokkal traktálja Mihályt, aki – úgy tűnik, az olvasóval ellentétben – nem ismeri föl, hogy Waldheim éppen az ő sorsát értelmezi. Hermés alakjának ez a kiemelése aligha választható el Kerényi kutatásaitól.<sup>37</sup>

Mihály azonban nem minden szempontból Aeneas útját járja, hiszen a regény végén nem az ismeretlenben talál hazát, hanem hazatér. Ezt azonban végsősoron az apjával való találkozás készíti elő, aki – mint Anchises az *Aeneis* VI. énekében – nyilvánítja, hogy milyen sorsot szán a fiának. Mihály apja – mintegy az Anchises-alak kifordításaként – nem visszaküldi Róma-Alvilágból a fiát, hanem érte megy, hogy kijelölje valódi hivatását.

Az *Odysseia* mellett tehát az *Aeneist* is azon klasszikus eposzok közé kell sorolnunk, amelynek története szerepet játszott az *Utas és holdvilág* cselekményének és bizonyos motivikus allúzióinak a kialakításában. Ezen a ponton azonban egy további – és föltehetően korábbi – kapcsolatot is megkockáztathatunk. Régi rejtély, hogy miért hívják a Mihályra oly elementáris hatást gyakorló testvérpárt, Tamást és Évát Ulpiusnak. A kétségkívül latin szót próbálták a farkas jelentésű *lupus* szóval éppúgy kapcsolatba hozni, mint Ulpius Traianus római császár nevével.<sup>38</sup> Különösen azért talányos Szerb névválasztása, mert Ulpius Tamás alakja már egy 1919-ben, vagyis

<sup>36</sup> SZERB, *Utas, i. m.*, 162–163.

<sup>37</sup> Nehéz megállapítani, hogy a regényben szereplő orvos, Ellesley doktor alakja köszönhet-e bármit is Kerényinek és szellemi körének. Asklépioszsal csak később, a negyvenes években foglalkozott tanulmányaiban, így filológiailag nem lehet igazolni a kapcsolatot. Ugyanakkor nem lehet kizárni, hogy a kérdés valamilyen formában már ebben az időben foglalkoztatta.

<sup>38</sup> Lásd PETRÁNYI, *i. m.*, 48–49.



igen korai novellájában megjelenik.<sup>39</sup> Szerb ekkor mindössze tizennyolc éves volt, így középkorai olvasmányai közül a latinórákon olvasott *Aeneis* lehetett számára a legismertebb ókori epikus alkotás, amelynek főhősét Vergilius a *pius* ('istenfélő, kegyes') jelzővel jellemzi. Ha innen tekintünk Tamás és Éva vezetéknevére, talán nem járunk messze az igazságtól, ha az *Ulpus* nevet a *pius*, vagy ellentétpárja, az 'istentelen, gonosz' jelentésű *impius* elferdítésének gondoljuk.

### *A szentírási olvasat*

A klasszikus görög és római irodalom és mitológia mellett számos utalás olvasható a regényben, amely elsősorban az Újszövetséggel és a kereszténységgel kapcsolja össze az *Utas és holdvilág* egyes motívumait és eseményeit. Ezek a motívumok – ha az evangéliumok felől nézzük – jellemzően nem az utazáshoz, hanem az utazás állomásaihoz kapcsolódnak. Ebből a szempontból főleg az érdemel említést, hogy az utazás során – ezt természetesen erősen indokolja az itáliai környezet is – minduntalan a kereszténységre utaló helyszínekkel és műalkotásokkal, vagy vallási cselekményekkel találkozunk. Ezek közül a legelső szimbolikus hely a velencei éjszakai csavargása, amikor Mihály arra a részre keveredik, ahonnan „a temető szigetét látni és távolabb a titokzatos szigeteket, köztük a San Francesco in Deserto szigetét, ami egykor a leprások tábora volt...”<sup>40</sup> A Kerényi-kör tagjai számára oly sokat jelentő „sziget” motívumán túl, a temető mint a regényben később többször visszatérő helyszín, vagy a magyarul „Szent Ferenc a pusztában” nevű sziget és a leprások említése egyszerre készíti elő azt, hogy Mihály az assisi szent szülővárosába és egyik legendájának a színhelyére, Gubbióba utazik majd, és utal a leprásokat gyógyító, a pusztában böjtölő és megkísértett Krisztusra.

A pogány és keresztény motívumok egymás mellé állítása és egymásba játszása végigkíséri az egész regényt. Ravennában keresztény mozaikok előtt állva rémlik föl Mihályban az a karácsonyeste, amikor az éjféli mise előtt Ulpuséknál együtt nézték a képeket. Firenzében egy olyan kínai képsorozatot néz, amely az utolsó ítéletet ábrázolja.<sup>41</sup> Mielőtt kórházba kerül, Mihály egy temetőkertben alszik, Gubbióban pedig San Ubaldo ünnepe kapcsán, amikor a ceriknek nevezett viaszfigurákról hall, az fogalmazódik meg benne, hogy

[u]tána kellene nézni a ceriknek. Nagyon érdekes, hogy futólépésben viszik fel őket a kolostorba... mint a bacchánsnők, akik futva futottak fel a hegyre Dionysos ünnepén, Thráciában. Egyáltalán csodálatosan ősi ez a Gubbio:

<sup>39</sup> A novella szövegét közli NAGY Csaba = SZERB, *Naplójegyzetek, i. m.*, 290–300.

<sup>40</sup> SZERB, *Utas, i. m.*, 9–10.

<sup>41</sup> *Uo.*, 64.

az umber ércablák, a halottak kapui... Talán az a farkas is, amelyet Assisi Szent Ferenc megszelídített, valami ősi, itáliai istenség lehetett, Romulus és Remus farkas-anyjának rokona, aki így él tovább a legendában.<sup>42</sup>

Pogányság és kereszténység folyamatos egymásra vetülése folytatódik azután is, hogy Mihály Rómába érkezett, amely valóban a két világ szimbolikus helyszíne. Az eseménysorozat végül abban a keresztelési szertartásban csúcsozódik ki, amelybe Szepetneki és Vannina révén Mihály belekeveredik. Ugyanakkor a keresztelés szertartása meglehetősen groteszk asszociációkat kelt Mihályban, mert „a csúf anya gyengédségében és a csúf csecsemő esendőségében valami sátáni Madonna-paródiát érzett, az európai ember legnagyobb szimbólumának valami kaján megcsúfolását”.<sup>43</sup> Mégis az ő nevét, a Michele nevet kapja a csecsemő, vagyis az egyik arkangyal, a mennyei seregek vezérének nevét, és egy zárójeles részben még az őt segítségül hívó ima szövege is olvasható a regényben.

Az újszövetségi motívumok körét egészítik ki az itáliai helyszín miatt szintén kézenfekvően játékba hozott Dante-utalások, amelyek hidat képeznek az ókori klasszikusokkal (például Vergilius) és a Bibliával való párhuzamok között. Mihály számára Ulpiusék otthona az ifjúkornak ugyan nem romlatlan, de mégis paradicsomi állapota volt. De Olaszország is, ahogy Mihály a regény vége felé megfogalmazza Erzsinek:

Talán nem lett volna szabad Olaszországba jönnöm. Ezt az országot királyok és költők nosztalgiájából építették. Olaszország a földi paradicsom, de csak úgy, ahogy Dante látta; a földi paradicsom a Purgatórium hegyének ormán csak átmeneti állomás, csak túlvilági repülőter, ahonnan a lelkek elindulnak a távoli égi körök felé, amikor Beatrice leveti fátyolát, és a lélek „a régi vágyának érzi nagy hatalmát...”<sup>44</sup>

Mihály azonban meg van győződve róla, hogy számára nem Erzsi, hanem Éva Beatrice, aki egyben maga is az édenkerti Éva gyarló mása.

A *pokol kapuja* a címe a regény utolsó részének, amelyben az *Isteni színjáték*ból vett idézet egyértelművé teszi, hogy Dante műve sem marad ki az *Utazás és holdvilág* mitikus vonatkoztatásrendszeréből. Mihály végeredményben, miközben meg akarja érteni a múltat és arrafelé keresi a Paradicsom kulcsát, valójában mintha végig az ellenkező irányba tartana. Emelkedésnek, visszatérésnek hitt bolyongása akkor ér véget, amikor az apja érte jön, hogy hazavigye Budapestre.

<sup>42</sup> *Uo.*, 136.

<sup>43</sup> *Uo.*, 283.

<sup>44</sup> *Uo.*, 249.

*A kelta olvasat*

Szerb életművében nemcsak *A Pendragon-legenda* című regényében van jelen a kelta – elsősorban velszi és ír – mitológia és irodalom, hanem az *Utas és holdvilág*ban is több utalással találkozunk, amelyek igyekeznek a kelta vonatkozásokat is mozgósítani. Az egyik legjellemzőbb részlet ebben a tekintetben Mihálynak az Ulpiusokkal kapcsolatos összefoglaló értelmezése, amelyet valószínűleg Matthew Arnold híres tanulmányából, az *On the Study of Celtic Literature*-ből vesz át,<sup>45</sup> amelyben Arnold egyébként Henri Martinnak a kijelentését idézi angolul, mely szerint „[s]entimental, – always ready to react against the despotism of fact”.<sup>46</sup>

Később egy híres angol esszében olvastam, hogy a kelták alapvonása a lázadás a tények zsarnoksága ellen. Hát a két Ulpius ebből a szempontból kelta volt. Mellesleg megjegyezve, Tamás is, meg én is őrjöngtünk a keltákért, a Grál-mondáért és Parsivalért. Valószínűleg azért éreztem magam oly jól köztük, mert ilyen kelták voltak. Közöttük megtaláltam önmagam. Rájöttem, hogy miért éreztem magam a szülői házban mindig szégyellni való idegennek. Mert ott a tények uralkodtak. Ulpiuséknál odahaza voltam. Mindennap odamentem, és minden szabad időmet náluk töltöttem.<sup>47</sup>

Az Arnoldtól adott értelmezést egészíti ki a kortárs etnográfus, Honti János munkássága, aki már fiatal korától kezdve komoly érdeklődést mutatott a keltológia, különösen a kelta mesék iránt, s aki szintén nagyon fontos és meghatározó tagja volt a Kerényi köré gyűlt fiatal tudósoknak.<sup>48</sup> A kelták iránti rajongás azonban nemcsak Honti révén érinthette meg Szerbet,<sup>49</sup> hanem valószínűleg már korábban, egyetemi tanulmányai alatt elmélyült a kelta tanulmányokban. Ebben szerepet játszhatott az általános rokonszenv, amely az 1910-es években egyre nyilvánvalóbb formát öltő ír szabadságmozgalmakat, az 1916-os Húsvéti felkelést, majd az angol–ír egyezményt és az ír szabadállam létrejöttét kísérte, s amely szabadságmozgalomról a sajtó rendszeresen

<sup>45</sup> Matthew ARNOLD, *On the Study of Celtic Literature*, London, Smith, Elder, and Co., 1867. Arnoldra hivatkozott már Nagy Csaba is. Vö. BIRCSÁK Anikó, *Szimbólum és allegória: Halálvariációk a városban az Utas és holdvilág példáján*, Alföld, 2006/6, 83.

<sup>46</sup> Vö. ARNOLD, *i. m.*, 102.

<sup>47</sup> SZERB, *Utas*, *i. m.*, 32–33.

<sup>48</sup> Életrajzát lásd DÖMÖTÖR Tekla, *Honti János*, Bp., Akadémiai, 1975. Jelentőségéről: SZABÓ Miklós, *Honti János és a keltológia*, *Ethnographia*, 1986/2–4, 361–367. Szerbvel kapcsolatban: HAVASRÉTI, *Szerb*, *i. m.*, 416.

<sup>49</sup> Szerb talán Hontira utal a regény egyik részletében, amikor egy hosszú fejtegetés végén a következők hangzik el: „Milyen szépen fejezem ki magam, figyeled? Talán ez a jó Sangiovese bor teszi!” A Sangiovese bor ugyanis magában rejtja a barátok közt csak Giovinak becézett Honti János nevét. Vö. MEZEY Mónika, *Giovinkának régi nagy barátsággal...: Dedikált kötetek Honti János könyvtárában*, Magyar Könyvszemle, 2019/4, 469–481.

és rokonszenvvel számolt be. Szerb egyik diákkori szerelme, Schultz Dóra egy kései interjújában egyenesen úgy fogalmazott, hogy „de rajongtunk a kelta mondákért...”<sup>50</sup> Ebből a rajongásból fakadnak Waldheim Rudi Mihályhoz intézett szavai is:

A görögök tulajdonképp nem voltak nagyon halálos nép, csak éppen hogy ők mindent jobban ki tudtak fejezni, mint mások. Igazán halálosak az északi népek voltak, a germánok, erdeik mély éjfelében, és a kelták, legkivált a kelták. A kelta legendák tele vannak halott-szigetekkel; ezeket a szigeteket a későbbi keresztény feljegyzők jellegzetes módon a boldogok szigetévé alakították át, és a hülye folklóre-kutatók általában be szoktak ugrani nekik. De mondd kérlek, hát a boldogok szigete az, amely ellenállhatatlan kényszer gyanánt küldi követét, a tündért, Brán királyfihoz? vagy a boldogságból visszatérő ember válik egyszerre porrá és hamuvá, amint elhagyja a szigetet, mondd kérlek, és mit gondolsz, miért nevetnek azok a nevető emberek a szigeten, a másik szigeten? a boldogságtól? fenét; azért nevetnek, mert halottak, és nevetésük az a szörnyű hulla-vigyor, amit indián maszkokon látni és a perui múmiák arcán. De ez, sajnos, nem szakmám, a kelták. Hanem te foglalkozhatnál velük. Meg kellene tanulnod, gyorsan és okvetlenül, írül és kymriül, úgy sincs más dolgod. És el kellene menned Dublinbe.<sup>51</sup>

A Brán királyfira utaló megjegyzés éppúgy az olvasó kezébe adott kulcs, mint Homérosnak vagy Danténak az említése. Az ír mitológiában keletre hajózó királyfi alakja, valamint a meséjéből táplálkozó Szent Brendán legenda ugyanolyan utazástörténet,<sup>52</sup> mint Mihály itáliai útja. Város és sziget egymásra vonatkoztatása már a regény elején megtörténik, hiszen az első megálló, a lagúnák városa, a szigetektől álló Velence maga is sziget, és Mihály itt pillantja meg első bolyongása alkalmával a halottak szigetét. A keleten a boldogok szigetére jutó Brán, aki valójában a túlvilágra jut el,<sup>53</sup> így éppenséggel Mihály előképévé válik azzal a különbséggel, hogy Mihály nem szigeteket, hanem városokat jár be, amelyek számára valójában – ahogy Bircsák Anikó is gondolja – szigetek, pontosabban halálszigetek,<sup>54</sup> és amely út során a legutolsó állomás, ahonnan aztán visszatér, az úti cél, ahol „a pokol kapujába” ér, Róma.

<sup>50</sup> SZERB, *Naplójegyzetek*, i. m., 316.

<sup>51</sup> SZERB, *Utas*, i. m., 200–201.

<sup>52</sup> Vö. HONTI János, *A sziget kelta mythosáról*, Argonauták, 1937/1, 3–13. A kérdésről egész monográfiát tervezett, amelynek bevezetője maradt csak fenn: HONTI János, *Szigetek legendái*, Ethnographia, 56, 1945, 15–18.

<sup>53</sup> A történetről lásd még ZSOLDOS Attila, *A kettéosztott sziget*, Világosság, 1986/2, 115–120.

<sup>54</sup> Korábban ezt már Bircsák Anikó is így gondolta. Vö. BIRCSÁK, i. m., 81. Hogy a kérdés mennyire foglalkoztatta Szerbet a regény írása idején, bizonyítja abban az évben megjelent, a kérdésről szóló esszéje: *A boldog szigetek*, Uj idők, 1937/19, 679–680.

Ulpius Tamás pedig mindvégig megmaradt keltának. Utolsó útja a kelta leleteiről és múzeumáról ismert Halstattba vezet, vagyis élete utolsó állomásával is keltaságát fejezi ki.<sup>55</sup> Talán éppen a kelta irodalom és kultúra iránti figyelme és fogékonysága lehetett az oka, hogy különös figyelemmel olvasta Joyce *Ulysses*-ét, és minden kételye ellenére ő is elindult azon az úton, hogy a modern környezetben játszódó történetet a görög–római, a zsidó, a keresztény és a kelta irodalom, vallás és mitológia palimpszesztusára írja. Ezt fogalmazta meg a *Hétköznapok és csodák*ban:

A háború utáni szellem fontos mozzanata, hogy a mítosz iránti érdeklődés mérhetetlenül megnövekedett. A vallástörténet, azelőtt szaktudósok magánügye, most a szellemi élite kedvenc stúdiumává lett. Lassankint feldereng az a felismerés, hogy a mítosz nem költői lelemény vagy papi kitalálás, mint ahogy a Felvilágosodás hitte, nem is csak a primitív mentalitás biológiailag meghatározott világgépe, mint ahogy a vallástörténet eleinte tanította, de még csak nem is valami örök-emberi lelki szükség kifejeződése, hanem annál is több: a megismerés egyik legnagyobb formája. Vannak világtények, amiket csak mítosz alakjában lehet felfogni. Azok a korok, amelyeknek nincs mitológiájuk, szegény korok, mert nem ismerik ezeket a valóságokat.<sup>56</sup>

Ebből a felismerésből és a belőle fakadó törekvésből született az *Utas és holdvilág*, mert „[a] regény [...] olyan eposz, amely fiktív csodákkal foglalkozik. [...] A XX. századi regényírásban mindegyre erősebb lesz a hajlam, hogy a regény visszatérjen a csodához, újra, nyíltan és bevallottan fikció legyen, játékos mitológia-pótlék, a XIX. század nagy célkitűzései nélkül, de ugyanakkor mélyebb és kevésbé átlátszó célokkal”.<sup>57</sup>

---

TAKÁCS LÁSZLÓ

klasszika-filológus, tanszékvezető egyetemi docens  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Klasszika Filológia Tanszék  
takacs.laszlo@btk.ppke.hu

*The Novel of “the Other Reality”*  
Antal Szerb: Journey by Moonlight

**Abstract:** The circle of artists and scholars, organized around the classical philologist Károly Kerényi, occupies a special place in the intellectual life of Hungary in the 1930s. Antal

<sup>55</sup> Petrányi Ilona hívta fel a figyelmet Halstatt kelta kultúrközpont szerepére. Vö. PETRÁNYI, *i. m.*, 53. Ez plauzibilisebb, mint Bircsák Anikó föltevése, aki a boszorkányperekre hivatkozik. Vö. BIRCSÁK, *i. m.*, 81–82.

<sup>56</sup> SZERB, *Hétköznapok, i. m.*, 198.

<sup>57</sup> *Uo.*, 5.

Szerb, one of the most talented essayists and writers of the interwar period, also belonged to this group of friends. Szerb was heavily influenced by Kerényi's views on ancient Greek religion and classical literature. In 1936, the writer published his analysis of the latest Western European and American novels, entitled *Everyday Life and Miracles*, which is partly a prelude to his 1937 novel *Journey by Moonlight*. The novel features a caricature of Kerényi, while the plot is in many respects a special blend of a recipe filtered from contemporary novels and ancient literary products.

**Keywords:** Greek Mythology, Greek and Roman epic poetry, Celtic Mythology, History of Religion, Classical Philology

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/21-36](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/21-36).

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



POLGÁR ANIKÓ

## Az őisleány, az ősiszennő és Ariadné elvágott fonala

Antik elemek Hajnal Anna költészetében\*

„A háború utáni szellem fontos mozzanata, hogy a mítosz iránti érdeklődés mérhetően megnövekedett. A vallástörténet, azelőtt szaktudósok magánügye, most a szellemi élite kedvenc studiumává lett.”<sup>1</sup> Szerb Antalnak ez a megállapítása ugyan a világirodalmi jelenségekre vonatkozik, de az idézet egyúttal a magyar irodalomtörténet két háború közötti korszakát is jellemzi, főként a harmincas éveket, a Nyugat harmadik nemzedékéhez tartozó költők pályakezdésének idejét. „Vannak világtények, amiket csak mítosz alakjában lehet felfogni. Azok a korok, amelyeknek nincs mitológiájuk, szegény korok, mert nem ismerik ezeket a valóságokat”<sup>2</sup> – fejtegeti tovább Szerb. A mitologikus látásmód, a világtények mítoszalapú megragadása meghatározó eleme a harmadik nemzedékhez tartozó Hajnal Anna költészetének is. Tanulmányomban ennek a mitologikus látásmódnak a megjelenését vizsgálom, s ehhez kapcsolódóan foglalkozom a Hajnal Anna-versek intertextuális hátterével és az antik verselés mintázatainak megjelenésével is.

Az irodalomtörténet Hajnal Annát az antikizáló költők közé sorolja:<sup>3</sup> az Argonauták szerkesztőjeként<sup>4</sup> a klasszika-filológus Trencsényi-Waldapfel Imrével került szorosabb munkakapcsolatba; költészetére, ahogy a harmadik nemzedék több más költőjére

\* A témával kapcsolatos kutatások az 1/0106/21. számú, *Kultúrna pamät, problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte mađarskeje literatürje a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak.

<sup>1</sup> Szerb Antal, *Hétköznepok és csodák*, Bp., Révai, 1935, 198.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> „Annak a görög és római költőiségnek egyenesági örököse, amely szüntelen kapcsolatot tart a felsőbb hatalmakkal...” RÓNAY László, *Hajnal Anna (1907–1977) = A magyar irodalom története 1945–1975. II/1. A költészet*, szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., Akadémiai, 1986, 383.

<sup>4</sup> Szilágyi János György visszaemlékezése szerint „a folyóirat kísérlet volt a mind jobban és mind fenyegetőbben kiélesedő urbánus-népies ellentét feloldására: ezért a Németh Lászlóval ekkor már szoros baráti kapcsolatot ápoló Kerényi, ezért Illyés Gyula szereplése, és ennek megfelelője Kerényi, Honti és Trencsényi-Waldapfel írásainak megjelenése a Válaszban és a Magyarságtudományban. Úgy tűnik, a közvetítő elsősorban Trencsényi-Waldapfel volt”. SZILÁGYI János György, *Horatius bibosus* = SZ. J. Gy., *A tenger felett: Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*, Bp., Gondolat, 2011, 192. Rónay László szerint „részben a Horatius noster támasztotta irodalmi érdeklődésből és megnövekedett műfordítási kedvből nőtt ki a folyóirat gárdája (Radnóti, Vas), részben azok csatlakoztak hozzá, akik költészetükben eddig is az antik minták sokszor csak öntudatlan követésével a bukolikus líra képeivel próbáltak felelni a környező valóság problémáira (Hajnal Anna, Takáts Gyula, Jékely Zoltán stb.)”. RÓNAY László, *Az antikvitás újraszületése* = R. L., *Hűséges sáfárok*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 183. Az Argonauták című folyóiratról lásd még: TRENCSENYI Katalin, *Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai századunk harmincas éveiben: az Argonauták című folyóirat története*, Irodalomtörténet 1996/3–4, 392–401.

is, bizonyíthatóan hatottak Kerényi Károly nézetei; s ő maga is, akárcsak férje, Keszi Imre bekapcsolódott az antik irodalom fordításába.<sup>5</sup> A Nyugat nőíróit tárgyaló vagy a magyar női irodalom rejtett hagyományát előtérbe helyező szakirodalmi munkákban említik ugyan Hajnal Annát,<sup>6</sup> ám sem költészetének, sem költészete antik elemeinek a részletesebb elemzésére nem került sor. A költői életműre irányuló érdeklődést jelzik viszont a nemrégiben megjelent, az életművet betájoló utószavakkal ellátott válogatott kötetek.<sup>7</sup> Írásom két korábbi Hajnal Annával foglalkozó tanulmányom folytatása: az egyikben a *Tiszta tiszta tiszta* című anyasiratót elemeztem Weöres Sándor anyasiratójával összehasonlítva,<sup>8</sup> a másikkban pedig a nőiség egyes aspektusainak mitológiai megjelenítésére (a leány: παῖς, a viruló asszony: τελεία, az özvegy: χήρα) fókuszáltam, Kerényi Károly mitoszelfogásából kiindulva.<sup>9</sup>

### Görög versemlékek

„A mi nemzedékünk egyik kezdeti közös hangja, a bukolika [...] nem a görögök érzékiségét, inkább Vergilius eklogáinak szelidségét visszhangozta” – írja Vas István a harmadik nemzedék viszonyáról a pásztori költészethez. Bár Hajnal Annára kimutathatóan hatott Vergilius is (Rónay egy konkrét példát is felhoz az *Első eclogából*, melynek visszhangja kihallható Hajnal Anna *Egy kortárs költő olvasásakor* című verséből<sup>10</sup>), szerelmi költészete azonban nem a latin, hanem a görög mintákat követi. Vas hangsúlyozza

<sup>5</sup> Keszi Imre a *Horatius noster*ben a III. könyv 12. ódáját fordította (*Horatius noster: Magyar Horatius*, Bp., Officina, 1943, 161.), a *Pásztori Magyar Vergilius*ban pedig a 6. eclogát (*Pásztori magyar Vergilius*, Bp., Officina, 1938, 33–37.). A *Horatius noster* egyes kiadásai közti különbségekről lásd: KÓRIZS Imre, *A mi Horatiusaink*, Literatura, 2008/1, 206–216. Mind Keszi, mind Hajnal Anna szerepelnek egy-egy fordítással a Borzsák István és Devecseri Gábor szerkesztésében megjelent Horatius-kötetben, Hajnal Anna a 9., Keszi Imre a 15. epódot fordította: Quintus HORATIUS FLACCUS *Összes versei*, Bp., Corvina, 1961, 337–339, 349–351.

<sup>6</sup> Például BORGOS Anna, SZILÁGYI Judit, *Nőírók és író nők: Irodalmi szerepek a Nyugatban*, Bp., Noran, 2011, 455–456. – Hajnal Anna neve gyakran felmerül Lesznai Anna kapcsán is, kiemelve, hogy „Lesznaihoz igen közel hozta verseinek kozmikus, a teljességet kereső, önálló mitológiát teremtő hangvétele”. *Sorsával tetováltan önmaga: Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*, szerk. Török Petra, Bp., PIM, 2010, 507. Lesznai Anna *Köd előtttem, köd utánam* című kötetéhez Hajnal Anna himnikus hangú utószót írt, ezzel a bekezdéssel a végén: „Istennő volt. Nyugodtan ment el, hazament az istenekhez, családja körébe.” HAJNAL Anna, *Lesznai Annáról = LESZNAI Anna, Köd előtttem, köd utánam*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 393. Lesznai és Hajnal költészetének egymáshoz való viszonyáról, a mítosz és a női önkifejezés kapcsolatáról lásd: POLGÁR Anikó, *Myth and feminine self-expression in the poetry of Anna Lesznai and Anna Hajnal*, World Literature Studies, 2017/4, 89–102.

<sup>7</sup> HAJNAL Anna, *Tiszta tiszta tiszta: Hetvenhét vers*, Bp., Múlt és Jövő, 2006; HAJNAL Anna, „Engem a némaság ajkához vett”: *Válogatott versek*, Bp., Orpheusz Kiadó, 2014.

<sup>8</sup> POLGÁR Anikó, *Az anyaaarchetípus megjelenési formái Hajnal Anna és Weöres Sándor anyasiratójában = P. A., Poszeidón gyöngyszakállá: Görög–latin intertextusok nyomában, Janus Pannoniustól Weöres Sándorig*, Pozsony, Kalligram, 2020, 215–229.

<sup>9</sup> POLGÁR Anikó, *Kulturális emlékezet és antik mitológia Hajnal Anna lírájában = P. A., Poszeidón gyöngyszakállá, i. m.*, 131–141.

<sup>10</sup> RÓNAY, Hajnal Anna, *i. m.*, 381–382.



ennek az érzéki hangnak a korabeli merészségét, mely a női irodalom kontextusában még meglepőbb: „a szerelem sohasem szólalt meg ilyen szenvedélyes himnuszokkal, ilyen görög erővel és egészséggel a magyar költészetben”.<sup>11</sup> „Hajnal Anna költészetében ahhoz a tiszta, magas mámorhoz jut hozzá, amit először a világirodalomban egy másik költő szüretelt: Sapphó” – hangzik Vas István esszéjének záró tanulsága.<sup>12</sup> Nem ő az egyetlen, aki a Hajnal Anna és az ókori költő művei közti kapcsolatra utal. Török Sophie már az első kötetéről írt recenzióban kijelentette, hogy „Hajnal Anna az első költőnek, Sapphónak örökösé”.<sup>13</sup> A *Szertelen nyár* című kötetet olvasva Devecseri Gábor is minduntalan Sapphó nyomaira bukkan: „Szapphót, mindig újra Szapphót juttatja eszünkbe az ilyen, a világ ritmusával együtt remegő édes szorongás. De nemcsak ez. Az erő is, amivel hírt ad magáról.”<sup>14</sup>

Már a Nyugat első nemzedékének idején megélenkült a görög költő iránti érdeklődés: ezt jelzi Hatvany Lajos esszéje, amely Bernhardt Schreiber német nyelvű Sapphó-könyvével és a korabeli filológusok merev, erkölcsi előítéletekkel terhelt Sapphó-képével polemizál. Költőelődként rendre megjelenik a 20. század első felének magyar költőinél, megidéződik Erdős Renée<sup>15</sup> és Lesznai Anna<sup>16</sup> verseiben is. Hajnal Anna Sapphó-reminiszcenciákat tartalmazó versei tehát nemcsak az ókori intertextusokkal, hanem a modern női irodalommal is párbeszédbe lépnek.

Többnyire nem konkrét szövegpárhuzamokról, hanem a Sapphó-töredékekből ismert hang megszólaltatásáról van szó. Hajnal Annánál megidéződik az egyik Sapphó-töredék vershelyzete: a szerelmes lány és az anyja beszélget, a lány kicsit félve, megilletődve vall anyjának a szerelméről. Sapphó töredékében<sup>17</sup> a lány azt panaszolja anyjának, hogy nem tud a szövésre figyelni, mert csak a szerelmére gondol:

<sup>11</sup> Vas István, *Fellebbezés Hajnal Anna ügyében = V. I., Az ismeretlen isten: Tanulmányok 1934–1973*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 845.

<sup>12</sup> *Uo.*, 853.

<sup>13</sup> TÖRÖK Sophie, *Hajnal Anna: Ébredj fel bennem álom (Verse)*, Nyugat, 1935/7, 56.

<sup>14</sup> DEVECSERI GÁBOR, *Szertelen nyár: Hajnal Anna versei = D. G., Lágymányosi istenek*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 417.

<sup>15</sup> Erdős Renée Sapphó-ciklusáról lásd CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke: Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2014, 515–517.

<sup>16</sup> Lesznai Anna *Édenkert* c. kötetében érezhető Sapphó hatása, több vers tekinthető a sapphói versszak imitációjának, a strófák szabályos adonisi kólónokkal zárulnak (pl. *Éjjel, Egy távoli esküvőre, Szolgáljon néked...*), s megjelennek egyes, a Sapphó-töredékekből ismert versszituációk is (az *Egy távoli esküvőre* c. versben pl. a féltékeny szerető elképzeli kedvesét egy másik nővel). Vö. LESZNAI Anna, *Édenkert: Verse*, Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1918, 17, 22–23, 25.

<sup>17</sup> A versnek egy magyarítása Hatvany Lajos említett esszéjében is megtalálható, mely Schreiber fordítása alapján készült, azt bizonyítandó, hogy a német fordítás hozzájárult „Sapphó temperamentumának lecsendesítéséhez” és romantikus dallá alakította a görög töredéket: „Anyuskám, ne légy haragos, / Szegény szívem nagyon nehéz, / Az orsómon lankad a kéz / Lelkemben vágy: csendes dalos. / Dali legény, rád gondolkodok.” HATVANY Lajos, *Sappho*, Nyugat, 1909/19, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00041/01027.htm> (Letöltés ideje: 2021. november 21.) Csengery János is népiesre hangolta át a verset: „Nem bírom én, drága szülém, / Már lecsapni bordafámat: / Legény után keltett bennem / Karcu Aphrodite vágyat.” CSENGERY János, *A görög líra gyöngyei*, Szeged, Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1933, 53.

Γλύκη μαῖτερ, οὐ τοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον  
Πόθῳι δάμεισα παῖδος βραδίναν δι' Ἀφροδίταν

Anyám, te édes, oly kín a szövés! Igát vetett rám  
A lenge Aphrodité, szeretőmhöz hajt a vágyam.  
(Németh György fordítása)<sup>18</sup>

Édesanyám! Nem perdül a rokka, olyan  
szakadós ma a szál –  
vágó nehezül rám;  
mert a sudár, szép Aphrodité letepert!  
szerető, szerető  
kell ma nekem már!  
(Radnóti Miklós fordítása)<sup>19</sup>

Hajnal Anna korai versei gyakran a szerelmes lány hangján szólalnak meg, néha a cím is a narratív szituációra utal (például *A lány beszél*, *A lány újra szól*, *Mégegszer a lány*).<sup>20</sup> Az idézett Sapphó-töredékre azonban leginkább a *Petőfit*, *Byront* című vers emlékeztet. Szövéss helyett a 20. századi költőnő önműveléssel, költőelődök műveinek olvasásával tölti az idejét, de a szerelemtől nem tud megszokott foglalatosságára odafigyelni: „Petőfit, Byront, Vörösmartyt / letettem sorban, nem segít, / halványak lettek mint az árnyak, / egyedül hagytak”.<sup>21</sup> A magát elhagyatottnak érző lány itt is az anyját szólítja meg:

Anyám, szeretsz-e? rég nem ismersz,  
csak akit szültél, testemet [...].  
Mily idegen neked a lélek,  
aki itt sír, sír egyedül,  
az az akarat, az a kényszer,  
mely mindig új görcsbe feszül  
s az a védtelen, tárt alázat  
a már megsejtett sors előtt –  
anyám, mi lett a melegedből,  
mely kis koromban befödött?<sup>22</sup>

<sup>18</sup> SZAPPHÓ, *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, ford. NÉMETH György, Bp., Helikon, 1990, 96–97.

<sup>19</sup> RADNÓTI Miklós, *Orpheus nyomában: Műfordítások kétezer év költőiből*, Bp., Pharos, 1943, 7.

<sup>20</sup> HAJNAL Anna *Összegyűjtött művei*, Bp., Magvető, 1980, I, 178–180.

<sup>21</sup> *Uo.*, 147.

<sup>22</sup> *Uo.*

Az anya–lány kapcsolat itt is bennőséges, a lány – bár arról panaszkodik, hogy elidegenedett régi énjétől és ebben az új lélekben az anya sem ismer rá korábban dédelgetett kislányára – mégis bizalommal fordul az anyjához, őszintén vall neki szerelméről, mint egy barátnőnek. A szerelem itt is sorsszerű, mint a görögöknél, erejének, mint egy isteni hatalomnak, lehetetlen ellenállni.

Még nyomatékosabb Sapphó jelenléte azokban a versekben, amelyekben Hajnal Anna magát az antik költőnőhöz hasonlítja, vagy őt szólítja meg. Az *Égiek akarták így* című versnek már a címe is az antik világképet, a többistenhitet tükrözi, emellett pedig sztoikus magatartást, az istenek akarátába való belenyugvást sugall. Ez a belenyugvás is a végzet elháríthatatlanságából, a nekünk rendelt sors előli kibúvók hiába-való keresésének tudatosításából fakad. A versből több Sapphó-töredék visszhangja is kihallható. A narráció kettős: olvasható önmegszólításként, önmaga biztatásaként, de arra is gondolhatunk, hogy a görög költőnő által megszólított Aphrodité a vers narrátora, szavaival ő ad erőt a hozzá könyörögőnek. „Mért nézed szomorun elszálló ifjuságod?” – kérdezi például,<sup>23</sup> mintha az egyik Sapphó-töredékre<sup>24</sup> válaszolna, melyben a narrátor lánysága gyors elmúlását panaszolja. Közben felmerül a Sapphóval való azonosulás és a hozzá kapcsolható mitikus „életpályamodell” megvalósíthatóságának lehetősége:

Mindennap szebb leszel, így tündökölsz az időben  
Sappho arca is így villogott Lesbos szigetén,  
hogy sápadt lett aki látta  
s rabjai lettek ifjak leányok.

Így élj, míg szűnnek az égiek kegyei  
s ha minden betelt már, úgy halj mint elődöd  
s pusztítson el méltón  
tenger és szerelem.<sup>25</sup>

Az *Ébredj fel bennem, álom* című versciklusban Sapphót szólítja meg, néniének nevezzi és arra kéri, sírjon vele, hogy Aphrodité az ő kedvéért rajta is könyörüljön:<sup>26</sup> a különböző idősíkok találkozását megvalósító együtt sírás tulajdonképpen az irodalomtörténetből ismert hang kölcsönzése lesz, csatlakozás egy már bevált megszólalási módhoz a hasonló életszituációban.

<sup>23</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 54.

<sup>24</sup> „Leányságom, leányságom, merre mégy, ha engem elhagysz? / – Már soha többé hozzád vissza, már soha többé!” *Görög költők*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Bp., Officina Könyvtár, 1942, 24.

<sup>25</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 55.

<sup>26</sup> „Sapphó, szép hajdani lány, téged hívlak esengve, / néném, sírj együtt velem s tán kedvedért felém is hajlik / a vak vágyak úrnője, virágokon trónoló / kegyetlen Aphrodite.” HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 122.

### *Az antik metrum mintázatai*

„Az antik metrumok szabadabb kezelése is új költői korszakot jelez” – írja Rónay László Hajnal Anna „feleszmélésének” időszakával, a hatvanas évekkel kapcsolatban, megállapítva, hogy ekkor visszatérnek a költőnő „korai költészetének motívumai, de teltebben, érettebben”.<sup>27</sup> A séma ugyanaz, mint a harmadik nemzedék több költője (például Devecseri Gábor) esetében: Nyugatos indulás a harmincas években, a háború után a sztálinista korszak mint az életmű mélypontja, majd az újra önmagára eszmélés, a fiatal kori hang újra megtalálása és érettebb kiteljesítése. A pálya zuhanását, majd újra felemelkedését Vas István egy szép albatrosz-metaforával érzékelteti: ahogy Baudelaire versében a kék ég helyett a hajó padlójára került albatrosz esetlenül, szárnyát leejtve lépked, olyan ügyetlenül mozgott Hajnal Anna a politikai költészet terepén, később viszont az albatrosz feltűnés nélkül „visszasiklott elemébe”<sup>28</sup> és újra magasba szárnyalt.

Rónay megjegyzéséből arra következtethetünk, hogy Hajnal Anna korábban kötött antik formákban írt, s a hatvanas években kezdte ezeket a formákat fellazítani – ez azonban nem egészen így van. Hajnal az antik metrumokat korai költészetében egészen lazán, versemlékszerűen kezelte, kései költészetéből viszont tudunk példát hozni szabályos ionicus a minorékban íródott versre (*Eti*, 1976): igaz, ez egyrészt szimultán vers, hiszen ütemhangsúlyosan is értelmezhető (ősi nyolcasként), másrészt a verset a rímek miatt a nyugat-európai verseléshez lehet sorolni.

az a rózsa – alabástrom 4 || 4 x  
 ○○ – ○ | ○○ – –  
 haloványszín teacsésze 4 || 4 a  
 ○○ – – | ○○ – –  
 amin átsüt a derengés 4 || 4 x  
 ○○ – ○ | ○○ – –  
 finom ujjá remegése<sup>29</sup> 4 || 4 a  
 ○○ – ○ | ○○ – –

A szakirodalomban egymásnak ellentmondó vélemények fogalmazódnak meg a Hajnal Anna-versek metrikájával kapcsolatban. Van, aki formaművészeknek tartja, mások viszont a forma laza kezelését hangoztatják. Vas István szerint Hajnal Anna „sohasem tartozott a formai kísérletezők közé”, s „formai tudása egyébként nem abba az irányba fejlődött, amerre ifjú ábrándjai vonzották, a Berzsenyin át megáhitott antik mértékek világába”, hanem a középkori himnuszok formájából kialakult nyugat-európai

<sup>27</sup> RÓNAY, *Hajnal Anna*, i. m., 384–385.

<sup>28</sup> VAS, i. m., 849.

<sup>29</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei*, i. m., I, 695.

verseléshez.<sup>30</sup> Egyik legismertebb versének, a *Tavaszi himnusz*nak a formáját a rímesség és nyolcsoros strófákká alakított ambroziánusok alapozzák meg. A Nyugatban megjelent kritikájában Radnóti is ebből a versből idéz, dicséri „a szépen zengő himnuszformát, mely áradó és fegyelmezett egyszerre”, s kiemeli, hogy „a nagy telítettség [...] izgatott könnyedséggel helyezkedik el a forma fegyelmében”.<sup>31</sup> Rába György is a himnikus dikciót és az ehhez kötődő rímelést emeli ki mint Hajnal Anna formanyelvének jellegzetes elemeit:

A kötött forma a rímelésnek is inkább teret ad, bár Hajnal Anna a sorvégi összecsengést, vallomásos mondatfűzéséhez illőn, úgy alkalmazza, ahogy szeretett mestere, Babits fogalmazta meg Kosztolányi-nekrológiájában: ha úgy nő ki a sor végén, magától, mint a virág. [...] Áradó himnikus dikcióját épp a kötöttségek: sorzáratok egymásra utalásai, ismétlések, gondolati párhuzamok erősítik zuhatagos fortissimóvá.<sup>32</sup>

Sőtér István a népköltészethez és a régi magyar költészet verseléséhez való kötődést emeli ki, de nem konkrét népdalformákról, hanem háttérmintázatokról beszél.<sup>33</sup>

A Nyugat nőírói kapcsán a szakirodalomban felmerül a kérdés, hogyan viszonyulnak a költők a kötött formákhoz. Török Sophie szélsőséges kijelentése szerint a „költők majdnem kivétel nélkül szabad-verseket írnak, lazán kötött sorokat, rím és ritmus hullámzását érzelmeik hullámzásával pótolják, a női mondanivaló nem kedveli a kötött formát”.<sup>34</sup> Ezt azzal magyarázza, hogy „a költők rendszerint nem rendelkeznek a vers formai igényéhez szükséges intelligenciával, vagy érzelmeik szertelen forrósága nem tűri meg a kötött vers fegyelmét”.<sup>35</sup> Hajnal Anna költészetét Török Sophie ebből a szempontból kivételnek, ebből fakadóan férfiasnak tartja, hangsúlyozva, hogy „e költészet távolról sem laza, vagy elmosódó, ellenkezőleg, sorai szigorúan zárt, s katonás rendben sorakoznak”.<sup>36</sup>

Ez a katonás rend valóban főként a magyaros és a nyugat-európai formákban valósul meg. Gyakori azonban, amire Bodnár György is felfigyelt, hogy Hajnal Anna

<sup>30</sup> VAS, *i. m.*, 847.

<sup>31</sup> RADNÓTI Miklós, *Himnuszok és énekek: Hajnal Anna új verseskönyve* = R. M., *Összegyűjtött prózai írásai*, Bp., Osiris, 2007, 202.

<sup>32</sup> RÁBA György, *Egy himnikus költő: Száz éve született Hajnal Anna*, Holmi, 2007/6, 729.

<sup>33</sup> „Hajnal Anna versein a magyar népköltészet ritmusa üt át [...]. Legtöbb strófaéplete mögött így tehát a népdal és a költészeti népiesség formáira ismerhetünk [...]. Hajnal Anna jellegzetesen magyar zeneiségét mégsem annyira a rímelése vagy a versformák keltik föl, mint inkább a szófűzésnek az a rejtett művészete, melyet a legnehezebb elsajátítani” SÓTÉR István, *Hajnal Anna* = HAJNAL Anna, *A gond akár a szemfedél*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1985, 319.

<sup>34</sup> TÖRÖK, *i. m.*, 55.

<sup>35</sup> *Uo.*

<sup>36</sup> A formai fegyelmet tartja csak férfiasnak, a mondanivalót viszont nőiesen lágynak. TÖRÖK, *i. m.*, 56.

„lazán fűződő soraiban a szabadvers és az antik mérték emléke találkozik”.<sup>37</sup> Az *Egy gyermekhez* című vers a sapphói versszak imitációja. Néha csak egy-egy szótag tekintetében tér el a sapphói sor képletétől:

elkövetendő nemes hősi tettek<sup>38</sup>  
 - ∪∪| - - || ∪∪ - ∪ - -

Az idézet sor harmadik szótagjának a szabály szerint hosszúnak kellene lennie (a sapphói sor képlete: - ∪ - | ∪ - || ∪∪ - ∪ - -), ettől eltekintve a sor szabályos, hiszen előfordulhat, hogy a 'h' hang a latinon alapuló prozódiai szabályok szerint, ahogy ez a régebbi magyar verselésben gyakori, nem hosszabbítja meg a szótagot. A négysoros strófák utolsó sora mindig ötszótagos, s egy esetben szabályos adónisi kólon:

bátor erőnket<sup>39</sup>  
 - ∪∪| - -

Hasonló példákra más versekben is figyelhetünk. A *Tenger* című vers II. részében a sorzárlatok néha a hexameter sorzárlatát vagy a sapphói strófa zárósort idéző adónisi kólonok:

Nehezen válok el én, bármily zord a barát is  
 - ∪∪| - -  
 Így néz szét a tengeren s a partra vissza szorongva  
 - ∪∪| - -

Ezekre a versemlékekre is érvényes, amit Rónay György Radnóti hasonló formai megoldásai kapcsán megállapít:

Természetesen nem valami képlethez-igazodásról van szó, hanem inkább csak egy emlékképhez való laza kötődésről. A költő nem tudatosan követi a sapphói sorformát, [...] hanem csak „emlékezik” rá; de ez az emlékezés mégis több esetleges, ösztönös rá-ráhibázásnál: *tudatosan* képez ki bizonyos antikós-modern formát, modern-„bukolikus” élménye sugalmazására, és ennek az élménynek adekvát formájául, legsajátosabb ritmusvallomásául.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> BODNÁR György, *Teljességem kinek kell? Hajnal Anna (1907–1977)* = B. Gy., *Jövő múlt időben: Tanulmányok, esszék, kritikák*, Bp., Balassi, 1998, 143.

<sup>38</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 28.

<sup>39</sup> *Uo.*

<sup>40</sup> RÓNAY György, *Jegyzet Radnóti formáiról*, *Kortárs* 1964/11, 1823.

Rónay hangsúlyozza, hogy ez az antikós ritmika nemcsak a fiatal Radnótira jellemző, hanem nemzedéki sajátosság, s a nemzedékből külön kiemeli e tekintetben Hajnal Annát, felvázolva nyelvi-formai ihletés tekintetében egy „családfát”, mely Horatiusból, Berzsenyiből eredeztethető és Füst Milánon keresztül jut el a *Sarjúrendek* Illyéséhez, onnan a harmadik nemzedék költőihöz.

### Mitikus látásmód

Hajnal Anna költészetét a szakirodalom a mitikushoz köti: van, aki „kozmosz hely”<sup>41</sup>-nek nevezi, egyensúlyozásnak az „Édenkert fái közt kifeszített kötélén”.<sup>42</sup> Többen is lényegi elemének tartják a panteizmust, valamint „a belső történet és a mítoszok teljesség-igénye” formáló erejét.<sup>43</sup> Radnóti kiemeli, hogy „e sajátos világban mítoszok születnek, melyeknek családfája a klasszikus világig követhető, de mégis maiak és sajátosak, s csodálatos teremtményekkel ékesek”.<sup>44</sup> Vas István szerint a „mítosznak az a funkciója lett nála, mint volt a keletkezése idején: a természet elemi erőinek és indulatainak istenítő megszemélyesítése”.<sup>45</sup> Hajnal Anna költészete mintha visszavinné minket ahhoz az ősallopothoz, mikor „az ember kitárultan átadta magát a világegyetemnek s így töltötte meg és hatotta át a szellem mozgékonyásával s átváltozóképeségével”.<sup>46</sup>

Korai versei már nézőpontjukból, világképükből adódóan is mitikusként hatnak: a mitizáláshoz a költőnek nem feltétlenül van szüksége konkrét mitológiai utalásokra. A narráció gyakran visszahelyeződik a múltba az istenek említése, megidézése révén. A mitológia istenei viszonyítási pontként szolgálnak, s a versek beszélőjéhez egészen közel állnak, például: „élek, mint a hajdani istenek boldogan, szerelem nektára lesz italom” (*Fényharmatos reggel*),<sup>47</sup> „kín s töprengés nélkül mint a boldog istenek” (*Tünődés*),<sup>48</sup> „A halhatatlanok / egyike, az örök ég, kínom megszánya / annyira felindult” (*Mindent újra felidézek*),<sup>49</sup> „az istenek sorba meglátogatnak” (*Hogy végzek veled?*),<sup>50</sup> „rám emlékeztek régi istenségek” (*Tél*),<sup>51</sup> „Ti boldog testek, égiek, / akiket kényszer nem gyötör: / nem tudjátok, a lázadás / milyen gyönyör” (*A csillagokhoz*).<sup>52</sup>

<sup>41</sup> ALFÖLDY Jenő, *Orpheusz leánya: Hajnal Anna (1907–1977)* = HAJNAL, *Tiszta tiszta tiszta*, i. m., 107.

<sup>42</sup> SZAKOLCZAY Lajos, *Hajnal Anna fényei: Költő és ember egyazon húron* = HAJNAL, „Engem a némaság ajkához vett”, i. m., 193.

<sup>43</sup> BODNÁR, i. m., 143.

<sup>44</sup> RADNÓTI, i. m., 201.

<sup>45</sup> VAS, i. m., 846.

<sup>46</sup> KERÉNYI Károly, *Prótozonos Koré = Homérosi himnuszok: Aphroditéhoz, az Istenanyákhoz, Hestiához, a Naphoz és a Holdhoz*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Officina, 1941, 51.

<sup>47</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei*, i. m., I, 25.

<sup>48</sup> Uo., 27.

<sup>49</sup> Uo., 45.

<sup>50</sup> Uo., 66.

<sup>51</sup> Uo., 171.

<sup>52</sup> Uo., 290.

A *Tavaszi himnusz* alapmetaforája a fény körének tágulása, mely a hold kikerekedését és a leány asszonnyá érését is jelzi. A hold ragyogása a végsőig fölerősödik, míg bele nem olvad az erőteljesebb fénybe, a napba. A megszólított „úrnő, égi lány” a holdistennő, a narrátor ugyanakkor az első strófa nyolc soron át kigyózó mondatában egyszerre örül a holdnak és a nappali fénynek:

délben az árnyék rövidül,  
 egyre előbb mosoly süt rám  
 mind áttetszőbb napok mögül,  
 ragyogás, ki az éjszakán  
 is átsütsz<sup>53</sup>

Az antik mitikus gondolkodásban a hold a női, a nap a férfi princípiumhoz kötődik. „A napfelkeltehez a régi vallás az anyai sötétség diadalmas leküzdésének gondolatát fűzi” – állapítja meg Bachofen, aki a nap útjában a fiú fokozatos elszakadását látja az anyától. „Erejének tetőpontján, egyaránt távol a születés és a halál órájától, a nyáját ki- és beterelő pásztortól, ő maga a diadalmas apaság, s ragyogásának az anya éppúgy alárendeli magát, ahogy a poseidóni férfúsággal uralkodón szembeszállt.”<sup>54</sup> Ahogyan Hajnal Anna himnuszában „tágul a fény édes köre”,<sup>55</sup> úgy erősödik a korábban ernyedt, alvó holdistennő, s ugyanakkor ereje össze is olvad a nap, a férfi erejével. Artemisz és Apollón testvéreként megtámogatják egymást, ahogy az egymás mellett folyó testvér folyók: „lépdelsz és fénylő tagjaid / derítik a testvér folyók: az éj s a nappal partjait...”<sup>56</sup> Az istennőt megszólító női narrátor is bágyadtságból ébredt, pusztaságról, fojtó szélről, futó tevékről álmodott, mintha a bibliai sivatagi képek álombeli látványa után nyitná szemét a görög derűre, kitágítva eddigi horizontját: „az én szemem is milyen tág”.<sup>57</sup>

A napszakok metaforikája az évszakokéval társul, a téli álomból felébredés, a jeges föld kiolvadása, a patakok tavaszi áradása a nő szerelemre ébredésének képe. A görög mitológiai allúziók wagneriekkel kombinálódnak: a tél folyamán lángok közt alvó tiszta szűz a lángokba burkolt, a hős Siegfried felélesztő csókjára váró walkürlányra, Brünhildére is hasonlít.

A *Tavaszi himnuszban* a holdistennő, aki egyben termékenységistennő is, feléled, magához vonzza és energiával tölti fel a természet, a mindenség szunnyadó energiáit. A verssel Hajnal Anna mintha Lesznai Anna *Tavaszi Isten* című költeményére felelne: a tavaszisten is megmozgatja a természet erőit, de férfiként, patriarchális

<sup>53</sup> *Uo.*, 195.

<sup>54</sup> Johann J. BACHOFEN, *Az anyajog*, ford. KÁRPÁTHY Csilla = J. J. B., *A mítosz és az ősi társadalom: Válogatott írások*, Bp., Gondolat, 1978, 134.

<sup>55</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 195, 196.

<sup>56</sup> *Uo.*, 197.

<sup>57</sup> *Uo.*, 196.



istenatyaként uralja azokat, mintegy az ő akaratához, engedélyéhez van szükség ahhoz, hogy a termékeny női energiák is felszabaduljanak. A tavaszistennek behódoló női princípium a mitizálás Nietzsche-től és Ady-tól tanult módszereit próbálja nőiesíteni.<sup>58</sup> Hajnal Anna a Lesznai-líra tanulságait is felhasználva tudott egy lépéssel továbblépni, a férfiirányítású rend mögötti ősi női, anyai princípiumhoz. A Lesznai-vers női beszélője azt panaszolja, hogy álmának burkát „fájó késszúrással” repesztette szét a könyörtelen, erővel letipró isten, küzdelmük sebekkel, zokogással jár, míg végül a gyengébb megtörik, behódol, letiportan egyesül vele „gyilkos szerelemben”.<sup>59</sup> A *Tavaszi himnusz* istennője határozottan, de sokkal lágyabban idézi elő a változást, varázslata mindenre és mindenkire hat, nemi szerepektől függetlenül, s nem kegyetlenséggel, hanem termékenysége bűverejével éri el azt, hogy a lábai elé borul a világ.

A műfajilag, tematikusan és hangulatilag is a *Tavaszi himnusz* előzményének tekinthető *Őszi himnusz Afroditéhez* című költemény az öntudatlanság nyomasztó, álomszerű állapotát egy a tenger mélyére eltemetett istennőszobor nézőpontjából mutatja be. Az istennőt felszínre kell hozni, meg kell szabadítani a vizek nyomasztó terhétől, ugyanakkor nem lehet teljesen elszakítani folyékony, női közegétől. „A vízzel való kapcsolat mindig megújhodást hordoz: egyrészt mert a felbomlást »újjászületés« követi, másfelől mert a vízbe merülés növeli az élet- és a teremtő energiákat.”<sup>60</sup> A *Tavaszi himnuszban* a már feléledt istennő úgy lesz a mindenség mozgatóerejévé, ahogy Lucretius *De rerum natura* című tankölteményének a bevezetőjében Venus. Ez az istennő azonban nemcsak Aphroditéra (Venusra) emlékeztet, hanem Artemisra is (a sarlós hold, az ij említése ezt egyértelműsíti). Artemis (Diana) a „természet – állati és növényi – virágzó életének megszemélyesítőjévé fejlődött”, „mint az erdő úrnője, uralkodik a vad és szelíd állatok felett”, „mint a hold, különösen pedig mint a sárga őszi hold istennője, ő töltötte meg a paraszt csűrjét ízletes gyümölcscsel”.<sup>61</sup>

Hajnal Anna azt az őállapotot idézi meg, amikor az ősiszennő különböző alakjai még egybemosódtak. „Álomszerű drámaiság jellemzi ezt az állapotot. Az Ősiszten és az Ősiszennő újra meg újra átváltoznak, egyesülnek, az Ősleány meghal, helyében egy haragvó istennő jelenik meg, anyaistennő, aki leányában az Ősleányt – önnön magát – szüli újra. A dráma színtere a világmindenség, háromfelé osztva, mint ahogy az istennő maga is hármas: őskoré, anya, leány.”<sup>62</sup> Kerényi idézett, a Démétér-himnuszhoz kötődő fejtegetése kulcs lehet a Hajnal Anna-líra olvasásához is, a korai koré-versektől kezdve a szerelmi kiteljesedésnek, a mindenség anyai átölelésének megragadásán át az anyasiratóig, melyek anya és leány azonosulását, az anya vegetatív

<sup>58</sup> A vers elemzését lásd EISEMANN György, *Egy átlényegülés lírai beszéde: Lesznai Anna: Tavasz Isten = Nő, tükkör, írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, szerk. VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Bp., Ráció, 2009, 369–376.

<sup>59</sup> LESZNAI Anna, *Dolgok öröme*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 16–18.

<sup>60</sup> MİRCEA ELIADE, *Vallástörténeti értekezés*, ford. SUJTÓ László, Bp., Helikon, 2014, 287.

<sup>61</sup> JAMES G. FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Bp., Osiris, 2002, 90.

<sup>62</sup> KERÉNYI, *i. m.*, 51.

átalakulását sugallják. Ahogy Démétér alakjában benne van Koré-Persephoné, úgy van ott az érett nőben a valamikori kislány. Mintha lelassított ovidiusi átváltozásról lenne szó, melynek megvalósulásához ugyan évek hosszú sorára van szükség, ez az időtávlat sem elég azonban a tudat megváltoztatásához: az új testbe kényszerült nő továbbra is a korábbi testképzeteiből kiindulva mérlegeli magát, az öregség külső jeleit levethetetlen álarcnak, isteni büntetésből kapott átváltozott formának érezheti, akár a babérfa alakját Daphné, aki Hajnal Anna *A fa* című versében megöregedve, vén faként kerül az utunkba: „benne én lakom / mindennel aki voltam és vagyok, / Apolló ő aki elől futottam: / fa tömbdereka rejti derekam”.<sup>63</sup> Hajnal Anna a növényekbe, a fába gyakran lát bele nőalakokat, a nőiségnek a természetbe vetüléseként. Az átváltozástematika a költőnő késői köteteiben feltehetőleg Devecseri *Metamorphoses*-fordításának hatásaként jelenik meg.

Az anya–lány viszony mellett mitizálódik a férfi–nő viszony is, ez különösen a korai Koré-versekben, majd az utolsó köteteknek az özvegységet bemutató χήρα-verseiben jelenik meg. A *Hiába Ariadné!* című vers<sup>64</sup> halott Théseusa mozdulatlanul fekszik, mégis messzire lépked, s nem tud visszatalálni, hiszen lépteit már nem vezetheti fonál: Ariadné hiába próbálja segíteni, a fal bezárult mögötte. Hiába gurulna a gombolyag, a halott nem menne utána. „Kinek elhalt reménye: / nincs útja. Nincs kötése. / Elvágta azt a szálát.”<sup>65</sup> A *Júliusi felhőszakadás* című vers<sup>66</sup> beszélője delfinként úszik a viharos tengeren, s mindent megtesz, hogy kivigye a partra Ariont. Az *Óh régi június!* című vers beszélője vén Baucisként keresi a makro- és mikrokozmoszban Philemont, de az „örökforgó szél”<sup>67</sup> elforgatja őket egymástól. Egy másik mitológiai páros, Orpheus és Eurydiké is megidéződik a *Fuvolaének* című versben, a nemi szerepek megcserélésével: „én Fiu-Eurydikém. / Hadd legyen érted Orpheusz”.<sup>68</sup>

Hajnal Anna verseinek lényegi eleme a mitikus látásmód. Néhány megfigyelés erejéig le tudjuk ugyan választani a görög–latin elemeket a mitikus világkép egészéről, de azt is fontos hangsúlyoznunk, hogy különböző kultúrkörök (az antik mellett legerősebbek a zsidó hatások) egymásba olvadásáról van szó – igaz, nem olyan erőteljesen hibrid jelleggel, mint például nemzedéktársai közül Weöres Sándornál. Visszatulva Szerb Antalnak a bevezetőben idézett, a két háború közötti magyar irodalomra vonatkoztatott gondolataira, elmondhatjuk, hogy Hajnal Anna nemcsak költői indulásakor, hanem pályája későbbi magasra ívelésekor is (főként a hatvanas és hetvenes években) mítosz alakjában fogta fel a világtényeket, és a maga egyéni mitológiáját antik elemekre is (intertextuális utalásokat és időmértékes metrikai elemeket is működtetve) alapozta, illetve építette fel.

<sup>63</sup> HAJNAL Anna, *Parti város*, Bp., Szépirodalmi, 1970, 31.

<sup>64</sup> HAJNAL Anna, *Elhiszed nekem?*, Bp., Magvető, 1976, 14–15.

<sup>65</sup> *Uo.*, 15.

<sup>66</sup> *Uo.*, 16.

<sup>67</sup> HAJNAL Anna, *Alkonyfény*, Bp., Magvető, 1978, 25.

<sup>68</sup> HAJNAL, *Összegyűjtött művei, i. m.*, I, 690.

POLGÁR ANIKÓ  
egyetemi docens  
Selye János Egyetem, Komárom  
polgaraniko@post.sk

*The Ancient Girl, the Ancient Goddess and the Cut Yarn of Ariadne  
Ancient Elements in the Poems of Anna Hajnal*

**Abstract:** The study examines the appearance of mythological point of view and ancient elements in the poems of Anna Hajnal (1907–1977). The first subchapter explores the intertextual background of her early poems written in the 1930s. Anna Hajnal often likens herself to Sappho or addresses the ancient Greek poetess. The second subchapter is concerned with the appearance of ancient quantitative verses. For example, the poem *Egy gyermekhez* (To a Child) is an imitation of the Sapphic stanza in terms of verse form. The poetess does not consciously follow the Sapphic stanza, it only evokes her memory. The third part analyzes the mythical poems of Anna Hajnal. The poem *Tavaszi himnusz* (The Hymn of Spring) focuses on the goddess of the moon, who is also the goddess of fertility. The author compares The Hymn of Spring with Anna Lesznai's poem *Tavaszi Isten* (The God of Spring). The God of Spring rules the forces of nature as the patriarchal father-god, the goddess of spring, on the other hand, brings about change more softly.

**Keywords:** Anna Hajnal, Sappho, Hungarian poetry, ancient elements, mythical poems

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/37-49](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/37-49).

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



CSEHY ZOLTÁN

# Mythographus alpha.

## Antikvitás és (neo)avantgárd

(Baránszky László és Bakucz József példája)\*

Újdonatújat új módon új eszköztárral és új nyelvi-poétikai perspektívából: a neoavantgárd poétika e közhelyes jellemzése szinte olyan alapértelmezésnek számít, mely eleve eltereli a figyelmet a hagyományhoz való termékeny viszony szinergikus formáiról. Ez az írás a neoavantgárd gyűjtőnévvel illetett jelenség és az antik hagyomány viszonyát vizsgálja két rokon poétikájú, az Arkánium köréhez tartozó alkotó, Bakucz József (1929–1990) és Baránszky László (1930–1999) költői életművéből kiemelt reprezentatív példákon. Ez a viszony nem a negációé és nem is a szubverzív szembeszegülésé, hanem a kreatív használaté és párbeszédé, mely egyszersmind rávilágít a posztmodern poétikát sok szempontból előkészítő neoavantgárd gesztusok kreatív és ösztönző voltára. Bakucz alkotói módszerének hagyománykötöttségét talán András Sándor jellemezte a legjobban, amikor a szerzőt „a múltban is a jövő archeológusának” nevezte.<sup>1</sup> Baránszky nem véletlenül örökölte meg Bakucz szerkesztői posztját az Arkánumnál: erre a futurisztikus látásmód historikus perspektívái iránti érzékenység költői kiaknázásának rokon felfogása szinte predesztinálta őt. Az archeológia ilyen bizarr felfogása elsősorban a tudatarcheológia és a kulturális emlékezet mitikus hagyományaira utalva engedi egymásra csúszni múlt, jelen és jövő szétválaszthatatlannak látszó rétegeit, de jelzi azt is, hogy ez a költői mitográfia nagyon is individualista szöveggenerálási módok eredményeként mutatja fel önmagát. Ez a poétikai rokonság indokolja a párhuzamos olvasás logikáját is, mely nyomán ez az írás is szerveződni fog.

Baránszky Határ Győzőnek ajánlott *zarándoklat* című, az ókeresztény irodalom hagyománytoposzait felhasználó versének VII. részében egy alternatív költői evangéliumon belül használta a *mythographus alpha* fordulatot.<sup>2</sup> A megnevezés nem pusztán a templomszolga monológjában, az apokrif jegyzetekben, pseudo Jeromos-töredékben, Macrobius-kommentárban, fiktív könyvtárosi jelentésben megképződött központi (keresztény–pogány ütközőtérben kikristályosodó) narratíva jelentőségére utal, hanem egy költői módszerre is, melyet joggal nevezhetünk neoavantgárd mitologizmusnak. A módszer a hagyományforgácsok montázsolása, kollázsolása mellett különféle privát mitológiák megteremtését is magában foglalja,

\* A tanulmány a VEGA 1/0106/21 Kultúrna pamäť, problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literatúry a lingvistiky (Cultural memory, problems of translation and plurilinguism in the context of Hungarian literature and linguistics) című project keretein belül készült.

<sup>1</sup> ANDRÁS Sándor, *Fehérlófia Menetközben Megalít*, Élet és Irodalom, 1991/28, 10.

<sup>2</sup> BARÁNSZKY László, *Összegyűjtött versek*, Bp., Kortárs, 2005, 72.

miközben minden szöveg folytonosan reflektál tényleges, modifikált vagy eltorzult előzményeire. Ez a reflexió nem feltétlenül konzerválás vagy palimpszesztusszerű hagyományáttűnés, sokszor inkább átértelmezés, jelentésáttolás vagy narratívacsere. A *mythographus alpha* ebben a folyamatban a költő, az átörökítő vagy a médium megtestesítője. Ez a pozíció ugyancsak összeköti Baránszky és Bakucz költői látásmódját.

Bakucz József *Apolló és Anyolló* című költeménye egy definíciós kísérettel indul. A költő mintha egy űrlapot töltene ki, vagy szakmai önéletrajzot írna: „foglalkozása: delíró merítés az összevisszaságban”, majd ironikus szószerelvények allúziós játékkal folytatódik, miközben a nyelv karnevalizálásával jut el a mítoszig: „rákomorfikám van morfikumom mítosztogatásom má/ som”. Vitéz György e versbeszéd lényegi vonásait a dekonstruált és hibridizált nyelv, a szaggatott gondolatritmus mellett „az avantgárd csillaghullás-káprázata mögé” bújt romantikus individualizmusban látta, melynek alapegysége a mítoszteremtés.<sup>3</sup> A különös szóelemények és öszvérszavak egyszerre idézik meg a delíriumos, mámoros, orphikus ihletpillanatokat (Apolló a Múzsák vezetője, a költészet istene is), a betegséget (Apolló dögvészt és járványt küldő halálisten is), és egyszerre reflektálnak a mítosz költői alapnyelvként és maszkos identitásként való értelmezésére is. A költő „merítés”, aki a mitológiai tradícióval (is) dolgozik.<sup>4</sup> Ebben a költeményben, ahogy Baránszky fenn emlegetett versében is, jelen van a keresztény–pogány ütközőtér, méghozzá Dionysos allegorikus theophaniájához kötve, a széttrancsírozott és kapcsolataikat vesztett szavak kíséretében, a totális hallucinációs játékban feloldódva: „süljön el ez a civilizáció a Kreténység é/s megjelenül a jövő diója Nűzosz n i h i l n i s i b e n e / v o l e n c i a”. A hallucinációhoz hasonlatos jelenet csúcspontja Apolló és Dionysos telefonbeszélgetése lesz, melynek tárgya Anyolló, illetve az orpheusi hagyományra ugyancsak ironikusan célzó Eurydiké felbukkanása: „megtaláltuk a telefonalat Halló Dionűzosz itt Apolló bes/zél beszélhetnék Anyollóval? Ehol Ridike”.<sup>5</sup> Az egyes szótömbök között olykor nagyobb, máskor kisebb hely van: ez grafikailag és tipográfiai is kirajzolja a nyelvet különféleképpen behálózó hermeneutikai járatokat, azokat a csendeket vagy üres tereket, melyekben a létező egységek mozgathatók, kapcsolatokat teremthetnek egymással a szintaxis, a hagyományos olvasási stratégiák vagy a központosítás bilincsei nélkül. A demisztifikálás és groteszk destrukció együtt jár a mítosz feloldódásával egy áletimologizálásokban, jelentéseltolódásokban és jelentésvesztésekben tobzódó nyelvi-költői deficitpoétikával, de nem ritka az idegen elem, a „szervesületlen” egység beiktatása sem. Dánél Mónika mitológiai figura-kontúrokról beszél, s a szöveg leglényegesebb alakzatának a katakrézist tartja:<sup>6</sup> ennek eredménye Anyolló alakja is, aki Apolló női variánsa lesz. Kiemeli a valóban szembetűnő

<sup>3</sup> BAKUCZ József, *Megalit*, Bp., Magyar Műhely, Orpheusz, 1994, 9.

<sup>4</sup> VITÉZ György, *Egy atlantiszi király hagyatéka és a tanácstalan örökösök – Bakucz Józsefről*, Kortárs, 1997/7, 43.

<sup>5</sup> BAKUCZ, i. m., 9.

<sup>6</sup> DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál: Performatív nyelvhasználat magyar neoavantgárd szövegekben = NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 105–108.

fonalmotívumot is, mely a performatív nyelvben megképződő én szólamának rejtett Ariadné-fonalaként vezet végig a szöveglabirintuson, s ez a dadaista roncsolástól a palindrom-olvasatokig számos zugból áll. A vers lényegi eleme, labirintusa maga az antik mitológia mint háttérmintázat: ez a rajzolat adja meg az alapvető értelmezési stratégiák premisszáit.

„Baránszky kedveli az hommage, a fölidézés, a tisztelgő stílusimitáció és -variáció műfaját. Verseket szentel és ajánl irodalmi példaképeinek (Horáctól Lucrétiuson át Baudelaire-ig és Kafkáig), verscímei ismert klasszikus műfajokhoz való tudatos kapcsolódást tükröznek (mint orphica, epistola, curriculum vitae, alba, ecloga, elégia, ars poetica stb.)” – definiálta Csűrös Miklós Baránszky László költészetének hagyományhoz való kapcsolódási hajlamát és stratégiáit.<sup>7</sup> A „tisztelgő stílusimitáció” mint retorikai lehetőség azonban csak nagyon áttételesen igaz erre a velejéig neoavantgárd lírára. Baránszky valóban otthonosan mozog a hagyománytörténeti allúziókban, de ezek rendszerint azok szétrobbantásához, ironikus és polémikusan termékeny helyzetbehozásához és nem hagyományos értelemben vett stílusimitációhoz vezetnek: például – csak egyetlen jellegzetesen mai példát említve – Kovács András Ferenc szerepekre bomlasztott költészetében. Ez a roncsoláspoétika sokszor palimpszesztus, montázs-kollázs jellegű, enigmatizáltan széttrancsírozott szövegekkel dolgozik, lezáratlan jelentéseket kumulál, folytonos olvasói készenléti állapotot gerjeszt, ahogy azt például Esterházy Péter fogalmazta meg bravúrosan Baránszky halálakor: „Nyugodjék békében Kosztolányi húga. A könyveit úgysem fogjuk békében hagyni. És azok sem minket”.<sup>8</sup> Az újraírt, illetve felülírt szövegvilág a standardizált formákkal, metrumokkal és sémákkal való leszámolásban talál hatékony költői metodológiára.

### *Orphica*

Orpheus története és annak megannyi variánsa, vonatkozása egyike a leggyakrabban feldolgozott mítoszoknak. Ennek egyik oka alighanem az, hogy a szerelem, művészet és halál hármasságában a lét kulcskérdéseit jeleníti meg. A világok és a stabilnak hitt formák közti átjárások, a testmetaforák, az orfizmus mind-mind olyan aspektusokat kínálnak, melyek az írásművészet felszabadítására is óriási hatással voltak: elég csak Szentkuthy Miklós hatalmas Orpheus-breviáriumára, vagy Weöres Sándor teozofikus Orpheus-versére, esetleg Papp Tibor *Orpheusz zaklatása* című korai, neoavantgárd versciklusára gondolni. Baránszky László *Orphica* című költeménye a Magyar Műhelyben jelent meg először.<sup>9</sup> A kétrészes, kihagyásokkal, elhallgatásokkal és listába szedett „mendemondákkal” dolgozó szöveg egyszerűen a klasszikus költészet és

<sup>7</sup> Csűrös Miklós, *Baránszky László: Zarándoklat*, Kortárs, 1988/4, 161–162.

<sup>8</sup> ESTERHÁZY Péter, *A szabadság nehéz mámora*, Bp., Magvető, 2003, 151.

<sup>9</sup> BARÁNSZKY László, *Orphica*, Magyar Műhely, 1975/47, 18–19; BARÁNSZKY, *Összegyűjtött versek, i. m.*, 31–33.

a költőszerep ironikus, neoavantgárd kritikája, valamint egy újfajta költői mitográfia ambivalens módszertana. Pomogáts Béla szerint Baránszky e versében „ironikus modorban vet számot a költészet lehetőségeivel”,<sup>10</sup> ám ebben a számvetésben, tegyük hozzá, elsősorban a klasszikus költőszerep mítosztalanítása érvényesül.

A tudás és a kulturális emlékezet kollektív átörökíthetőségével indító költemény 15 pontba szedett „mendemondával” folytatódik, melyek Robert Graves Orpheus-portréjának logikája szerint következnek.<sup>11</sup> Az első rész végén kettős értelemben is törés jön létre: részint azért, mert Orpheus szimbolikus halála a „lantolás” hagyományának kivészése, illetve a mitikus költő-ősatya halála is, és részint azért, mert az új költők pozíciójának meghatározása bizonytalanságban marad. Ezt például a „mi már csak” hiányszerkezet súlytalan lebegése fejezi ki, mint olyan tudatosan nyitott zárlat, mely az „orfikus költészet” varázstalanított utódaként jellemzi a modern lírát. A diptichon második része Baudelaire irányából közelít: a hagyományt egyfajta „tanulmányi kirándulásnak” tartja, mely a „városi szemétdomb” rendszeres metaforikus meglátogatásában teljesedik ki. A zárőjelezett „(baudelaire dögie után szabadon)” sor Baudelaire *Egy dög* című versének áramköreit asszociatív szinten összekapcsolja Orpheus bacchánsnők általi meggyilkolásának motívumával, a „bacchikus kirándulást” pedig a „tanulmányi kirándulással”. „Nem az a lényeg, hogy mi látható a szemétdombon (lásd a sorok vonalakkal történő jelzése-helyettesítése), hanem az ún. »tanulság«. Tanulság pedig nincs (újra csak vonallal jelölt sor), így az egész látogatás elveszíti értelmét; tágabb értelemben pedig maga a költészet veszti értelmét” – állapította meg a klasszikus líraértelmezés destruálását diagnosztizálva Szentesi Zsolt.<sup>12</sup> A tér- és diszkurzusvesztett modern költő bacchánsként szaggatja szét az orphikus költészet testét, és a szorgos kisdiákként elsajátított hagyomány nyelvi közhelyeit, sőt a nyelvet magát, ahogy ezt a kitöltetlen tesztfeladatra, de kipótolható (vagy rejtvénytípusra, antik töredékleltre stilizált) strófára egyaránt emlékeztető séma jelzi. A költészet nem tanulsággenerátor, ahogy egy tanulmányi kirándulásnak lennie kellene.

Baránszky versénél két évvel korábban jelent meg a *kövesedő ég* című, Kassák-díjas Bakucz József-kötet a Magyar Műhely gondozásában,<sup>13</sup> mely szintén tartalmaz egy Orpheus-költeményt. A kilenc kis részből álló szöveg az *Orpheusz-sorozat* címet viseli.<sup>14</sup> A szöveggkonglomerátum az „özvegy Orpheusz” alakját mutatja be, aki hol „Páris népei” közt keresi hitvesét (azaz alászáll az eleven pokolba), hol „borzong a házban” (vagyis önmarcangolása időnként nyugvópontra jut). A finoman adagolt nyelvtani

<sup>10</sup> POMOGÁTS Béla, *Magyar költő New-Yorkban (Baránszky László: Két világ között)*, Új írás, 1983/1, 127–128.

<sup>11</sup> ROBERT GRAVES, *A görög mítoszok*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Bp., Európa, 1970, 127–179. A megidézett momentumok színezéséhez, árnyalásához hozzájárulhatott még KERÉNYI mitológiája is: KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 365–370.

<sup>12</sup> SZENTESI Zsolt, *Baránszky László: Zarándoklat*, Alföld, 1989/4, 79.

<sup>13</sup> BAKUCZ József, *kövesedő ég*, Párizs, Magyar Műhely, 1973.

<sup>14</sup> *Uo.*, 13–20.

szerkezetek koherenciátlansága nemcsak a széttöredezett idő szimultán tartalmait montírozza egybe, hanem a város testét és Orpheus majdani szétmarcangolt testét is közös nevezőre hozza: „Orfeusz mellkasá / n belül a katedrális / fakó ugatással az agarak vers/ engése / Vercingetorix diadalívén felvillan / mosolytalan / túlvilági”.<sup>15</sup> A szavak testének átvágása bacchánsi tombolás, de új értelmi konstellációk potenciális origója is, ahogy a költő a „vers / engése” szakasznál kapcsolja össze a rémálomszerű üldözési és vadászatjelenetet a metapoétikus aspektusokkal. A szintaxis szétrobban, de a totális térarchitektúra is felborul, a VII. szakaszban például Párizs helyére Budapest kerül, s az orpheusi pokoljárás a személyes emigráns sors és a társas kapcsolatok pszichopoétikájához teremt mitológiai alapot. A keresés, Eurydiké keresése a nyelv elvesztésének analógiája lesz, az írásaktus pedig az alvilágból felhozott töredékek rendszerezése. Maga a költő az analitikus olvasást megcélzó többértelműsítést programnak tekintette, ahogy egy 1985-ben írt leveléből is kiderül: „Engem is – ha másképp is – mindig érdekelt a »nyitott szöveg« Rohrscharch-teszt-lehetősége; vagyis, hogy azt a felvevő-olvasó kiegészíteni avagy interpretálni kénytelen, s így az informatívna nagyobb a töltése, egyrészt, mert a váratlan információé mindig nagyobb, másrészt, mert részvételre serkent.”<sup>16</sup> Edgar Moren antropológus nyomán a költő a biológiai és a mesterséges gép emberi és természeti dimenzióira fókuszálva nyitja meg a szövegeit, s nem egyszer küldi egy metaforikus egzisztenciális-ontologikus szakadék szélére az „indeterminált betűegyüttesek” egyes elemeit.<sup>17</sup> Bakucz József Orpheus és Eurydiké történetét többek közt Berzsenyi-intertextusokkal (*A közelítő tél*) idézi fel a *Labirintusok* című költeményének negyedik részében, mely az azonos című, 1987-re datált kötet egyik darabja volt.<sup>18</sup> A permanens negálásban Bakucz saját gyermekkori és textuális-poétikai emlékezete aktiválódik újra, miközben egy valóban halott nő és egy tébolyodott férfi alakjának előtérbe állításával „mítosztalanítja” a mítoszt:

Nincs rózsás labirint. És talán sohasem volt  
 Eurydicét megmarta a vipera  
 és egy teljesen más világba távozott  
 Orfeusz véres szemeiben már  
 nyoma sincs az értelemnek  
 labdarózsák helyén  
 fekete zsugorított koponyákat lát  
 akiknek száját bevarrták zsineggel.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> *Uo.*, 17.

<sup>16</sup> PAPP Tibor, *Egy levél ürügyén – Bakucz Józsefről*, Kortárs, 1997/7, 58.

<sup>17</sup> *Uo.*, 58–59.

<sup>18</sup> BAKUCZ, *Megalit*, i. m., 188.

<sup>19</sup> *Uo.*



A *Levél Juditnak* című versében ugyancsak megjelenik a mítosz, sokkal személyre szabottabban (a szöveg Kemenczky Judithhoz íródott). A költő elképzel egy orpheusi tragédiát, amely mindössze egy lelki szerepjáték egyetlen stációja marad: „megfú/lladsz Eurydiké-változatodban a véralvasztó viparaméregtől”.<sup>20</sup> A vers több traumaterpet is megképez, például a háripiák belépését a feleség „álmaiba”, miközben a mitikus létértelmezést folyamatos metamorfózisként építi be egy kozmikussá növesztett hagyományba („a történet nem a ti művetek / valahol másutt játszódik / a közeli / három-négy galaxis szájhagyományában”),<sup>21</sup> s ebbe ágyazza be saját szerelmének történetét.

### *Objektív automatizmus és transzponálás*

Az én kikapcsolása vagy rendezői szerepbe kényszerítése az automatizmusok, a véletlen, az aleatorikus vagy szeriális szerkesztés elveit ültette át a költészetbe. Ezek nem egyszer a strukturalista nyelvfelfogás mellett a kortárs zenei technikákból inspirálódtak, s olykor egyfajta absztrakt költői geometriára emlékeztető technikákkal éltek, vagy a montázs- és kollázstechnika eljárásait alkalmazták. Baránszky László *Menetközben* című kötetének appendixében szerepel a *Tartalmi kivonat Homérosz Odüsszeiájából Devecseri szerint* című, datálatlan, Szentkuthy Miklós emlékére írt költemény, mely ehhez a vonulathoz sorolható.<sup>22</sup> A költemény tágas holdudvarához mindenképp odakívánkozik mint előzmény Weöres Sándor *In memoriam Devecseri Gábor* című triptichonja, mely a *Három repedezett szikla- vagy felhőgomoly-alakzat* alcímet kapta. Az első rész az *Odüsszeia* címet viseli.<sup>23</sup> Weöres, az „orpheuszi költő” *In memoriam Devecseri Gábor* című verse az Élet és Irodalom 1971. augusztus 14-ei számában jelent meg. A vers fölött Weöres alábbi, faksimileként közölt kézírásos bejegyzése olvasható: „Itt egy új vers Devecseri Gabi emlékére. A gyászos alkalomból talán stílusos, hogy itt a nyelv, nyelvtan, mondat, mint a bevert ablak hever – a Múzsza a szavak ropogó üvegszilánkjain lejtí gyász-táncát”.<sup>24</sup>

Ez a szilánkjaira törött traumanyelv válik az avantgárd szerzők tollán anyanyelvvé: a hagyomány maga lesz a rekonstruálhatatlan, törött ablak. Baránszky Devecserije a tört, megroppant nagy egész, a heroizmus kudarcának belátásával szembeni hajdani kozmikus teljességet jelenti a Homéros-áthangolás neoavantgárd állapotával szemben. Ahogy Weöres költészetének orpheusi jellege is már-már idilli és klasszikus költőpozíció, mely destrukcióért kiált. A Magyar Műhely 1974-ben Weöres-számot adott ki (7–8. szám), melyben Nyéki Lajos (a műfordító) Weörest „ezerarcú Orpheusnak”

<sup>20</sup> Uo., 189.

<sup>21</sup> Uo., 190.

<sup>22</sup> BARÁNSZKY, i. m., 128–133.

<sup>23</sup> WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények*, Bp., Helikon, 2009, III, 15–17.

<sup>24</sup> WEÖRES Sándor, *In memoriam Devecseri Gábor*, Élet és Irodalom, 1971/33, 15.

nevezte.<sup>25</sup> Weöres neoavantgárd kirándulásai már az 1950-es évek derekától érzékelhetőek, noha rapszodikusán, az 1960-as évek végén és a 70-es évek elején azonban az „objektív automatikus versek” megszorodtak.<sup>26</sup> Weöres a véletlen kombinatorikus erejével kísérletezett, nem egyszer bizonyos számmisztikai megfontolásokat szöveggenerálási stratégiákká léptetett elő, kriptogramákat, banánszavakat, szószerelvényeket, hiányszerkezeteket pedig később is alkalmazott.

„A versben antik ritmusra komponált sorok váltakoznak a diákszleng kifejezéseiével és frivol szövegek fennkölt gondolatokat hordozó soraival. Baránszky számára a homérosi mű alapkönyv, aminek kedvéért görögül is meg akart tanulni. Így beszélt művéről a költő: »Ebbe a versbe kevés konkrét szituáció került, de ami benne van, az fontos. A doni hadsereg pusztulása például a munkaszolgálatosokkal együtt. Ez nagyon a lelkemen feküdt. Az Odüsszeia nemcsak Odüsszeuszról szól, hanem az isteni társakról is, akik odavesztek«” – írta Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván, saját korábbi beszélgetésükre hivatkozva Baránszky költeményéről.<sup>27</sup> Hajdú Gergely a szöveget „két újbarbár beszélgetéseként” értelmezte.<sup>28</sup> Baránszky szemmel láthatólag többszörös regiszterkeverést hajt végre, miközben az *Odüsszeia* metaforikusan aktualizált jelentéstöbbleteit aknázza ki. A történelem által permanensen traumatizált létezésben minduntalan kiütözik az elbeszélés fonásága („az eposzokban ez már csak így van”). A veretes hexameterek a felismerhetetlenségig roncsolódnak a hányattatások során. A versben nem igazán találni „antik ritmusra komponált” sorokat, sokkal jellemzőbb a dekomponáltság markáns jelenléte, melyet ugyan kísért bizonyos archaikus modor, ám folytonosan felülír a frivolitás, például „míg odüsszeusz odavolt / héléna az oltári [az állati dehaláli] kurva ügyében // [azt meg megszöktette páris istennők zsigolója / lelélceltek azok”.<sup>29</sup> Kétségtelen, hogy a „kurva ügyében” vagy az „istennők zsigolója” lehetnének akár hexameterzáratok is, s így felidéző funkciójuk valóban megidézheti „az époszok korát”, de ez már egy deheroizált, keserű traumaelbeszélésbe torkoll. Baránszky általában ezt a feltűnően sokszor metrikusan szabványosított epikus záratszerűséget alkalmazza gondolatzárként, de a teljes, a szabályos hexametert mint sorképző egységet kerüli. Pénelopé is „szép kis hadiözvegy”, akit „kétesfoglalkozásúak” vesznek körül.<sup>30</sup> Devecseri megidézése inkább csak áttételes és ironikus, főként a patetikus ellenpontot képezik az olyan fordulatok, mint az isteni jelző elszaporítása: „isteni hírnök”, „isteni társak”, „az isteni férfi”. Mintha valóban egy diák mesélné a veretes nyelvet és metrumot elhagyva a modernizálást igénylő történetet: „akhilleusz aki marha pipás volt / s hogy ő az összes erőtlen holt fejedelme le se szarta / jött agamemnon felesége kicsinálta a

<sup>25</sup> NYÉKI Lajos, *Az ezerarcú Orfeusz*, Magyar Műhely, 1964/7–8, 58–64.

<sup>26</sup> KENYERES Zoltán, *Az „Elysium”-tól a „Tűzkút”-ig II.*, Jelenkor, 1983/9, 798.

<sup>27</sup> ERDÉLYI Erzsébet, NOBEL Iván, *A szonettkoszorútól a vizuális költészetig a határon túli magyar irodalomban*, Irodalmi Szemle, 2001/1–2, 96.

<sup>28</sup> HAJDÚ Gergely, *Baránszky László: Menetközben*, Kritika, 1992/5, 41.

<sup>29</sup> BARÁNSZKY, *i. m.*, 129.

<sup>30</sup> *Uo.*, 128–129.

házban / kellett neki háború andromakhé”<sup>31</sup> A regiszterkeverést fokozzák a régi magyar epikus költészetre tett utalások („kirké hol is kezdjem boszorkány vala / és volt is neki tízezer disznaja”),<sup>32</sup> de a főhősre „pikkelő” Poseidón alakjának értelmezhetősegekor a költő kifejtés helyett forrásmegjelölést ad: „lásd kerényi”<sup>33</sup> de kommentárok is becsúsznak: „az egész ügy azzal kezdődött hogy heliosz / [ez a nap] / barmait levágták valamit csak enni kell”<sup>34</sup> Szentkuthy mint Ulysses-fordító is releváns háttérmentázatot kínálhat a vers szövetéhez: a Joyce–Homéros átsejlések tovább gazdagítják a szöveget, miközben a mítoszalakulás és -alakítás technikáihoz is kulcsot adnak. A költemény metapoétikus olvasatára kritikájában egy mondat erejéig Borbély Szilárd is célzott, aki olvasatában a transzponálást mint költői technikát kombinálta a hagyományválasztás szimbolikus jelentőségével: „A szöveg mindenhatóságának gesztusa [...] a bolyongás irodalmi hő-sét, Odüsszeuszt idézi meg a szöveggé transzponálás módszerével; egy transzformált szöveg (fordítás) továbbtranszformálása (szövegszerű tartalmi kivonat) által.”<sup>35</sup> Varga Lajos Márton a szöveg megformáltságát a „hellenisztikus állapottal” magyarázza (ez alighanem a posztmodern párhuzamaként értendő), amelyben „kitüntetett szerepre tesz szert a játék, a relativizáló ironia”<sup>36</sup>

A *de rerum natura: óda lucretiushoz* című költemény hasonlóképpen játékba hozza a háborús narratívát, a „megorganizált hadbavonulások” okait, eredőit kutatja, majd egy aranykor-vízióval áll elő, amikor „ember embernek embere lenne / s nem bántaná a halál”, de az atombomba pusztá léte beárnyékolja még a látomást is.<sup>37</sup> A versben Lucretius mellett Freud és Engels, illetve Napóleon is megjelennek, sőt az „also sparch Engels” fordulat Nietzsche Zarathustráját is beengedi az asszociatív térbe. A költemény Lucretiushoz elsősorban mint a dolgok lényegi mozgatóit fürkésző filozófushoz kötődik, illetve a lucretiusi fogalomtár modernizálása révén, a költő a szerelemfilozófiát Freud, a munka fogalmát pedig Engels tanainak terheléspróbája alá veti. A költemény ódaként határozza meg önmagát, ám radikálisan oszcillál az elégia irányába is. A szerelem mint ősmozgató az utópisztikus aranykor záloga, Lucretius bölcséletének kulcsa: „tudnánk mikor állt be a / szerelem ideje / üzekedhetnénk boldogan”<sup>38</sup>

Bakucz József *NAPisten Lóugrás* című versében Apollón mítoszainak elemeit idéző mozzanatokkal dolgozik, mígnem megkonstruálja a szöveggenerálási technika metaforájaként is értendő „ROBOTALAKÚ NAPISTEN” karakterét, vagyis magát

<sup>31</sup> *Uo.*, 131.

<sup>32</sup> *Uo.*, 130.

<sup>33</sup> Utalás Kerényi Károly híres mitológiájára. Lásd 11. jegyzet!

<sup>34</sup> *Uo.*, 129.

<sup>35</sup> BORBÉLY Szilárd, *Baránszky László: Menetközben*, Alföld, 1991/11, 73.

<sup>36</sup> DOMOKOS Mátyás, VARGA Lajos Márton, *A megzavart növésterv (Baránszky László: Menetközben)*, Jelenkor, 1991/11, 958.

<sup>37</sup> BARÁNSZKY, *i. m.*, 46–47. A vers eredetileg a Magyar Műhelyben jelent meg: BARÁNSZKY László, *de rerum natura: óda lucretiushoz*, 1980/60–61, 9–10. Az itt közölt változat az „és most a bomba” sort kurziválja, s ez a tipográfiai megoldás a többi szöveg viszonylatában egy új vers benyomását keltheti.

<sup>38</sup> BARÁNSZKY, *i. m.*, 47.

a teremtő, a kozmoszt mozgató „transzcendens” automatizmust, melyben „az írott és az elhallgatott találkozik”.<sup>39</sup> Apolló a „napolló” szójátékban lepleződik le, majd az antik istenből fokozatosan hadisten, vízcsapisten, szőnyegisten, légyisten lesz. A vers, melynek tárgya egy „metafizikai hajótörés”, a maga automatikus önmegsokszorozódásában feloldódott Apolló helyébe lépő Hold megidézésével, illetve az éjszaka képeivel zárul.

### *Latin intertextusok mint versarcheológiai rétegek*

A *horáchoz* című Baránszky-költemény<sup>40</sup> poétikai megoldásaiban a Lucretius-óda párja lehetne: különös azonban, hogy latin nyelvű, fordítatlanul hagyott vendégszövegek ütköznek ki a vers szövegtestén. A második könyv 14. ódájának közismert nyitószavait a költő az idő múlásáról elmélkedő első strófában megfordította: „FUGACES EHEU”. A következő versszakban a tavasz képeit a negyedik könyv hetedik ódájának megidézése színezi: „park félig rohadt fái / DIFFUGERE NIVES / zöldbe borultak”, majd egy újabb szakaszban a „Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet / ducere nuda choros” szakasz montázsolt és redukált variánsa következik: „itt GRATIA NUDA ott a CHOROS / a terasz virágait naponta öntözni kell”.<sup>41</sup> Az ős képeihez ugyanebből a költeményből a „pomifer autumnus fruges effuderit” sort használta fel, a szakasz elejét szó szerint latinul idézi, a folytatás akár kiforgatott fordításparafrazisként is értelmezhető: „az ős ha még annak nevezhető/ POMIFER AUTUMNUS ha emlékezetem / nem csal / megérlel mindent megint / néhány elhatározás / piroslik a papíron / bogyók a bokrokon”.<sup>42</sup> A „pulvis et umbra sumus” szakasz a költemény telet leíró zárlatában bukkan fel: „míg teraszunk padlatát / reggelente a jég hamut / PULVIS ET UMBRA / talán ki se mond”.<sup>43</sup>

Szentesi Zsolt remekül érzékelt az évszaksztereotípiák kiüresedését, ám szerinte Horatius jelenlétét nem kontrasztív destrukcióként, hanem „a mi belső világunkban meglévő állandóság” jelképeként magyarázza.<sup>44</sup> Játék a kulturális emlékezettel: a latin szöveg hálózatszerűen fogja fel a magyar kiegészítéseket és kommentárokat, a Baránszky-vers ironiája nem az *oppositio in imitando* feltétlen vagy kifogástalan esete, és Horatius itt nem elsősorban önemlékmaként, hanem hangsúlyozottabb textusként van jelen. Sokkal inkább modern újraírásról van szó tehát, mely egyes elemekben valóban konfrontatívnak hat. Baránszky léte teraszlet, a természet allegorikus

<sup>39</sup> BAKUCZ, *Megalit*, i. m., 86.

<sup>40</sup> BARÁNSZKY, i. m., 33–34. A költemény az Új Látóhatár hasábjain 1973-ban jelent meg: BARÁNSZKY László, *Két vers*, Új Látóhatár, 1973/5, 411–412.

<sup>41</sup> BARÁNSZKY, i. m., 33.

<sup>42</sup> *Uo.*, 34.

<sup>43</sup> *Uo.*, 34.

<sup>44</sup> SZENTESI, i. m., 79.

változásait, az ontológiai alapmetaforára redukálva valóban a tavasztól télig (a szimbolikus születéstől a jelképes halálig) tartó időkeretben egy teraszon (a privát létezés e szimbolikusan kreált, személyre szabott terén) követi nyomon. A *Kosztolányi húga* című Baránszky-versfolyam XXI. darabjának alapja Horatius ódái első könyvének nevezetes tizenegyedik verse, mely már a szöveg felütésekor nyilvánvaló: „*tu ne quiesieris* [sic! – Cs. Z.] úgyis jön a szám számadás számsorok / *your number is up* mondják errefelé”.<sup>45</sup> A számadásvers a „new york hospital alagsorában” jut a költő eszébe, a Horatius-intertextusok adagolása szinte babonás asszociációk teljes uszályát vonja maga után (a számadástól a pusztta iktatási számmá lett emberig), ami a halál tabuizálásának gesztusában éri el a csúcspontot: „*tu/ ne quiesieris leuconoe* nem szabad *temptare numeros*, azaz azt / kimondani se szabad mert megvalósul mind”.<sup>46</sup>

Bakucz József 1973-ban kiadott kötetében hasonló módszerre figyelhetünk fel a *Manhattan* című,<sup>47</sup> hét egységre osztott vers esetében: ebben a szövegben több közismert Catullus-vers latinul hagyott fragmentuma kavargog. A *magyar irodalom története 1945–1975* című kézikönyv emigráns irodalmakkal foglalkozó fejezete a *Manhattan* című költeményben a „modern amerikai nagyváros mítosztát” látta meg.<sup>48</sup> A szerzők által mitologizmusnak nevezett irányzat a mítoszt részint kultúrtörténeti jelrendszerként, részint világmagyarázatként használja, melyek Bakucznál a Magyar Műhely „szemiotikai törekvéseivel” párosultak.<sup>49</sup> A költemény egy, a kedvest szállító mentőautó nyomvonalán haladva írja le a szimultán városi létezés sokféleségét. Ebbe a potenciális halált az elapadhatatlan vitalitással szembeállítható kontextusba jól illeszkedik például a veréb halálát sirató költemény. A költemény szélsőségesen széttagolt, a szemantikai-szintaktikai távolságok kiemelkedően nagyok a többi Bakucz-költeményhez képest, ám a betegségre utaló elemek (láz, sápadtság, gyász) kontextusa rátelepszik a szövegre: „a felhőkarcolók láza / bűg odafent irodááák nedves út vállán plusz mínusz okker né / gyzetgyök a HOLD Leröhög lugete o veneres cupidinesque mi/nzha szét válik imádkozva halálsápadt O. K.”.<sup>50</sup>

Catullus harmadik carmenjének első sora a halál egyszerre gyötrelmes és erotikusan játékos képét vetíti rá a város architektúrájára. Félelem és szépség kéz a kézben jár, szemantikailag elválaszthatlan tömbökre telepszik: „*meae puellae szemek fehérje nézi közeledik / a rácsok mögött szörnyeteg villanó a medve csak kéreget vörös a / unatkozik lépésről-lépésre nyolcszáz kilós grizzlyl szétnyíló te!henek szegény Mia fekete felekén / nox est perpetua et una dormienda*”.<sup>51</sup> A harmadik catullusi carmen negyedik

<sup>45</sup> BARÁNSZKY, *i. m.*, 156.

<sup>46</sup> *Uo.*, 157.

<sup>47</sup> BAKUCZ, *kövesedő ég. i. m.*, 45–51.

<sup>48</sup> BÉLÁDI Miklós, POMOGÁTS Béla, RÓNAY László, *A nyugati magyar irodalom = A magyar irodalom története 1945–1975. A határon túli magyar irodalom*, Bp., Akadémiai, 1982, 419.

<sup>49</sup> *Uo.*, 419.

<sup>50</sup> BAKUCZ, *kövesedő ég. i. m.*, 47.

<sup>51</sup> *Uo.*, 48.

sorának (az idézet ugyanakkor a második carmen első sorának egy részével azonos) töredékes jelenléte jelzi a veréb-diskurzus ambivalenciáit: a veréb itt szörnyeteggé, medvévé változik, a kalitka ketreccé. Az idézett egység az életigenlő ötödik carmen hatodik, szállóigészerű sorával zárul az örök éjszaka képzetével, halál és álom testvéri közelségével. A „*nox est perpetua et una dormiendā*” sor eleje a költemény egy újabb szövegtömbjében is visszatér: „Drugstore és sírhely *nox est perpetua* közeledik a / kedvesem pikkelye ujjai árnyékát a falon jelzik a mentőautó karm/ai”, pár sorral lejjebb, Krisztus öt sebe és a mártírok megidézése után a vers egyenesen „a pogánykor mentőautó” szakasszal folytatódik, mely akár szintaktikailag koherens mítoszigenlésként is olvasható.<sup>52</sup> A *nox perpetua* ugyanakkor a *lux perpetua* fogalmát, s így a rekviem hangulatát is megidézi. A szöveg III. része egy Apollinaire-szakasszal zárul „*je me suis enfin détaché de toutes choses naturelles*” (a *Les Collines* című versből), mely ugyancsak a halál tematikához illeszkedik.<sup>53</sup> A Catullus-intertextusok újra csak a VI. egységben térnek vissza, bár az V.-ben is vannak antik utalások: Thermopyle és Spárta jelenik itt meg hangsúlyosabban, illetve a „Kató kanárija szívszélhűdésben”<sup>54</sup> sor egyértelműen *Lesbia* verebére utaló allúzió. A VI. egység karneváli jellege haláltáncszerű, orgiasztikus, *Salomé* történetét vonja játékba („dákók csattognak főtt szentjánost tálakon kihozz/ák ahol a lesbikus *Salomé Bloody Maryt* iszik”), majd a harmadik carmen harmadik sorának elejét is aktiváló szakaszt a „*passer mortuus est / pokróc alatt/ viszik a*” hiányszerkezet zárja le. A VII. zárószakasz nyelvet vált, ez az egység angolul íródott, és leginkább Julius Caesar gall háborúról írt művének jávorszarvas-leírásával (4, 27) folytat párbeszédet, és az áldozat–vadász metaforikus pozícióit állítja fókuszba. A privát sorstörténet elemei, a haláltól való rettegés, a betegségtrauma, a latin iskolai memoriterek világa, a kultúrtörténeti elemek hálózatszerű használata egyedi poétikai technikát eredményez Bakucznál, melynek párbeszéd-készségét a tudatarcheológia ősrétegei biztosítják.

Mindkét költő a neoavantgárd poétika jellegzetes stratégiáival nyúlt az antik hagyományhoz, és saját mitopoétikus univerzumot hozott létre, melyen belül az antik hagyomány hol a tudatarcheológia ősmintázatait, hol az értelmezési háló vezérfonalát jelenti. Mindez világosan jelzi, hogy az ösztönösen hagyománytagadónak beállított neoavantgárd kreatív hagyománykezelése nagyobb odafigyelést igényel, már csak a későbbi, posztmodern szöveggenerálási eljárások előkészítőjeként is.

<sup>52</sup> *Uo.*, 49.

<sup>53</sup> *Uo.* Az Apollinaire-szakasz Vas István fordításában: „Eloldottam már magamat / Attól ami természetes”. Guillaume APOLLINAIRE *versei*, Bp., Európa, 1993, 149.

<sup>54</sup> BAKUCZ, *kövesedő ég. i. m.*, 50.

CSEHY ZOLTÁN

irodalomtörténész, költő, műfordító, kritikus, egyetemi docens  
Comenius Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Pozsony  
csehyzoltan@gmail.com

*Mythographus Alpha. Ancient Literature and (Neo)Avant-Garde*  
(Example of László Baránszky and József Bakucz)

**Abstract:** This paper examines the relationship between the phenomenon of the neo-avantgarde and the ancient tradition in representative examples of two related poetics by the emigrant poets József Bakucz (1929–1990) and László Baránszky (1930–1999). This relationship is not negation or subversive confrontation, but creative use and dialogue, which at the same time sheds light on the creativity and motivation of neo-avantgarde gestures that formulate postmodern poetics in many ways. Both poets approached the ancient tradition with the characteristic means of neo-avantgarde poetics and created their own mythopoetic universe, within which the ancient tradition represents the ancestral patterns of textual archeology and cultural memory and is especially important as a creator of future, postmodern text generation procedures.

**Keywords:** Hungarian Neo-Avantgarde Poetry, Intertextuality, Mythopoetics, Horatius, Catullus, Collage and Montage

DOI: 10.37415/studia/2022/1-2/50-61.

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



DARAB ÁGNES

## „Meghalunk, ezt elfelejtetted? De előtte: teszünk.”\*

Az Antigóné-téma a 20–21. századi magyar irodalomban

Sophoklés *Antigónéja* „nem egy szöveg a sok közül. Egyike filozófiai, irodalmi, politikai tudatunk maradandó, mértéket adó alkotásainak.”<sup>1</sup> George Steiner megállapításának érvényét sokszorosán igazolja Sophoklés drámájának korokon és kultúrákon átívelő, sokrétű hatás- és recepciótörténete.<sup>2</sup> A dráma kitüntetett irodalom- és kultúrtörténeti pozícióját azonban nemcsak az jelöli ki, hogy 2500 éve megkerülhetetlennek bizonyul, hanem az antik előzményei felől történő értékelése is.<sup>3</sup>

Sophoklés *Antigónéja* előtt a Labdakidák thébai mondakörét tematizáló epikus (az elveszett *Thébais*, *Oidipodeia*, *Epigonoí*) és tragikus (Aischylos trilógiájának elveszett *Laiosza*, *Oidipusa* és a fennmaradt *Heten Théba ellen*) narratívák a nemzetség férfi tagjait, illetve azok hérosztörténeteit állították a középpontba. Antigónét ritkán szerepeltették, akkor is csak néma szereplőként. Sophoklés volt az, aki ezt a tradíciót alapjaiban formálta át. Megalkotta Isméné, Eurydiké és Haimón figuráját, a korábban néma szereplő Antigónéból pedig megformálta az antik irodalom egyik legerősebb női karakterét, és – a korábbi narratívákban szerepeltetett Adrastos helyett – őt állította szembe Kreóonnal. A thébai mondakör ezt követő antik feldolgozásaiban (Sophoklés: *Oidipus Kolónosban*; Euripidész: *Phoinikiai nők* és az elveszett *Antigóné*) Antigóné, ha nem is néma, de mellékszereplőként tér vissza a főszereplő férfiak – Oidipus vagy Haimón – oldalán.

Sophoklés *Antigónéja* tehát a témának gyökeresen új, antik kontextusban is egyedülálló variánsát alkotta meg: a thébai királylányból olyan nagyhatású hősnőt formált, akit egyenrangú karakterként lehetett ütköztetni a királlyal. Ezzel együtt megteremtette az Antigóné-téma kanonikussá lett narratíváját, amely egyszersmind végérvényesen megváltoztatta a thébai mondakör recepcióját is.

---

\* SZÁLINGER Balázs, *Oidipusz gyermekei*, Színház, Drámamelléklet 2010. január, 15. [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010\\_01\\_drama.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010_01_drama.pdf) (Letöltés ideje: 2021. október 8.)

<sup>1</sup> George STEINER, *Örök Antigóné*, ford. FRIDLÍ Judit, Bp., Európa, 1990, 9.

<sup>2</sup> Az Európán kívüli modern színházi, illetve az irodalom és a színház teréből kilépő kortárs recepcióról lásd *Antigone on the Contemporary World Stage*, eds. Erin B. MEE, Helene P. FOLEY, Oxford, Oxford University Press, 2011; *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, eds. S. E. WILMER, Audrone ZUKAISKAITĖ, Oxford, Oxford University Press, 2010; Bonnie HONIG, *Antigone Interrupted*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

<sup>3</sup> Az Antigóné-mítosz Sophoklés előtti és utáni antik irodalmi feldolgozásainak és Sophoklés újításainak itt következő rövid összefoglalása Mark Griffith elemzését követi: SOPHOCLES, *Antigone*, ed. Mark GRIFFITH, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 4–12.



Az Antigóné-téma irodalmi hatástörténetének sophoklési meghatározottsága a műfajiságra is érvényes: Racine (*La Thébaïde ou Les Frères ennemis*, 1664), Alfieri (*Antigone*, 1783), Anouilh (*Antigone*, 1942) és Brecht (*Antigone*, 1948) ugyancsak drámaszövegben írták és értelmezték újra a történetet. A recepciónak ebbe az európai vonulatába illeszkedhetne Eörsi István két drámája is, a *Huligán Antigóné* (1969) és a *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigónéjából* (1989).<sup>4</sup> A *Huligán Antigóné* színrevitelének jelentős megkésettsége, illetve a *Tragédia* bemutatásának erős aktuálpolitikai meghatározottsága<sup>5</sup> azonban máig hatóan gátolta azt, hogy a két drámaszöveg részévé válják a szélesebb irodalmi köztudatnak. Ezért szükséges leszögezni és hangsúlyozni, hogy az Antigóné-téma modern magyar irodalmi recepcióját kiemeltetve Eörsi István két Antigóné-drámája képviseli, amely az egyik viszonyítási pontja a folytatást jelentő Dragomán-novella, a *Hangár* értelmezésének is. Jelen tanulmányban nem törekszem sem a két drámaszöveg komplex értelmezésére, sem az Eörsi-életműben vagy a magyar drámatörténetben való pozicionálására. Itt és most a vizsgálat kontextusát Sophoklész *Antigónéja* képezi: antik és modern egymásba szövődése, egymást értelmező/átértelmező működése.

### Eörsi István Antigónéi

A *Huligán Antigóné* 1969-ben íródott, és ugyanakkor játszódik, Magyarországon. Az egyfelvonásos játék a 'színház a színházban' hagyományára épül, amely egyszerre megoldja az antik drámák kortárs színrevitelének legnehezebb feladatát: az elhagyhatatlan, ugyanakkor antik formájában felléptethetetlen Kar szerepeltetését is. A beatzenekarként megjelenő Kar tagjai maguk a játszó színészek, akik a Karvezető-rendező utasításait követve próbálják, egyszerre adják elő az antik dráma jelen időre átirat változatát. A beatzenekar egyrészt megjeleníti azt a világot – a Kádár-kori Magyarországot –, amelybe áthelyeződik a sophoklési történet, ugyanakkor átörökíti az antik Kar színpadi jelenlétének egyik meghatározó komponensét, a zenei elemet is.

Antik és kortárs összekapcsolódásaként értelmezhető a szereplők névhasználata is, amely a hangzással alludál antik előképére. Az alkalmi modellkedésből élő, provokatívan szabadgondolkodású Anna–Antigóné, a jogászhallgató és mindenekfelett a rendszerhez igazodó Iza–Iszméné, a jövőbe látóként aposztrofált, de természetesen

<sup>4</sup> A két drámaszöveget a következő kiadásból idézem: EÖRSI ISTVÁN, *A fogadás: 18 dráma*, Bp., Noran, 2004, 247–325, 749–792. Az idézetek esetében ezen kiadás oldalszámait adom meg zárójelben.

<sup>5</sup> „A történelmi és társadalmi jelenidőből táplálkozó életmű kétségbeesetten ritkán lehetett szinkronban ezzel az éltető jelenidővel. Az évekkel, évtizedekkel elhalasztott bemutatókon semmiképp. [...] Látványos és robbanó erejű szinkronitás azonban egyetlen egyszer adatott meg az írónak, 1989-ben, amikor az *Antigóné* átdolgozásában először mondta ki Kádár János bűnét és az egész ország felelősségét Nagy Imre halálában. [...] A bemutató a Várszínházban felemelő ünnepe volt a színháznak és a drámaíróknak.” RADNÓTI ZSUSZA, *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék*, Bp., Palatinus, 2003, 120.

a jelent szemmel tartó, besúgó házmesternő, Teréz néni–Teiresias, és a teljhatalmú tanácselnök, Károly–Kreón mellett a Haimón szerepében festőművészként fellépő Hajas az egyetlen figura, akinek a karakterét létező személy is ihlette: a költő, képzőművész és performer Hajas Tibor.<sup>6</sup>

A *Huligán Antigoné* a jelen időre adaptált, amatőrszínházi előadásként<sup>7</sup> színre vitt drámát egyebekben sem fosztja meg antik vonatkozásaitól. A nevek és a velük jelölt karakterek allúziós játékát a dramaturgiai és a textuális utalások teljesítik ki és formálják olyan szöveggé, amely tudatosan arra invitál, hogy az értelmezés az antik és a modern szöveg összeolvasásában történjék meg. Eörsi drámájában a testvéreknek nem a halála, hanem a létezése vezet el Anna és Károly konfliktusához. Palkó–Polyneikés és Anna nem a halott, hanem az élő Bandi–Eteoklés testének a megmentéséért küzd. Palkó és Bandi sohasem fordultak egymás ellen, testvérhaláluk mégis bekövetkezik. Antigoné választása az 'igen vagy nem' képleteként írható le: cselekedjen-e vagy sem. Anna számára csak egy kérdés van, a hogyan. A drámai konfliktust nem elvek öszszecsapása, hanem – legalábbis látszólag – a gépkocsivezetői engedély hiánya okozza. Az egykori '56-os főbíró, a jelenleg tanácselnök nagybácsi a múltban az apán, most a gyermekein nem segít. Mindeközben ugyanúgy törvényre és jogra hivatkozik, mint Kreón. Annát – Antigonéhoz hasonlóan – a testvéri szeretet vezérli, amikor minden áldozatra készen megkísérli Bandit, majd Palkót megmenteni. Küzdelmével – miként Antigoné – ő is magára marad. A felmagasztosulás Eörsi drámájában mégis elmarad. Anna sorsa olyan kisstílusú fordulatot vesz, mint a kor, amelynek szülötte: elfogadja Károly ajánlatát, és börtön helyett szanatóriumba megy. A befogadói tapasztalat és emlékezet pontosan tudta és tudja, hogy az ideggyógyászati kényszerkezelés a szocialista országokban alkalmazott eljárás volt a másként gondolkodók társadalomból való kiiktatására. Anna szanatóriumba szállítása – miként Antigoné sziklasírba zárása – a szembenállás, a lázadás elfojtásának a metaforája. Míg azonban Antigoné önkézevel véget tud vetni a rá mért kínhalálnak, Anna élni kényszerül a Károly-féle világban, ahol nincs megváltó halál, csak a személyiséget felörlő agónia.

Eörsi drámájában a klasszikus athéni tragédia ma is átélhető gondolatisága, éthosa és érzelmi emelkedettsége lecsót csámcsogó amatőr színészek dilettantizmusává és szarkazmussal kevert groteszk színpadi gondolkodásmóddá torzul. A klasszikus dráma alaphelyzetének – két teoretikusan kikezdehetetlen norma konfrontálódása – helyébe a banális helyzet megoldására tett ötletszerű próbálkozások lépnek. A konfliktus – megint csak kifordítva a klasszikus dramaturgiát – nem a konfrontálódó eszméket képviselő szereplők között bontakozik ki, hanem Anna és a rendszer között, amely

<sup>6</sup> Hajasról lásd az Orpheus folyóirat Hajas Tibor emlékszámat: *Orpheus* X, 1999/21. [http://www.inaplo.hu/\\_mut/full\\_forras\\_datum318.html](http://www.inaplo.hu/_mut/full_forras_datum318.html) (Letöltés ideje: 2021. október 8.), valamint FARKAS Zsolt, *Újabb jelentős fiatal író bukkant fel: Hajas Tibor: Szövegek = F. Zs., Szia: Esszék, kritikák*, Bp., Kalligram, 2013, 218–225.

<sup>7</sup> Ahogy majd az Eörsi-dráma megkésett bemutatójára is amatőr színészek pincészházi előadásaként került sor.

ebben a történetben Károly alakjában ölt testet. Kreón a maga hatalomgyakorlásának elvi alapvetését – a polis érdeke mindenekfelett – alkalmazza a gyakorlatban, amikor kimondja Polyneikés eltemetésének tilalmát. Kreónnak hatalma van, amelynek csak a megszentelt hagyomány – és a bölcs belátás – szab határt. Károlynak nem elvei vannak, hanem funkciói, a hatalma és a befolyása pedig csak látszat. Nem irányítója, hanem kiszolgálója a rendszernek, amelynek létmódja a függőség és a kiszolgáltatottság megteremtése, fenntartása és kontrollja zsarolásokkal és alkukkal, a túlélésért: „Karvezető: Anna érdekében. Hang a Karból: Csakis Anna. Karvezető: Csakis Anna érdeke. Hajas: Alkudjak meg helyette? Iza: Érte.” (322.) Bandi élete Károly fekete autójától függ. Hajas műteremlakása – a függetlensége – Károly kezében van, aki végül eléri, hogy Anna elmeogyógyintézetbe kerül, a fia pedig visszaköltözik a szülői házba: „Rántott csirkével vár anyád, / Izának is jut combja, fehérje.” (324.); „Én is megvetem. De belátom, / hogy szükség van rá. Így tehát / hazamegyek, jó fiú leszek, / csirkét eszem, hogy megmentsem Annát.” (324.) A szereplők a dráma végén nem halnak meg. Nem hullák, hanem élő halottak maradnak Eörsi színpadán.

A *Huligán* és az antik *Antigoné* közötti textuális kapcsolatot elsősorban azok az utalások és idézetek építik fel, amelyek bölcsesség és esztelenység kérdéskörét tematizálják. Sophoklés drámájában Isméné, a Kar és Kreón egyaránt esztelennek nevezi Antigonét a szembeszegüléséért, Kreón a fiát is, amiért a lány pártjára áll. A választásainkban és a döntéseinkben megmutatkozó, a határainkat jól kijelölő bölcsesség vagy rosszul felmérő esztelenység kérdése az *Antigoné* narratívájának kitüntetett témája. Az antik szövegnek erre a dimenziójára Eörsi drámája folyamatosan reflektál. „Légy okos” – mondja a Karvezető (269.), „Légy okos, Anna” – kérleli nővérét Iza (269.), „Elegen vagytok itt okosok” – válaszolja Anna. (269.) Sophoklés drámáját a Kar exodosa zárja, amelynek különösen az első mondata vált – Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában – közismert szentenciává: „Bölcs belátás többet ér / Minden más adománynál. / Az isteneket tisztelni kell, / Göggel teli ajkon a nagy szavak / Nagy romlásra vezetnek / S józanná nem tesz, csak a vénség.” (1348–1353)<sup>8</sup> A *Huligán* *Antigonét* záró jelenet (324–325.) a sophoklési négy sorost szó szerint idézi, de nem homogén citátumként, hanem széthúzva, egyéb idézettel („Lesz még szülő, lány kenyér”<sup>9</sup>) és betoldással továbbírva a drámát záró kardallá, amelynek előadásába belép Károly, Iza és Hajas is, hogy – aligha fokozható szarkazmussal – együtt zengjék világgá a bölcs belátás, vagyis a megalkuvás himnuszát.

<sup>8</sup> Mészöly Dezső fordításában: „Ha a boldogulást keresed, csak a józanság / Legyen útmutató! Lábbal ne tapodj / Soha isteni törvényt! Rombol a dolyf; / A szilaj szó vissza is üt szilajon, / S a konok meginog – / Majd vénség érleli bölcsésé.”

<sup>9</sup> Nehéz eldönteni, vajon Eörsi Juhász Gyula *Mit akartam?* című versét idézi meg („Magyar szegénység: véget ér e tél, / Lesz még itt szülő és lesz lány kenyér, / Az igazság lesz úr e föld felett, / És az se fáj, hogy én már nem leszek!”), avagy Kálmán Imre *Csárdáskirálynőjének* ikonikus dalszövegét, a *Hajmási Pétert*: „Ne búsulj rózsám, mert az egy garast sem ér / Ne búsulj, lesz még szülő, lesz még lány kenyér.” Alighanem mindkettőt.

Az antik dráma Eörsi-féle színrevitelét mélységes szkepszis hatja át. A kortárs dráma világának fullasztó reménytelensége akkor válik a maga teljességében érzékelhetővé, ha meglátjuk benne az allúziókkal megidézett antik dráma groteszk deformációját. Az eszmék, a normák és a hagyomány helyébe lépő helyezkedést, a tett helyébe lépő igazodást és megalkuvást. A modern *Antigoné* konfrontálódása a Károlyban testet öltő, mindent átható politikai rendszerrel nem tragikus küzdelem, hanem eleve reménytelen erőfeszítés, amely a rendszer „győzelméhez” („Károly: A megbékélés korszaka eljött.” 306.) és Anna önfel számolásához vezet. Anna erőfeszítései eleve megkérdőjeleződnek, mert küzdelme olyan helyzetből fakad, amikor a jó és a rossz áthatja egymást. A *Huligán Antigoné* szereplői – ahogy az Eörsi-drámák valamennyi szereplője – ebben az individuális és társadalmi, egzisztenciális és morális helyzetben őrlődnek fel. 1956 történelmi és személyes tragédiájának emlékezetével a Kádár-rendszerben vergődő<sup>10</sup> Eörsi mániákusan ugyanarról írt: „Ha csak két rossz között választhatunk, akkor a kevésbé rosszat jónak nevezzük. Helyes ez? Azt hiszem, helyes. De mi történik, hogyha a kevésbé rosszról kiderül, hogy elviselhetetlen?”<sup>11</sup> A *Huligán Antigoné* a lépésről lépésre kiteljesedő megalkuvás drámája, a megtöretéssel elnyert egyéni és osztálytársadalmi lét elviselhetetlenségének szarkasztikus, groteszk színrevitele.

Sophoklés *Antigoné*jának dramaturgiája a végtisztesség megadásának, ezzel összefüggésben tiltásnak és tettnek a kérdéskörére épül. A *Huligán Antigoné* cselekményének tétje az élők túlélése, amely az antik dráma központi kérdéskörét értelemeszerűen kiiktatja a szövegből. A temetési tilalom egyetlen drámabeli említése is groteszk kifordítása az antik előképnek. Nem Károly, hanem Anna mondja ki végső, de súlytalan bosszúkiérletként: „Én nem engedem eltemetni őket. / Azt akarom, hogy piti haláluk / bűze facsarja orrunkat, s piti / okait piti módon szimatoljuk, / vagy gázálarcba bújjunk.” (306.) Az eltemetés tiltása és annak következményei Eörsi éppen húsz évvel később, 1989-ben írt és bemutatott másik *Antigoné*-átiratának a középponti helyzete és témája. A *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* ugyanúgy fordítás és átdolgozás, mint a címmel megidézett Bornemisza-dráma, a *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából* (1558).<sup>12</sup> A két drámát a szövegalkotásnak nemcsak a metódusa, hanem az ambíciója is összefüggésbe rendezi: mindkettő leplezetlenül érvényesíti a maga korának szempontjait. Bornemisza és Eörsi *Tragédiája* a maguk nyomatókaival az

<sup>10</sup> „A forradalmat követő első éveket – 1956. december 9-étől 1960. augusztus 19-éig – börtönben töltöttem, ahonnan – társadalmi értelemben – légüres térbe szabadultam. Az értelmiség vezetői, és hatásukra a fiatalok is, készültek már arra, hogy kiegyezzenek a hatalommal. Amikor engem letartóztattak, egy lázadó, ellenálló ország egységes közegéből ragadtak ki, amikor pedig kiengedtek, én ezt a bennem konzerválódott országot hoztam ki a börtönből, a napi megaláztatások és az akasztottak emlékével súlyosbítva, engesztelhetetlen haragot.” EÖRSI István, *Szindarabjaimról* = EÖRSI, *A fogadás*, i. m., 993–994.

<sup>11</sup> EÖRSI István, *Széchenyi és az árnyak* = EÖRSI, *A fogadás*, i. m., 457. A *Huligán Antigoné*ban ugyanez így hangzik: „Választhat, aki választ, / de csak két rossz között.” (258.)

<sup>12</sup> Bornemisza valóban a görög drámaszöveget fordította és írta át. Erről lásd BORZSÁK István, *Az antikvitás XVI. századi képe: Bornemisza-tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1960, 13–132. Eörsi a Sophoklész-dráma magyar fordításainak felhasználásával írta meg a maga szövegét.

antik drámáknak azokat a kérdéseit állítják előtérbe, amelyekben a maguk társadalmát feszítő kérdésekre ismertek, és amelyeknek színrevitelében meglátták a művészi lehetőséget arra, hogy a jelenükre reflektáljanak, és a jelenüket értelmezzék.

Eörsi *Tragédiáját* a címe, illetve a témaválasztása a műfaj történet legjelentősebb magyar és európai hagyományában helyezi el. Mintegy beleilleszti az európai és a magyar drámairodalom kezdetét kijelölő, ezáltal kiemelkedő Sophoklész- és Bornemisza-dráma alkotta láncolatba. A gesztust azonban hiba lenne szerzői önértékelésként érteni. Az Eörsi-életmű ismeretében bizonyos, hogy a *Tragédiát* a témája – a temetetlen halott kérdésköre – emeli ebbe a kitüntetett irodalomtörténeti pozícióba. Eörsi *Tragédiája* ritkán tapasztalható mélységig ágyazódik be a 20. századi magyar politikátörténetbe, mindenekelőtt 1956 és 1989 eseményeibe, amelyek egyszersmind személyes sorsának a fordulópontjai. A drámának ez a politikátörténeti kontextusa – irodalom és politika szétszalazhatatlan összefonódása – alapjaiban határozza meg a szöveg értelmezését. A *Tragédiát* 1989. október 26-án mutatták be a Várszínházban.<sup>13</sup> A bemutató része volt annak a politikai folyamatnak, amelynek sorsfordító eseménye a nemzet gyászünnepé, Nagy Imrének és mártírhalált halt társainak június 16-án megtörtént újratemetése volt. Eörsi *Antigoné*-átírata minden mozzanatával erre adaptálódott és erre reflektál. A *Tragédia* először mondta ki nemcsak a színpad, hanem a magyar társadalom nyilvánosságában is, hogy „életre nincs joga már / a városnak, ha benne a holtak sír se jut, / és hullaszag terjeng a tűzhelyek körül”. (784.) A dráma az embertelen zsarnokká formált, politikai ellenfelét holtában is meggyalázó („még ott feküdt, arccal lefelé, Polüneikész” 787.) Kreón és a hallgatásával cinkossá lett Kar szerepeltetésével először mondta ki Kádár János bűnét és az egész ország felelősségét Nagy Imre halálában.<sup>14</sup>

A *Tragédiát* tehát nem a dramaturgiai és az esztétikai értékei emelik a drámairodalom legkiválóbbjainak a sorába, hanem a kimondás bátorsága: „Életre ítélve ne kelljen élnem / összeszorított penge ajakkal.” (754.) Eörsi drámája a klasszikus drámastruktúrát alkalmazza: a hatalmat birtokló személy döntést hoz, amely életére tör annak a közösségnek, amelynek ő a vezetője. A magyar politikátörténetben ez a dramaturgia ismétlődött meg, amikor a pártállam vezetője megtagadta Nagy Imrétől és mártírtársaitól a végtisztességet, az áldozatok családjaitól az eltemetés kegyeleti gesztusát, a társadalomtól a forradalom emlékezetét: „eltemetni, és megsiratni is tilos”. (758.) A temetetlen halottaknak, Nagy Imrének és társainak – a maga teljességében csak 1989-ben feltárt – tragédiájában felismerhető lett az egyén és a közösség konfliktusát tematizáló műfajnak, a tragédiának az archetipikus alaphelyzete, valamint annak ikonikus megfogalmazása, Sophoklész *Antigonéja*. Eörsi *Tragédiája* ennek a felismerésnek a textualizálása: antik és modern egybeíródása, a klasszikus történetben felmutatott nemzeti sorstragédia irodalmi foglalata.

<sup>13</sup> A dráma bemutatójának színházi és politikai háttéréről lásd VÁGVÖLGYI B. András, *Eörsi István*, Pozsony, Kalligram, 2003, 101–102.

<sup>14</sup> RADNÓTI, *i. m.*, 120.

### Dragomán György: Hangár

Az Antigóné-téma legújabb magyar irodalmi parafrázisa Dragomán György novellája, a *Hangár*. A szöveg eredetileg *A hangár – Antigóné* címmel online jelent meg 2017. december 3-án, részeként annak a sorozatnak, amelyben a WMN portál felkérésére Aegon-díjas írók írták újra klasszikus irodalmi nőalakok sorsát a modern mindennapokban.<sup>15</sup> A novella nyomtatásban *Hangár* címmel jelent meg 2018-ban a *rendszerújra* című kötetben,<sup>16</sup> amelynek elbeszéléseit az író válogatta össze tizenöt év novellaterméséből. A kötet fő- és alcíme – *szabadulástörténetek* – határozott gesztussal jelöli ki azt a közös pontot, amely köré az elbeszélések rendeződnek, egyszersmind felkínálja az Antigóné-parafrázis értelmezői dimenzióját is.

Dragomán novellája Sophoklés tragédiájának abból a mozzanatából építkezik, amely a Kar első stasimonja és a szereplők második epeisodionja közé ékelődik: az Őr Kreón elé vezeti Antigónét. A kardal első (332–333) – az antik görög irodalom egyik legismertebb és legnagyobb hatást kifejtő,<sup>17</sup> ugyanakkor filológusok és műfordítók között mind a mai napig vitát generáló<sup>18</sup> – sora egy állítás az emberről, aki *deinos*, vagyis rettenetes és bámulatos egyszerre. Az emberi törekvést és teljesítményt példák sorával illusztráló stasimon zárása az ambivalencia gondolatához tér vissza, immáron a jóra és a rosszra törekvés, vagyis a törvényesség vallási és etikai kérdéskörében. Erre következik a néma jelenet, amelynek látványára a Kar élénken reflektál: „Lehetetlen! Higgyen-e ennek a szem? [...] Tagadhatom-é, hogy ez Antigóné? [...] Csak nem te szegültél esztelenül / A király tiltó szava ellen, / Hogy elébünk hurcol az Őr?”<sup>19</sup> (376–384) Ez a mozzanat vezet át az Őr és Kreón dialógusához, majd Antigóné és Kreón agónijához, összességében pedig a Kar első stasimonjában hirdetett norma megmérettetéséhez egy konkrét élethelyzetben.

A *Hangár* úgy építkezik Sophoklés drámájából, hogy kimetszi az Őr és Antigóné néma kettősét, s a kétszereplős novella alaphelyzetévé teszi. Az epizód és ezzel az egész történet kronológiáját azonban átrendezi. A biztonsági Őr Antigónét nem el-, hanem odavezeti a holttesthez. A hangár, ahova Antigóné az Őr kíséretében most tart, tizenhat bányász és tizenhetedikként a bátyja, a magát bányásznak kiadó újságíró holttestét rejti. A végtisztesség megadásának engedélyezéséről a bíróság már döntött, hivatalosan kegyeleti okokból, valójában a félelem szülte kényszerből, mert egy tiltó

<sup>15</sup> <https://wmn.hu/kult/47844-dragoman-gyorgy-a-hangar---antigone-2017-novella> (Letöltés ideje: 2021. október 8.)

<sup>16</sup> DRAGOMÁN György, *rendszerújra – szabadulástörténetek*, Bp., Magvető, 2018, 167–170. Az idézetek után zárójelben ezen kiadás oldalszámát tüntetem fel.

<sup>17</sup> Legutóbb Szálinger Balázs drámaátiratának kezdő sorában hangzik fel memoriterként, amint a Lány magolja: „Sok van mi csodálatos, / De az embernél, de az embernél, / De az ember, az ember... / Az embernél nincs semmi csodálatosabb.” SZÁLINGER, *i. m.*, 1.

<sup>18</sup> A kérdéskörrel legutóbb lásd MEZŐSI Miklós, *Csodálatos-e az ember? Az Antigóné első stasimonja*, *Studia Litteraria*, 2015/1–2, 18–34.

<sup>19</sup> Mészöly Dezső fordítása.

határozattal beismernék a hazugságot: Antigoné bátyja oknyomozó újságíró volt, aki le akarta leplezni, hogy az extra pénzért munkát vállaló bányászokkal nem szénbányát készítettek reaktiváltatni, hanem illegális atomhulladék-tárolót üzembe helyeztetni.

Dragomán Antigoné-parafrazisának a meghatározó mozzanatai utalnak Sophoklés drámájára, amelyet azonban a szerző radikálisan megújít. A novella az antik drámából kiemelt jelenetet olyan történeté formálja, amelynek nincs előzménye sem a paradigmatisztikus szövegben, sem annak recepciójában. A drámai helyzet kiindulópontja a temetésnek nem a tiltása, hanem az engedélyezése, amely ugyancsak drámai vagy inkább patthelyzetet indukál: a temetés tiltása a rendszer számára a lelepleződést, engedélyezése – a hely erős sugárfertőzöttsége miatt – Antigoné halálos ítéletét jelenti.

A *Hangár* szövegét a két szereplő pszeudodialogusa strukturálja. Az ór folyamatosan beszél a lányhoz, aki erre csak magában reflektál. Antigoné belső monológja ugyanakkor múltidézés is, amelyből megkonstruálódik a történet, amely az Antigoné-drámákban maga a cselekmény, a *Hangár*ban pedig már csak előzmény. A szöveget azonban elsősorban nem az események szervezik, hanem a verbális és a fizikai agresszió, amelyet lépésről lépésre szelidít meg a félelem. A novella felütése – „Antigoné, az istenit magának” (167.) – ennek a folyamatnak a kezdete. Az ór „hangjából süt a gyűlölet”, Antigoné keresztnevét „úgy mondja, mint valami káromkodást”, „hörren egyet” (167.), majd „megszólít”, „kérdezi”, „nagyon szépen kérem – mondja”, „a hangjában színtiszta rettegés”, majd „kezd mondani, hogy [...] értsem meg”, végül „elhallgat”. (169.) Ezzel analóg a fizikai agresszió megnyilvánulása, annak az íve: „elkapja a könyököm”, „próbál belökni”, „szorítja a karom”, „újra meglök”, „kicsit lassít” (167.), majd „meg kell állnia” (168.), „arca remegve tikkol” (169.), végül „hirtelen sarkon fordul, rohanni kezd visszafelé”. (170.)

A tér, ahol mindez történik, névtelen, rögzítetlen és lakatlan. Élettelen tér valahol „az isten háta mögött” (168.), amelyet a folytonosan szitáló novemberi eső és a bokáig süppedő sár tesz még nyomasztóbbá. Egy nukleáris katasztrófa utáni posztapokaliptikus táj, amely a szövegben erős jelentéskonstituáló szerepet kap. A tér viszonyokat teremt, a viszonyok pedig teresülnek. A modernitásban a helyszínt a tőle távol lévő társadalmi hatások és viszonyok is befolyásolják és formálják.<sup>20</sup> A *Hangár* tépoétikája a „lent” és a „fent”, a „bent” és a „kint” dialektikájával és metaforájával írható le. Antigoné útja a hangárhoz – „a földút emelkedik”, „felérünk a domb tetejére” (167.), „meglátom lent a völgyben a hangárt”, „beleszédülök a látványba” (168.), „elindulok a hangár felé” (170.) – sorstragédiájának a teresülése. A klasszikus dráma ívének – emelkedés, tetőpont, alászállás – a topografizálódása. A „kint” és a „bent” geometriája metaforikus olvasatban kijelöl egy külső („ők”) és egy belső („mi”) teret.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A modernitás tépoétikájáról Bodor Ádám prózájával összefüggésben, Jurij Lotman és Stuart Hall tételmeletének felhasználásával részletesen lásd BÁNYAI ÉVA, *Terek és határok: Térképzetek Bodor Ádám prózájában*, Kolozsvár, RHT Kiadó, 2012, 40–54.

<sup>21</sup> A kint és a bent dialektikájáról lásd Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZCKI Péter, Bp., Kijárat, 2011, 185–200.

Antigoné folyamatosan ebben a különbözőségben, az eltérések határmezsgyéjén, a közöttiség terében helyezi el önmagát: „nem érdekel”, „lettem már arról, hogy megpróbáljam megérteni őket”. (167.)

Ugyancsak a különbözőség metaforájaként értelmezhető, hogy a novellában csak Antigonének van tulajdonneve, amelyhez az irodalmi tapasztalat tulajdonságokat és történetet társít. A novella többi szereplője – őr, ügyvéd, bíró – névtelen, ezért arctalan. Csak a pozíciójuk megnevezése jelöli őket a dehumanizáló rendszerben, amelynek a kiszolgáltatottjai és a kiszolgálói.

Antigonét Dragomán parafrázisában is a már-már fanatizmusként leírható szeretete és az igazságérzete vezérli. A többieket a félelem. A „lent” és a „fent”, a „kint” és a „bent” térkategóriái etikai tartalmakkal telítődnek. A fenyegetettség atmoszférája kap általuk formát és arcot, a félelem totalitárius rendszere, ahol nincs jó döntés. Ha az őr elvégzi a feladatát, a sugárzás megöli („értsem meg, hogy neki gyerekei vannak”), ha nem, „kirúgják az állásából”. (169.) A bírónak „muszáj engedélyt adniuk”, de az ügyvéd azt tanácsolja, hogy Antigoné „a saját jól felfogott érdekében ne menjen oda”. (170.)

Az atomkatasztrófa, a totalitárius rendszer tipikusan disztópikus témák. Dragomán novellájában elmosódik a határ az irodalmi hagyomány, a disztópia és a realitás között. Az Antigoné-témából olyan narratíva formálódik, amelyet a szöveg terpoétikája alakít a totalitárius rendszer disztópiájává. Antigoné kívülállóságát a téma recepciótörténetében nem tapasztalt megoldás, Isméné és Haimón figurájának a kiiktatása teszi teljessé: így minden támogatás nélkül áll szemben a diktatúrával, amelyet fenyegetettségben élő alattvalói olajozottan működtetnek – ezért nincs szükség Kreón szerepeltetésére sem. A *Hangár* az antik *Antigoné*- és a modern kori atomkatasztrófa-allúzióval időtlenné teszi a totalitárius rendszer kiépülésének fenyegetését, sőt a paratextussal – a *rendszerűjra* kötetcímmel – a közeljövő víziójaként mutatja fel.

A *Hangár* az Antigoné-témát olyan elbeszéléssé írja át, amelynek komponensei jól kirajzolódnak a Dragomán-szövegekben. A lepusztult terek, az agresszív kommunikáció, a fenyegetettség mint léthelyzet és a félelem mint létmód, az atomkatasztrófa<sup>22</sup> mint a totális pusztítás folyamatosan fenyegető lehetősége a Dragomán-szövegterek állandó

<sup>22</sup> Például már a 2005-ben megjelent regényében: „aztán az ezredes azt kérdezte, tudjuk-e, mi az, hogy rádióaktivitás, mondtam, hogy nem, mi még nem tanultunk fizikát, de a Haza Védelme foglalkozáson tanultuk, hogy atomvillanás esetén az embernek el kell takarnia az arcát [...] és a Haza Védelme tankönyvben a rádióaktivitásról is írtak, hogy a sugárzások átmennek mindenre, és károsítják az élő szervezetet, [...] és akkor az ezredes azt mondta, hogy éjszaka baleset történt a Nagyszovjetunió egyik atomerőművében, és a szél idehozta a rádióaktivitást, és igazság szerint nem is volna szabad megtartani a meccset, de nem akarnak pánikot, úgyhogy meglesz tartva, de ő azt tanácsolja nekünk, kapusoknak, hogy ne vetődjünk, és kerüljük a kapcsolatot a labdával, mert az összeszedi a rádióaktivitást a fűből”; „de én azt gondoltam, hogy lehet, hogy apa nem munkatáborban van, hanem csak egy titkos kutatóintézetben dolgozik, úgy, ahogy mondta, mert olvastam, hogy amikor az amerikaiak Los Alamosban csinálták az atombombát, akkor se volt szabad senkinek megtudni, hogy hol is vannak a tudósok igazából”. DRAGOMÁN György, *A fehér király*, 2. jav. kiadás, Bp., Magvető, 2016, 32, 37.



komponensei.<sup>23</sup> A *Hangár* a kiszolgáltatottságnak ebben a szövegtérben természetes léthelyzetét topografizálja. Ez a prózapoétikai eljárás nemcsak a Dragomán-életműben jelöli ki a szöveg helyét, hanem tágabban, a magyar prózahagyományban is.<sup>24</sup>

Ennek a hagyománynak kitüntetett szövegei Örkény István egypercese, az *In memoriam Dr. K. H. G.* (1968), valamint Sánta Ferenc *Halálnak halála*, amely a szerző *Isten a szekéren* (1970) című novelláskötetének záró elbeszélése. Mindkét szövegben a kiszolgáltatottság léthelyzete teresül, az Örkény-egypercesben rögzítetten, a Sánta-novellában dinamikusan. A gödröt ásó zsidó és a fegyveres német őr beszédhelyzetében a „lent” és a „fent” hierarchiája kap formát, Dr. K. H. G. német irodalmi műveltségében és a német őr teljes tudatlanságában pedig a „mi” és az „ők” kap arcot. A kultúrát elpusztító fizikai agresszió az Örkény-szövegben a holokauszt léthelyzeteként tűnik föl. A narratíva tér és időbeli rögzítettségének a minimalizálása ugyanakkor megnyitja az értelmezést az általános felé, ahogy a személynév redukált használata is, amely eltünteti az egyénit és a helyhez kötöttet. A Sánta-novella éppen ebbe az irányba mozdul el látványosan. A két rab és a fegyveres őr útjának nincs megnevezett helye, sem ideje, a szereplőknek nincs nevük, csak a helyzetükre utaló „az őr”, „az egyik rab” „a másik rab” személytelenségével jelöli őket a narrátor. A szöveget az őr verbális és fizikai brutalitásának és a két rab káprázatos műveltségének és társalgásuk eleganciájának az ellentéte szervezi. A tér, amelyen át az utolsó útjuk vezet, erdők és patak völgy, a szépség és a harmónia tere. A két férfi költészetről és festészetről, szépségről és harmóniáról diskurál. A történetnek hagyományos értelemben nincs eleje (ok) és vége (végkifejlet), csak maga a helyzet: a természeti térben formát, a műveltség diskurzusában emberi arcot nyerő esztétikum és humánus kiszolgáltatottsága az őr alakjában mögöttük járó erőszaknak. A „fent” és a „lent” valamint a „kint” (ők) és a „bent” (mi) dinamikájában metaforizálódó út fizikai és narratív mélypontja a patak völgy, az őr fuldoklása, amely morális olvasatban az elbeszélés tetőpontja, az őr megmentése. A Sánta-novellában az esztétikum és a humanizmus külső (naturális) és belső (szellemi) terében csak az őr az idegen test. A Dragomán-novella ennek a kifordítása: az Antigonében testet öltő humanizmus szegregálódása és szükségszerű pusztulása.

### Összegzés

Az Antigoné-téma világirodalmi recepciótörténete véget nem érő folyamatnak mutatkozik. Újraírásainak narratív és műfaji sokszínűsége a 20–21. században megsokszorozódott. A kitekintést csak a legfrissebb megjelenésekre korlátozom. A sikeres

<sup>23</sup> Bányai Éva megfogalmazásában *A fehér királyról*: „ezek a kiszolgáltatottság-történetek elvonatkozathatók a szűk téridőtől: mindez bárhol és bármikor megtörténhetett (volna)”. BÁNYAI ÉVA, *Torzóban maradt szobrok*, Tiszatáj, 2007/5, 104.

<sup>24</sup> Nem térek ki a Dragomán-próza disztópikus terpoétikáját alapvetően meghatározó Bodor Ádám-életműre, csak az általam akként értelmezett irodalmi kezdeményeire.

kortárs brit író, Ali Smith *Antigonéja*<sup>25</sup> angol nyelven 2013-ban látott napvilágot, magyar fordításban 2015-ben a *Meséld újra!* sorozatban, amelyben neves írók mesélik és értelmezik újra fiatal olvasók számára a klasszikusokat, mint például a *Don Giovanni*, *Cyrano de Bergerac*, *Gulliver utazásai* vagy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése*. Smith prózában mondja el a történetet, amelynek mind a nyelvezetét, mind a narratíváját kortárs szöveggé alakítja. A szöveget a hozzáírt kerettörténettel antikizálja, amely úgy hat, mint egy aiséposzi állatmese. Antigoné történetét az öreg varjú és a kutya párbeszéde vezeti fel, a végén pedig a varjú és az Ali Smith nevű narrátor párbeszéde zárja. Az antik állatmesék dialógusait imitáló keretezéssel, az abban közölt előzményekkel ugyanakkor kikerekíti a Sophoklés-dráma cselekményét a thébai mondakör egészévé, mindeközben pontos irodalomtörténeti adatokat közöl az antik drámáról.

A pakisztáni születésű brit író, Kamila Shamsie regényben<sup>26</sup> írta újra az Antigoné-témát. *A fiúk hazatérnek* Sophoklés *Antigonéjának* átdolgozása két Londonban élő pakisztáni család tragikus történetévé. Shamsie a nevek hangzásával – Aneeka, Isma, Parvaiz, Eamonn, Karamat –, a karakterekkel és a dramaturgiával egyaránt fenntartja az antik dráma folyamatos jelenlétét a szövegben, amelyet a bevándorlás, az integrálódás, az etnikai és kulturális identitás és másság ízig-veéig mai történetévé aktualizál. Az Antigoné-téma nyugat-európai recepciótörténetében komoly hagyománya van Shamsie eljárásának, az aktuálpolitikai szempontú adaptálásnak. Anouilh úgy aktualizálta Sophoklés drámáját, hogy a maga idejében a náci megszállás elleni tiltakozás és az ellenállás drámájaként értelmezték. Brecht drámája ugyancsak a II. világháború idejébe helyezi át a történetet, amelyben a náci diktátorként fellépő Kreón tiltja meg a meggyilkolt katonaszökevény Polyneikés eltemetését.

A recepciótörténetnek ebbe, a politikai aspektust felnagyító irányába csak részben illeszkedik Eörsi *Huligán Antigonéja*, amely a Rákosi és Kádár-féle kommunista diktatúra rendszerszerű működésében a mindenkori totalitárius rendszer alattvalóvá silányító, a humanitásnak még a lehetőségét is csírájában elfojtó működését láttatja. Eörsi ezzel a hangsúllyal a hazai recepciótörténetben megnyitotta az utat abba az irányba, amely az Antigoné-témát már nemcsak a történelmi vagy a jelen idő tapasztalatához köti, hanem a fenyegetettség ismétlődő tapasztalataként és örök lehetőségeként mutatja fel. Ezen az úton halad tovább Dragomán novellája, amely az Antigoné-témát a térpoétika jelentéskonstituáló szerepének Örkény-, Sánta- és Bodor Ádám-féle irodalmi hagyományával ötvözve alakítja a totalitárius rendszer disztópiájává. Az Antigoné-téma modern és kortárs magyar irodalmi adaptációiban azok a módzatok rajzolódnak ki, amelyek nemcsak felszámolni képesek az összöveggént funkcionáló Sophoklés-dráma időbeli távolságát és kulturális idegenségét, hanem vissza is hatnak az összöveg olvasására és értelmezésére.

<sup>25</sup> Ali SMITH, *Antigoné*, ford. GÁCS Éva, Bp., Kolibri, 2015.

<sup>26</sup> Kamila SHAMSIE, *A fiúk hazatérnek*, ford. Gy. HORVÁTH László, Bp., Park Kiadó, 2018. Az angol eredeti 2017-ben jelent meg *Home fire* címen.

DARAB ÁGNES

klasszika-filológus, egyetemi tanár, intézetigazgató  
Miskolci Egyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet  
agnes.darab959@gmail.com

*“We Die, Did You Forget That? But before That: We Act.”*

*The Reception of the Theme ‘Antigone’ in 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup>-Century Hungarian Literature*

**Abstract:** The reception of Sophocles’ *Antigone* in 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup>-century Hungarian literature is represented by István Eörsi’s two dramas (*Hooligan Antigone; A Tragedy in Hungarian*) and György Dragomán’s short story (*Hangar*). My paper examines how these works rewrite and reinterpret the ancient Greek drama. In the analysis, particular attention will be paid to the political context of the theme ‘Antigone’ in Hungarian literature, and, on the one hand, to the way these texts use the poetics of dystopian space to reinterpret the history of Antigone.

**Keywords:** Sophocles’ *Antigone*, István Eörsi, György Dragomán, poetics of space, dystopia

DOI: 10.37415/studia/2022/1-2/62-73.

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



LAKÓ ZSIGMOND

## Pasolini és a görög színház

Az *Oresteia* fordításától a hat tragédiáig

„Gyönyörű álom, Rosaura, valóban  
gyönyörű álom. De én úgy gondolom  
(s ezt kötelességem megosztani veled), hogy valójában  
éppen ebben a pillanatban kezdődik a valódi tragédia.  
Mert az összes álomról, melyet álmodtál vagy álmodni fogsz,  
el lehet mondani, hogy akár valóra is válhat.  
Ez az álom a munkásokról azonban, kétségkívül  
csupán álom marad; semmi több, csupán álom.”<sup>1</sup>  
(Pasolini: *Calderón*)

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) – költő, regényíró, filmrendező, forgatókönyvíró, drámaszerző, publicista, nyelvész, teoretikus – rendkívül gazdag és műfajilag sokszínű életművet hagyott hátra: ugyanakkor a különféle médiumok sajátos játékát tiszteletben tartva kimutathatóak a művészi pályát szervező, a társadalmi változásokra és problémákra érzékeny tematikus csomópontok. 1942-ben a saját költségén megjelentetett első verseskötete, a *Poesie a Casarsa* (Casarsai versek), már tartalmazza és előre jelzi sokrétű alkotói tehetségének fontosabb jellemzőit: szembeszállás az aktuális politikai hatalom torzulásaival (Mussolini politikájával), lázadás az apafigura ellen (Pasolini ellentmondásos viszonya katonatiszt apjával), tájnyelvi dialektusra épülő költői nyelv létrehozása (a már megszűnt és betiltott friuli nyelven írta a tizenégy költeményt). Ezek a tematikus csomópontok, valamint a hagyományosnak mondható művészi kifejezésmódok és műfaji korlátok felforgatása megfigyelhető a mindössze harminchárom évig tartó pálya minden korszakában. Jóllehet leginkább a tizenkét játékfilmet felölelő filmes munkássága áll mind a kritika, mind az olasz és külhoni közönség figyelmének középpontjában, az öröksége magában foglal tizenhat verseskötetet, kilenc regényt és hat tragédiát, melyeket kiegészítenek még nyelvészeti írásai, filmesztétikai fejtegetései, sőt festményei és grafikái is.

<sup>1</sup> Pier Paolo PASOLINI, *Calderón* = P. P. P., *Teatro*, a cura di Walter SITI, Milano, Mondadori, 2001, 758. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – L. Zs.)

### *Pasolini drámái*

Pasolini 1960-as évek második felére tehető drámaírói tevékenységéről egyre több tudományos munka<sup>2</sup> lát napvilágot Olaszországban. Ennek köszönhetően az író teljes szellemi hagyatéka kezd kirajzolódni, ami érthetőbbé teszi számunkra a színház szerepéről és reprezentációs eljárásairól alkotott nézeteit. Vélekedésem szerint a drámái nem az alkotói pályájának „mostohagyermekai”, hanem éppen ellenkezőleg: ezekben a műveiben fejeződik ki legjobban Pasolini újszerű és sokszor meghökkentő állásfoglalása a nyelvi kifejezés lehetőségeiről. Falussy Lilla szerint Pasolini drámái alkotásai „igen erőteljes nyelven szólalnak meg, és határozott, a polgári értékrenddel merőben ellentétes filozófiát sugallnak”<sup>3</sup>.

Jelen tanulmány vizsgálódásának középpontjában Pasolini oeuvre-jének ez az eddig kevésbé kutatott és elemzett területe,<sup>4</sup> a színpadi művei állnak. Céloom annak a megmutatása, milyen módon építi be a drámaszerző az antik görög színház és dráma bizonyos elemeit a modern, polgári színházába, és ezek hogyan alakítják a témaválasztását, és gazdagítják formai és dramaturgiai eszköztárát. Mivel Pasolini tragédiái és színházi írásai hazánkban (de még Olaszországban is) alig ismertek, először röviden áttekintem drámaírói munkásságát, és kijelölöm azokat az életrajzi pontokat és fontosabb elméleti kérdéseket, amelyek Pasolinit a görög tragédiához elvezették.

Pasolini alkotói pályafutásában jelentős szerepe van a dráma műfajának, hiszen érdekes módon már kamaszkora óta írt drámákat. Összesen tizenhat színházi műve ismert: *La sua gloria* (Az ő dicsősége, 1938), *Edipo all'alba* (Oidipus hajnalban, 1942), *I turcs tal Friul* (A törökök Friuliban, 1944), *I fanciulli e gli elfi* (A kissrácok és az elfek, 1944–45), *La poesia o la gioia* (A költészet vagy az öröm, 1947), *Un pesciolino* (Halacska, 1957), *Vivo e Coscienza* (Vivo és Coscienza, 1963), *Italie magique* (Varázslatos Olaszország, 1965), *Nel 46!* (46-ban!, 1947–65), *Progetto di uno spettacolo nello spettacolo* (Egy előadás az előadásban terve, 1965). A kritikai irodalom egyértelműen az 1966–1974 között megírt hat tragédiát tartja Pasolini drámaírói életműve csúcának: *Orgia* (Orgia, 1966–70), *Pilade* (Pyladés, 1966–70), *Porcile* (Disznóól,

<sup>2</sup> A teljesség igénye nélkül érdemes itt megemlíteni Stefano Casi eredetileg 1990-ben megjelent *I teatri di Pasolini* című monográfiáját, amelynek anyagát a szerző 2005-ben átdolgozta, a 2019-es kiadást pedig két új fejezettel gazdagította, valamint kiegészítette Pasolini színházi műveinek összes jelentősebb színre vitelével 2019-ig. Továbbá említésre feltétlenül érdemes a *Pasolini e il teatro* című konferenciakötet, amely a 2010 novemberében a Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna és a Centro di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna közös szervezésben rendezett konferencia anyagát tartalmazza: *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano CASI, Angela FELICE, Gerardo GUCCINI, Venezia, Marsilio, 2012.

<sup>3</sup> FALUSSY Lilla, *Trendek a kortárs olasz drámában*, Bp., KGRE – L'Harmattan, 2015, 21.

<sup>4</sup> Természetesen Pasolini színházának hazánkban is van már recepciótörténete, elég – ismét a teljesség igénye nélkül – Szkárosi Endre *Affabulazione* (Mámor), Pintér Judit *Manifesto per un nuovo teatro* (Kiáltvány egy új színházért) fordítására (mindkettő a Színház 1993. áprilisi számának mellékletként jelent meg) vagy az *Orgia* 2005-ös előadására gondolnunk (Nemzeti Színház, rend. Czeizel Gábor).

1967–72), *Affabulazione* (Mámor, 1966–70), *Calderón* (Calderón, 1967–73) és *Bestia da Stile* (Stílusos bestia, 1966–74).<sup>5</sup> Néhány piszkozatszerű, iskolai előadásra írt mű is a nevéhez köthető, ezek azonban nem maradtak fenn, nem úgy, mint a *La Morteana* (Morteana), *Contrasto tra il Carnevale e la Quaresima* (Ellentét a karnevál és a böjt között) című drámája, amelyből ma is olvashatóak részletek.<sup>6</sup> A teljesség kedvéért álljon itt Pasolini összes drámafordítása is: Sophoklész: *Antigoné* (1960), Aischylos: *Oresteia* trilógiája (1960), Plautus: *Il vantone* (A hetvenkedő katona) (1961–1963), amelyet római dialektusban fordított.<sup>7</sup>

Casi a tragédiák megírása kapcsán a következő kronológiát állítja fel: 1966 elején Pasolini piszkozat formában megírja a *Teorema*, a *Bestia da stile* (melyre más címtölte is van, például az *Il poeta ceco* [A cseh költő] és *Poesia* [Költészet]), az *Orgia* és utolsóként a *Pilade* című műveket. A *Teorema* szinte azonnal forgatókönyvvé alakul át, míg időközben két Sophoklész-történet elvonja a figyelmét: elkezd írni az *Oidipus király* forgatókönyvét, míg a *Trachisi nők* meghihleti az *Affabulazione* tragédiáját. Az 1967-es évek elejére csaknem elkészül az *Orgia* és a *Pilade*, míg dolgozik továbbra is az *Affabulazione*nén (ekkor még nincs címe) és a *Bestia da stile*n, valamint ekkor születik meg a *Porcile* és a *Calderón* ötlete. Az év végére elkészül az első négy tragédia, amelyek közül a *Pilade* meg is jelenik a *Nuovi Argomenti* című folyóiratban. 1968 nyarán megállapodást köt a Teatro Stabile di Torinóval az *Orgia* megrendezésére. A következő évben publikálja az *Affabulazione*nét, szintén a *Nuovi Argomenti* hasábjain. Időközben a *Teorema* és a *Porcile* filmváltozata is a mozikba kerül.<sup>8</sup>

Bár az európai színházi hagyományokat követő rendezők még mindig félve nyúlnak a drámáihoz, önmagáért beszél a tény, hogy tíz év leforgása alatt (az utolsó előadás 2013 áprilisa) Takeshi Kawamura japán rendező színpadra állította Pasolini mind a hat tragédiáját.<sup>9</sup> A *Calderón* 2016-ban műsoron volt Rómában is, a Teatro Argentínában, a Teatro di Roma és a Fondazione Teatro della Toscana koprodukciójában Federico Tiezzi rendezésében, Camilla Semino Favróval Rosaura szerepében. Pasolini színháza kevéssé épül gyakorlatra, inkább a szó és a nyelv szeretetéből táplálkozik, s a Pasolini-rendezések is inkább a lírai nyelv és az erős vizualitás segítségével mesélnek az író szenvedélyéről, vágyairól és küzdelmeiről.

<sup>5</sup> Mivel az olaszországi szakirodalom Pasolini hat művét egységesen a hat polgári tragédiaként emlegeti, ezért én is ezt a meghatározást használom.

<sup>6</sup> Pier P. PASOLINI, *Teatro* = SITI, *i. m.* – A fentebb felsorolt művek közül csak az *Orgiának* (Orgia) és az *Affabulazione*nénak (Mámor) van magyar nyelvű fordítása. Részletek megjelentek a *Calderón*ból is, illetve színházak megrendelésére esetlegesen készülhettek olyan fordítások-fordításrészletek, amelyek nem kerültek jelen tanulmány írójának a látószögébe.

<sup>7</sup> A továbbiakban a Pasolini-művekre az eredeti olasz címükkel fogok hivatkozni, a filmekre – tekintettel arra, hogy ezeket Magyarországon is bemutatták – a magyar címükkel.

<sup>8</sup> CASI, *i. m.*, 105.

<sup>9</sup> Hideyuki DO, *Recensione: Pasolini e il teatro*.

<https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3703> (Letöltés ideje: 2021. november 5.)

Pasolini meglehetősen szabadon nyúl a görög dráma formanyelvéhez, és egyedi módon épít az antik archetípusokra is. Polgári tragédiái epizódokból állnak: minden epizód egyéni belső ökonómiával rendelkezik, sokszor mellőzve a logikai, ok-okozati összefüggéseket a dramaturgiájában. A darab struktúrájában minden jelenet egyenlő a másikkal, felcserélhetőek, sok jelenetet Pasolini a véglegesítés során egyszerűen áthelyezett a darabon belül máshová, miközben a hat tragédiát – a görög tragédiák szerkezetét követve – sztaszimonokra és epeiszodionokra osztja fel, valamint próló-gussal és epilógussal fogja keretbe a kortárs tematikát.

A színpadon az egyik legnehezebben kezelhető elem a pszichológiai realizmus hiánya: a 'költői én' hol egyik, hol másik figura által mondja el a véleményét a műben éppen felmerülő politikai, társadalmi kérdésekről. Luca Ronconi rendező, aki Pasolini több tragédiáját is színre vitte, kiemeli, hogy a szó klasszikus értelmében egyik sem tragédia, hiszen hiányzik a hős alakja, és bár van konfliktus, érzelem, van dialektika, de nem tragédiába torkolló. Kialakul bizonyos veszteségérzés, de nincs katasztrófa, így inkább elégikus drámának nevezhetjük őket. Különösen a szereplők önvallomásai távolítják el a görög tragédiától.<sup>10</sup>

Pasolini életművében a görög színház fölfogása átértelmeződött. Pasolini színházának talán legmeghatározóbb kutatója, Stefano Casi így fogalmaz: „a tragédia nihilista koncepciójától, amely egy »végzetes« háborútól okozott veszteség reflexiója, Pasolini áttér a tragédia másfajta értelmezésére, a *vox populi* személyes elköteleződésére a burzsoá hatalom elleni harcban”.<sup>11</sup> Másképpen dolgozza fel a mítoszokat a filmjeiben és a drámáiban, de a tragikum mindig központi magként szolgál, amely körül kibontja a modern tematikát. Pasolini sohasem nosztalgiával közelített a mítoszhoz, inkább olyan költő tekintetével, aki a tragikum görög értelmezésén keresztül vált értelmiségivé, és aki igazi humanistaként tudott foglalkozni az anyaggal. Számára a görög mítosz kulcs a világ tragikus igazságához és egyetemes töréseihez.<sup>12</sup> 1966–68 között, amikor a görög mitológiai elemek leginkább jelen vannak a filmjeiben és a tragédiáiban, az antik tematikájú műveken keresztül Pasolini a jelenkorát értelmezi, annak a politikai vonatkozásai izgatják.

<sup>10</sup> Walter SITI, „Un teatro borghese”: *Intervista a Luca Ronconi* = PASOLINI, *Teatro, i. m.*, XX.

<sup>11</sup> Stefano CASI, *Pasolini: Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 2015, 63.

<sup>12</sup> Lásd Marco A. BAZZOCCHI, *La parte nascosta del mito = Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di Angela FELICE, Gian P. GRI, Venezia – Casarsa della Delizia, Marsilio – Centro Studi Pier Pasolini, 2013, 55.

## Az Oresteia fordítása

Casi szerint az *Oresteia*val, vagyis egy klasszikus mű fordításával (1959–60)<sup>13</sup> Pasolini kijelöli a saját útját a kortárs drámaírásban, amely az antik görög dráma- és színházi hagyomány újraélesztését jelenti a szerkezeti felépítéstől a nyelvi formáig. Az *Oresteia*t Vittorio Gassman és Luciano Lucignani tervezte színre vinni 1960-ban a Teatro Popolare Italiano társulatával a siracusai Teatro Grecóban. Az *Accattone* (A csóró) forgatásának idején vagyunk, Pasolini számára ekkor Róma a legfőbb inspirációs forrás, a tragédiák még megírásra várnak. Pasolini Aischylosszá válik, és úgy gondolja, hogy a mű fordításához elegendő csupán az ösztön. Többször is utal a *Ceneri di Gramscira* (Gramsci hamvai), hogy megmagyarázza a görögről fordított szövegben használt nyelvezetet: a saját *Oresteia*ját nem i. e. 5. századi athéni görög tragédiaként mutatja be, hanem mint saját nyelvi és intellektuális útjának 1960-as állomását.<sup>14</sup> Hiszen „nem az a kérdés, hogy milyen nyelvezetet használt Aischylos, hanem, hogy mi a hatásos napjainkban”.<sup>15</sup> Az *Oresteia* Pasolini szerint kizárólag politikai kérdés, hiszen értelmezése szerint az a primitív társadalomban mindig jelen lévő eredendő ösztönökről szól, amelyek fel akarják borítani az intézményes rendet. Ezen archaikus ösztönök ellen lép fel az értelem, győz, és új intézményeket teremt a társadalomnak: megszületik a gyűlés, a választójog.<sup>16</sup>

Bár Pasolini életművében a kiforrott tragédia korszaka Aischylostól indul, a mitikus múlt teremti meg a fiatalkori színházát is, amely Friuliban építi fel Casarsa *polis*át (*I Turcs tal Friul*). A Pasolini-féle tragikus hős már az író pályájának kezdeti szakaszában, a tizenhat éves korában írott drámájában, a *La sua gloriában* megjelenik. Ahogyan Daniele Micheluz fogalmaz *Il prototipo di un personaggio* (Egy karakter prototípusa) című tanulmányában, Guido Solera az első példája a Pasolini-féle főhősnek, benne van Pasolini DNS-e (avagy lírai énje), a belső vívódás, az anyjához való kötődés, a vágyakozás az irodalmi hírnév után. Már 1938-ban megalkotja ezt a karaktert, melyen egész életében dolgozni fog: formálja, kiegészíti, élettel tölti fel, egészen az utolsó drámájáig,

<sup>13</sup> Pasolini a *Fordító levelében* így ír a folyamatról (a kötetcímekeket szándékosan eredeti nyelven hagyom, fontos megérteni, hogy milyen nyelvről fordított Pasolini – Gassman azért kérte fel, mert kitudódott, hogy Vergiliust fordít, de ahogyan Pasolini írja, Vergilius nem Aischylos és a latin nem görög): „[...] az írógép körül a három szöveg volt: Eschyle (Tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, »Le belles lettres« Paris, 1949, M. A.), George Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, 2 voll. (Cambridge University Press, 1938) és Eschilo: *Le Tragedie*, a cura di Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947). Amennyiben eltérés volt a szövegváltozatokban vagy a magyarázatokban, akkor az ösztönökre hallgattam, és azt választottam, amelyik a legjobban tetszett. Rosszabbul nem is cselekedhettem volna.” („Nei casi di sconcordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: scegliesto il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.”)

<sup>14</sup> CASI, *i. m.*, 72.

<sup>15</sup> Stefano CASI, *I teatri di Pasolini*, Roma, Ubulibri, 2005, 90.

<sup>16</sup> Pier P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*.

<https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2015/06/lorestiede-di-eschilo-tradotta-da-pier.html?m=0> (Letöltés ideje: 2021. november 5.)



a *Bestia da Stiléig*.<sup>17</sup> A friulán nyelven írt *I Turcs tal Friul, I Fanciulli e gli Elfi* és a *La Morteana* tükrözi azt a társadalmi és nyelvi valóságot, melyet Pasolini a II. világháború alatt Casarsában megismert.

Pasolini nem újrainni akarja a görög mítoszokat, hanem megírni a saját tragédiáját.<sup>18</sup> Az Oidipus-mítosz kifordítása is – tudniillik hogy az apák ölik meg fiúkat – ennek a megvalósulása.<sup>19</sup> Giacomo Trevisan szerint a tragikus mítoszokban, melyeket Pasolini a pastiche-on keresztül talál fel újra, egymásra helyeződnek, megtermékenyítik egymást a tipikus Pasolini-féle dichotómiák (pogány és keresztény, szent és profán, tiszta és tisztátalan). A tragikus áldozat rituális és vallásos áldozattá válik, s egyszerre szentségtöréssé,<sup>20</sup> ahogy erről Anna Panicali is ír.<sup>21</sup> Ez a törekvés jelenik meg a nézőkkel és a színészekkel való kapcsolatában is, amelyet a *Manifestóban* definiál.

### *Kiáltvány egy új színházért*

Pasolini az 1968-as *Manifesto per il nuovo teatro*ban (Kiáltvány egy új színházért)<sup>22</sup> írja meg a színházról alkotott elképzelését, mely azonnal vitákhoz vezet, s ez a vita azóta sem szűnik. Luca Ronconi szerint Pasolini elképzelése vakvágány, nem szabad figyelembe venni, amikor a színházi írásaihoz gyakorlati szempontból nyúlunk: szerinte ezen megközelítés miatt bukott meg Pasolini egyetlen saját maga által rendezett darabja, az *Orgia* Torinóban.<sup>23</sup> Ugyanakkor az, amit megfogalmaz, elméleti síkon sok tanulsággal járhat Pasolini kutatói számára: színháza a görög hagyományhoz nyúl vissza, onnan vezeti le a Szó színházát, átugorva a polgári (Csacsogó) és az avantgárd (Üvöltő) színházat. A *Manifesto* színház történeti előzménye nem a hatvanas évekből származik: a futurista színház kiáltványában Filippo Tommaso Marinetti kijelenti, hogy el akar határolódní a régi típusú színház minden formájától, szintetikus, pár percre összesűrített előadásokat hozva létre, kevés szóval és kevés jelenettel, számtalan helyzetet bemutatva bennük. Antonin Artaud 1932 és 1933 között írt két kiáltványa közvetlenül a „kegyetlen színház” kidolgozásához vezettek. De 1968-ban alkotja meg Giorgio Strehler is az *Esplosione Manifesto Strehler* (Robbanás – Strehler

<sup>17</sup> Daniele MICHELIZ, *Guido Solera – Il prototipo di un personaggio = Pasolini e il teatro, i. m.*, 13.

<sup>18</sup> Fontos látnunk, hogy Pasolini görög témájú tragédiáiban és filmjeiben, időnként színházi írásaiban, elsősorban a mítoszokat, nem a tragédiaszövegeket használja pretextusként, amikor kora társadalmáról akar szólni. Ugyanakkor fontos számára a tragédiák formakészlete is, amelyből nem következetesen válogat. Így teremt meg drámáinak azt a sajátos formanyelvét, amely rendkívül megnehezíti műveinek színe vitéletét, annak ellenére, hogy maguk a szövegek izgalmasak.

<sup>19</sup> Lásd például az *Affabulazione* című tragédiáját.

<sup>20</sup> Giacomo TREVISAN, *Il teatro dell'Io: Mito, sacro, tragico: Su "Edipo all'alba" = Pasolini e il teatro, i. m.*, 42.

<sup>21</sup> Anna PANICALI, *Il teatro di parola: mito e rito = Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena FABBRO, Udine, Forum, 2004, 50.

<sup>22</sup> Pier P. PASOLINI, *Kiáltvány egy új színházért*, ford. SZKÁROSI Endre, Színház, 1993. április.

<sup>23</sup> CASI, *I teatri, i. m.*, 10.

kiáltvány) című írását, melyet szeptemberben publikál a *Dramma* című folyóiratban, tehát két hónappal Pasolini *Manifestója* előtt: kiáltványában Strehler a drámaírók helyzetét értékeli a hatvanas évek Olaszországának forradalmi, innovatív és avantgárd színpadain. Itt vissza kell utalnunk az 1966-ban a *Siparióban* kibontakozott vitára, hiszen a Pasolini-féle *Manifesto* a következő állítással kezdődik:

A színház, amit önök várnak, amennyiben totálisan új, soha nem lehet az a színház, amit várnak. Mert miközben új színházat várnak, szükségképpen csak olyanak tudják elképzelni, mint amilyenről már van fogalmuk: bármi, amit várnak, valamilyen formában már létezik.<sup>24</sup>

Ez a pár sor jelzi, hogy a *Manifesto* is szakítani akar minden eddigi színházi elképzeléssel. Franca Angelini szerint Pasolini elutasítja mind a polgári, mind az avantgárd színházat. Az övé a „parola” színháza, mely a „kulturálisan előrehaladott” csoportokhoz és a munkásosztályokhoz szól, ahol a színészek művelt kultúremlékek, maga az előadás pedig egy „kulturális rítus”.<sup>25</sup> Pasolini tehát igyekszik a két, akkoriban szerte létező fő irányzat mellett egy harmadikat kialakítani, a „szó” színházat. Erika Fischer-Lichte szerint „az, hogy a színpadon az emberi testet a pszichológiai folyamatok »természetes« jeleiként értelmezik és alakítják át, egészen a 19. és 20. század fordulóján megjelenő avantgárd mozgalmakig a polgári illúziószínház lényegi vonása”,<sup>26</sup> amelyeknek megjelenése „egyértelműen a nyelvi válság élményében gyökerezik”.<sup>27</sup> A nyelv kiüresedése lesz az egyik fő kiváltó oka a korszakban a különböző színházi avantgárd mozgalmak elindulásának, ahogyan Antonin Artaud színházának is éppen ennek a jelenségnek az ellentételezése az egyik célja:

Mert nem csak szóbeli kultúra van, hanem van gesztusokból álló kultúra is. Más nyelv is van a világon, mint a mi nyugati nyelvünk, amely lemezteleníti, kiszikkasztja a gondolatokat, s a keleti kifejezésmódokkal szöges ellentétben tétlen állapotukban mutatja be őket, ahelyett, hogy közben természetes képzetársítások egész rendszerét hozná mozgásba.<sup>28</sup>

Pasolini az 1960-as évek két meghatározó színházi irányzatával, a polgári és az avantgárd színházzal nem azonosult, hanem velük szemben definiálta művészetét, ahogy költészetében is ezt az irányvonalat követte. Nem a szöveg másodlagossá tételében látta az új idők színházat, hanem abban, hogy visszaadja annak irodalmi értékét. Hitt

<sup>24</sup> PASOLINI, *Kiáltvány, i. m.*, 1.

<sup>25</sup> Franca ANGELINI, *Teatri moderni = Letteratura italiana*, dir. da Alberto ASOR ROSA, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1999, 195.

<sup>26</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 346.

<sup>27</sup> *Uo.*, 574.

<sup>28</sup> Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 55.

abban, hogy bizonyos tartalmakat a szavakon keresztül lehet a legjobban közvetíteni: drámáiban így viszont éppen a cselekmény, a mozgás szorul háttérbe, amittől a közönység a legkevésbé hajlandó eltekinteni.

A nyelv megújítása a hat tragédia esetében szintén a görög tragédiák nyelvi hatását mutatja, csupán modernizálva, ahogyan a polisz szerepét is újraértelmezi kortárs viszonylatban. Francesca Tommasini szerint éppen a klasszikus források újrafelfedezése és az avantgárd törekvések közötti dialektikában rejlik Pasolini újítása. Ekkor születik meg a nagy mítoszok modern feldolgozásának koncepciója, a hosszú fázisú kísérletezés, amely megtermékenyíti a dramatikus szövegek nyelvezetét és filmes látásmódját, valamint érdekes kölcsönhatást hoz létre Pasolini színháza és filmjei között. Az előző évtized ideológiai kiüresedésének, a balról és jobbról is érkező támadásoknak tulajdonítható krízis következményeként értelmezhető az a lelkület, amellyel Pasolini ebben az időben a színháznak szenteli magát, mind művészi, mind emberi értelemben.<sup>29</sup>

A hat tragédia megírásához előképet jelent Pasolini *Oresteia*-fordítása, amelyről fentebb már szóltam, filmes munkásságából pedig az *Oidipus király* (1967), a *Médea* (1969) és a dokumentarista jellegű, végül el nem készült *Oresteia*-filmhez felvett tulajdonképpen előtanulmány-helyszínbejárás-szereplőválogatás, az *Appunti per un'Orestiada africana* (Jegyzetek egy afrikai Oresteiához) is.

### *Előképek:*

#### *az Oidipus király, a Médea és az Appunti per un'Orestiada africana*

A mitikus történetek és azok klasszikus, elsősorban antik görög feldolgozásainak az értelmezése és újraolvasása mindig központi szerepet kaptak Pasolini művészetében. Az *Oidipus király* (1967) sophoklési narratívájától Pasolini önéletrajzi események beillesztésével tér el, és ezzel a mítosz új olvasatát teszi lehetővé (s egyben a pszichoanalitikus értelmezésnek is felkínálja magát): a rendezőről köztudott volt, hogy rajongott édesanyjáért, akihez egészen haláláig szoros kapcsolat fűzte. A nyitó kerettörténetben a katonatiszti ruhát viselő apafigura utalás a rendező szintén katonatiszt apjára, akihez mindig ambivalens érzelmek fűzték. Oidipus és Pasolini életét egyaránt az apa alakja árnyékolta be. Pasolini így vall erről: „Az *Oidipusz királyban* saját Ödipusz-komplexusom történetét mesélem el. A gyermek a prologusban én vagyok, az apja az én apám, gyalogsági tiszt, és az anya, egy tanítónő, az én anyám.”<sup>30</sup>

Hűszévesen Pasolini *Edipo all'alba* címmel öt felvonásos drámát ír: ez az első szárnypróbálgatása a görög tragédia adaptálására. Giacomo Trevisan rámutat, hogy Pasolini

<sup>29</sup> Francesca TOMMASINI, *Né un pazzo, né un poeta: Pasolini e il teatro del Novecento*, Roma, Aracne, 2016, 57.

<sup>30</sup> Nico NALDINI, *Cronologia = PASOLINI, Teatro, i. m.*, XCVII. („In *Edipo* io racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, è la madre, una maestra, è mia madre.”)

tovább fokozza a történetben rejlő incesztus lehetőségét: Isméné szerelmes lesz egyik testvérébe. Azonban, minthogy a szereplők ebben a műben a keresztény Istenhez imádkoznak, Isménére immár nem a sors sújt le, hanem saját belső vívódása miatt keresi a halált apja keze által.<sup>31</sup> Az *Edipo all'alba*ban két további, a későbbi évek drámai alkotásaira is jellemző motívum fedezhető fel: ahogyan Guido Santato megjegyzi, már a kezdeti években megjelenik a Krisztussal való azonosulás, a keresztre feszítés általi mártírhalál, annak érzéki vonatkozásaival együtt.<sup>32</sup> A kezdetben vallási alapokra támaszkodó mártírium a későbbiekben egyre inkább társadalmi-politikai színezetet ölt.

A tragédia másik alkotórésze az álom és valóság közti kapcsolat: Isméné álmában szeret bele testvérébe, ébredéskor azonban nem emlékszik az álomra, csupán az érzés marad meg. Ugyanarról a nem-emlékezésről van szó, melynek következtében Oidipus is a delphoi jósdát hívja segítségül. Trevisan szerint már ebben a műben felbukkan a nem-emlékezés motívuma (mely freudi értelemben látens marad), amely azután az *Affabulazione* és a *Calderón* című művekben megismétlődik az incesztussal együtt. Az ezt a motívumot továbbvivő hat tragédia annyiban tragédia, amennyiben Pasolini maga Isméné, s annyiban tragikus, amennyiben a szubjektum a világ előtt történő önteremtésének, önmegformálásának elengedhetetlen pillanata.<sup>33</sup> Edipo lányának vallomásában Pasolini tükröződik, az az érzés, melyet „teta veleta”-nak keresztelt el. A másság érzésének elfogadása érdekében próbál azonosulni egy női karakterrel.<sup>34</sup> Massimo Fusillo az együgyűséget és a teljes tudatlanságot jelöli meg, mint olyat, amely jellemző tulajdonság már Pasolini korai műveiben is megjelenik: a friuli parasztokban, a római lumpenproletároknak, a primitív kereszténységben, az afrikai harmadik világban, Boccaccio Nápolyában. Itt keresi Pasolini azt a megváltó tisztaságot, amely szembenáll a polgári racionalitással és az erőszakos kapitalista fejlődéssel, amely antropológiai szempontból barbár és anakronisztikus.<sup>35</sup> Oidipus a megtestesülése annak a figurának, akinek bűne az eredendő ártatlanság, akit leigáz a végzet és elkerülhetetlenül olyan valósággal állít szembe, mely elől nincs menekvés. Az *Affabulazione* című tragédiában Pasolini a feje tetejére állítja a helyzetet, egy északi ipari kisvárosban, polgári környezetben az apa lesz az, aki a fiát megöli.<sup>36</sup>

A filmben Marokkó veszi át az ókori Görögország szerepét, de valami vadabb, ősbibb formában. Alessandra Spadino érvelése szerint a képzelt ókori Görögország újjáépül egy sivatag közepén, hogy ontológiai csendet teremtsen. Archaikus esztétika,

<sup>31</sup> TREVISAN, *i. m.*, 39.

<sup>32</sup> Guido SANTATO, *Pier Paolo Pasolini: L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 117–119.

<sup>33</sup> TREVISAN, *i. m.*, 41.

<sup>34</sup> *Uo.*

<sup>35</sup> Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, 33.

<sup>36</sup> A Laios-komplexussal kapcsolatban lásd George DEVEREUX, *Why Oedipus killed Laius; a note on the complementary Oedipus complex in Greek drama*, *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 1953, 132–141.

melyet legközelebb a *Médea* elejének emberáldozat-jelenetében láthatunk viszont.<sup>37</sup> Ez az érintetlen tér, ahol a mítosz újjászülethet. Pasolini életműve termékenyen olvasható a kultúratudományok módszertanával: nézetei a *cultural turn* (1970) szemléletmódjával mutatnak rokonságot, ugyanakkor el is tér attól. Megegyeznek kultúrakritikus attitűdjükben, hiszen Pasolini is kritikusan viszonyul a nyugati modernitáshoz, de ő nem a posztmodern, hanem a premodern felé fordul az újítás eszközeként. Mítoszkeresése Afrikába viszi Pasolinit, filmjeiben itt építi fel a görög múltat, a rítusok világában, a racionális burzsoá világgal szembeállítva.

### *Pasolini drámái posztkoloniális olvasatban*

Érdemes kitérni Pasolini tépoétikájára is, hiszen ez a fajta megközelítés kínálja fel a szövegeit a posztkoloniális olvasatok számára. Pasolini verseinek, regényeinek egyre több posztkoloniális olvasata születik,<sup>38</sup> mivel Itália is egyre több szempontból néz szembe kolonizáló múltjával. A posztkoloniális kritikának van egy jellemzően olasz területe, az úgynevezett *Dél-kérdés*, amely az országot két területként kezeli, s kialakítja a *Pánmediterráneum* fogalmát, mely Dél-Olaszországot inkább a Földközi-tenger régiójához, az úgynevezett elnyomottak közé sorolja, ezáltal inkább Afrikához közelítve ezen geográfiai és kulturális területet. Ahogyan Catarina Verbaro írja a *Pasolini e le periferie del mondo* című tanulmánykötet bevezetőjében, a *periféria* – a novecento olasz irodalmának egyik legfontosabb eleme – nem csupán topográfiai-olvasható, ahogyan az Pasolini esetében fokozottan igaz: gondolhatunk a casarsai friulán dialektusban írott műveire, a római külvárosok ábrázolására, a *Petrolio* posztmodern sivatagára, valamint a Harmadik Világ felfedezésére, mely már az olasz Délen elkezdődik. Így a *periféria* Pasolini számára a szent, a Másik, a másság sűrített szimbóluma. Pasolini antropológiai, kulturális és nyelvi értelemben is átkódolja a *perifériát*, a marginalitás értékeit hangsúlyozva teremti újjá annak jeleit, megfordítván a centrum és a periféria értékelését – ez utóbbit a humánus és az archaizmus helyszíneként fogalmazva újra.<sup>39</sup> Pasolini a premodern világ gyökereit kereste, s ahogyan ő maga is kijelentette, a déli Calabria és Kelet között lényegében nem fedezhető fel különbség, s a külvárosok is egyfajta romlatlan világgént tűntek fel előtte. Pasolini az

<sup>37</sup> Alessandra SPADINO, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile' – Una prospettiva critica della modernità*, Milano – Udine, Mimesis, 2012, 53.

<sup>38</sup> Erről részletesebben lásd például Giovanna TRENTO, *Pasolini e l'Africa – L'Africa di Pasolini*, Milano – Udine, Mimesis, 2010; Mahmoud JARAN, *Pier Paolo Pasolini tra 'rabbia' postcoloniale e ibridismo culturale = 1. Linguaggi, culture, letteratura*, a cura di Giampaolo BORGHELLO, Udine, Forum, 2012, 327–337; *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di Paolo MARTINO, Caterina VERBARO, Pisa, Edizioni ETS, 2016; Linde LUIJNENBURG, *The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini: Two Case Studies*, Incontri – Rivista europea di studi italiani, 2013/1, 34–43. <https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-114248/pdf> (Letöltés ideje: 2022. április 20.)

<sup>39</sup> Caterina VERBARO, *Presentazione = Pasolini e le periferie del mondo*, i. m., 8.

*Olajban* is vizsgálja a ma nagyon aktuális kelet-nyugat relációt: Carlo keletre, az olaj forrásához is elutazik, s ebben az esetben is háttérrel biztosít a történetnek a mesés Kelet, ahogyan sok más művében is – közülük talán a legismertebb az *Il fiore delle mille e una notte* (Az Ezeregyéjszaka virágai). Ahogyan Giovanna Trento kifejti *Pasolini e l’Africa – L’Africa di Pasolini* (Pasolini és Afrika – Pasolini Afrikája) című kötetében, Pasolini élete és intellektuális tevékenysége mindig egy alap gondolathoz tér vissza: a „másik” mint a magunkról alkotott idealizált kép tükré és az ebből származó magunk és a másik közötti konfliktushoz.<sup>40</sup> De ki is volt az a „másik” a 19. és 20. század nagyobb részében a nyugati ember szemében? Éppen az afrikai, a „néger”, a vad, a törzsi ember, aki antropológiailag, irodalmi szempontból és a mindennapi európai élet szempontjából a teljes másságot, marginalitást fejezte ki. És ez az afrikai ember-típus – legyen lakókönyezete vidéki vagy városi – folyamatosan jelen van Pasolini művészetében az ötvenes évek végétől egészen haláláig.<sup>41</sup>

Pasolini gyakran járta Róma és Nápoly külvárosait, karaktereinek megformálásához kereste az elnyomott munkásosztály képviselőit, akiket később Afrikában vélt megtalálni. A görög poliszok áthelyeződnek a *Calderón* favalláiba is, és szembekerülnek a hagyományosan arisztokratikus és burzsoá helyszínekkel is. Pasolini írásai jól olvashatóak az elnyomott és elnyomó viszonyát családi és társadalmi szinten kezelő olvasatokkal, ahol az elnyomott lehet a gyermek és az anya, a nő vagy a külvárosok lakói, a Dél és Afrika lakói; az elnyomók pedig az arisztokrácia, a polgárság, a férfi, az apa. Avagy a freudi ödipális-háromszög kiterjeszhető társadalmi szintre, s értelmezhető ugyanúgy, mint Hegel úr és a szolga viszonyrendszere. A *Calderón*ban ezek a viszonyok a háromszög csúcsai között kiválóan működnek, ahogyan az incesztus, a vonzás és taszítás is, a tabuk áthágásával. Pasolini drámáinak olvasásakor figyelembe kell vennünk azt, hogy a szerző „központosítja” a darabot azáltal, hogy folytonosan utal a saját életére, vagyis saját életét külső referenciaként alkalmazva dolgoz fel társadalmi kérdéseket, így pastiche jellegűvé formálván azt, s egyfajta, a posztmodern megelölegező darabbá változtatva a tragédiát.

Az átmenet Aischylostól (*Oresteia* 1960) Sophoklésig (*Oidipus király* 1967), majd a *Médea* (1969) megfilmesítésével Euripidésig, mintha a szerző görög tragédia trilogiája lenne. Euripidés művét Pasolini a nyugati világ totális kritikájaként fogalmazza meg, a feloldás lehetősége nélkül. Casi szerint az öreg néma kentaur (mint Médeia néma világa), aki felnevelte Iasónt, a racionális világban marad, mint *Pilade* eumeniszai, hogy urálja az érzelmeket; az új kentaur a polgárság ajándékával, a szóval fejezi ki a funkcióját, Pisában a Piazza dei Miracolin, s ezzel Jásónt tudatossá teszi a test és szó közötti kettősséget illetően – de túl későn. A film ezzel a mondattal fejeződik be: „Semmi sem lehetséges, most már”.<sup>42</sup> A zárómondat jól kifejti Pasolini

<sup>40</sup> TRENTO, *i. m.*, 13.

<sup>41</sup> *Uo.*

<sup>42</sup> CASI, *Pasolini – Un’idea di teatro*, *i. m.*, 164–165.

viszonyát az éppen akkor zajló társadalmi átalakuláshoz, amelyet ő a fasizmushoz hasonlít, sőt még annál is veszélyesebbnek tart: a társadalom homogenizálódásához, fogyasztói társadalommá válásához, ami az embereket a világ minden táján egyformává teszi.

A *Médeát* forgatva Pasolini Szíriába és Törökországba utazik, hogy megelevenítse filmjében az elbeszélés szereplőinek múltját, melyet az eredeti tragédiában a dajka és a nevelő foglalnak össze. A Médeia és Iáson közötti szerelmen keresztül viszi színre a tragédia legpolitikusabb aspektusát, a Harmadik világ és a Nyugat ellentétét, ami egy újabb értelmezési szempontot hoz játékba, az antropológiait: innen nézve úgy tekinthetünk a *Médeára*, mint az archaikus, paraszti világ eltűnésére, egy olyan világra, amely még kötődik a szent és hagyományos rítusokhoz. Mint visszatérésre a libidinális világhoz, a nyelv előttihez, amely ki tudná mozdítani a polgári világot a megszokott kisszerűségből és visszatéríteni a rítusokhoz. A két világ harca viszont fontos, mivel csak a két pólus dinamikája vezethet előre. Ez a szintézis van jelen Pasolini *Oresteia*-olvasatában is, a fordításban, valamint a *Pilade* című tragédiájában, amely mintha a trilógiához írt negyedik fejezet lenne, és végül az *Appunti per un'Orestide africano*ban (Jegyzetek egy afrikai Oresteia-hoz), amelyet Pasolini 1969-ben forgatott.

Pasolini figyelemmel kísérte az afrikai országokban végbemenő gyökeres politikai változásokat, melyekre már korábban is fogékony volt. Azzal a szándékkal, hogy megpróbálja igazolni az archaikusság és a modern világ együttélését az afrikai népeknél, Pasolini elindul *Oresteia*-fordításával Afrikába, meggyőződve arról, hogy<sup>43</sup>

elég megszólítani valamelyik falu embereit [...] és azt mondani nekik: 'Énekeljetek és táncoljatok', és íme, a görög kórusok mintha feltámadnának: elég az éneklő 'barbár' hangok alá odaírni feliratként a kórus tisztázó és megidézhető szavait.<sup>44</sup>

Az *Appunti per un'Orestide africano*ban tehát ugyanazon motivációk találhatók, mint a többi görög témában, de most Pasolini azt az Afrikát keresi, ahol még megtalálható az a mágikus-rituális környezet, ahonnan Médeiát kiszakították. Az Erinnyösök Eumenisekké alakulása Pasolini számára kulcsfontosságú: őket csak a fák képében tudja megmutatni az ősi afrikai tájban, ahogyan a görögöknél is az Erinnyösök feltartóztathatlan erők voltak, amelyekben semmi emberi nincs. Pasolini Ugandában és Tanzániában tart helyszínbemutatót, forgat pár jelenetet, és Kampala, Uganda fővárosa lesz az új Athén. A harmadik világot állítja szembe a polgári világgal: először *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* lett volna a cím, és Indiában, arab államokban, Latin-Amerikában is készültek volna felvételek, valamint az USA nagyvárosainak gettóiban.

<sup>43</sup> *Uo.*, 166.

<sup>44</sup> Pier P. PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, La città futura, 1978. június 7.

Orestés fiatal fekete férfi, Pasolini Cassius Clay-re gondolt, megkezdi a szereplők válogatását, keresi Agamemnónt, Orestést, Klytaiméstrát, Pyladést és Élektrát az afrikaiak között, a még erős fiatalok, a fátyolozott nők között. A kórus a nép lesz, s ez az elem visszahozza a görög kórus egyik kulcsfunkcióját: a kollektív memória szószólója lesz, a távoli mitikus múltat játékba hozva.<sup>45</sup> A kolonialista Biafra háborúját mutatja meg Agamemnón alakján és a trójai háborún keresztül, s ő maga ismeri be, hogy bár ezek messze vannak a klasszikus tragédia minden felfogásától, csak így lehet szintetizálni a fájdalom és gyász egyetemes kategóriáit, amelyek az *Oresteia* kulcselemei. Pasolini Rómában afrikai hallgatókkal beszélget arról, hogy mit jelent számukra az ősi törzsi Afrikából a modern ipari Afrikába éppen zajló átmenet. Lassan a hallgatók ugyanabban a szorongásban találják magukat, mint Orestés.

### Összegzés

Tommasini szerint az új, Pasolini által kitalált színházban az értelmiségnek saját el-  
lentmondásait kell színre vinnie, úgy, hogy ezeket megmutassa a polgári társadalom-  
nak. Az új színház a görög tragédia formáját igyekszik részben felvenni, mert Pasolini  
számára a görög tragédia lehetővé teszi a groteszk és ironikus távolságot a bemutatott  
tárgytól, és azért is, mert a tragédia az értelmiség különbözőség tudatának a formája a  
kapitalista technokráciával és polgári hatalommal szemben.<sup>46</sup> Luca Ronconi Pasolini  
színházát „burzsoá” színházként aposztrofálta, hiszen míg dokumentumfilmjeiben a  
munkásokat a maguk valójában tudta ábrázolni, addig a színpadon egy realista rep-  
rezentációban éppen a polgári színházat meghatározó stílárius elemek kerülnek elő-  
térbe: „Nem lenne tiszta élet” (Non sarebbe vita pura) – mondja.<sup>47</sup> Minthogy a polisz  
nem esik egybe a polgári állammal (ahogyan egybeesett a paraszti país-szal, amint  
azt láttuk a *Turcs tal Friul* esetén), másfelől a polgári színház sem lehet az, lévén az  
csupán játék vagy annak a társadalmi presztízsnak a felmutatása, melyet a társadalom  
alkot, ezért a koncepció színházi formátuma sem tudja kritikusan visszatükrözni azt,  
amint láttuk a *Manifestóban*.

Ahogy Angela Felice írja *Pasolini e la giustizia. Il «caso» Pilade* (Pasolini és az  
igazságtétel. A Pyladés „ügy”) című tanulmányában, a *Pilade* záró próféciai az ember-  
központú világ végét hirdetik, és egy új prehisztorikus kor kezdetét, mely a fogyasztói  
társadalom börtönének homogenizációját hozza el mind a palotán belül, mind azon  
kívül, melyben mindenki „a haladás nélküli fejlődés” robotja lesz, és melynek min-  
denhatóságát csak túl későn fogják felismerni.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Uo.

<sup>46</sup> TOMMASINI, *i. m.*, 102.

<sup>47</sup> SITI, „*Un teatro borghese*”, *i. m.*, XX.

<sup>48</sup> ANGELA FELICE, *Pasolini e la giustizia: Il «caso» Pilade = Pasolini, Foucault e il «politico*”, a cura di Raoul KIRCHMAYR, Venezia – Carsara della Delizia, Marsilio – Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2016, 188.



LAKÓ ZSIGMOND  
nyelvtanár  
Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék  
lakozsigmond@gmail.com

*Pasolini and the Greek Theatre*  
*From the Translation of the Oresteia to the Six Tragedies*

**Abstract:** Present study focuses on a less researched field of Pasolini's oeuvre, namely his works written for the theatre. This corpus also contains the so-called six tragedies, considered the peak of his dramatic achievement. My aim is to point out in what ways Pasolini integrates certain elements of the Greek myths and tragedies into his modern theatre, which tries to distinguish itself both from the bourgeois and the avant-garde theatre, furthermore, how these elements affect his choice of themes and dramaturgy. I attempt to identify those biographical points and important theoretical questions that led Pasolini to the Greek tragedy: from his *Oresteia* translation, through the six tragedies, to the appearance of such elements as the peripheries and Africa in his films, which can eventually lead to a post-colonial reading of his theatrical works.

**Keywords:** Pasolini, Greek tragedy, theatre

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/74-87](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/74-87).

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



KÓRIZS IMRE

## Zümmögő könyvtár

Három angol nyelvű kortárs költő Horatiusa  
(Billy Collins, Donald Hall, Harry Eyres)

Az alábbiakban három kortárs angol nyelvű költő antikvitásélményéről lesz szó, különös tekintettel Horatiusra. A három költő műveinek szemlélete és műfaja is eltérő, ami e dolgozatban is három különböző megközelítést tesz indokolttá.

„*minek vesződni a pepita világitótoronnyal*” – Billy Collins

Ha valakire, Billy Collinsra alighanem igaz Ady Endre Kosztolányiról megfogalmazott – s a *Négy fal között* című kötet ismeretében elhibázottnak talán nem nevezhető, de az érintettől igen rossz néven vett – jellemzése: irodalmi író. Collins verseiről találoán írja Závada Péter a magyar kötet<sup>1</sup> borítójának hátoldalán: „Egy zavarba ejtő műveltségű ficó kedélyességével írták őket.” A műveltség, amely olykor nemcsak olvasottság, hanem egyfajta „well travelled” tájékozottság formájában is megjelenik, csakugyan fontos mozzanata Collins lírájának. A másik forrás, amiből e költészet táplálkozik, az egyetemi közegben élő, amerikai filmekből kordbársony nadrágosnak, tweedzakosnak megismert, középosztálybeli férfiak szellemileg és anyagilag is igen kellemes komfortfokozatú élete.

Amikor a költészetről ír verset – és ez nem ritka –, Collins esetében a kultúra és a hétköznapok motívumai meglepő természetességgel esnek egybe, de ezek egy-egy versen belül többnyire egyébként is keverednek egymással, úgy, hogy általában a költői képzelet fogja össze őket, valami gondolatkísérletszerű<sup>2</sup> szerkezetbe. Ennek egyik leglátványosabb és helyenként fergeteges humoros példája a *Victoria's Secret*<sup>3</sup> című vers, amelyben a lírai én egy női fehérnemű-katalógust lapozgatva próbálja megfejteni a modellek arckifejezését, és az egyikükkel kapcsolatban a következő megoldásra jut:

<sup>1</sup> Billy COLLINS, *Az a baj a költészettel*, ford., szerk. KÓRIZS Imre, Bp., Jelenkor, 2020. A költőről szóló hazai szakirodalom és fordítások bibliográfiai adatai is megtalálhatóak a kötetben.

<sup>2</sup> „I am wondering”, vagyis „azon tűnődöm”: ez a fordulat, különböző változataiban nagyon gyakran, versszervező erővel tér vissza Collins verseiben. Csak néhány példa: *The Death of Allegory*, *Earthling* (Földlakó), *Foundling*, *Aubade*, *The First Night* (Az első éjszaka), *The City of Tomorrow*, *I Chop Some Parsley While Listening to Art Blakey's Version of "Three Blind Mice"* (Petrezselymet aprítok az Art Blakey-féle „Három vak egér” hallgatása közben).

<sup>3</sup> Collins magyarul is megjelent verseit olvashatósági és helytakarékosági okokból, valamint az egyszerűség kedvéért az angol eredeti nélkül, a saját fordításomban idézem. Ha az idézett műnek nincs magyar fordítása, akkor a magyarra alkalmilag lefordított cím idézőjelben szerepel. (Egyes kivételes esetekben, mint fent is, a magyar és az angol cím egybeesik.)

itt van a szomszédja, és nem lehet nem észrevenni  
 a lesütött szemével,  
 az illedelmesen oldalra hajtott fejével:  
 mintha a *Szent Jeromos Madonnáját* festő  
 Correggio modellje lett volna –  
 csak hát olyan istentelenül meleg volt Parmában  
 aznap délután, hogy le kellett vetnie  
 hagyományos kék ruháját,  
 úgyhogy a műteremben csak a derékrészt  
 princesz vonallal formázó,  
 gyönyörű szabású, helyenként gyűrt,  
 rövid, V-kivágású  
 szaténteddyjében állt modellt.

Ha csak az önmagában több mint háromszáz oldalas magyar válogatáskötetet veszünk alapul, akkor is hosszan sorolhatnánk azokat a kulturális javakat, amelyek egy tál müzli vagy a reggeli hólapátolás hétköznapiságával jelennek meg a versekben. A zene különösen kedves témája a költőnek, azon belül is elsősorban a dzsessz, de a verseiben olyan klasszikus zeneszerzők is feltűnnek, mint Beethoven, Vivaldi vagy Johann Strauss. Érdeemes megjegyezni, hogy a komponisták nem a legismertebb művészi vonásaikkal jelennek meg, hanem inkább olyan magánemberi természetességgel cameóznak, mint mondjuk az *Ocean's Twelve* című film egyik epizódszerepében saját magát alakító Bruce Willis, hogy az ugyanott Julia Roberts magát alkalmilag éppen Julia Robertsnek kiadó karakterét már ne is említsük.

Beethoven tehát úgy szerepel az egyik versben, mint aki „kutyaugatás-szólamot” írt az egyik művében, Vivaldi a születésének háromszázhuszonötödik évfordulóján jelenik meg elképzelt köszöntésén, süketen, botra támaszkodva, gyér hajjal és nagyokat köhögve, Strauss pedig a múlt különös szimbólumaként kerül elő: „A múlt: semmi, / nememlék, fantom, / hangszigetelt fülke, ahol Johann Strauss / egy újabb keringőt komponál, amit senki se hall.”

Az olyan képzőművészeti utalásokkal, mint mondjuk a Goyáról szóló *Candle Hat* (Gyertyakalap) vagy a *The Brooklyn Museum of Art* (A Brooklyni Szépművészeti Múzeum), itt nem foglalkozunk, és általában az irodalmi allúziók közül is elég megemlíteni azokat, amelyek egy-egy vers címében szerepelnek: *Plight of the Troubadour* (A trubadúr kutyaszoritóban), *On Closing Anna Karenina* (Amikor befejeztem az Anna Kareninát), *Taking Off Emily Dickinson's Clothes* (Emily Dickinson levetkőztetése). A Collins-versek mindent átjáró kultúraélményét szemléletesen írják le a *Books* (Könyvek) című vers első sorai:

Hallom, ahogy ennek a sötét és kiürített kampusznak a szívéből  
 éjszakánként zümmög a könyvtár:  
 a könyvek belsejében dűnnyögő szerzők kórusa,  
 végig a megvilágítatlan, ábécésorba rendezett polcokon.

A költő szülőhazájának kultúráján kívül a Collins-verseket bensőséges viszony fűzi a kínai és japán költészethez – *Reading an Anthology of Chinese Poems of the Sung Dynasty, I Pause to Admire the Length and Clarity of Their Titles* (Egy Szung-kori versantológiát lapozgatva csodálattal olvasom a kínai költők hosszú és kristálytisza címeit), *Biographical Notes in an Anthology of Haiku* (Egy haikuantológia életrajzi jegyzeteit olvasgatva), *Japan* (Japán), illetve Európához, azon belül is Franciaországhoz – *France* (Franciarszág), *Le Chien* –, de mindenekelőtt Olaszországhoz. Itália nyelve, éghajlata és kultúrája sokféleképpen jelenik meg Collins lírájában, gyakran önálló versek témájaként, a benyomásokra fogékony, magasan iskolázott turista szempontjából, de sokszor pusztán csak utalásszerűen, mint például az alapvetően más témájú *Victoria's Secret* fent idézett versszakában.

Ha Itáliát, nyelvével és kultúrájával együtt – történetileg kétségtelenül hanyagul, bár az amerikai költő perspektívájából nem feltétlenül hamisan – az ókortól napjainkig valamiféle folyamatosan létező egységnek tekintjük, akkor a latin és olasz motívumok a legváratlanabb alkalmakkor, mégis a lehető legtermészetesebb módon tűnnek fel Collins verseiben. Ilyen például a címéhez híven felhőkről szóló *Clouds*, ahol a szép nevek latin írásképe és hangalakjára volt szükség a művészi hatás megteremtéséhez: „Fényképek segítségével már megállíthatjuk mindezt a mozgást, / elég ideig ahhoz, hogy felcímkézzük őket a latin neveikkel. / Cirrus, nimbus, stratocumulus”. Emlékezetes vers a *Consolation* (Vigasz), amelynek alaphelyzete, hogy milyen jól is esik Amerikában lenni, „nem utazgatni Olaszországban ezen a nyáron, / utcáin nem csavarogva, fel nem kapaszkodva forró hegyi városkáiba”. A hétköznapi élet megszózott kulisszái vannak szembeállítva ebben a versben az utazás kulturálisan intenzív, folyamatos készenlélet igénylő idejével, és különösen érdekes a mód, ahogy a vers végén a nyelvi tapasztalat kifejeződik: „Elég az autóba visszakászálódni, / mintha az maga lenne az angol nyelv nagy autója, / megnyomni az anyanyelv dudáját és elszárgulani / egy úton, amely sohasem fog Rómába vezetni, de még csak Bolognába se.”

Az antik örökséget tematizáló versek közül különösen fontosnak tűnnek Collins eddigi életművében az olyan nagyobb lélegzetvétel igényével készült alkotások, mint az *Aristotle* (Aristotelész) vagy a *Table Talk* (Asztali beszélgetés). Az előbbi esetben különböző képzeletbeli és valós, szent és banális életutakon tekint végig a vers a kezdet, a közép és a vég arisztotelésinek felfogott fogalmait követve, amíg eléri saját befejezését: „Ez a vége, Arisztotelész szerint, / amire mindannyian vártunk. / Ahova minden kifut, / a végállomás, amiről muszáj képzelegnünk, / fénycsik az égen, / szögre akasztott kalap, a menedékház körül hulló levelek.” Az utóbbi vers egy vacsora során alkalmilag felmerült téma, Zénón ismeretes apóriája segítségével gondolja át az életet:

egyikünk – egy szakállas, színes nyakkendőös férfi –  
 azt kérdezte, hogy felmerült-e már valamelyikünkben,  
 hogy Zénón paradoxonait Szent Sebestyén mártíriumára alkalmazzuk.

A két személy közötti különbség sokkal frappánsabb volt,  
 mint a cornwalli tyúk és a mandulás pisztráng közti  
 – ezek között vacilláltam –, úgyszólván felnéztem,  
 és becsuktam az étlapot.

Ha – folytatta a nyakkendőös –  
 egy tárgy, amely átszeli a levegőt,  
 sosem éri el a célját,  
 mert előbb mindig kénytelen megtenni az éppen előtte álló út felét,

abból az következik, hogy Szent Sebestyén nem halhatott meg  
 nyilak okozta sebek következtében:  
 nem, a halál oka az a rettegés volt,  
 amit a nyilak véget nem érő közeledése váltott ki belőle.  
 Szent Sebestyént, Zénón szerint, szívroham vihette el.

A vers ezután, afféle gondolat kísérletként eljátszik az ötlettel, hogy eszerint létezne  
 egy világ, amelyben a gyilkos golyó sosem találja el az áldozatot, egy lány arcára ön-  
 tött sav sosem ér célt, és egy autó sosem löki árokba a lírai én kutyáját. De a vacsora –  
 talán nem erőltetett így nevezni: symposion – végén persze mindenki elindul az igazi  
 világba, ahol minden, beleértve a szerelmet és a halált is, valódi:

ahol az emberek eljutnak oda, ahova elindultak –  
 ahol a vonat gőzfelhők közt befut az állomásra,  
 ahol a vadlibák nagy loccsanással leszállnak a tó felszínére,  
 és ahol az, akit szeretsz, átszalad a szobán, és a karodba ugrik

és igen, ahol a hegyes nyilak átdöfik a testet,  
 összevérezve a szent lányékát és csupasz lábfejét.

Egyes versekben az antikvitás mintha az érzékelés fókuszát mozdítaná el, új távlatokat adva a megszokott jelenségeknek. Hiszen ugyan ki beszélne az angol nyelvről úgy, mint az „anyanyelv dudájá”-ról az európai klasszikus kultúra ismerős, de nem egészen otthonos tapasztalata nélkül? Ugyanígy például, amikor a hajnalról ezekkel a szavakkal szól a *Tuesday, June 4, 1991* (1991. június 4., kedd) című darab: „Ez az az idő, amit az ókoriak pongyolában képzeltek el, mint Éósz / vagy Aurorát, aki ott hagyta alvó férjét az ágyban, / nem botanikavizsga miatt ugyan, hanem hogy

felhúzza a napot, / fivérét, a horizont ragyogó szegélyére, / négylovas szekerét a zenit felé irányozva.” Két képzet nem kézenfekvő, alkalmi egymáshoz rendelése évezredek óta bevett költői eljárás: Collins rendszerint ilyen metaforikus – vagy legalábbis metaforák megfogalmazásának különösen kedvező – viszonyt létesít klasszikus európai kultúra és a saját hétköznapi élményvilága között.

A *By a Swimming Pool Outside Siracusa* (Egy úszómedence partján Siracusa mellett) egyike az Olaszországban játszódó verseknek, de ezeken belül is azok közé tartozik, amelyben a kortárs mozzanatokba antik emlékek felidézése is keveredik. A vers beszélője megpróbál olaszul kommunikálni, miközben az anyanyelve („És már érzem is, ahogy tűnik el az angolom, / mint a klóros víz az ujjaim közül”) elhomályosul: „Sóvár kérdéseket is feltettem / a régészeti múzeum nyitva tartásával, valamint / a helyi nekropolisz elhelyezkedésével kapcsolatban.” Ebben a versben a romjaiban jelen lévő múlt és a halál futólag felmerülő képzetek szinte megágyaznak a vers végén megjelenő törekeny idillnek, amikor is a műszubjektum kissé alighanem be is csíp, és amelynek soraiban nem nehéz a horatiusi *carpe diem* jelenét – ahogy a vers oly szemléletesen mondja újra: „a napnak ezt a különös pillanatát”-t – felismerni:

a szónak nem annyira a szoros értelmében,  
ez az ital széleskörű engedélyt adott  
az elmémnek érzékelni – mi is a jó szó? –  
a baráti kapcsolatot a hatalmas éggel,  
amely nagyon – itt van a nyelvem hegyén... – kék,  
de valahogy nagyon sápadt is  
a napnak ebben a különleges pillanatában,  
vagy ahogy otthon mondjuk: most.

Az antikvitásra már latin címével utaló *Memento mori* így kezdődik: „Nincs szükségem rá, hogy koponyát tartsak az íróasztalomon, / hogy fél lábamat Róma romjaira helyezzem, / vagy hogy medált viseljek, egy szent csontjainak forgácsával. // Elég észrevenni, hogy ennek a napfényes kis szobának / minden közönséges tárgya túl fog élni engem.” Ebben a gondolatban jól felismerhető azoknak a távolról sem közhelyszerű, közömbös vagy esetleges tárgyi és szemléleti hasonlóságoknak az egyike, amelyek az amerikai költőt Horatiusszal rokonítják, akár csak az olyan versekre gondolva, mint a c. 3,1 (*Odi profanum*): „cur invidendis postibus et novo, / sublime ritu moliar atrium”, azaz: „minek erőlködjek irigyeket szerző kapuzatú és divatos stílusú, magas csarnok építésével”, vagy a c. 4,7 (*Diffugere nives*): „Cuncta manus avidas fugient heredis, amico / quae dederis animo” – „Minden, amit kedves lelkednek adsz, megmenekül örökösöd mohó kezétől”.

A *To My Patron* (Pártfogóomhoz) című vers másféle horatiusi vonatkozásai szintén szembeszökőek: a költő a mecénást megszólító darabban szerény igényeit fogalmazza meg. Eszerint nem óhajt „egy tonna rózsaszín márványt”, de azért nem utasítana

vissza egy házat, „amelyre árnyas fák borulnak”, és örülne egy pincének is „tele poros bordeaux-i palackokkal”, illetve olyan apróságoknak, mint egy tölgyfa asztal, „talán egy ergonomikus szék” és „egy ovális szőnyegen heverésző collie”. A klasszikus helyzet és a kortárs mindennapok kellékeinek ez a szembeállítás már önmagában is figyelemreméltóvá teszi a verset, amely azonban a hétköznapi költőidilltől éles fordulatot vesz, a Collinsra egyébként nem jellemző politikai költészet irányába:

Most pedig, ha nincs ellenedre,  
szeretnék egyedül lenni  
– légy szíves, csukd is be magad után az ajtót:  
a vállamon érzem,  
hogy túl nagy a huzat –,  
mert visszatérnék a munkámhoz,  
ahhoz a hosszú, időmértékes vershez,  
amelyet majd az éljenző tömegnek szavalok el,  
valamivel azelőtt, hogy a fejedet veszik.

Az *Envoy* (Küldött) című vers, amely a *Ballistics* (Ballisztika) című kötet utolsó darabja ugyancsak egy jól ismert antik beszédhelyzetet, sőt formát elevenít fel, mégpedig a Horatius 1,20 leveléből is ismert sajátos propemptikont. Collins verse éppoly rövid és ironikus, mint Horatiusé, voltaképp annak kifordítása. Míg Horatiusnál a könyv maga kívánczik a nyilvánosság elé, Collinsnál a költő az, aki már-már kiadja az önálló életre megérett versek útját. Míg Horatius atyailag arra figyelmezteti a könyvet, hogy beszennyeződik majd az idegen kezektől, Collins beszélője kimondottan biztatja a verseit az idegenekkel való ismerkedésre. (Ovidius *Tristiájának* hasonló alaphelyzetű, de más hangvételű és terjedelmű darabjával – 1,3 – Collins versének nincs kapcsolata.)

Menj, kis könyv,  
ki ebből a házból, be a világba,

papírajárműveden, amely a város felé gurul,  
benne egyetlen utassal,  
oda, ahová ez a toll nem ér el,  
távol az asztaltól és a kíváncsi, hattyúnyakú lámpától.

Ideje szedni a sátorfádat,  
venni a kabátodat és kimerészkedni,  
ideje, hogy más szemek elé,  
hogy idegen kezekbe kerülj.

Szóval nyomás, kifelé, elmeszülemények,  
már csak egy integetés és pár atyai tanács:

maradjatok, amíg csak akartok,  
ne vesződjetek azzal, hogy telefonáltok vagy írtok,  
és álljatok szóba a lehető legtöbb idegennel.

A *Greece* (Görögország) című versben nagyszerűen másolódik egymásra a romok közt állva maradt antik oszlopokkal a strandolók teste: „húsoszlopok fürdőruhában, / két színes labdát dobáló oszlop, / egy fekvő oszlop, karjait egy másik köré fonva, // aztán egy apró oszlop, vödörrel és lapáttal”. A lírai én a vers végén egy harsány kiáltással beleveti magát a tengerbe, de előtte még teljes természetességgel írja fel jegyzetfüzetébe ezt a két sort: „Vajon a költészet nem a halál / suttogó ajkai elé tartott hangosbeszélő-e?”

Collins legújabb, *Whale Day* (Bálnanap) című kötetében is van olasz vonatkozású vers – *I am not Italian* (Nem vagyok olasz) –, amelynek szellemes befejezésében első olvasásra talán nem is feltűnő diszharmonióban csendül össze a hétköznapi kedélyes epikureizmusának képze a halállal:<sup>4</sup>

Nem vagyok olasz, technikai értelemben,  
mégis itt könyökölök egy bádorpulton Perugiában  
egy napfényes hétköznapon,  
lábammal a kopott acélrúdon,  
mint a többiek, akik,  
ezt ki kell mondani, hivatalosan és teljes mértékben olaszok.

Nyolc óra negyven: dolgozni mennek,  
egyesek irodába, mások az utcát söpörni,  
miközben én festményeket nézegetni megyek egy múzeumba  
vagy templomba, és egy alkóvban talán gyertyát is gyújtok.  
Itt mégis mindannyiunkat, öltönyeinkben és munkaruháinkban,  
egyesít az espresso testvérisége,

vagy hogy is mondják? La fratellanza dell'èsspresso –  
kis fehér csészéinkben forgatva a kávé  
a csukló művészi körmozgásával,  
miközben mindannyian az életnek ugyanazt az édességét ízleljük,  
már ha cukorral isszuk, és rövidségének ugyanazt  
a keserűségét, akár cukorral, akár cukor nélkül.

<sup>4</sup> Érdemes odafigyelni a második versszak egyes soraira („dolgozni mennek, / egyesek irodába, mások az utcát söpörni, / miközben én”), amely az arra fogékonyakban a Hor. c. 1,1-ből (*Maecenas atavis*) a különböző hivatások, hobbik és szenvedélyek felsorolását idézheti fel.



A korábbi *Greek and Roman Statuary* (Görög és római szobrászat) ugyancsak már a címével egyértelművé teszi a vers antik vonatkozásait. A versnek poétikailag is vannak antik kapcsolódásai. Az ekphrasis alakzatával indul, vagy ha úgy tetszik, antiekphrasisszal, hiszen a versben a látvány nem felépül, hanem lebomlik: „Úgy lát-szott, az orr hegye tűnt el legelőszőr, / aztán a karok és a lábszárak, / majd a kőpénisz, már ha ilyesmi is meg volt mintázva.” A vers az idő pusztító voltából, a romlásból bontja ki a művészi hatást: „a nagyszerű kösegg kitart, olyan sima és alapvető, / hogy senki sem habozik otthagyni a csoportot, / hogy hátramenjen megcsodálni”. Az idő rongáló munkáját eleven képekkel teszi szemléletessé: „ujjak, amik túl közel kerültek az idő szeletelőjéhez, / kezek, amiket leharapott az óra, / egész lábszárak, amiket el-kapott a halálos cséplőgép”. A lírai én azonban nem áll meg itt a szemlélődésben, és amikor kilép a múzeumból, a bent szerzett tapasztatokkal csodálkozik rá a világra – és ki mondhatná, hogy a művészetnek nem az egyik legalapvetőbb sajátossága, hogy új perspektívából segít ránézni az életünkre? „De odakint, a város utcáin / éppen esik, és a járda ragyog / az eleven testek összevissza forgalmában – // orrok százai érintetlenek, / karok himbálóznak, kezek fognak, / a bőr még meleg, a homlok ragyog.” A versnek itt akár vége is lehetne, az olvasónak aligha volna hiányérzete. Csakhogy a költő hasznosítja a romlásnak a múzeumban szerzett felemelő tapasztalatát, és azt mintegy rávetítve az utca forgatagára az eddigieknél még magasabb, aligha túlzás azt mondanunk, horatiusi síkon („Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae / tempora di superi”; „ki tudja, megtoldják-e a fenti istenek a mai összeget holnapi időkkel is” – c. 4,7 16–17) egyesíti a vers különböző, kulturális, anyagi és testi képzeteit:

Senki sem tudja, mikor jön el a nap,  
amikor nem marad belőlünk semmi,  
csak a csupasz, tömör talapzat, amin valaha álltunk,

amely most már a szabad levegőn van kiállítva,  
és csak a fák között fújó szél és a felhők árnyéka  
sepri márványának kemény felszínét.

Collins legmarkánsabban horatiusi vonásokat mutató sorai talán mégis a *No Things* (Semmiségek) című versében olvashatók. A vers így kezdődik: „Ez a vonzalom az apróságok iránt / részben természetes, a lassú gyermekkor maradványa, / részben irodalmi modorosság”, majd a reggeli virágok és „egy borospohár karimáján mászkáló légy” képpel folytatódik. Az otthonos valóság oly készséges díszletei ekkor váratlan fordulattal új fénytörésbe kerülnek, mintha a hétköznapi idillbe, belökve az ablakot, váratlanul a halál hideg szele fújna be: „A csupasz ágak az ég előterében / senkit sem óvnak meg a halál végtelenségétől, / ahogy a cukortartó vagy kávéskanál sem az asztalon.” A hasztalanság kérdése merül itt fel, még megfogalmazásban is a horatiusi *Aequam mementó*ból ismerős jegyeket mutatva („Quo pinus ingens albaque populus / umbram hospitem

consociare amant / ramis? Quid obliquo laborat / lympha fugax trepidare rivo”; „Miért szeret a hatalmas fenyő és a fehér nyárfa vendégszerető árnyékot összefűzni az ágakból? Miért igyekszik a szőkevény víz a kanyargós patakban oly reszkető sietséggel folyni?” – c. 2,3 9–12):

Hát, akkor minek vesződni a pepita világítótoronnyal?  
Minek az időt verebekre pazarolni,  
vagy út menti vadvirágokra,

ha úgyis mindannyian egyedül leszünk a szobánkban,  
amikor majd az élet falához,  
és a halál szemközti falához verjük magunkat,

zárt ajtóval a hátunk mögött,  
miközben a jelentés kérdéséhez  
és eredetünk titkához csapdossuk magunkat?

Mire jó a szentjánosbogár,  
a zöld levélen végigszaladó vízcsepp  
vagy a fürdőkádban pörgő szappan,

ha végül a titokzatost kell püfölünk,  
olyan hangosan (pokolba a szomszédokkal), ahogy csak tudjuk,

amikor magával a nemléttel verekszünk,  
egyesek homlokkal, mások az értelem kalapácsával,  
a költészet magasba emelt állkapcsával.

Genthon István írja nagy beleérzéssel Horatiusról:

A melegséget, a kedvességet ebben a nekem kevésbé vonzó világban Horatius jelenti. Ha verseit olvasom, szinte az élőszó varázsát érzem. Nem mászkál hangya a hátamon, mint Shelley, Baudelaire vagy Vörösmarty sorainak mondásakor. Paradoxnak hangzik, de nem is mint költőt tisztelem, hanem mint jóindulatú, nagyon okos, kicsit fáradt, undorodását tökéletesen titkoló atyai barátomat. Vannak emberek – többnyire idősebbek –, kik csak a szemük körül mosolyognak, s ilyenkor rendszerint megható-ügyetlenül a földre néznek: ezek már túl vannak azon a buta farsangon, amit az élet élvezete jelent. Horatius ilyen lehetett. Halálosan pontos véleménye volt mindenről. Néha megírta, legtöbbször nem.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> GENTHON István, *Római napló*, Bp., Corvina, 1973, 56.

Collinsra is mélyen jellemző ez a rezignált pillantás, amely talán közös a római köz-társaság alkonya után, a principatus komfortosított körülményei között élő római polgárban és az így-úgy beteljesített történelmi hivatásának végére érő, művelt, angolszász, középosztálybeli férfiban.

Ennek az attitűdnek a legvilágosabb kifejeződése a *Silhouette* (Árnykép) című vers. Alanya a költő, aki a születésnapján sétát tesz a közeli erdőben, miközben kacsa-fejet formázó öklével társalog.

Ma reggel a rádióban  
háborúról beszéltek, és elképzelttem, hogy ismét  
facsemeték gyűródnak a tankok nyomába,  
és repülőgépek hasítják darabokra a levegőt,  
de ezzel kapcsolatban semmit sem tehetek,  
csak hogy tovább sétálok a fák közt,  
a kezemmel társalognak

[...]

Ma van a születésnapom is,  
de ezzel kapcsolatban sem tehetek semmit –  
nem irányíthatom az idő mutatóit,  
ahogy a kezemmel mutatom ezt a kacsát,  
amely az ingem ujjából kandikál ki,  
az ujjaimból formázott csőrével és a levegőből álló szemével.

Nem – nem vagyok kártékony,  
és nem cselekszem sok jót sem.

[...]

Sötétedik, mint mindig,  
és már a lehullott ágakon taposva  
tartok lefelé a dombról  
a ház egyetlen világító fényforrása felé,  
miközben a kacsa izgatottan csak mondja a magáét,  
most már a zsebemben,  
illanó lététől felzaklatva,  
döbbenettel telve hirtelen és furcsa életétől,  
ahogy kivétel nélkül nekünk is kellene.

Billy Collinsnak az antik vonatkozásokhoz fűződő viszonya tehát egészen természetesen tűnik. Kapcsolata az ókorral nem írható le azzal a paradigmával, amely inkább klasszikus-filológus háttérű szerzőkre jellemző, vagyis nem teremt „kortárs mítoszt az antikvitásból ránk maradt anyagból”, és a töredékek problémáit sem „kapcsolja össze [...] a modern irodalom és filozófia megannyi elemével”.<sup>6</sup> Így viszont az a veszély sem fenyeget, hogy az ókori művészet és irodalom ránk maradt emlékei a tudós költészet kissé áporodott aurájával vagy a kulturális utalások elidegenítő effektusával hatnának. Sokkal inkább arról van szó, hogy ezek a mozzanatok térben és időben kitágítják a versek világát, olyan kecsességgel villantva fel a magától értetődő természetességgel birtokolt antik örökség különböző elemeit és összefüggéseit, amely azt sugallja, hogy ezek értelmezéséhez nincs is szükség a jelen íráshoz hasonló iskolázott dolgozatokra.

### *Marvin nem jár bowlingozni – Donald Hall*

Amint arról már volt szó, Billy Collins verseinek egyik sajátossága, hogy gyakran szólnak magáról az írásról, illetve az irodalomról.<sup>7</sup> A versekben név szerint is feltűnnek olyan kortárs amerikai költők, mint Charles Simic, Gerald Stern, W. S. Merwin – *If This Were a Job I'd Be Fired* (Ha ez állás lenne, már rég kirúgtak volna) – vagy magyarra többször is lefordított, *The Trouble with Poetry* (Az a baj a költészettel) című versében Lawrence Ferlinghetti. A 2128 című vers főszereplője Donald Hall. A kilencvenéves korában elhunyt, magas korát esszéketekben is tematizáló<sup>8</sup> New Hampshire-i költő, akárcsak később Collins, az Egyesült Államok koszorús költője (Poet Laureate) cím viselője volt, de talán még többet mond, hogy 1953. évi megjelenésétől nyolc éven át ő volt a máig rendkívül tekintélyes kortárs angol nyelvű irodalmi folyóirat, a *Paris Review* versrovatának első vezetője.

Hosszú pályafutása során Hall többször nyúlt antik formákhoz és szerzőkhöz: 1988-ban megjelent *The One Day* című három ciklusból álló kötetnyi poémájában<sup>9</sup> a négyrészes második ciklus címe, *Four Classic Texts* (Négy klasszikus szöveg). A négy tétel közül a Marc és Phyllis nevű szereplő párbeszédét megjelenítő *Pastoral* a második, a negyedik címe pedig *Eclogue*, és Vergilius negyedik eclogáján alapul, amint az már az első sorokból világosan kiderül: „Muses of Sicily, inspiration of father Theocritus / who muttered and meditated in Alexandria's pastures:— / Help me

<sup>6</sup> KRUPP József, *Szelíd monstrum*, Műút, 2018, 65. sz., 79.

<sup>7</sup> Horatiustól ugyancsak nem idegen a versírásról való versírás költők körében egyáltalán nem magától értetődő gyakorlata: az ún. irodalmi levelek mellett elég itt a c. 1,6-ra („Scriberis Vario”, vagyis „majd megír Varius”) és a c. 1,7-re („Laudabunt alii” – „majd dicsérik mások”), a sermók közül a 2,3-ra utalni („Sic raro scribis” – „Annymira ritkán írsz”), és a sor még hosszan folytatható.

<sup>8</sup> Donald HALL, *Essay After Eighty*, Boston – New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2014; Donald HALL, *A Carnival of Losses: Notes Nearing Ninety*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2018.

<sup>9</sup> Donald HALL, *The One Day: A Poem in Three Parts*, Boston, Ticknor & Fields, 1988.

proclaim the child” („Szicília Múzsái, ihletői Theokritos atyánknak, / aki Alexandria legelőin dűnnyögött és töprengett: / segítsetek hirdetnem a gyermeket”).

Az antik vonatkozások tekintetében ennél is jelentősebb Hall *The Museum of Clear Ideas* (A világos gondolatok múzeuma) című – nem mellesleg szinte pontosan Horatius halálának kétezredik évfordulóján megjelent – kötete,<sup>10</sup> azon belül az azonos című versciklus. Ennek alcíme: *Or say: Horsecollar’s odes* (Avagy: Horsecollar ódái), a Horsecollar pedig – jelentése szerint egy bizonyos lószerszám, mégpedig egy nyakba akasztható hám, az úgynevezett kumet – hangalakjával nyilvánvalóan Horatiusra utal, ám elsődleges referenciája mégis nyilvánvalóan Horace Horsecollar, a Disney-rajzfilmek egyik mellékszereplője, Mickey Egér lószerszám barátja.

A kötet anyaga az *Another Elegy* (Még egy elégia) című kiemelt versből és három ciklusból áll: a horatiusi versek sorozatát a kilenc verset tartalmazó *Baseball* és a három versből álló *Extra Innings* című ciklusok fogják közre. Már ennyiből is látszik, hogy a kötet feszításvárosa kulturálisan igen nagy: miközben a baseball az Egyesült Államok legnépszerűbbnek tartott játéka, Horatius verseinek ismerete alighanem a spektrum ezzel ellentétes tartományában helyezkedik el. A nem amerikai olvasónak már a harmadik ciklus *puszta* címe is magyarázatra szorulhat: az *Extra Innings* azokat a ráadás játékrészeket („inning”-eket) jelenti, amelyek a rendes játékrészek, azaz kilenc inning után döntetlenre álló mérkőzéseken következnek. A *Baseball* ciklus kilenc verse (a *First Inning*től a *Ninth Inning*ig) egyaránt kilenc darab kilencsoros, számozott versszakból áll. A horatiusi verseket követő *Extra Innings* három darabja (*Tenth...*, *Eleventh...* és *Twelfth Inning*) közül az első vers tíz tíz soros, a második tizenegy tizenegy soros, a harmadik pedig tizenhárom tizenhárom soros versszakból áll.

Érdemes megjegyezni, hogy az erre érzékeny olvasónak a baseballversekben is feltűnhetnek az antik sermók bizonyos vonásai. Ezek a versek voltaképpen egy akkor már csaknem ötven éve halott dadaista művészhez írt költői levelek, amelyek első darabja így kezdődik „I would like to explain baseball to / Kurt Schwitters” („Szeretném elmagyarázni a baseballt / Kurt Schwittersnek”). A versek stílusától az antik sermók humora sem idegen, hiszen a második strófában ez olvasható: „as poets / tell us, the man is dead, and I – call / me K.C. – lack his German, much less / death’s German” („mint költőktől / tudható, az illető meghalt, és én – szólítsatok / K.C.-nek – nem beszélem a németjét, még kevésbé / a halál németjét”). De aztán rögtön belevág a közepébe: „Well, there are nine players / on a baseball team” („Szóval kilenc játékos van / egy baseball-csapatban”), hogy az első vers így érjen véget: „Kurt, when the pitcher makes a false start, / the runners move up: it is a balk” („Kurt, amikor a dobó szabálytalan mozdulatot tesz, / a futók a következő bázisra sétálhatnak: ez a »balk«”).

A harmincnégy verset számláló, néhányat egy „Or say” kezdetű jegyzettel vagy utószóval is kibővítő horatiusi ciklus darabjai tehát az ódák első könyve harmincnégy versének afféle szabad modern átíratái, az antik versek ihletésére született mai angol

<sup>10</sup> Donald HALL, *Museum of Clear Ideas*, Boston – New York, Houghton Mifflin, 1993.

nyelvű versek, amelybe egyes klasszikus hangzású nevek és a megszólalásmód horatiusi közvetlensége mégis bizonyos antik ízeket kevernek.<sup>11</sup> Az első darab tehát a *Maecenas atavist* (c. 1,1) követi: a Decius nevű címzetthez írt modern óda (amely a latin incipitek többségéhez hasonlóan agrammatikus címet visel: *Decius – whose guileful*, azaz *Decius – akinek álnok*) különböző személyek, Tanaquil, Marvin, Kim, Hell szenátor stb. különböző ambícióiról szólva a következő sorokkal ér véget.

I know that some people exist to look thin,  
others stare at television sets all day  
until they die, and others expend their lives  
to redeem the dying. As for Horsecollar,  
Decius, he'll take this desk, this blank paper,  
this Bic, and the fragile possibility  
that, with your support, the Muse may favor him.

Tudom, hogy egyesek azért léteznek, hogy soványnak nézzenek ki,  
mások egész nap tévékészülékekre merednek,  
amíg csak meg nem halnak, és vannak, akik azért hosszabbítják meg az életüket,  
hogy megváltsák a haldoklásukat. Ami pedig Horsecollart illeti,  
Decius, ő majd megragadja ezt az íróasztalt, ezt az üres papírt,  
ezt az olcsó tollat, és annak törékeny lehetőségét,  
hogy – támogatásoddal – a múzsa a kegyeibe fogadja.

A *We've come to expect* (Számítani szoktunk) című második vers a c. 1,2 (*Iam satis terris*) mintájára természeti csapásokról szól, a *Let engine cawling* (A motor borítása hadd) a c. 1,3-at (*Sic te diva potens Cypri*) követve egy repülőutat megelőző propemptikon. Horatius ismerői könnyen rájöhetnek, hogy az olyan címek, mint a *Winter's Asperity Mollifies*, a *Who's This Fellow*, a *Mount Kearsarge Shines*, a *Camilla*, *Never Ask* vagy a *Welcome Back Home* alatt mely horatiusi ódák átíratái olvashatóak, ahogyan az is könnyen kitalálható, hogy a következő versszak a Fortuna-óda (c. 1,35) alapján készült versben szerepel:

When the goddess Fortune removes her mask  
she becomes the Ayatollah Khomeini:  
and we are hostages to Fortune  
whether we live lucky in Loma

Linda or superior in sin, homeless

<sup>11</sup> A ciklus tömör bemutatása: Theodore ZIOLKOWSKI, *Roman Poets in Modern Guise: The Reception of Roman Poetry Since World War I*, Rochester, N.Y., Camden House, 2020, 69–70.

Amikor Fortuna istennő leveszi maszkját,  
 Khomeini ajatollah lesz belőle:  
     mi pedig Fortuna túsza  
     akár Loma Lindában van szerencsénk

élni, akár nagyobb bűnben, hajléktalanként.

Hall klasszikus formákat és referenciákat kortársakkal helyettesítő, „adaptáló”<sup>12</sup> költői technikájának szemléltetésére talán elég idézni két verset, a latin alapszöveggel – *Lydia, dic per omnis* (c. 1,8), illetve *Tu ne quaesieris* (1,11) – való jobb összehasonlíthatóság kedvéért angol eredetiben is. A versek sorban számított terjedelme megfelel a latin eredetiekének, ahogy a sorok és strófák tördelése is, és érdemes azt is megfigyelni, hogy a modern referenciák (például Buick, bowling, Beaujolais) és képzetek mellett (például drag-race, azaz gyorsulási verseny) Hall antik – bár nem feltétlenül horatiusi – utalásokkal is él, ami többnyire olyan, a klasszikus ókorból örökölt vagy minden megszorítás nélkül klasszikusnak nevezhető nevek használatát jelenti, mint a Camilla vagy a Tanaquil.

*IN THE NAME OF*

In the name of Madonna,  
     Tanaquil, why do you find it necessary to ruin  
 Marvin for love? Now he loathes  
     the streets of his city who used to delight in running them;

Marvin goes bowling no more;  
     no longer does Marvin drag-race his Buick on the back roads;  
 no longer does Marvin slurp  
     sweet wine while playing jokers wild with pals from the department.

This was the manly Marvin  
     renowned for drinking a case of Hamm's while going four for four  
 or making strikes with one hand  
     while spilling a Seven-and-7 from the hairy other.

<sup>12</sup> A megközelítésről, amely technikailag például Géher István *Mi van, Catullus?* című kötetét is jellemzi, lásd POLGÁR Anikó, *Catullus noster: Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003.

Now he lies low, Tanaquil,  
 concealing secondary sexual characteristics  
 that were famous. His mother  
 dressed Achilles as a girl, to keep him from dying at Troy.

*A SZŰZANYA SZENT*

A Szűzanya szent nevére,  
 Tanaquil, mért muszáj neked Marvint  
 romlásba dönteni a szerelmeddel? Most kimenni is  
 utál a házból, ő, aki azelőtt élvezettel rohangu az utcákon;

Marvin már nem jár bowlingozni;  
 Marvin nem vesz részt a mellékutakon a Buickjával gyorsulási versenyeken;  
 Marvin többé nem kortyolgat  
 édes bort, vadul kártyázva a tanszéki haverokkal.

Ez csak volt a férfiás Marvin,  
 aki megivott egy karton sört, miközben négyszer nyert egyhuzamban,  
 vagy az egyik szőrös kezével gyufát gyújtott,  
 miközben a másikkal kilocsolt egy pohár koktélt.

Most nagyon csöndben van, Tanaquil,  
 és rejtve maradnak másodlagos nemi jellegei,  
 amelyekről oly híres volt. Az édesanyja  
 lánynak öltöztette Akhilleuszt, nehogy a fia elessen Trója alatt.

*CAMILLA, NEVER ASK*

Camilla, never ask when it will happen, for we'll never know  
 how it comes or when. Leave divination to Julia, our friend  
 who orders predestination from catalogues of remaindered  
 theologies. Let us determine to take what comes, hot or cold,  
 whether we stay alive into old age or drop dead next Tuesday,  
 which is doubtless as good a day as any. Tonight let us fill  
 our wineglasses without fretting about the future, which only  
 sours the Beaujolais. Forget tomorrow's blueberries; eat today's.



## CAMILLA, SOSE KÉRDEZD

Camilla, sose kérdezd, hogy mikor fog megtörténni, mert nem tudhatjuk, hogyan és mikor kerül majd rá sor. Hagyd a jósolgatást barátnőnkre, Juliára, aki az eleve elrendelést teológiai kiárusítási katalógusaiból rendelgeti. Határozzuk el, hogy elfogadjuk, akármilyen jön, akár hideg, akár meleg, akár életben maradunk öreg korunkig, akár már a jövő kedden kipurcanunk, amely kétségtelenül éppoly jó nap, mint bármely másik. Ma este töltjük meg borospoharainkat, anélkül, hogy a jövő miatt idegeskednénk, ami csak megsavanyítja a Beaujolais-t. Felejtsd el a holnap áfonyáit: edd a maiakat.

Hall válogatott verseinek 2007-ben *White Apples and the Taste of Stone* (Fehér almák és a kő íze) címmel megjelent kötetében, a *Recent poems* (Újabb versek) című ciklusában olvasható még egy hasonló szellemben született vers, az *After Horace* (Horatius után), amelynek címe alatt a következő hivatkozás található: „(Odes 3.15)”. A vers csakugyan Horatius *Uxor pauperis Ibyci* kezdetű ódáján alapul: a beszélő nem a szegény Ibycus feleségét, hanem magát a jómódú („man of property”) férjet szólítja meg, igyekezve lebeszélni a „sír szélén álló” címzettet az ő korához már nem illő nemi aktivitásról: „Now that you’re / almost ready for the grave, give up / fucking around”, főleg, mivel a vers végén kiderül, hogy az életmódja és a fizikai állapota sem felel meg ennek: „Forget love songs, / Ibycus. Stop lusting over / the Swimsuit Issue, while you drink Bud all day” („Felejtsd el a szerelmes éneket, Ibycus. / Ne csorgasd a nyálad / a fürdőruha-katalógusra, miközben naphosszat csak sörözöl”).

Hall minden lehetséges eszközzel fesztelenül, ha nem is feltétlenül derűsen aktualizáló ciklusa nemcsak Horatius, hanem az újabb magyar költészet olvasóinak is ismerős lehet: az amerikai költő a modernné írás alapvetően hasonló gesztusával nyúl antik elődjének figurájához, stílusához és képeihez (még ha koncepciója szerint jobban tapad is az eredetihez), mint Petri György az *Ó, Leuconoe*, a *Horatiusi* és a *Horatiusnak rossz napja van* című versekben és Várady Szabolcs a *Horácban*. Hall és a magyar költők nyilván nem azért írtak horatiusi verseket, hogy bemutassák, az emberi lét alapvetően milyen keveset változott kétezzer év elteltével, hiszen erre megfelelné Catullus, Tibullus vagy akár Anakreón is. Érdemes észrevenni, hogy mind Hall, mind Petri és Várady verseinek társadalomkritikai éle van, legfeljebb a magyar olvasó az amerikai társadalmat nem ismeri annyira – bár Hall verseiből kiérezhető, hogy a lírai én ugyanúgy megszenvedti a dekadens Amerikát, a villogó fogsorú, bronzbarna nyolcvanasok teniszpartijait, mint Petri és Várady Szabolcs verseinek beszélője a petyhüdt kádárizmust.<sup>13</sup> A különbség talán csak árnyalatnyi: Hall remake-jeiben a horatiusi társadalomkritika mellett az adatszerű antik tartalom mintha jobban átjárná az alapszövegekből modernre cserélve átmentett díszleteket és jelmezeket, míg

<sup>13</sup> KÓRIZS Imre, „Az öreg csontnak rossz napja van”, Kalligram, 2006/11–12, 81–87.

Petri és Várady verseiben mintha a hetvenes évek Magyarországnak egyik meghatározó értelmiségi életérzése találná meg – a maga ironikus voltában igazán adekvát – hangját az antik költő segítségével.<sup>14</sup>

„Harry és Horry” – Harry Eyres

Harry Eyres a kortárs angol irodalom kivételes alakja. Írt kezdőknek szóló kommentárt Platón *Államához*,<sup>15</sup> egy monográfiát jelentős európai bortermelőkről,<sup>16</sup> egy másikat egy borfajtáról,<sup>17</sup> egy harmadikat a Földről való gondolkodás történetéről<sup>18</sup> és egy szatirikus könyvet a Brexitről<sup>19</sup> – többek közt. De egyebek mellett közreadott egy verseskötetet is,<sup>20</sup> és tíz éven át *The Slow Lane* címmel kultúrgourmet-cikksorozatot írt a *Financial Times*ba. Legkülönösebb könyve egy sajátos párhuzamos életrajz,<sup>21</sup> amelynek két hőse saját maga és Horatius, vagyis, a Guardian kritikusának szóhasználatával: Harry és Horry.<sup>22</sup>

A Brexit-könyv borítóján Stephen Fry ajánlása olvasható: „It’s a delight” („Tiszta élvezet!”), ami a *Horace and Me*-ről (Horatius és én) fokozottan elmondható. A kötet, amelynek alcíme *Life Lessons from an Ancient Poet* (Leckék az élethez egy antik költőtől), klasszikus filológusoknak, latintanároknak kivételesen érdekes olvasmány lehet: egyszerre életregénye Horatiusnak és a szerzőnek, miközben számos esetben fordítását és értelmezését nyújtja az előbbi több versének is. Mindjárt a könyv élén, mintegy mottóként, a c. 3,13 (*O fons Bundusiae*) teljes fordítása áll.

Az előzetes megjegyzésben (*A Note on the Translations*) ez olvasható: „Horatius és Catullus verses fordításai szigorúan nézve inkább változatok, mint a szó szoros értelmében vett fordítások” (xi).<sup>23</sup> Eyres itt Ezra Poundra hivatkozik: az ő fogalmai szerint igyekszik a verseket mintegy újra megcsinálni, újként megalkotni („make the poems new”), ami nem tévesztendő össze új versek alkotásával. Nem fölösleges idézni azokat az elveket, amelyek alapján Eyres ezt a munkát elképzei: „Az első szabály, hogy

<sup>14</sup> A gondolatmenet tisztázásáért itt mondok köszönetet Imreh Andrásnak.

<sup>15</sup> Harry EYRES, *Plato’s Republic: A Beginner’s Guide*, London, Hodder & Stoughton, 2002.

<sup>16</sup> Harry EYRES, *Wine Dynasties of Europe: Personal Portraits of Ten Leading Houses*, New York, Macdonald & Co, 1990.

<sup>17</sup> Harry EYRES, *Cabernet Sauvignon: Guides to Grape Varieties*, New York, Viking, 1991.

<sup>18</sup> Harry EYRES, *Seeing Our Planet Whole: A Cultural and Ethical View of Earth Observation*, Vienna, Springer, 2017.

<sup>19</sup> Harry EYRES, George MYERSON, *Johnson’s Brexit Dictionary: A satirical A to Z of What Brexit Really Means*, London, Pushkin Press, 2018.

<sup>20</sup> Harry EYRES, *Hotel Eliseo*, London, Hearing Eyer, 2001.

<sup>21</sup> Harry EYRES, *Horace and Me: Life Lessons from an Ancient Poet*, London – New Delhi – New York – Sydney, Bloomsbury, 2013.

<sup>22</sup> Peter CONRAD, *Horace and Me by Harry Eyres: Review*, The Guardian, 2013. július 7., 38.

<sup>23</sup> Eyres szövegét a saját alkalmi fordításomban idézem, zárójelben a vonatkozó oldalszámokkal.

a változatoknak eleveneknek kell lenniük (have to live) ahhoz, hogy megragadják az olvasót: kortárs verseknek, nem múzeumi daraboknak.” A második szabály, hogy a fordítás közvetítse a horatiusi értelmet, képeket, hangnemet és zenét – legalábbis ameddig a fordító nem ütközik az első szabályba. Eyres éppen azért nem próbálkozott az antik mértékek erőltetésével, mivel ez az első szabályba ütközött volna. Ami a mitológiai utalások kérdését illeti, bár szerinte nincs egyszerű megoldás, lemondott egyes hivatkozásokról, amelyek csak Horatius kortársainak voltak érthetőek, a mai versolvasónak azonban túlságosan homályosak ahhoz, „hogy unalmas magyarázatok nélkül bármit is jelenthetnének”. A klasszikus hivatkozásokat máskor modernekkal helyettesítette: ennek jegyében a c. 3,21 fordításában Manlius consul helyén Harold Macmillan, pontosabban az Eyres születése idején miniszterelnöki posztot betöltő angol politikus közismert beceneve, a Supermac olvasható. Eyres hozzáteszi, hogy mindezt nem valami egységes tan vagy elmélet (consistent doctrine or theory”, xii) jegyében csinálja, hanem azért, hogy – e tekintetben Horatius tekintélyét is maga mellett tudva – a szöveg élőnek, ne pedig halottnak hasson.

Ebben a szellemben kezdődik az első, előszószerű fejezet, egy reptéri kávézóban, ahol az elbeszélő azon töpreng, vajon van-e olyan műszer, amely kimutatja a magával hordott ércnél maradandóbb tárgyat (a fejezet címe is ez: *More Durable than Bronze*), vagyis a Loeb-sorozat kis piros ódakötetét. A c. 3,30-ban – *Exegi monumentum* – felháborító (outrageous), de kétezer év után jogosnak tűnő módon vindikált marandóság képzete ugyanis fontos fogalom: Eyres szerint „a tudósok, akik oda akarják szögezni Horatiust és a többi, hozzánk még ma is szóló antik szerzőt a múlthoz, valami alapvető dologban tévednek”. (2.) Elgondolkodtató, hogy amikor Timothy Garton Asht idézi arról, hogy „a mai [a kötet 2013-ban jelent meg] pártpolitika nyelve előre gyártott frázisokból és sima féligazságokból áll”, Horatius időnek jobban ellenálló szavai jutnak eszébe. A 2008-as világgazdasági válságról pedig az, hogy az antik költő korát és a jelent összeköti „a példátlan jólét és a szív üressége közötti ellentét különös érzése”. (4.) Eyres olvasatában Horatius Bullatiusnak címezte ugyan a szavait, de levele a magángépeken röpködő „jet set” mai reprezentánsait is figyelmezteti: „Az ég színét lecserélheted az óceánok fölötti röpködéssel, / a lelkedét nem. Ez az elfoglalt semmittevés kivetkőztet önmagunkból: / azt hisszük, az a legjobb az életben, ha SUV-eket vagy jachtokat veszünk, / pedig minden, ami kell, itt van Gödön, ha helyén van az eszed.” (Az angol eredetiben szereplő városnevet – Pitsville – Eyres szellemében értelemszerűen megváltoztattam.) Horatius, mondja, azért eleven ma is, mert mindennel ellentétes, ami előre gyártott vagy lapos.

A *Coming Back to Horace* (Vissza Horatiushoz) című második fejezetben elkezdődik az a párhuzamos életrajz, amely aztán az egész könyv gerincét képezi. Az olvasókat beavatja Horatius származásának és neveltetésének részleteibe, és bepillanthatunk a szerző családjának – Orwell humorosan pontoskodó szavával alsó felső-középosztálybeliként leírt – körülményeibe is: „Horatiustól eltérően én olyan családban nevelkedtem, amely lenézte a társadalmi emelkedés aspirációit”. (12.) Fontos hasonlóság

azonban, hogy amint Horatiusnak az édesapja, úgy Eyresnek az édesanyja viselte szívén a fia iskoláztatását. Eyres is ír verseket, és bár nem idézi a c. 1,1-et – *Maecenas atavis* –: „si neque tibus / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton”, azaz „ha sem a sípok / nem fogja vissza Euterpe, sem Polyhymnia / nem vonakodik megpendíteni a lesbosi lantot”) vagy a *serm.* 2,3-t („Sic raro scribis”, vagyis: „Annyira ritkán írsz”), ő is ismeri az alkotói válságokat: „szerettem volna, ha a múzsák látogatása rendszeresebb, de hát ez van”. (15.)

A számára is fontos szabadság képzetéről szólva Horatius visszautasító válaszával kapcsolatban, amely az Augustus személyi titkárának posztjára tett ajánlatra vonatkozott, Eyres a Dantét (*Pokol* 3,60) idéző Kavafiszt idézi (*Che fece... il gran rifiuto*, itt Somlyó György fordításában):

Vannak, kiknek számára eljön egyszer  
a nap, a nagy Nem vagy a nagy Igen  
kimondásának napja. S akiben  
kész az Igen, ki is mondja, és becsülettel

mehet tovább igaza jogos érzetében.  
A tagadó sem bánta meg. Ha újra  
kérdszik, újra csak nemet mond. S mégis egyre fúrja  
őt az a Nem – az a jogos – már egész életében.

Majd hozzát teszi: „Horatius kései műveiben vannak jelek arra nézve, hogy a lírai költő csodálatos, tündöklő szabadsága, ez az antik Görögország visszfényével felragyogó cél, amelyre minden erejével és bájával törekedett, és amelyet el is ért, aranyketrecé is változhat.” Erre a *Carmen saecularé*t hozza példának, amelynek megírása nagy megtiszteltetés volt ugyan Horatiusnak, de „nem éppen kielégítő művészi kompromisszumot eredményezett”. (22–23.)

Ez a fejezet szól a műfajokról. Eyres kiemeli a sermók párbeszédessé voltát, mondván, hogy lírai versek mindenkor megszólítottja gyakran akár a költő saját maga is lehet. Ebben az összefüggésben különösen érdekes, amit Horatiusnak az elmélkedés felé fordulásáról ír: „Ebben a filozófiában sokkal több van a pszichoterápia és a pszichoanalízis kortárs gyakorlatából, mint a kortárs akadémiai filozófiából”. (24.) Ekkor van szó először részletesebben a borról is, amely ugyancsak szoros kapcsolatot jelent az antik költő és modern értelmezője között. Mélyen jellemző és csak helyeselhető, hogy a „Carpe diem”-et Eyres nem is „Seize the day” („Ragadd meg a napot”) formában fordítaná, hanem így: „Taste the day”, azaz: „Ízleld meg a napot”, hiszen a *carpo* ige a virág vagy gyümölcs leszedésére utal ugyan, de nyilvánvaló, hogy ennek a műveletnek az érzékszervi élvezet, illetve a gyümölcs elfogyasztása a célja.<sup>24</sup> (A magam részéről a „Harapj bele a mába” fordítást is helyeselném.)

<sup>24</sup> Ahogy már Porphyrio kiemeli: „translatio ... a pomis sumpta est quae ... ideo carpinus ut fruamur”.

A könyv harmadik fejezete a *Soul of Wine* (A bor lelke) címet viseli, és érdekes bevezetést nyújt egy ígéretesen induló borszakértői pálya kezdeti éveibe, efféle mondatokkal: „Egy bort mondjuk Eitelsbacher Karthäuserhofberg Riesling Spätlese 1976 névvel illetni nem más, mint annak kinyilvánítása, hogy mit jelent fenséges módon semmibe venni a könnyű népszerűséget.” Az ifjú Harry hamar az Oxford–Cambridge vaktesztversenyeken találja magát, az utóbbi egyetem színeiben, felülkerekedve a legendás Master of Wine címet később megszerző Morris nővéreken és tartva a lépést Jancis Robinsonnal is, aki jelenleg a világ egyik legbefolyásosabb borszakírójaként a Hugh Johnson által alapított *Wine Atlas of the World* (A bor világotlasza) újabb kiadásainak szerkesztője. (A könyvben az olyan több tucatnyi személyiség neve garantálja, hogy semmiféle áporodottság ne lenghesse be a lapokat, mint például Ferran Adrià és Heston Blumenthal – két szakácslegenda – vagy éppen Rupert Murdoch és Silvio Berlusconi.)

A fiatal Eyres, feladva doktori terveit, a Tate Gallery éttermében, majd a Christie's aukciós ház borrészlegénél helyezkedik el. Egy kivételes alkalommal valaki az öt nagy bordeaux-i grand cru egyikének, a Château Margaux-nak három évjáratából (1893, 1899 és 1900) küldött be árverésre néhány kartont. Az aukciós ház szakembereivel Eyres is megkóstolta ezeket a minden képzeletet felülmúlóan ritka – mint érzékletesen írja, többek közt két világháborút, a bolsevik és a kínai forradalmat, valamint a koreai és a vietnami háborút is túlélte – borokat, amelyek „olyan egészségesek voltak, mint egy virgonc nyolcvanas”. „Igazi horatiusi pillanat volt” – teszi hozzá.

„Ha az ember Horatiust olvas, nem lehet nem észrevenni, milyen gyakran említi a költő a bort” (39.)<sup>25</sup> – mondja, megjegyezve: a bornak „társadalmi, irodalmi és spirituális vetülete is van”.<sup>26</sup> Saját tapasztalatai közül némelyiket így írja le: „Néhány társaságban eltöltött igen steril estémet fenséges borok olajozták, amelyek azonban az értékelésükhöz szükséges lelkiület hiányában meghaltak valahol a pohár és száj között.” Ebben a fejezetben olvasható a c. 1,20 (*Vile potabis*), a 3,21 (*O nata mecum*) és a 3,25 (*Quo me Bacche*) fordítása. Az előbbi kettő olvastán Eyres nem mulasztja el megjegyezni: milyen érdekes, hogy míg Messalla Corvinus kedvéért Horatius a pincéje egyik legjobb tételét bontja fel, addig Maecenast csak egy „vino locale”-val kínálja, vagy ahogy a vers utolsó strófájának fordítása mondja:

<sup>25</sup> Korábbi számításaim szerint Horatius hetvenhat versében említi a bort, ezen belül egyes versekben többször is, illetve vannak versei, amelyek teljes egészükben a bor képzetkörében mozognak. KÓRIZS Imre, *Horatius vini somnique benignus*, PhD-értekezés, Debrecen, 2008, 115–121.

<sup>26</sup> A magam részéről a bornak kilenc vonatkozását sikerült Horatius verseiben többé-kevésbé elkülönítenem, az előfordulás csökkenő sorrendjében: a társas együttlétek kelléke; szakrális tárgy; mértéktelenül fogyasztva veszélyforrás; gondűző, feszültségoldó; a mindennapi élet egyéb eleme; az *otium* kelléke; a jólét (illetve a szegénység vagy a fősvénység) megtestesítője; az elmúlás érzetének ellenszere; illetve néhanyszor előfordul egyéb szófordulatok részeként is. *Uo.*, 117–118.

Then you drank the best Brunello, without doubt,  
 But as I say you'll get no grand crus here,  
 Just what I grow in my own shady valley,  
 Here, in the corner you blessed me with.

Akkor biztos a legjobb Brunellót ittag,  
 De ahogy mondom, nálam nincsenek grand cru-k,  
 Csak amit én magam termelek árnyas völgyemben,  
 Itt, abban a zugban, amivel te megajándékoztál.

Az *Among the Centurions' Sons* (A centuriók fiai között) című negyedik fejezet az etoni évek Catullus-élményeinek felidézésével kezdődik („Catullus, Horatiustól eltérően, szívét az ingén kívül viselte”, 53.), és egy meghatározó görögországi utazás felidézésével végződik, előrebocsátva, hogy bár az intézmény tanárai felének az antikvitás volt a szakterülete, „azokban az időkben Etonben senki sem remélhette, hogy a klasszikusokkal foglalkozva jól fog szórakozni”. (55.) Egy tanára, John Lewis mégis megszerettette Eyresszel többek közt a Soracte-ódát (c. 1,7), amelynek második versszakát a könyvben így fordítja:

In here, we are warm. Keep piling logs, Hugh,  
 On the blazing fire – and let's uncork  
 A mellow four-year-old riserva,  
 Just the Sabine vino, not a fancy cru.

Itt bent jó meleg van. Rakd csak azokat a hasábokat, Zoli,  
 a lobogó tűzre, és nyissunk ki  
 egy jó érett, négyéves riservát –  
 csak azt a szabin vinót, ne valami felvágós évjáratot.

A *Scholars* (Tudósok) című fejezet a cambridge-i évekről szól, felidézve Yeats azonos című versét, amely szerint bűnös ifjúságukra már rég nem emlékező kopasz és öreg férfiak javítják és magyarázzák olyan fiatal költők sorait, akik szerelmi kétségbeesésben hánykolódva verseltek az ágyukon. Majd Turner *The Fighting Temeraire* (A Temeraire csatahajó) című képére utal, amelyen egy gőzhajó a bontóba tartva húzza maga után a trafalgari csata egyik utolsó résztvevőjét: „mit számít egy kisebb szövegromlás, amikor a klasszikus irodalom egész gyönyörűsége és aprólékosan kidolgozott hajóját épp a feledés felé vontatják?” (69.) Ezek a perverz ókorászok – folytatja – talán a Catullus legfurcsább versében leírt Attis-kultusz gyakorlatának, az önkasztrációnak hódolnak. Szerencséjére Eyres a Trinity College-ben egy legendás tanár, a cambridge-i „don”-októl mindenben különböző, Alfa Romeóval járó, bőrdzsekit viselő és marxista filmkritikákat

író Michael (a könyvben csak Mick) Comber vezetésével olvasott számos klasszikust.<sup>27</sup> Barthes-nak a szerző haláláról szóló – a hetvenes évek második felére, Eyres egyetemi éveire nagy hatását már széles körben kifejtő – elméletét viszont (hogy „az irodalom egyfajta jelentésgeneráló gépezet” lenne) nem tudta elfogadni, és a hatvannyolcas alapú eszmei megújulás helyett, mint önironikusan beismeri, a hagyományos filológia felé fordult. Végül azonban – alapvetően fordíthatatlannak és kommunikálhatatlannak tartva Sophoklés szövegének nyelvi erejét – félbehagyta a *Trachisi nők* Ezra Pound-féle fordításáról írt doktori disszertációját.

A következő fejezet („*I Sat Out Alone*” – „Egyedül ültem kint”) Horatius életének Athéntól a philippi csatáig tartó időszakával foglalkozik, illetve megtudjuk, hogy Eyres Athénja Barcelona volt: ott folytatta végül a tanulmányait, a városban tett minden lépéssel történelmi és személyes vonatkozásokban is gazdagodva. („Talán így érzett Horatius is Athénban” – 85.) A *Freedom of the Poet* (A költő szabadsága) című hetedik fejezetben a Philippi után következő római, illetve Eyres esetében andalúziai idősakkal tovább folytatódik a párhuzamos életrajz, olyan megfigyelések kíséretében, mint hogy az „*incedo solus*” („*I saunter forth alone*” – „egyedül őgyelgek”), amely az egész horatiusi költészet mottója lehetne, és olyan kijelentésekkel, mint az, hogy „a költészet nem olyas valami, amit akarni lehetne”. Ennek a fejezetnek a végén olvasható Eyres nagyszerű, *Whale Burial* (Bálnatemetés) című verse, amelyben a partra vetett bálnatetem a hétköznapi élet keretei között el nem férő, az emberek által csak különböző domesztikáló eljárások révén befogadható költészet szimbólumaként jelenik meg.

*Love, Friendship, Therapy* (Szerelem, barátság, terápia): a nyolcadik a könyv leghoszabb és talán legfontosabb fejezete, itt található a legtöbb verselemzés és fordítás. Az eddig megszokott stílár bravúrok kíséretében – a *serm.* 1,5-ben leírt brundisiumi utat Eyres az „*avant la lettre Slow Travel*” példájának nevezi – az elemző figyelem Horatius költészetének legfontosabb mozzanataira irányul. A szerző megjegyzi, hogy a költészettől talán többet várunk a barátságnál: szenvedélyt, mert a barátság „inkább a prózához illik”.<sup>28</sup> A féltékenység képzetével kezdődő Pyrrha-ódát fordítva és elemezve igen fontos általános megfigyelést tesz: „Horatius egyszerre van benne a játékban, és kívül rajta”. (111.) A c. 3,9-cel kapcsolatban (*Donec gratis eram tibi*) nemcsak azt emeli ki, hogy ez olyan szerelmes vers, amelyben megszólal a másik fél is, hanem a humorra is rámutat,<sup>29</sup> emlékeztetve arra, hogy a nyugati költészetben ez nem igazán

<sup>27</sup> A Telegraph alighanem személyes élményeken alapuló névtelen nekrológia szerint nagyon népszerű volt a cambridge-i egyetemisták körében Michael Comber, aki heti harminc órában és sajátos szemlélettel tanított, a *Pharsaliát* például „spagettieposz”-nak nevezve, amelyben az aprólékosan bemutatott párhuzamok szerint „Cato” a „Jó”, Caesar a „Rossz”, és Pompeius a „Csúf”. The Telegraph, 2004. július 19. <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1467314/Michael-Comber.html> (Letöltés ideje: 2022. február 6.)

<sup>28</sup> Talán hasonló megfontolás áll Genthon István fentebb idézett szavai mögött is: „Nem mászkál hangya a hátamon” stb. GENTHON, *i. m.*, 56.

<sup>29</sup> Nem csodálkozhatunk azon, hogy az Eyres által leggyakrabban idézett (41, 95, 115, 235.) kortárs Horatius-filológus az a David West, aki briliáns ódakommentárjának minden egyes kötetéhez alighanem csak azért fűzött semmire sem kötelező, mindössze egyoldalú tárgymutatót, hogy a „*humor*” szó

kompatibilis a szerelemmel, hiszen a humor és az irónia Troilus és Cressida, Trisztán és Izolda vagy Rómeó és Júlia történetébe mintegy kívülről kerül be. (116.)

Még sosem hallottam senkit a Lyde-ódát (c. 3,11) dicsérni. Eyres elemzése után azonban nehéz nem úgy gondolni erre a mai szemmel olvasva elég vontatottan kezdődő, összesen hat, mitológiai utalásokkal zsúfolt strófa egekbe vesző trambulinjáról csak nagyon nehezen elrugaszzkodó darabra, mint költőjének „legnagyszerűbb, legmegindítóbb szerelmes versére”. (117.) A vers végén – az igaz szerelem egy bizonyos Lydének figyelmébe ajánlott példajaként – a Babits verséből is ismert Danaidák egyike beszél. Hypermnestra, negyvenkilenc nővérével ellentétben nem engedelmeskedett apjuk parancsának, és ahelyett, hogy a nászéjszakájukon megölte volna a férjét, menekülésre biztatta. Eyres kitűnő szemmel veszi észre Lynceus, a férfi perspektívájának teljes hiányát („Túlságosan meglepett, túlságosan megdöbben, túlságosan posztkoitális” – 118.). Ahogyan azt is, hogy milyen sajátos ereje van annak, hogy a szerelmi költészetnek a birtoklás vágyát kifejező legtöbb darabjával szemben Hypermnestra beszédének legfőbb parancsa a latinban egyetlen betűből álló, eltávolító imperativusban összegződik: „i”, azaz „menj!”. „Nem véletlen – fűzi hozzá Eyres –, hogy Horatius mercuriusi ékesszólása éppen a szerelemnek ebben az elengedést megjelenítő nagyszerű képében, inkább a szabadság megadásának, mintsem elvételének az ábrázolásában éri el legmagasabb csúcát”. (118.)

A fejezet második felében Eyres ugyanilyen beleérzéssel beszél Horatius Maecenas-hoz fűződő barátságáról és a nagy barát melankóliáját kúráló „terápiás” költészetéről, a későbbi részekben pedig saját magának és Horatiusnak a városi és vidéki életet illető érzéseiről, leírva Horatius villája romjainak egy szombat reggeli, kellemesen intim felkeresését is, és felidézve saját vidéki gyerekkorának helyszínével szemben táplált ambivalens érzelmeit. Ennek a *The Town Mouse and Country Mouse* (A városi és a vidéki egér) című kilencedik fejezetnek a végén olvashatunk az Augustus-kori Róma városáról is, benne az Eyresből kevés rokonszenvet kiváltó reprezentatív *Ara Pacis*ről,<sup>30</sup> illetve Horatius ódái negyedik könyvének azokról a verseiről, amelyek a szerzőt a Békeoltárra emlékeztetik. Eyres nem kételkedik benne, hogy Horatius a Pax Augustát őszintén ünnepelni valónak látta, de úgy érzi, a negyedik könyv utolsó versében a költő „megengedte magának, hogy túlságosan beágyazódjon, hogy beleóhajtja magát a jó polgár szerepébe és hangjába, ahelyett, hogy meghagyott volna magának egy alapvetően fontos hibahatárt, a különbözős, sőt ellentmondás képességét, amit akkor élvezett, amikor még Maecenas, nem pedig Augustus volt a pártfogója”. (160–161.)

mellé oldalszámok helyett odairhassa, hogy „passim”, azaz: lépten-nyomon. David WEST, *Horace Odes. I. Carpe diem*, Oxford, Oxford University Press, 1995; *Horace Odes. II. Vatis amici*, Oxford, Oxford University Press, 1999; *Horace Odes. III. Dulce periculum*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

<sup>30</sup> Érdemes itt ismét idézni Genthon Istvánt, ezúttal az Augustus-kornak a *Carmen saeculare*hoz hasonló másik reprezentatív műalkotásáról, az *Ara pacis*ről: „kinek jutna más az eszébe [róla], mint Augustus aranykora. A szinte lelketlen tökélytel faragott márvány nekem többet mond, mint a történetírók annalesei. Olyan lehetett ez az aranykor, mint a kőbe meredt tanúbizonysága: pontos, hideg, unalmas, gögös, kikezdetetlen.” GENTHON, *i. m.*, 55.



A tizedik fejezet (*Religion or How To Believe* – A Vallás, avagy hogyan higgyünk) címében viseli a témáját. „Haldokló vallásban nőtettem fel” – kezdi Eyres a fejezetet, amelyben a horatiusi „insaniens sapientia” (c. 1,34 – *Parcus deorum*) szellemes fordítását is megadja: „dogmatic scepticism” (168.), kiemelve, hogy a Horatius által legjobban tisztelt isten, Mercurius minden volt, csak nem humortalan. (172.)

A *Carpe diem* című tizenegyedik fejezet a nevezetes Leuconoe-óda (c. 1,11) elemzése, amelybe Eyres – a filológusi konszenzussal némileg meglepő módon ezúttal egyetlen – olyan filozofikus tartalmakat vetít bele,<sup>31</sup> amelyek szerintem alapvetően idegenek ettől a verstől, mert ennek legfőbb tartalma éppen az, ahogy az „örökké szeretni fogsz?” örök kérdésével nyagगतott férfi minden eszközzel igyekszik kitérni a válasz elől, megpróbálva a csalódott nőt – a morálfilozófia divatos közhelyeinek nehéztüzérségét is mozgósítva – a maga sokkal rövidebb távú terveibe bevonni. A *reseco* (metszeni) ige magyarázata során felidézett anekdota a könyv egyik apró gyöngyszeme, a szerző borszakírói énjének apró ajándéka. Eyres egy német borász ültetvényén tett séta során elcsodálkozott azon, hogy vendéglátója állandóan a szemeket kóstolgatta, amit a borász így magyarázott meg: „Tudod, az én igazi munkám a szőlőkóstolás. A borkóstolás csak hobbi.” Willi Bründlmayer ugyanis arra vár, hogy a szőlőszem már ne egyszerűen édes legyen, hanem tökéletesen kifejeződjön benne a terroir egyedi, esszenciális karaktere, magyarul a röghatás (191.): ez a szüreti pillanat *carpe diem*-je.

Az *Excess or Enough* (A túlzás vagy az elég) című tizedik fejezet középpontjában az „arany közepszer” áll, és a szerző jó érzékkel mutat rá arra, hogy a megelégedést és mértéktartást oly sokszor megéneklő Horatius verseiben a lírai én voltaképpen milyen gyakran mutatkozik dühösnek. A c. 3,1 (*Odi profanum*) ódában, „a szerencse nagy tombolájáról” szólva jó szemmel veszi észre az „omne capax movet urna nomen” („minden nevet az a mohó pohár pörget”) sorban a „nomen” és az „omne” egyenlősítő összecsengését.

Amikor az *In the South* (Dél) című utolsó előtti fejezetben ismét jobban egymásra rajzolódnak a szerzőnek és modelljének a vonásai, már nem csodálkozunk, amikor Nápolyról szólva ezt olvassuk: „Közelebb érzem magam Horatiushoz itt, egy nem túl nagyigényű étteremben, mint a Régészeti Múzeumban”. (215.)

<sup>31</sup> HORACE, *Odes, Book I*, ed. Roland MAYER, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 169: „Both Stoics and Epicureans urged a radical revision of the value we attach to time, especially to the future. Our hopes for the future can be a curse, and so their teaching privileged the present, to the detriment of the future.” Gregson DAVIS, *Wine and the symposium = Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen HARRISON, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 214–215: „It would be fundamentally misleading to conclude from the stark juxtaposition of wine and wisdom here (*sapias, vina liques*) that Horace is promulgating a simplistic or reductionist ethos. The proper consumption of wine, for the poet of the *Odes*, is best understood in the context of the sophisticated philosophical doctrine of the ‘mean.’” R. G. M. NISBET, Margaret HUBBARD, *A Commentary on Horace: Odes 1*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 136. „it would be wrong to interpret the poem as a whole as a rationalistic attack on astrology. The undesirability of knowing the future is emphasized as much as the impossibility. Distrust of prophecies merges in to distrust of the future itself; and this too is an Epicurean doctrine”. Lásd még saját értelmezésem: KÓRIZS, *Horatius, i. m.*, 19–21.

*Alas, the Years* (Jaj, az évek) a címe az utolsó fejezetnek, és természetesen itt olvasható a c. 2,14 (*Eheu fugaces*) fordítása. A versben szereplő caecubumi borról megtudjuk, hogy Róma „premier grand cru”-je volt, a Château Lafitte antik megfelelője (ennek egy viszonylag friss évjáratából egy palackért mostanában több mint negyedmillió forintot kérnek), és Eyres arra is figyelmeztet, hogy az agglegény Horatius általában milyen kelletlenül nyilatkozott az örökösökkel kapcsolatban. A könyv a sötét londoni éjszakában csendesesen lélegző író és partnere képével ér véget, pontosabban azzal a gondolattal, hogy ennek a két folyamatos lélegzetvételnek egy napon – ráadásul valószínűleg nem is ugyanazon a napon – vége szakad. A gondolatmenet és a könyv ezekkel a szavakkal zárul: „Nincs, ami ezt a gondolatot kevésbé rettenetessé tenné, de Horatius verse arról tesz tanúbizonyságot, hogy kétezer évvel korábban volt valaki, aki elég bátor volt ahhoz, hogy ezt átgondolja és átérezze, barátiilag elmondja és elénekelje, azokkal a ragyogó és bájos szavakkal, amelyek tovább árasztják melegüket és szelíd fényüket, akár egy gyertyaszál a sötétségben.” (232.)

A kötet minden oldala tanúsítja, hogy – Szilágyi János György más összefüggésben megfogalmazott szavait idézve – „a kívülállókról részéről annyira jogosan, az elfordulásig türelmetlenül várt-követelt szív van benne”, és bár „nem a klasszika-filológia kitaposott útvonalán járó munkával van dolgunk”, a szélesebb közönséget megszólítani vágyó óorkutatásnak – már ha csakugyan vannak ilyen vágyai – mégis „aligha nem éppen erre van ma szüksége”.<sup>32</sup>

---

KŐRIZS IMRE

egyetemi docens

Miskolci Egyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

korizs@gmail.com

*Buzzing Library*

*Three English-Speaking Contemporary Poets Horace*

(Billy Collins, Donald Hall, Harry Eyres)

**Abstract:** This paper focuses on three English-speaking contemporary poets, especially on the image of the classical Latin and Greek cultures appearing in their works. In Billy Collins' works the elements of traditional Euro-Atlantic high culture – mainly the classical antiquity, France and Italy—play an important role, alongside some echoes of Japanese and Chinese cultures. From a certain point of view, one can call Collins 'a poet of poetry', as his poems often focus on the process of writing, on the poetic effect and tradition. His particular attitude

---

<sup>32</sup> SZILÁGYI János György, „*Horatius bibosus*” = Sz. J. Gy., *A tenger fölött: Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*, Bp., Gondolat, 2011, 196.

towards the ancient heritage (philosophy, architecture, art, literature, genres, tones and themes) makes Collins a sort of Horatian poet, as he seems to share—particularly in poems talking about the effect of passing time—his ancient predecessor’s melancholy, wit and irony. In the second part of the paper a book of Donald Hall is analyzed: *The Museum of Clear Ideas* pays homage to Horace, in particular in its second part, which is a contemporary remake of Horace’s *Carmina*’s whole Book I, and occasionally shows influence of social and political criticism. The third and last part of the paper is about the rather unusual book by Harry Eyres about Horace (*Horace and Me*). It is a kind of ‘parallel lives,’ the life of ‘Harry and Horry’, as one of the book reviewers puts it. Eyres, educated in Eton and Cambridge, a poet, wine critic and cultural journalist brings Horace closer to the modern reader by analyzing and translating his poems in a fresh way, not avoiding personal approaches and modern references.

**Keywords:** Quintus Horatius Flaccus, Billy Collins, Donald Hall, Harry Eyres, adaptation, translation, ancient tradition, contemporary American literature

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/88-113](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/88-113).

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



KÁRPÁTI BERNADETT

## „This ash was a scholarly girl”

Műfaji és mediális fordítás Anne Carson *Nox* című művében\*

„Elteltünk a könyvektől, megkeseredtünk tőlük, könyvön nyugszik a vallásunk, tudományunk, megélhetésünk, szó-rakozásunk, ez az életünk, amelyet leginkább magunknak szántunk: a könyvön, amelyben látjuk az *életellenest* – vagy legalábbis az *élettel átellenest*. A könyv problémája: ez nemcsak a filológus egzisztenciális kérdése, hanem egzisztenciális kérdés egyáltalán. Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” (Kerényi Károly)<sup>1</sup>

„[...] a fordítás a legnagyobb különbségről szól: az élet és a halál közötti különbségről.” (Susan Sontag)<sup>2</sup>

### *Írás/kép – Anne Carson mint intermedialis alkotó*

Kerényi Károly mottóban idézett kérdése, bár más perspektívából tekint a könyvre, Anne Carsoné is lehetne: „Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” A kanadai író-költő, klasszika-filológus, műfordító ugyanis számos nyilatkozatában, munkajegyzetében problematizálja a könyvet mint médiumot, formátumot, keretet. Egy interjúban például azt mondja: „a könyv egy kényelmes forma a kultúránkban, amelyben létre lehet hozni dolgokat, de ez egyre kevésbé kielégítő. És soha nem éreztem, hogy kimerítené bármilyen ötletemet”.<sup>3</sup> Ugyanakkor nemcsak reflektál

\* A tanulmány az NKFI FK 128492 számú kutatási projekt keretében készült. Mind az angol, mind a latin idézetek saját fordításban szerepelnek, s a bennük található kurzív kiemelések is tőlem származnak. Catullust és Propertiuszt a következő kiadások alapján idézem: *Catullus: A Commentary*, ed. C. J. FORDYCE, Oxford, Oxford University Press, 1961; *Sexti Properti: Elegi*, ed. Stephen J. HEYWORTH, New York – Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>1</sup> KERÉNYI Károly, *Ókortudomány = K. K., Halhatatlanság és Apollón-vallás*, ford. KÖVENDI Dénes, SZERB Antal, TATÁR György, Bp., Gondolat, 1984, 152.

<sup>2</sup> „translation was about the biggest difference of all: that between being alive and being dead.” Susan SONTAG, *On Being Translated = S. S., Where the Stress Falls: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, 339.

<sup>3</sup> Stephen BURT, *Anne Carson: Poetry without Borders*, Publisher’s Weekly, 2000. április 3. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/39881-anne-carson-poetry-without-borders.html> (Letöltés ideje: 2022. március 14.)

a könyvre mint médiumra, illetve a Gutenberg-galaxissal szembeni kihívásokra, hanem mintha alkotói tevékenysége is az idézetben foglalt kérdés megvalósítása lenne: a könyv minden oldaláról való megszemlélése, annak darabokra szedése, majd újbóli összerakása. Ez összefügg azzal, hogy Carson vizuális művész is – olyannyira, hogy állítása szerint huszonéves koráig nem is igazán írt, csak rajzolt<sup>4</sup> –, ami nyomot hagy írásművészetén, kötetkompozícióin is. Ez nyíltan megmutatkozik a kimondottan experimentálisnak nevezhető műveiben (mint az írásom tárgyát adó *Nox* vagy a *Float*),<sup>5</sup> de „hagyományos” könyveiben is az elrendezés, a tipográfia, a vegyes technikák (kézírás/gépírás, rajzok, fényképek stb.) tudatos alkalmazásában. Könyvei így könyvtárgyakká, artefaktumokká válnak: „még akkor is, ha amit csinálok, csak írás, megpróbálok tárggyá alakítani. Próbálok olyanná tenni, hogy ne csak olvasni, hanem ránézni vagy megtapasztalni is lehessen, ezért aggodom a topográfia és a térközők miatt, és egyszerűen a megjelenítés miatt”.<sup>6</sup>

E „kézműves” munkamódszer mellett Carson egész munkásságában kiemelt szerepe van az antikvitásnak, ami persze klasszika-filológus lévén aligha meglepő. Ám az antikvitáshoz való viszonyulásában is az újra(hang)szerezés érdekli, a váratlan egymás mellé helyezések, amelyek egyfajta határhelyzeti poétikában valósulnak meg.<sup>7</sup> Így kerül egymás mellé Thukydides és Virginia Woolf az *Ordinary Time* című írásban (*Men in the Off Hours*, 2000), Stésichoros és Gertude Stein az *Autobiography of Red* című verses regényben (1998),<sup>8</sup> illetve talán az előbbieknél még egyértelműbb és nyilvánvalóbb párhuzamba a kéosi Simónidés és Paul Celan az *Economy of the Unlost* (1999) című kötetben.<sup>9</sup> Mindehhez ugyanakkor érdemes megidézni a szerző azon meglátását, amely szerint elutasít bárminemű instrumentalizmust vagy pragmatizmust az antikvitás (pontosabban ebben az idézetben: a görögség) megközelítésében, és arról ad számot, hogy figyelmét éppen a széthangzás, a másság ragadja meg, amelyekben mégis megpillantható valamiféle hasonlóság:

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> A *Nox*ról mint a (női) experimentális írás és kötetkompozíció példájáról lásd Liedeke PLATE, *How to Do Things with Literature in the Digital Age: Anne Carson's Nox, Multimodality, and the Ethics of Bookishness*, Contemporary Women's Writing, 2015/1, passim.

<sup>6</sup> Will AITKEN, *Anne Carson: The Art of Poetry No. 88*, Paris Review, 2004/3, 194. Ennek értelmében beszél Ian RAE is Carson esetében az írás vegyes médiumként való megközelítéséről [*mixed-media approach to writing*] (*From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada*, Montreal – Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, 227), és hangsúlyozza a *Nox* materiális olvasatra való felhívását Liedeke PLATE (*i. m.*, különösen: 97–100), valamint Kiene BRILLENBURG WURTH (*Re-vision as Remediation: Hypermediacy and Translation in Anne Carson's Nox*, Image [&] Narrative, 2013/4, különösen: 21–22).

<sup>7</sup> Laura JANSEN, *Introduction: On Anne Carson/Antiquity = Anne Carson/Antiquity*, ed. Laura JANSEN, New York, Bloomsbury Academic, 2021, 1–4.

<sup>8</sup> Magyarul: *Vörös önéletrajza*, ford. FENYVESI Orsolya, Bp., Magvető, 2017.

<sup>9</sup> Sherry SIMON, “A single brushstroke”: *Writing through translation: Anne Carson = In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, eds. Paul ST-PIERRE, Prafulla C. KAR, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, 111. Az antik anyag és a kortárs költészet így egyfajta kollázsként működik: lásd RAE, *i. m.*, 226.

Nem érzem, hogy az antik dolgok közvetlenül kapcsolódnának a modern dolgokhoz. A hetvenes-nyolcvanas években, amikor a diplomámat szereztem és tanítottam, a korszellemnek megfelelően azt állították, hogy a klasszika-filológus feladata megtalálni az ókorban a relevanciát és olyan kurzusokat kitalálni, amelyek meggyőzik a diákokat arról, hogy az ókori görögök tanulmányozásából minden szükségeset megtudhatnak a modern életéről. Nos, ez enyhén szólva is bizarr. A görögökben az a lenyűgöző, hogy a hasonlóság apró villanásait kapjuk [*you get little glimpses of similarity*], hihetetlen másságba ágyazva [*embedded in unbelievable otherness*], a világról alkotott furcsa meggyőződések és az életre adott olyan reakciók hatalmas táján, amelyeknek egyáltalán nincs értelmük.<sup>10</sup>

Mindez kulcsfontosságú Carson fordítói felfogása s így írásom szempontjából is, minthogy az alábbiakban néhány olyan példán keresztül igyekszem megmutatni e felfogást, amelyben épp e furcsaságok, elidegenítő effektusok, áthangelések tárnak fel valamit a nyelvek közötti, átmeneti térben mozogva a „tisztá nyelvből”,<sup>11</sup> ugyanakkor a megismerhetőség lehetetlensége fogalmazódik meg bennük. A nyelvek, korszakok, médiumok közötti tér (ha tetszik: szakadék), és a különféle terek közötti bolyongás, barangolás, tévelygés nemcsak szimbolikus értelemben fontos, hanem gyakorlati, fizikai értelemben is jellemzi Carson alkotási folyamatát: „Három különböző asztalnál dolgozom, mindegyiknél más-más projekt van folyamatban, mondjuk úgy, hogy az egyik tudományos, a másik írói, a harmadik pedig művészeti. Ezekhez *csapongva megyek oda* [I go at these erratically], néha egy órán belül mindhárom asztalhoz. *Egymást kölcsönösen beporozzák.* [They cross-pollinate one another.]”<sup>12</sup>

Írásomban Anne Carson *Nox* című munkájával foglalkozom,<sup>13</sup> mely a fent említett szerkesztési elvet részben követi, részben eltér tőle. E mű ugyanis a szerző saját tragikus tapasztalatát, a gyász feldolgozását állítja párhuzamba Catullus 101. carmenén – mely a költő úgynevezett „fivérgyászoló epigrammái” közé tartozik<sup>14</sup> – végzett filológiai munkával (értve ez alatt a szöveg kiszótárzásától egy letisztázott,

<sup>10</sup> AITKEN, *i. m.*, 199. Idézi JANSEN, *i. m.*, 7.

<sup>11</sup> Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = W. B., *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Bp., Magyar Helikon, 1981, 69–86. Benjamin fordításkonceptiójának Anne Carsonra tett hatására felhívják a figyelmet: Sara TANDERUP LINKIS, *Bits of Books in Boxes: Carson's and Hegnhoj's Scrapbooks* = S. T. L., *Memory, Intermediality, and Literature*, New York, Routledge, 2019, 153; BRILLENBURG WÜRTH, *i. m.*, 29–31.

<sup>12</sup> AITKEN, *i. m.*, 205. (kiemelés tőlem)

<sup>13</sup> Anne CARSON, *Nox*, New York, New Directions, 2010.

<sup>14</sup> A fivérgyászoló epigrammák (*carm.* 65, 68, 101) intertextuális összefüggéseiről, illetve *Aeneis*-beli visszhangjairól lásd SOMFAI Péter, *Commune sepulcrum: Trója „catullusi” emlékezete Vergilius Aeneisében*, *Ókor*, 2016/4, 35–41; UŐ., *A catullusi „fivérgyászoló” költemények visszhangjai Vergilius Aeneisében*, *Ókor*, 2020/4, 56–63.

de korántsem végleges verzióig való eljutást), amely fordítás és adaptáció között billeg. Pontosabban – mint lentebb részletesebben is rámutatok – nem is pusztán párhuzamba állítja, hanem valamiképp azonosítja, egymást feltételezőnek állítja be a gyász munkát, illetve a filológiai munkát és a fordítást mint az elveszett jelenvalóvá tételének, illetve a hangadásnak, „felélesztésnek” párhuzamos törekvéseit.<sup>15</sup> Hiszen a fordítás Benjaminsól kezdve, s a tanulmány mottójában megidézett Sontagnál is, a holt életre keltésének *par excellence* jelensége.<sup>16</sup> Alább a Catullus-vers értelmezése után néhány példán keresztül mutatom be Carson fordítói felfogását, majd az elégia műfajában rejlő alapvető feszültség (a gyászolt másik megragadása vs. a saját poétikai megszólalás lehetősége) sajátos megvalósulását, illetve a catullusi testvérkapcsolat dinamikájának újraértelmezését.

### *Könyv/tárgy – A Nox mint intermediális kötet*

Anne Carson *Nox* címet viselő, 2010-ben publikált munkája értelmezhető a könyvmédiум határait feszegető kísérletnek, s mint ilyen, éppen annyira jelentős, mint Catullus 101. carmenének újrafordításaként és -értelmezéseként. A „kötet” szót használni rá valójában pontatlan,<sup>17</sup> minthogy egy könyvviszonylatban igen nagy, szürke dobozról van szó (23,5 cm magas, 15 cm széles),<sup>18</sup> amelyben voltaképpen egyetlen hosszú, harmonikaalakban hajtogatott lap van, mely kihajtva mintegy 25 méter hosszú. A bal oldalra eső részekén Catullus versének szavai szerepelnek szótári tételekként, vagyis szócikkekre szabdalva, míg a jobb oldalra asszociatív kommentárok, jegyzetek, reflexiók, fotók, rajzok kerültek. A kötet fülszövege szerint a *Nox* a szerző eredeti, kézzel készített kivágásos könyvének (*scrapbook*) vagy kollázsnaplójának (*collage journal*)<sup>19</sup> identikus másolata, mondhatjuk: faksimile kiadás, melyet a szerhasználati és kisebb bűnözési ügyei elől

<sup>15</sup> Erik FREDERICKSEN, *The Philology of Grief: Catullus 101 and Anne Carson's Nox = Unspoken Rome: Absence in Latin Literature and its Reception*, eds. Tom GEUE, Elena GIUSTI, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2021, 290; 304. Parr is arról beszél, hogy a fordítás a gyász metaforájává válik: Jocelyn PARR, *A Dignifying Shame: On Narrative, Repetition, and Distance in Anne Carson's Nox*, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 2014/4, 352. Vö. „A fordítás [...] metafora Carsonnak a testvérel való kapcsolatára.” BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 30.

<sup>16</sup> Vö. BENJAMIN, *i. m.* Ugyanakkor a fordítás az eredeti művet még inkább a széttöredezés irányába viszi; a tiszta nyelv csak a nyelvek összességéeként létezik, s ez Carson műve szempontjából kulcsfontosságú.

<sup>17</sup> A könyv nehezen kategorizálhatóságáról a legtöbb róla szóló tanulmány megemlékezik, de kifejezetten tematizálja: PARR, *i. m.*, 341–342.

<sup>18</sup> Hasonló „dobozkönyv” Carson *Float* című, 2016-os műve is: egy átlátszó műanyag dobozban huszonkét kis füzet szerepel, amelyeknek sorrendje nem kötött (nincsenek számozva sem) – vagyis az olvasó kedve szerint olvashatja. E füzetek az ún. „chapbook”, az olcsó, utcán árusított röplap formátumát idézik meg. JANSEN, *Introduction, i. m.*, 6–7.

<sup>19</sup> Tanis MACDONALD, *Night in the Box: Anne Carson's Nox and the Materiality of Elegy = Material Cultures in Canada*, eds. Thomas ALLEN, Jennifer BLAIR, Waterloo (Canada), Wilfrid Laurier University Press, 2015, 52.

elmenekült, régóta külföldön élő, s családjával kapcsolatot csak alig-alig tartó bátyja, Michael halála után készített.<sup>20</sup> Így érthető az is, hogy miért éppen a 101. carmen válik *párhuzamos* szöveghellyé, nemcsak mint intertextus, hanem a párhuzamos tapasztalat – a báty elvesztése felett érzett gyász – értelmében is. Maga a könyv így egyfajta epitáfium, melynek értelmében robusztussága és dobozyszerűsége új értelmet nyer: a sírkő vagy urnatartó alakjára is emlékeztet,<sup>21</sup> kiváltképp, hogy a borítón egy hosszúkas alakú állókép látható egy kisfiúról (akiről aztán az olvasás előrehaladtával valószínűsítjük, hogy Michael). Ez a befogadás tapasztalatában elsők között érzékelt mediális fordítás: a gyászepigramma eredeti médiumára, a sírfeliratra való emlékeztetés.<sup>22</sup>

Különös jelentősége van, hogy személyes, sőt önéletrajzi írásmű másolatáról van szó, hiszen ez a publikált műnek is azonnal auratikusságot kölcsönöz: személyes és intim könyvtárgy benyomását kelti, egyfajta relikviaként tűnik föl.<sup>23</sup> Ehhez az élményhez hozzátesz a kézírás gyakori megjelenése is: nemcsak Anne Carsoné, hanem az elhunyt testvére is, akinek egyetlen, s így kiemelt értékű levele a műnek nagyjából a közepén, többször és többféleképpen szétvágva jelenik meg. (Ennek értelmezésére később még visszatérek.) A kézírás (mint autográfia) a személyesség talán legerősebb vizuális, grafikai megvalósulása, az írás szó szerint az író kézjegye, s mint ilyen, egyfajta testi kiterjesztése is.<sup>24</sup> A személyesség benyomását erősítő vizuális elemek a fényképek is, melyek többnyire családi fotók vagy különféle használati tárgyakat ábrázoló képek.<sup>25</sup> Azonban az embereket ábrázoló képek homályosak vagy egyenesen árnyékokat ábrázolnak, az árnyat vető embernek tehát éppen a hiányára mutatnak rá, a tárgyak pedig ugyan valamiféle lebegtetett otthoni környezetben állnak, de ugyancsak a hiányzó használójukra, a jelen nem lévő emberre utalnak (például szék, hinta).<sup>26</sup>

A befogadás tapasztalatában tehát a személyesség és annak elidegenítése, a jelenlét és a távollét effektusai folyamatosan váltakoznak mind verbális, mind vizuális szinten,<sup>27</sup>

<sup>20</sup> A kötet hátlapján ezt olvashatjuk: „Amikor a bátyám meghalt, sírfeliratot készítettem neki könyv formájában. Ez ennek a *másolata*, *olyannyira közeli, amennyire csak lehetett.*” („When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a *replica* of it, *as close as we could get.*”)

<sup>21</sup> Joan FLEMING, *Talk (why?) with mute ash: Anne Carson's Nox as Therapeutic Biography*, *Biography*, 2016/1, 69; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 149, 169.

<sup>22</sup> Az epigramma műfajáról és (inter)medialitásáról – kifejezetten a Catullus-carmenek összefüggésében – lásd SOMFAI, *A catullusi „fivérgyászoló” költemények*, *i. m.*, 56–57.

<sup>23</sup> BRILLENBURG WURTH a „szuvenír” kifejezést is alkalmazza rá: *i. m.*, 22.

<sup>24</sup> PLATE, *i. m.*, 99–100.

<sup>25</sup> A fotókat részletesebben értelmezi FREDERICKSEN, *i. m.*, 299; PARR, *i. m.*, 348–349; Jill MARSDEN, *In Search of Lost Sense: The Aesthetics of Opacity in Anne Carson's Nox*, *Comparative & Continental Philosophy*, 2013/2, 193–194; 197; Eugenia NICOLACI, *Translating the Canon, Filling the Absence = Anne Carson/Antiquity*, *i. m.*, 251–252.

<sup>26</sup> MARSDEN, *i. m.*, 194.

<sup>27</sup> E megkülönböztetés persze épp az eddig tárgyaltak értelmében szinte értelmetlen: a képek elkezdnek szöveggé válni, a szöveg pedig képként viselkedni – a képek nem pusztán illusztrációk, hanem narratívaalkotó erejük van. Nem véletlenül szokták olykor Carson „fotópoétikáját” W. G. Sebaldéhoz kötni: pl. az *Austerlitz* fényképei sokban rokoníthatók a *Nox*-ban szereplőkkel. FLEMING, *i. m.*, 154; SIMON, *i. m.*, 116; TANDERUP-LINKIS, *i. m.*, 147.



s mindvégig feszültségben állnak.<sup>28</sup> Mert noha abban a szellemben vesszük kézbe a művet, hogy valamiféle autentikus, auratikus, személyes könyvtárgyat, már-már művész-könyvet tartunk a kezünkben,<sup>29</sup> valójában egy szkennelt, sokszorosított, kereskedelmi forgalomba került, s ezért illuzórikus, manipulált, kísérteties művel van dolgunk. Ez akkor hasít belénk, amikor például a kézzel írt firók, feliratok nyomán a lapon ceruzamélyedést látunk, de ha közelebről szemügyre vesszük, kivehetőek a pixelek – ugyanakkor, ha lapozunk, a mélyedés a másik oldalon is látszik. Minél valószínűbb, annál kísértetesebb ez a hatás. Ennek alapján állítja MacDonald, hogy a *Nox* nem egy reprodukció, amely valóban autenticitással bír, hanem egy metareprodukció, amely reflektál másolatjellegére és „elődjére”, az eredeti naplóra is.<sup>30</sup>

A szkennelt, fénymásolt jelleg miatt a digitalitás felől visszatekintve átértelmeződik a mottóban szereplő Kerényi-idézet: a könyv minden oldalról való vizsgálata ugyanis a digitális médiumok létezése óta egészen más felhangot kap.<sup>31</sup> A könyvtárgyhoz egyfajta nosztalgia társul,<sup>32</sup> így a *Nox* nemcsak az elhunyt bátynak, Catullus versének (metonimikusan az antik irodalmi hagyománynak), illetve a gyászköltészet (epigramma, elégia) műfajának, de a könyvnek mint médiumnak is emléket állít.<sup>33</sup> A harmonikaalak egyfajta átmeneti formátum a tekercs és a kódex között: egyszerre folyamatos, mint a tekercs, ugyanakkor valamelyest szegmentált is a hajtogatás miatt, akár a könyvoldalak – mintha ez is azt éreztetné, hogy az antikvítás és a modernitás köztes terében mozgunk, mediális értelemben is két könyvészeti/könyvtörténeti paradigma között, melyet materiális illúziók teremtenek meg.<sup>34</sup> A mű ennek megfelelően, a hajtogatás miatt, olvasható a (kódexformátumú) könyvhöz hasonlóan is, a bal és jobb oldalra eső hajtások (kvázioldalak) egymásutánjában. Azonban ebben az

<sup>28</sup> E feszültséget jelzik és értelmezik: BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 25–26; FLEMING, *i. m.*, 150–151; FREDERICKSEN, *i. m.*, 300; MACDONALD, *i. m.*, 52; MARSDEN, *i. m.*, 190; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 158.

<sup>29</sup> A művészkönyv (*artist book*) és az experimentális írás felől értelmezi: PLATE, *i. m.*, passim.

<sup>30</sup> MACDONALD, *i. m.*, 59.

<sup>31</sup> Erről lásd részletesen PLATE, *i. m.*, különösen: 95–96.

<sup>32</sup> Shrey kifejezésével élve „analóg nosztalgia”, melyben épp a régi médium zaja válik érdekessé és hangsúlyossá: Dominik SHREY, *Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation = Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, ed. Katharina NIEMEYER, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 34.

<sup>33</sup> FLEMING, *i. m.*, 152; MACDONALD, *i. m.*, 54; 56; TANDERUP LINKIS, *i. m.*, 147; Françoise PALLEAU-PAPIN, *Nox: Anne Carson's Scrapbook Elegy*, HAL (Archives Ouvertes), 2014. május 27., passim. Ehhez ugyanakkor, mint már fentebb is említettem, kísértetiesség is társul: „A *Nox* felhívja a figyelmünket a könyv mint anyagi tárgy kísértetére [*specter of the book*] a digitális korban”. BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 22.

<sup>34</sup> „Publikált formájában [a *Nox*] összefoglalja a kiadás történetét, a kézzel készített firók, rajztól vagy felirattól a tekercsen át a kódexig”. (PALLEAU-PAPIN, *i. m.*) A *Nox* mint könyvészeti projekt érdekes Catullus programadó 1. carmenének fényében is: mint ismeretes, ott is különös figyelem esik a tekercs materialitására, s a tekercs mint a társadalmi térben való jelenlét, a szociális interakció eszköze jelenik meg. Ugyanakkor mintha az *explicare* ige játékos újragondolásaként is érthető lenne a *Nox* harmonikaalakja a ’kifeszítés, kihajtás’ szó szerinti értelmében. Köszönettel tartozom Pataki Elvirának, amiért felhívta a figyelmem ezekre az összefüggésekre.

esetben is mindjárt szembeűnő, hogy a már említett grandiozítás miatt a mű befogadása mindenképpen „fizikai előkészületeket” igényel: jelentőségteljes körülmény, hogy nem lehet kényelmesen például vonaton, kanapén, parkban olvasni. Kell hozzá ugyanis egy – lehetőleg – nagy asztal, s kell hozzá az olvasó folyamatos testi közreműködése, hiszen a lapozásra a szokatlan könyvészeti megoldások miatt kiemelt figyelem esik, nem automatikus, mint a kódexformátum esetében.<sup>35</sup> Azonban ez az olvasásmód a folyamatosság – az említett egyetlen hosszú, hajtogatott lap – miatt nem kizárólagos: lehet másképp, az olvasó tetszése szerint is olvasni.<sup>36</sup> Vannak azért a szövegben – ellentétben a *Floattal* – a befogadást irányító indexek: egyrészt navigálják az olvasót az egyenként szócikkekre szedett Catullus-carmen szavai, másrészt a hozzájuk mellékelte reflexiók is fejezetszámokkal vannak jelölve.<sup>37</sup>

A *verso* és a *recto* „oldalak” párbeszédbe lépnek egymással, s a mellettük szereplő szöveges reflexiók, fotók vagy feliratok a szócikkek kommentárjaiként tűnnek föl. A Catullus-vers jelentésrétegei, a szövegen végzett filológiai munka maradványai, törmelékei és a személyes emlékek lenyomatai így palimpszesztiként íródnak egymásra. Az emlékek palimpszesztjeiből azonban nem tudunk meg részletes személyes dolgokat, nem látunk be igazán a felszín alá vagy a rétegek közé: a haptikus olvasásban (melyre a *Nox*, az eddig elsoroltak alapján, egyértelmű felhívást tesz)<sup>38</sup> ezt érzékelteti, illetve erre emlékeztet a hosszú harmonikalap hátoldala, mely teljesen üres, hófehér.<sup>39</sup> A „túloldalon” így a hiány, a csend, az éjszaka mérhetetlen üressége lakozik.<sup>40</sup> Az olvasók mintegy a saját „könyvüket”, saját történetük szilánkjait, töredékeit tehetik ide,<sup>41</sup> egyik gyász a másikat ébreszti fel. Mindez Catullusnál, különösképpen a 101. carment záró elköszönő formulában is ott van: az *ave atque vale* révén a hang továbbélésére, az olvasó által történő újra meg újra megszólaltatására nyílik lehetőség.<sup>42</sup> Ezt Carson materiálisan fordítja le: az üres hátlap megtölthető.

<sup>35</sup> Heidegger alapján fogalmazza meg Brown, hogy csak akkor kezdünk szembesülni a tárgyak dologi mivoltával, amikor már nem működnek (megfelelően) számunkra. Bill BROWN, *Thing Theory*, Critical Inquiry, 2001/1, 4. Idézi PLATE, *i. m.*, 94–95.

<sup>36</sup> Különböféle kreatív olvasásmódokat vesz sorra: PLATE, *i. m.*, 106–108.

<sup>37</sup> Ezért a tanulmányban magam is, amennyiben a *Nox* szöveghelyeire hivatkozom, ezekre utalok.

<sup>38</sup> BRILLENBURG WURT, *i. m.*, 24. A testvér és a halál megragadhatatlansága, megismerhetetlensége tehát a könyv megragadhatóságával, taktilis jellegével képez ellentétet. Vö. „Ez egy megérinthető könyv egy érinthetetlen testvéréről.” („This is a touchable book about an untouchable brother.”) Eleni SIKELIANOS, *Sentences on Nox = Anne Carson: Ecstatic Lyre*, ed. Joshua M. WILKINSON, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, 148.

<sup>39</sup> MARSDEN, *i. m.*, 190.

<sup>40</sup> *Uo.*, 192.

<sup>41</sup> Parul SEHGAL, *Evoking the Starry Lad Her Brother Was*, Irish Times, 2011. március 19. Idézi MACDONALD, *i. m.*, 57.

<sup>42</sup> Andrew FELDHERR, *Non inter nota sepulchra: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual*, Classical Antiquity, 2000/2, 220.

## Frater/Brother – A 101. carmen újrakeretezése

A *scrapbook* formátum tehát, mint említettem, valamiféle hitelességet sugall, ámde az elidegenítő materiális effektusok miatt ellentmondásosan. A gyászvers is a hitelesség paradoxonát hordozza,<sup>43</sup> s – mint alább látni fogjuk – jelenlét és távollét, hitelesség és mesterkélttség feszültsége a Catullus-versnek is jellegadó sajátja,<sup>44</sup> akárcsak a gyászvers (*elogium*, elégia, epigramma) műfajának inherens feszültsége.<sup>45</sup> A 101. carmen hitelesítő fikciója által az a jelenet tárul a befogadó elé, hogy a catullusi beszélő *ténylegesen* elutazik Trójába bátyja földi maradványaihoz (*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias* – „Sok népen, sok tengeren át utazva érkeztem, fivérem, hogy e szerencsétlen síri áldozatot bemutassam”, 1–2), hogy a római temetési rítusnak megfelelően megadja neki a végtisztességet.<sup>46</sup> Carson így kommentálja ezt: „Catullus a 101. carment a Trójában meghalt testvéréhez írta. A testvéréről a halálán kívül egyáltalán semmit sem tudunk. Úgy tűnik, Catullus Veronából Kis-Ázsiába utazott, hogy a sírnál álljon. Talán ott el is szavalta az elégiát.”<sup>47</sup> (7.1) A gyászepigramma tehát performatívan működik: nem egyszerűen leírja vagy reprezentálja a veszteséget, hanem színre is viszi a gyázmunkát.<sup>48</sup> De miért paradox az említett hitelesség? Mert a hitelesség és jelenlét effektusai pusztán illúzióknak bizonyulnak, melyre a beszélő reflektál is.

A nyitó sorok a vershelyzet pátoszát teremtik meg, a *multus* melléknév és az *m* hang többszöri ismétlése rögtön jelzi, hogy megmunkált, csiszolt, tudatos költői kompozícióval van dolgunk.<sup>49</sup> Az utazás toposza ugyanakkor felidézi az *Odyseiát*, Catullust egyfajta Odysseusként ábrázolva, ám itt nem hazatérés, hanem épp az ellenkezője, egy *anti-nostos* zajlik.<sup>50</sup> Ennek – a gyászvers „etikai” dimenziójában – komolyabb

<sup>43</sup> W. David SHAW, *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, 147. Hivatkozik rá MACDONALD, *i. m.*, 55.

<sup>44</sup> Lowrie a vers fő kérdésének egyenesen azt látja, hogy miképp lehet „kibékíteni” a költészet által közvetített megélt tapasztalatot és az irodalmi mesterkéltséget. Michèle LOWRIE, *Hic and Absence in Catullus* 68, *Classical Philology*, 2006/2, 115.

<sup>45</sup> A távollévő/elhunyt jelenvalóvá tételének kiemelt szerepéről kifejezetten az Augustus-kori irodalomban lásd Teresa R. RAMSBY, *Textual Permanence: Roman Elegists and Epigraphic Tradition*, London, Bloomsbury Academic, 2007, 24; passim.

<sup>46</sup> Feldherr a temetési rítusok és az azokhoz kötődő szociális transzformációk tükrében értelmezi a verset, s rámutat, hogy a római temetési rituáléban elmosódnak a határok az élők és a holtak szférái között: a szertartások résztvevői átmenetileg – a rítus idejére – kikerülnek társadalmi közegükből, s belépnek egy másikba, ahol lehetséges valamiféle kapcsolatot létesíteni az elhunytakkal. FELDHERR, *i. m.*, 211–212.

<sup>47</sup> Egy terminológiai megjegyzés: Carson rendre „elegy”-ként hivatkozik a Catullus-versre, s tekinthető is annak, minthogy illeszkedik Catullus elégikus világába is.

<sup>48</sup> Ezt ugyan a modern elégiáról fogalmazza meg Peter M. SACKS (*The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987; hivatkozik rá FREDERICKSEN, *i. m.*, 290.), de az antik kontextusra is vonatkoztatható, s a gyászvers műfajiségéhez általában is hozzátartozik.

<sup>49</sup> FORDYCE, *i. m.*, 388.

<sup>50</sup> Gian B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1986, 32–39; William FITZGERALD, *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1995, 185–189.

következménye, hogy az első gesztus nem kifejezetten a halott báty felé irányul, hanem az irodalmi hagyomány, a görög epikus modell felé.<sup>51</sup> Rögtön az első sor *Odysseia*-utalása egyértelművé teszi, hogy az autobiografikusság és a gyászvers hitelességkritériumával egyidejűleg a költészeti hagyomány terében állunk, vagyis legalább annyira szó lesz a versalkotásról és az irodalmi hagyományról, mint a báty elvesztéséről. Az első szavak egyértelművé teszik a térbeli és időbeli mozgást, a távolságot, ugyanakkor a közelre mutató névmás (*has*) a jelenlét, az „itt és most”-ban való lehorgonyozottság, a pillanat közvetlenségének effektusai,<sup>52</sup> mint később is (*nunc tamen interea haec [...] accipe* – „most mégis fogadd el ezeket”, 7; 9). Ennek köszönhetően a vers a temetési áldozattól *ehhez* a költői ajándékhoz, a hiányzó testvértől a jelenlévő vershez fordul,<sup>53</sup> hiszen a vers bevett értelmezése szerint a 3. sorban szereplő *munus*, azaz áldozati ajándék maga a versszöveg.<sup>54</sup>

Míg a 65. és 68. carmenekben az fogalmazódik meg, hogy a fivér elvesztése megakasztja és meggátolja a költői szövegek alkotását,<sup>55</sup> a 101-ben mintha sikerülne a poétikus megszólalás,<sup>56</sup> s felvetődik a lehetőség, hogy a *munus* (a vers) mintegy az elveszett báty helyettesítése lehet.<sup>57</sup> A 4. sorban szereplő *alloquerer* egyrészt jelzi, hogy Catullus valóban megszólítja a fivére hamvait,<sup>58</sup> illetve jelentheti ezt is: ’hogy megszólítsalak *költőként*’, mintegy visszatérve a „normális” kerékvágásba.<sup>59</sup> Azonban Catullus nagyon is elbizonytalanítja ezt az olvasatot, melyet a *nequiquam* beékelés jelez: *et mutam nequiquam alloquerer cinerem* („és szóljak – bár hiába – néma hamvaidhoz”, 4). Mint említettem, a 101. carmen költői megszólalása nemcsak sikerül, hanem külön felhívja a figyelmet saját megalkotottságára, a szöveg finomra csiszoltságára, s így konstruktum-jellegére is. Oliensis szerint „az előadás szinte túl hatékony, a pecsét szinte túl szoros, mintha a vers egyszer s mindenkorra véget akart volna vetni a testvérnek”,<sup>60</sup> s innen nézve a verset záró elköszönő formula (*ave atque vale*) nemcsak a

<sup>51</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 295.

<sup>52</sup> FELDHERR, *i. m.*, 209.

<sup>53</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 292.

<sup>54</sup> Eleanor CEDERSTROM, *Catullus' Last Gift to His Brother (c. 101)*, *The Classical World*, 1981/2, 117–118; Marilyn B. SKINNER, *Catullus in Verona: A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65–116*, Columbus, Ohio State University Press, 2003, 128. A *munus* a kapcsolódó 68. carmenben (149) is a versre utal. FREDERICKSEN, *i. m.*, 292, 11. jegyzet

<sup>55</sup> Micaela JANAN, *“When the Lamp is Shattered”: Desire and Narrative in Catullus*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, 118. Hivatkozik rá FREDERICKSEN, *i. m.*, 292, 12. jegyzet.

<sup>56</sup> Quinn egyenesen azt állítja, hogy a 101-ben sikerül az, ami a 65-ben és a 68-ban nem, azaz a fájdalom és a veszteség tapasztalatának nyelvivé tétele és költői szöveggé alkotása: Kenneth QUINN, *The Catullan Revolution*, Carlton, Melbourne University Press, 1959, 83. Feldherr szerint a 101-et megalkotottsága „hatásosabbá” teszi mint kvázirituális szöveget, s általa – vagyis a költészet által – az elszigeteltségből Catullus újra bekerül a szociális körforgásba. FELDHERR, *i. m.*, 229.

<sup>57</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 292.

<sup>58</sup> FELDHERR, *i. m.*, 217.

<sup>59</sup> SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 37.

<sup>60</sup> Ellen OLIENSIS, *Freud's Rome: Psychoanalysis and Latin Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 16.

holtak és az élők közötti átmeneti térből való végleges kilépés nyelvi jelölője,<sup>61</sup> hanem búcsú a költői terméketlenségtől, s egyben visszatérés az alkotáshoz.<sup>62</sup> Az említett stílári és intertextuális játékokon túl bravúros az 5. sor elíziója (*quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum* – „mivel a sors téged tőlem elragadott”) –, hiszen a *tete* maga is „belevész” a rá következő *abstulit* igébe,<sup>63</sup> a hangos elmondásban is érzékeltethető módon performálva a veszteséget. A hangadás az elköszönő formula kapcsán is releváns: a búcsúszavak erősen feliratos jellege miatt<sup>64</sup> az elköszönést az olvasó is újra meg újra kihangosítja.<sup>65</sup>

Az említett deixisek (*has, haec*) mint önreferenciák működnek, s megteremtik a közvetlenség érzését. Másrészt éppen az olvasó szövegvilágtól való távolságát emelik ki még inkább, s arra hívják fel kíméletlenül a figyelmünket, hogy mennyire közvetett módon van csupán hozzáférésünk a szöveghez. Vagyis Catullus mint figura, s mint a catullusi szövegek beszélője épp annyira távoli, jelen nem lévő a mindenkori olvasó számára, mint a báty az ő számára.<sup>66</sup> Az írás, az irodalom írott természete kölcsönös távolságot, távollétet implikál a szerző és az olvasó részéről, melyet Catullus mindjárt a polimetrikus gyűjtemény első darabjában tematizál, s jelzi, tudatában van annak, hogy az írást nemcsak a szerző távollétében, de annak halála után is olvasni fogják.<sup>67</sup> A *Nox* az írás közvetítettségét még inkább hangsúlyozza azáltal, hogy – a fentebb tárgyalt módon – a másolatjellegre, a digitális újmediatizáltságra is felhívja a figyelmet.

A hang és a hangadás Carsont is izgató kérdések: „What is voice?” (5.2) Kiderül azonban, hogy Michael hangja csak közvetített módon (telefonhívásokban) volt hallható, melyről a következő reflexiót olvassuk: „Mivel kevés beszélgetésünk volt (22 év alatt talán ötször hívott fel), úgy tanulmányozom a mondatait, mintha arra kértek volna, hogy fordítsam le őket.” (8.1) Nem mellékes, hogy mindez a *more* latin szócikk melletti oldalon áll, hiszen mint említettem, a szócikkek és a mellettük szereplő kommentárok párbeszédre lépnek – az „our conversations were few” részlet kihát a szótári tételre, és angol szóként olvasva, nyelvközi szójátékként ellentétbe kerülnek egymással (*more – few*).

Carson fordításában (mely először egy megsárgult cetlin szerepel körülbelül a mű kétharmadánál) a fent említett, leginkább önreflexív Catullus-sor így hangzik: „and talk (*why?*) with mute ash”. Vagyis a sirám, a kapcsolatfelvétel a halottal – még ha ideiglenes és átmeneti is – még inkább hiábavalónak, sikertelen performatív közlésnek

<sup>61</sup> FELDHERR, *i. m.*, 219.

<sup>62</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 297.

<sup>63</sup> *Uo.*

<sup>64</sup> „A formula nem ritka a sírfeliratokon.” FORDYCE, *i. m.*, 390.

<sup>65</sup> Feldherr hangsúlyozza, hogy a feliratszöveg végtelenül újraolvasható: mindig van egy új *viator*, aki felajánlja hangját a halottnak, sőt, ugyanaz az olvasó maga is megismételheti az élményt. FELDHERR, *i. m.*, 220.

<sup>66</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 293. Vö. „egybevág a Catullus és halott testvére közötti meghíusult kommunikáció és az a tény, hogy a (megírt) vers egy távollévő, sőt halott ember közlése.” FITZGERALD, *i. m.*, 200–201.

<sup>67</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 293, 16. jegyzet

tűnik.<sup>68</sup> Sőt, még valamiről árulkodik: nemcsak a másik megszólításának, hanem megismerésének, illetve a Catullus-vers fordításának lehetetlensége is megszólal benne. A könnyektől áztatott ajándék Catullusnál csupán reprezentálva van a versszövegben, hiszen ehhez a befogadó nem fér hozzá közvetlenül. Mintha ennek a pótléka lenne – újabb helyettesítésként –, hogy a *Nox* végén a teljes fordítás immár szinte az olvashatatlanságig roncsolt, elmosódott szöveggé jelenik meg. Mint Carson egy nyilatkozatából kiderül, teába áztatta a kézirat lapját,<sup>69</sup> ismét szövegmanipulációval élve, amely hasonló módon hívja fel a konstruált jellegre a figyelmet, és billent ki a hitelesség és keresetlenség illúziójából, mint Catullus „túlcsiszolt”, retorikus versszövege. Mivel a teljes fordításszöveg már korábban ép állapotban megjelent, így a „végső”, roncsolt verzió azt is jelzi, hogy a fordítás nem produktum, hanem folyamat: sosem lehet teljesen sikeres, nem lehet lezárt, hanem újra meg újra alakul, feléled és elhal.

A tér- és időbeli távolság Carson újraértelmezésében is kulcsfontosságú: itt azonban nem a beszélő utazik el messzi földre (Trójába), hogy lerója kegyeletét, sőt, az elhunyt testvér földi maradványaihoz való odajárulás nem is lehetséges: mint az olvasás során kiderül, annak végakarata szerint Helsingør közelében hamvait a tengerbe szórták.<sup>70</sup> A helyszín persze aligha semleges, a *Hamlet*-utalás egyértelmű,<sup>71</sup> így – más jelentésekkel feltöltve ugyan, de – ugyanolyan irodalmi helyszínen járunk, mint amilyen Trója a Catullus-carmen esetében.<sup>72</sup> Vagyis a kötet nemcsak megidézi – alakjában, materiálisan – az epitáfiumot, hanem valóságos kenotáfiummá,<sup>73</sup> üres sírrá, helyettesítővé válik (ilyen értelemben tehát a Catullusnál is meglévő helyettesítő gesztust is „lefordítja”), amelyhez járulva a gyász feldolgozhatóvá, a kegy leróhatóvá válhat.<sup>74</sup> Az üres sírról azonnal az *Aeneis* Buthrotum-jelenete juthat az olvasó eszébe, amelynek Catullus fivérgyászoló epigrammaival számos intertextuális összefüggése van.<sup>75</sup> Ott Andromache a 101. carmen Catullusához hasonlóan igyekszik egy szeretett hozzátartozójának megadni a végtisztességet, azonban a trójai nő az üres – s így kétszeresen is hiányt felidéző – sír előtt áll,<sup>76</sup> s a *Nox* felől nézve nem mellékes, hogy a női figura testesíti meg az

<sup>68</sup> Vö. „nincs még egy siratóvers, amely erőteljesebben és paradoxabb módon hozta volna felszínre a sirám haszontalanságát [*the uselessness of lamentation*]”. SKINNER, *i. m.*, 128.

<sup>69</sup> Eleanor WACHTEL, *An Interview with Anne Carson*, Brick, 2014/1. Ez hasonló, mint amikor Ovidius „összekönnyezte” a *Tristiát*, és emiatt töröltek ki részletek belőle. Köszönöm Tamás Ábelnek, hogy e párhuzamra felhívta a figyelmem. Ugyanerről lásd még TAMÁS ÁBEL, *A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. Trist. III. 1-ben*, Ókor, 2010/3, különösen: 32–33.

<sup>70</sup> MARSDEN, *i. m.*, 189. Ugyanakkor ez mintha a 68. carmen *terra aliena* kifejezésének (68, 100) lenne egyfajta „fordítása”; az idegen, távoli vidék itt Dánia lesz.

<sup>71</sup> Ehhez további adalékokat lásd PLATE, *i. m.*, 100–101.

<sup>72</sup> Ehhez lásd SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 35.

<sup>73</sup> Elena THEODORAKOPOULOS, *There It Lies Untranslatable = Anne Carson/Antiquity*, *i. m.*, 271. Ezt még inkább erősíti, hogy a harmonikalap kivehető, nincs semmilyen módon rögzítve vagy befűzve, tehát szó szerint kiüresíthető, kissemmizhető a dobozkönyv.

<sup>74</sup> Vö. Neil CORCORAN, *Review: A Brother Never Ends*, *The Cambridge Quarterly*, 2012/3, 378.

<sup>75</sup> Lásd részletesen: SOMFAI, *Commune sepulchrum*, *i. m.*, 38–39.

<sup>76</sup> Uo., 39.

iteratív, véget nem érő, múltban rekedt, s így már-már hiábavaló gyászt. Az ismétlődés ugyanis a Carson-fordítás búcsúformulájában jelenik meg: az *ave atque vale* bevett fordítása angolul „hail and farewell”, ehelyett Carson ezt a „farewell and farewell” alakkal adja vissza. A latin kifejezésben benne van a sírhoz való odalépés, ami egyszersemind távozás is, hiszen a sírhoz búcsúzni lép oda az ember. Ezt a feszültséget a „farewell and farewell” fordítás elveszíti, másféle feszültséget viszont előállít: a repetitív forma mintha mindörökké folytatható lenne, így a végességgel képez ellentétet.<sup>77</sup> Ugyanakkor az olvasónak az a benyomása is támadhat, mintha Carson a 65. carmen következő verssorát is belefördítaná ebbe: [...] *at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam* („de biztosan mindig szeretni foglak, és halálotat gyászdalaim mindig siratni fogják”, 65, 11–12).

Míg Catullus 65. és 68. carmenjeiben a *studium*, a költői tevékenység folytathatatlansága tematizálódott, s még a 101-ben is – noha ellentmondásosan – a szöveg felszíne alatt ott lappang az attól való félelem, hogy a poétikus megszólalás a halott báty elárulása,<sup>78</sup> Carson művében a *studium* jelentése kibővül a filológiai-akadémiai elfoglaltsággal, és a gyászmunka megfelelőjévé válik. A gyász és a filológia/fordítás párhuzamba kerül, s erről a szerző egészen nyíltan vall: „Soha nem jutottam el a 101. carmen olyan fordításához, amelyet szerettem volna. De az évek során, amíg dolgoztam rajta, úgy kezdtem el gondolni a fordításra, mint egy szobára, egy nem egészen ismeretlen szobára, ahol az ember a villanykapcsoló után tapogatózik. Azt hiszem, ennek sosincs vége. Egy testvérnek sosincs vége. Én őt fürkészem. Neki nincs vége.”<sup>79</sup> (7.1) Ahogyan a gyászmunka nem ér véget (melyet a búcsúformula említett repetitív fordítása is érzékeltet), úgy a fordítás sem lehet végleges, és a filológiai munka is kimeríthetetlen, állandó, szakadatlan.<sup>80</sup> A lemmatizált szöveg ugyanakkor az ókori szövegek modern kommentárjainak, a klasszika-filológusok szöveghez való hozzáféréseinek gyakorlatait, technikáit is reflexió tárgyává teszi: a szócikkekben tetten érhetők az *Oxford Latin Dictionary* tételei, de természetesen nem teljes átmásolásról, hanem válogatásról, átrendezésről van szó. Így e gesztus rámutat, hogy a semlegesnek hitt gyakorlatok is interpretatív munkák, amelyek a válogatás – akár önkényesség – révén alakítanak ki jelentéskapcsolatokat. A korábban idézett „beporzás” így válik még inkább érthetővé: a tudósi gyakorlatok alkotói tevékenységként is feltűnnek, ezáltal is felhívva a figyelmet ezek kölcsönösségére, azonos módozataira.

A költői megalkotottság tehát Catullus fájdalmára, gyászára vagy inkább irodalmi képességeire hívja fel a figyelmet? A gyász-költészet ellentmondásossága ilyen értelemben hovatovább etikai színezetű kérdésként is feltehető: kiről van itt inkább szó?

<sup>77</sup> FLEMING, *i. m.*, 68.

<sup>78</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 301.

<sup>79</sup> „I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end.” (7.1)

<sup>80</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 304.

Nem a halál és a veszteség, a másik személyének egyfajta „kizsákmányolása-e” verssé tenni azt?<sup>81</sup> Mindezeket az ellentmondásos kérdéseket Anne Carson is – ugyancsak mediális átfordításokkal újragondolva – felteszi, s a már Catullusnál is meglévő egymásra utaltság és azonosulás sajátos újrakonfigurálását hajtja végre. Catullus egyfajta nővéri olvasatát adja.

### Brother/Sister – A testvéri szerepek dinamikussága

A versben háromszorosan ismételt *frater* megszólítási forma miatt a beszélő kilétét bizonyos kétértelműség övezi – mutat rá Feldherr. Az azonos nemű testvérekre használt szavak ugyanis – ellentétben a családi kapcsolatok bármely más kifejezésével – eredendően reflexívek. Egy férfi az apjának fia, a fiának apja, de a fivérnek csak fivére lehet. Így bármennyire is úgy tűnik, hogy a vers mint kvázi rituális közlés szétválasztja az élőket és a holtakat, a nyelvhasználat mégis némi azonosíthatóságot vagy felcserélhetőséget sugall Catullus és a halott fivér között.<sup>82</sup> A vers hatásában kiemelt a szimmetrikus fivérkapcsolat,<sup>83</sup> amelyet számos párhuzam, finom nyelvi játék erősít. Ilyen például a fivérgyászoló epigrammákban újra meg újra visszatérő, s azokat így még szorosabban összekötő felkiáltás, mely a 101-ben a következőképp jelenik meg: *heu miser indigne frater adempte mihi* („jaj, szerencsétlen, tőlem méltatlanul elragadott fivér!”, 101, 6). Ehhez képest a 68-ban: *ei misero frater adempte mihi / ei miseri fratri iucundum lumen ademptum* („Jaj, tőlem, szerencsétlentől elragadott fivérem! Jaj, szerencsétlen fivérértől elragadott kedves szemem fénye!” 68, 92–93) – ahol a *miser frater* szintagma variálása révén teljesen kölcsönösen mutatkoznak meg a testvéri felek, első esetben a *misero* a *mihi* névmással van egyeztetve, azaz a catullusi beszélőre vonatkozik, a *frater* pedig a testvér megszólítása, míg a következő sorban a *frater* már a catullusi beszélőt jelenti.<sup>84</sup> Ugyanakkor az sem érdektelen, hogy itt éppen fénynek (szeme fényének, *iucundum lumen*) nevezi, míg a *Nox* első oldalán a NOX FRATER NOX feliratot olvashatjuk, amely a *frater* (fivér) szót mindkét oldalról az éjszaka kifejezésével keretezi, s így valamelyest azonosítja, összefüggésbe is állítja ezeket. Az

<sup>81</sup> A problematikára Carson reflektál is: „Ez nem a gyászról szól. Arról szól, hogy megértsünk más embereket és az ő történetüket [and their histories], mintha mindannyian külön nyelvek lennénk. Ezt próbáltam feltárni. A gyász feltárása miatt ez a könyv rólam szólt volna, és én ezt nem akartam.” SEHGAL, *i. m.*

<sup>82</sup> FELDHERR, *i. m.*, 217.

<sup>83</sup> Lásd részletesebben FELDHERR, *i. m.*, 217–218. A vers recepciójában kiemelt szerepű a maskulin olvasat, lásd Elena THEODORAKOPOULOS, *Women’s Writing and the Classical Tradition*, *Classical Reception Journal*, 2012/2, 156–159. A „költői testvériség” (*poetic brotherhood*) recepciójáról a vers összefüggésében lásd FITZGERALD, *i. m.*, 212–216.

<sup>84</sup> A 68. carmen korábbi pontján is megtaláljuk a lamentáció variációját: *sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors / abstulit. o misero frater adempte mihi* („de ezt az elfoglaltságot egészében elvette tőlem a fivéri halál a gyásszal, jaj, tőlem, szerencsétlentől elragadott fivér”, 19–20), éppen azon a ponton, ahol a catullusi beszélő a versírásra (*studium*) való képtelenségét említi.



egyik lapozásnál a WHO WERE YOU szavakat erősen a papírba nyomva, mintegy bevésve olvassuk, mégis halványan, mintha kiradírozták, kitörölték volna. Nyoma a következő oldalon is látszik, s mintha a YOU szó megfordítva NOX-ként lenne olvasható. Ez a szó szerinti *fordítás* – a lap megfordítása – szintén az éjszaka és a testvér azonosságát, megfeleltetését erősíti. Ezt még inkább aláhúzza, hogy az egyik első kommentárban ez áll: „Akárhogy is próbálom felidézni azt a *ragyogó fiút*, aki volt, ez egy egyszerű, furcsa történet marad. Így hát elkezdtem gondolkodni a történelmen.” A „starry lad” kifejezésben használt jelző a csillag (*star*) főnév melléknévi megfelelője, s a csillagos ég jelzője is lehet, a testvérré vonatkoztatva viszont magába sűríti a sokat hangoztatott belátást: alakja és története mindvégig távolban, sötétben, kiismerhetetlenségben marad.

Izgalmas innen nézve, hogy Carson hogyan konfigurálja át a fivéri viszonyt, mint-hogy a fivér gyászverséből a hűg gyászverse válik. Ezt a *frater* szócikk nyíltan is jelzi, ahol azt a megjegyzést olvashatjuk, hogy a főnév többes számban ’fivér és nővér’ jelentésű.<sup>85</sup> Noha ez a jelentés az *Oxford Latin Dictionary*ben is szó szerint ugyanígy szerepel, itt kiemelt szerepre tesz szert, mint a Catullus-vers újraértelmezésének egyik központi eleme. Mindamellet, hogy a testvéri kapcsolat így hangsúlyosan *frater* és *soror* kapcsolata lesz, a catullusi kölcsönösség más, új módokon jelenik meg annak ellenére, hogy itt különböző nemű testvérekről van szó. Erre érdekes adalékot szolgáltat Carson korábbi, a *Men in the Off Hours* című kötetének Catullus-ciklusában szereplő 101. fordítás/adaptáció, amely több szempontból is a *Nox* előfutárának tekinthető.<sup>86</sup> E szöveget nem áll módomban részletesen elemezni, de a gondolatmenet szempontjából fontos felhívni a figyelmet az 5. sorra: „I a brother”, melyben mintha a létige agrammatikus elhagyásával a Feldherr által megfogalmazott reflexivitást, kölcsönösséget jelenítené meg.<sup>87</sup>

A szótári szócikkek és a szerzői kommentárok egyértelműen jelzik, hogy az elsődleges párhuzamos szöveg a 101. carmen: „Azóta szeretem ezt a verset, amióta először olvastam a gimnáziumi latinórán, és már többször megpróbáltam lefordítani. Angolul semmi sem képes megragadni egy római elégia szenvedélyes, lassú felszínét [*the passionate, slow surface of a Roman elegy*].” (7.1) Épp ezért elgondolkodtató, hogy a címadó *nox* kifejezés a 101-ben nem szerepel. Ennek azért is lehet különös jelentősége, mert szinte minden szócikkben megjelenik, sokszor radikálisan a személyes kontextushoz – Michael halálához – kapcsolva az egyébként „semleges” főnevet. Erre szemléletes példa rögtön az első szócikk, a *multas*, amelynek végén a mű metaforikus-motivikus hálója is kirajzolódik: „*multa dies* or *multa lux*: broad daylight, *multa nox*: late in the night, perhaps too late”. A „perhaps too late” mint egyfajta lamentáció kiszól a szócikkből, és kiugróan a carsoni beszélő hangjaként cseng – hasonlóan a

<sup>85</sup> FREDERICKSEN, *i. m.*, 298.

<sup>86</sup> FLEMING, *i. m.*, 70–71. E Catullus-ciklus részletesebb értelmezését lásd NICOLACI, *i. m.*, 254–255; THEODORAKOPOULOS, *There It Lies*, *i. m.*, passim.

<sup>87</sup> FLEMING, *i. m.*, 71.

*nequiquam* kiszóláshoz a 101, 4-ben. Ugyanakkor az előtte szereplő *dies* és *lux* is fontos kifejezések, nemcsak mint a *nox* ellentétei (akár a 'fény', akár az 'élet' értelmében), hanem mint Carson ars poeticájának alapelemei is. Rögtön az átellenes *recto* oldalon a következőt olvashatjuk: „Az elégiámat *mindenféle fénnel* akartam megtölteni. De a halál fukarrá tesz minket. Többet nem is lehet várni ettől, úgy véljük – meghalt. A szeretet nem változtathat rajta. A szavak nem tudnak hozzátenni.” (1.0). Ez a részlet kiemelt szerepet kap mint első megszólalás, kommentár. Mint látható, az elégiaműfaj a fénnel kerül összefüggésbe, a megvilágítással, egy már-már halott metafora (fény, világosság mint megértés) hatásával élve. Ugyanakkor rögtön az elején tematizálódik a vállalkozás eleve kudarcra ítélt mivolta: sem az affekciók, sem a nyelv ereje nem tudja a veszteséget, a halál tényét lényegében megragadni vagy megváltoztatni.

Bár a 101. carmenben nem jelenik meg a *nox*, máshol igen: emlékezetes módon a *lux* ellentétéként, 'halál' jelentésben az 5. carmenben (*nobis, cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda* – „mikor egyszer kihuny rövid fényünk, / az örökös égy éjt kell aludnunk”, 5, 5–6). A 65. és a 68. carmen mint fivérgyászoló epigrammák eleve a 101-gyel szoros tematikus és intertextuális kapcsolatban állnak – a 68-ban a *nox* kifejezés mint az idők homálya, a feledés metaforája jelenik meg, ami, mint láttuk, Carsonnál is a metafora egyik fő aspektusa: *ne fugiens saeculis obliviscentibus aetas / illius hoc caeca nocte tegat studium* („hogy az elszaladó idő, a feledékeny századok, a vak éjjel az ő [Allius] szívességét el ne fedje”, 68, 43–44). A *Nox* szempontjából nem jelentéktelen az sem, ahogyan a 7. carmenben megjelenik a kifejezés (*tacet nox* – „hallgat az éjszaka”, 7): az éjszaka a szerelmesek találkozási ideje, mintegy a szeretők cinkosa, ám a megelőző sor végi *sepulcrum* miatt az 5. carmenhez hasonlóan vészjósoló konnotációi is lehetnek. Mindemellert a hallgatással kerül összefüggésbe, amely a távoli, elhidegült bátynak, Michael megismerésének is állandó akadály.<sup>88</sup> Ehhez érdemes emlékezetünkbe idézni az 51. carmen sorait (*gemina teguntur / lumina nocte* – „szemeim kettős éj fedí”, 11–12), ahol pedig szintén a szerelem az affektív, letaglózó, bénító erő, mely a hangvesztés, a beszédre való képtelenség mellett a halló- és látóképességet is legyőzi.

E rövid válogatásból is láthatjuk, hogy Catullusnál a *nox* kifejezésnek komplex összefonódása van a szerelem témájával, amely meglátásom szerint a *Nox*ban is teret kap. A mű egyik igen hangsúlyos része Michael egyetlen, anyjuknak küldött, kézzel írott levele, amely egyfajta gyászvers a gyászversben: szerelme, Anna haláláról számol be. A kommentárokból kiderül, hogy anyjuk a halálos ágyán abból a dobozból, melyben gyerekei leveleit tárolta, egyedül Michael e levelét kérte, amelyet Franciaországból írt, amikor szerelme meghalt. A carsoni kommentárok rendre a halálával összefüggésben utalnak Annára: „tudod, azon a télen, mikor a lány meghalt” (2.2); „a lány, aki meghalt” (3.2), hasonlóképp, mint ahogy Catullus bátyjára is utalt („A testvérről a halálán kívül egyáltalán semmit sem tudunk” 7.1). A következő szakasz szintén

<sup>88</sup> Vö. „Sokáig nézem a bátyám némaságát [*the muteness of my brother*]. Ellenáll nekem [*It resists me*].” (1.3)

fontos adalékokat tudat az olvasóval: „Koppenhágába megyek. A bátyám özvegye ad nekem néhány régi naplót, amit talált. Michael vándoréveiből, tele fényképekkel, amelyeket ő maga hívott elő Haidarábád, Bengaluru, Amszterdam, Katmandu, Párizs, Deinze hotelszobáiban, a lányról, aki meghalt, általában meztelen volt, néhány ékszertől eltekintve, egy szőke, elbűvölő lány [*a blond, delighted girl*]. Ő volt élete szerelme, mondja nyugodtan az özvegye.” (3.2, lásd még erről: 4.1, ahol kiderül, Annát sosem vette feleségül, az özvegye viszont úgy utalt Michaelre, mint „the light of my life”, azaz „életem fénye”, ami a carsoni beszélőnek eszébe juttatja, hogy anyjuk is így hívta, s e megszólítás, mint láttuk, Catullusnál is megjelenik a testvérré vonatkoztatva: 68, 93 és a szerelmesre is vonatkoztatva: *lux mea*, 68, 132; 160.)

A kézírásos levél csak töredékesen jelenik meg, épp csak szavakat, félmondatokat vagy rövidebb szakaszokat lehet belőle kibetűzni. A széttépett levéldarabok metonimikusan mintegy Michael szétszórt hamvait is megjeleníthetik.<sup>89</sup> Szerepel azonban Carson csupa nagybetűs, nyomtatott átírásában,<sup>90</sup> három részre szedve, az *ad* és az *inferias* szócikkek mellett, központozás nélkül, ami miatt dikciója poétikusabbá válik,<sup>91</sup> másrészt erőteljesen felirat hatását kelti. A szövegmanipulációs eljárások (szétvágás, grafikai átrendezés, átírás) miatt a levél szövege epigrammává sűrűsödik. Lássunk egy rövid részletet a „levélepigrammából”: SHE MISSED A LOT AS A KID FELT SO DIFFERENT ANNA WAS TRULY A GIFT SHE DIED MARCH 24TH. Itt a „gift” kifejezés a catullusi szöveg mellé helyezve új értelmet nyer: míg ott a *munus* a temetési ajándék, azaz a versszöveg, addig itt maga a gyászolt. Ez volna a tökéletes (értsd: legkeresetlenebb és legőszintébb) gesztus az elhunyt felé? A levélszöveg e második részlete a halál dátumával zárul, ami még inkább epigrammatikussá teszi. Vagyis Michael ilyen értelemben nemcsak a *Nox*, e multimediális epitáfium vagy gyászsköltelemény tárgya, hanem – inkorporálva Carson művébe<sup>92</sup> – ő maga is egyfajta költői megszólalóvá válik. A gyászvers műfajiságában rejlő alapvető ellentmondásos felállás (a gyászolt halott mint tárgy, a gyászoló költő mint alany) dinamikussá válik, s ez a radikálisan eltérő életek között mégiscsak valami hasonlóságot sugall.<sup>93</sup>

### Docta puella/Scholarly girl – A „saját halál”

Kinek az elégiája a *Nox*? Ha e dobozkönyvre mint egyfajta síremlékre tekintünk, vajon kinek a sírköve? Láthatjuk, hogy e kérdésekre nem is adható egyértelmű válasz:

<sup>89</sup> PLATE, *i. m.*, 99.

<sup>90</sup> Arról, hogy kézírás transzkripciója során mivész el az eredeti levélből, lásd PLATE, *i. m.*, 100.

<sup>91</sup> Vö. CORCORAN, *i. m.*, 377. A levélben szereplő „forgolódva, mint egy hal” (*flipping like a fish*) hasonlat kapcsán Corcoran hozzáteszi, hogy a fivér, akárcsak a hús, valószínűtlen, de drámaian ötletes hasonlatok alkotója volt (*uo.*), vagyis ő is a szöveg költői potenciáljára hívja fel a figyelmet. Plate szerint így nehezebben olvasható, és a nagybetűs írásmód dühöt sugall. PLATE, *i. m.*, 99.

<sup>92</sup> Vö. BRILLENBURG WURTH, *i. m.*, 24.

<sup>93</sup> Vö. CORCORAN, *i. m.*, 377.

Michael mellett Anna is mint gyászolt halott jelenik meg, s hozzá is szól egy „levél-epigramma”. Azonban meglátásom szerint Carson még tovább bonyolítja a poétikus megszólaló és gyászolt másik viszonyrendszerét. Rögtön a borító elbizonytalanító, hiszen Michael képe szerepel rajta, de Anne Carson neve – persze mint szerzői név, de a könyvtárgyat síremlékként értelmezve ez mégiscsak zavarba ejtő, újabb gesztus az identitások, szerepek összemosására.<sup>94</sup> Mint Catullus költeményéről, úgy a *Nox*ról is elmondható, hogy legalább annyira szól Anne Carson irodalmi munkásságáról, az antik irodalomhoz való viszonyáról és a könyvről alkotott elképzeléseiről, önmagáról mint íróról-költőről-műfordítóról, sőt, valamelyest a „saját haláláról” is.

Erre az olvasatra még egy izgalmas utalást említenék példaként. A *cinerem* szócikk záró soraiban azt olvashatjuk, hogy síremlékeknél szerepel a kifejezés: *cinis hic docta puella fuit*. Ez a szöveghely Propertius II. 11-es epigrammájának záró sora. A teljes sor így hangzik: [*viator*] *nec dicit 'cinis hic docta puella fuit'* – „[az arra járó] nem fogja azt mondani: »ezek a hamvak egy tanult lány voltak«,” vagyis a sírfelirat felolvasása, a hangadás itt explicite is megjelenik, noha tagadó formában. A propertiusi beszélő igencsak öntudatosan emlékezteti Cynthiát, hogy emlékezete és jó híre nagyon is tőle függ;<sup>95</sup> s ezzel – radikálisan felerősítve – elismeri a (gyász)költészet eddig tárgyalt problémáját, s illusztrálja azt a kölcsönösen függő kapcsolatot, amely szerző és téma, szerző és szöveg között áll fenn.<sup>96</sup> Azonban még izgalmasabb, ahogyan ezt Carson angolra fordítja a bevett vagy várható „learned girl/maid” fordítással szemben: „this ash was a scholarly girl”. Ez a megfogalmazás benyomásom szerint erősen önreferenciális, különösképpen, hogy a szemben lévő *recto* „oldalon” a következőt olvashatjuk: „A hangja olyan volt, mintha valami mással lett volna kérgezeve, fekete, sűrű – egy pillanatra felcsillant, amikor azt mondta, »dinka« (Na, dinka, elérted már a bölcsességet?), aztán ismét elsötétült. [...] Mi az a hang?”<sup>97</sup> (5.2) Közvetlenül ez előtt pedig ez állt: „Professzornak (*professor*) vagy dinkának (*pinhead*) hívtok, ezek a jelzők intellektuális tiszteletet sugalltak, de soha életünkben nem beszélgettünk eszmékről.” (5.1 – fontos, hogy ez a *mutam*, 'néma' szócikk mellett szerepel!) Vagyis mintha Carson a „scholarly girl” szintagmával egyszerre utalna a római szerelmi elégiák szövegvilágára, s állítana saját magának is emlékművet, egy önmagának írt, alig egysoros epigramma önreflexív fordításával. Ez ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy – a horatiusi *monumentum*hoz hasonlóan – a mű mindig a költő emlékműve.

Írásomban többször jeleztem, hogy a carsoni poétikában a köztes tér, a határhelyzet mennyire inspiráló, legyen szó a különböző szerzők, nyelvek vagy kultúrák találkozásáról. A fordítás pregnánsan az a tevékenység, amely efféle határhelyzetben való

<sup>94</sup> MACDONALD, *i. m.*, 58.

<sup>95</sup> Még akkor is, ha Cynthia is ír verseket: I. 2. 27–30 és II. 3. 17–22; RAMSBY, *i. m.*, 57.

<sup>96</sup> RAMSBY, *i. m.*, 57.

<sup>97</sup> „His voice was like his voice with something else crusted on it, black, dense – it lighted up for a moment when he said 'pinhead' (So pinhead d'you attain wisdom yet?) then went dark again. [...] What is a voice?” (5.2)

egyensúlyozás, s ahol a hibázás lehetősége fennáll. Ezt Carson így fogalmazza meg: „Szeretem ezt a nyelvek közötti teret, mert ez a hiba vagy a tévedés helye [*a place of error or mistakenness*]. [...] És ez hasznos [...] az írás számára, mert mindig jó, ha kibillented magad az egyensúlyodból [*to put yourself off balance*], ha kikölkensz abból az önelégültségből [*to be dislodged from the complacency*], amelyben általában érzed a világot. [...] És a fordítás folyamatosan ezt teszi.”<sup>98</sup> A távoli és halott báty megismerése és megértése tehát mint „lefordítás” tételeződik<sup>99</sup> – ahogy Corcoran fogalmaz, „ha egy holt testvér olyan, mint egy holt nyelv, akkor csak nyomokban, töredékekben, emlékművekben, kisértetekben, közelítésekben és eltűnésekben lehet visszaszerezni”.<sup>100</sup> A fordítás folyamatossága, lezárhatatlansága, a tévedés lehetősége mellett ugyanakkor az angol *entry* kifejezés kétértelmősége fontos: jelentheti a szócikket, illetve a belépést is. E szótári tételek s a hozzájuk kapcsolt kommentárok tehát valamiféle belépést, betekintést mégis jelenthetnek, amelyeken mi, olvasók is bepillantathatunk egy titokzatos, nehezen megérthető és némileg tragikus élet néhány pillanatába, mint egyfajta „szobába”, amelyről Carson beszél a fordítás metaforájaként.<sup>101</sup>

---

KÁRPÁTI BERNADETT

PhD-hallgató

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Nyelvtudományi Doktori Iskola,

Ókortudományi Program

k1993b@gmail.com

“*This Ash Was a Scholarly Girl*”

*Generic and Medial Translation in Anne Carson’s Nox*

**Abstract:** In my paper, I analyse Anne Carson’s work *Nox*, in which the author juxtaposes her own tragic experience of grief with her philological work on Catullus’ *Poem 101*. Carson presents these two types of works (i.e., mourning and translation/adaptation) as parallel but ambiguous efforts to make present what has been lost and to give voice to the voiceless. After an interpretation of the Catullus poem, I will illustrate Carson’s understanding and practices of translation through a few examples and then describe the specific realization of the fundamental tension inherent in the genre of the elegy (the grasping of the mourned other

---

<sup>98</sup> Kevin McNEILLY, *Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson*, *Canadian Literature*, 2003/1, 14. Idézi JANSEN, *i. m.*, 5.

<sup>99</sup> Vö. MARSDEN, *i. m.*, 197.

<sup>100</sup> „If a dead brother is like a dead language, he can be recovered only in traces, fragments, memorial ruins, hauntings, approximations, and vanishings.” CORCORAN, *i. m.*, 377. Vö. FLEMING, *i. m.*, 66.

<sup>101</sup> Vö. PARR, *i. m.*, 348.

and the possibilities of one's own poetic utterance), and the reinterpretation of the dynamics of Catullus' relationship with his sibling.

**Keywords:** Classical Reception Studies, Anne Carson, Catullus, Translation, Intermediality

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/114-132](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/114-132).

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



VERES OTTILIA

## „Visszahengergeti őt a Napba”

Gyász Alice Oswald *Emlékmű* című *Íliás*-átiratában\*

„Új alakokká vált testekről  
indít a lelkem szólni;”  
(Ovidius)<sup>1</sup>

„Tudod, közös, hogy meghal, aki él,  
S természet útján szebb valóra kél.”  
(William Shakespeare)<sup>2</sup>

Ted Hughes *Szülelésnap levelek* című kötete Hughes személyes hangvételű verseit gyűjti egybe, melyeket a fiatalon és tragikusan elhunyt feleségének, Sylvia Plathnak az emlékére, kettejük kapcsolatáról írt az évek folyamán. Plath 1963-ban követett el öngyilkosságot, Hughes a kötetet 1998-ban, saját halálának évében publikálta. A kötet utolsó előtti, *Kutyák eszik anyátok* című versének megszólítottjai az anya korai halálával szembesülni kényszerülő gyermekeik (anyjuk halálakor Frieda lányuk hároméves, Nicholas fiuk egyéves volt). Az anya holttestét szétcibáló kutyák traumatizáló nyitó képével ellentétben, a vers záróképe – a természetbe visszafordított anyai test képe – a gyászoló gyermekeket igyekszik megnyugtatni, pótolhatatlan veszteségüket feloldani, elfogadhatóvá tenni. A magyar fordításból kimarad a „holy care” – isteni gondviselés – fogalom magyar megfelelője: „Gondoljátok inkább: / Ott fekszik a magas oltáron kiterítve, / Várja a keselyűket, / Hogy fölvigyék a Napba. („Think her better / Spread with holy care on a high grid / For vultures / To take back into the sun.”<sup>3</sup>) Higgyétek inkább: / E csontörülő szájak azok a szájak, / Melyek a bogárnak munkálnak, / Mely visszahengergeti őt a Napba.”<sup>4</sup> A zárókép azt sugallja, hogy a halott anyai test a természeti körforgás részévé válik, a természetbe beleolvad, a földből a Napnak visszaadatik. A borzalom és elfogadhatatlanság helyett a kép egyfajta beteljesedést, megérkezést, hazaérkezést sugall: porból lett és porrá lesz. A Napba simulás

\* Nosz Botond emlékére (1978–2021), akinek az elvesztését Oswald versével is gyászoltam.

<sup>1</sup> OVIDIUS, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1964, 5.

<sup>2</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János = *William Shakespeare összes drámái*, Bp., Magyar Helikon, 1972, III, 256.

<sup>3</sup> TED HUGHES, *The Dogs Are Eating Your Mother* = T. H., *Birthday Letters*, London, Faber&Faber, 2005, 1168.

<sup>4</sup> TED HUGHES, *Kutyák eszik anyátok*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa = T. H., *Szülelésnap levelek*, Bp., Európa, 2001, 213.

motívuma, a keselyűk cselekedeteire vonatkozó szent gondviselés, megnyugvást hozó erős gondoskodást sugall. A hazatalálás a Napba feloldja az erőszakot, és helyet ad a bár fájó, mégis megnyugvást jelentő beletörődésnek.<sup>5</sup>

Hughes versének gyászfeldolgozása hasonlóságot mutat Alice Oswald kortárs angol költő *Memorial* (Emlékmű) című, 2011-ben megjelent, az *Íliás* elesett katonáit sirató versének gyász munkájával.<sup>6</sup> Oswald verse Homéros *Íliás*ának gyönyörű, rendkívül érzékeny átírata, melyben az *Íliás* jobbára ismeretlen katonáinak állít emléket, őket gyászolja a görög hagyományt megidéző siratóénekeiben. Jelen tanulmányban Oswald lírai hasonlatainak sora érdekel, azok a „nyílások”, ahogy Oswald nevezi őket,<sup>7</sup> amelyek e halálok megértésére, a halál természetben való feloldására tesznek kísérletet. Olvasatom fő argumentuma, hogy Oswald hasonlatainak természetbe való beágyazása a korai halált – fiatal, erős férfiak erőszakos halálát – „természetessé” alakítják, az értelmetlennek értelmet adnak, s ezáltal halálukat feldolgozhatóvá teszik.

A vershez írt rövid bevezetőjében Oswald nyíltan vállalja, hogy verse az *Íliás* „hét nyolcadáról való hanyag, vakmerő lemondás”.<sup>8</sup> Adaptációja lemond az *Íliás* cselekményének követéséről, és nem az eposz hőseiről – Achilleusról, Agamemnónról vagy Odysseusról – szól. A klasszika-filológusként Homérost ógörögül olvasó Oswald az Observernek adott interjúban magyarázta döntését:

Mindig is frusztrációt éreztem az *Íliás* kapcsán. Azt éreztem, rosszul értelmezzük. Az *Íliás* kultúránk birodalmi retorikájának klisészerű alkotóelemévé vált, a háborút és annak hőseit dicsőítő iskolai tananyag, holott nem az. A fordítások romantikus lendülettel igyekeznek a történet cselekményét, a háborút felmagasztaló retorikáját visszaadni, de Homéros hétköznapisága, amit annyira szeretek benne – az a megdöbbentő és csodálatra méltó mód, ahogyan különleges, valódi embereket ábrázol, akik egyszerűen önmaguk – szinte láthatatlan marad bennük.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> KULCSÁR Edmond, *Fordít vagy pedig interpretál: Megjegyzések Ted Hughes Születésnap levelek című kötetének magyar fordításáról*, OTDK, Humántudományi Szekció, 2021. Kézirat.

<sup>6</sup> Alice OSWALD, *Memorial*, London, Faber&Faber, 2012. A teljes versnek sajnos még nincs magyar fordítása: Danyi Zoltán költő, író fordított részleteket, melyek a Jelenkor 2017-es és 2018-as számaiban, illetve a ZiN Daily (Zvona i nari, Bells & Pomegranades) vajdasági folyóiratban jelentek meg. A vers további egy szakasza Bényei Tamás fordításában olvasható az *Emlékmű és kísértethang* című, az első világháború emlékezetének angol irodalmi metaforáit vizsgáló tanulmányában, melynek utolsó fejezete foglalkozik Oswald versével. Bényei Tamás kiváló elemzése az egyetlen magyar nyelvű értelmezés a versről, egyben jelen tanulmány inspirációja és kiindulópontja is. BÉNYEI Tamás, *Emlékmű és kísértethang: Az első világháború emlékezetének két metaforája az angol irodalomban*, *Studia Litteraria*, 2015/3–4, 47–79, itt: 77–79.

<sup>7</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 2. A továbbiakban az angol szöveg 2012-es Faber&Faber kiadásának oldal-számaira fogok hivatkozni. A magyar fordításokra vonatkozóan: ha külön nem jelzem, a részleteket saját fordításomban adom meg.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Sarah CROWN, *Alice Oswald: Haunted by Homer*, Observer, 9 October 2011. <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/09/alice-oswald-homer-iliad-interview>. (Letöltés ideje: 2021. október 1.)



A vers első része nyolc oldalon keresztül 214 elesett, görög és trójai katona nevének egymás alá helyezett felsorolása. Oswald úgy tekint versére mint az *Íliás* egyfajta nyelvi temetőjére („oral cemetery”).<sup>10</sup> Mindegyik névnek külön sort szentel; egyenként emlékezünk férfiakra, szembesülünk haláluk megrendítő veszteségével. Bár az *Íliás*ban is találkozunk ezekkel a nevekkal, a harc csatazajában nem jut idő meggyászolni a nevekkal jelölt szereplőket. Oswald kísérteties elbeszélése azokra emlékszik az *Íliás*ban (és bármely háborúban), akikre nem szoktunk: a „kisemberekre”, akik a háborúk nagy narratíváiból sokszor kimaradnak. Mint Helené az *Íliás*ban, név szerint ismeri a görög harcosokat: „S látom a többi akhájt is, a sok ragyogószemű harcost, / kit jól ismerek, és a nevét neked elmondhatnám”, mondja Priamosnak.<sup>11</sup> Mintha Oswald átvinné a szót Helenétől, és azzal, hogy a halottakat egyenként megnevezi, egyszersmind végtisztességben részesíti őket. Most megállunk mellettük: nevük egybegyűjtve, felsorázva, mind nagybetűvel szedve; mintha háborús emlékmű előtt vagy temetőben állnánk, rájuk emlékezni. A katonák felsorolásával (enumeráció) és származásuk (genealógiájuk) ismertetésével (ki, kicsoda, kinek a fia, hová való) Oswald az ókori katalógusköltészet és az eposzi seregszemle hagyományát követi, mégis ezt a beszédmódot más jelentéssel ruházza fel, hiszen a költeményében bemutatott férfiak elsősorban nem katonák, hanem hús-vér emberek: testvérek, fiak, férjek, apák („somebody’s husband somebody’s daughter’s husband”<sup>12</sup>). Ettől válik a vers szívszorító imává, amely a szeretett testeket halált hozó sebeik elsiratása után adja vissza a természetnek.<sup>13</sup>

A vers második része ennek megfelelően a nyitó oldalakon megnevezett katonák röviden elbeszél, villanásnyi élettörténete, kezdve Prótesilaossal, aki az első elesett görög katona Trójában. Mint az *Íliás*ban, látjuk, amint elsőként „a levegőben halt meg, a part felé ugorva”.<sup>14</sup> Megismerjük Harpaliont, aki még nem áll készen az életre, nem elég erős még, egyik lábáról a másikra álldogál;<sup>15</sup> Simoeisioszt, „aki juhok közt jött a világra, [...] az érchegy a mellbimbóját fúrta át, [...] a szülők fájdalmára nincsen szó”.<sup>16</sup> Skamandrios vadász, az erdő összes szarvasát ismeri a hegyek senkiföldjén;

<sup>10</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 2.

<sup>11</sup> HOMÉROS, *Íliás*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Európa, 1999, III, 232–233. Homéros *Íliás*ára az ének és a sorok számának megadásával hivatkozom.

<sup>12</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 48.

<sup>13</sup> Egyik interjúban Oswald a vers megírásának és közönség előtti előadásának kimerítő folyamatáról, egyfajta poszttraumatikus hatásáról beszél; mintha a költő-bárd az alkotói-előadási folyamat részeként maga is gyászolna, temetne. MAX PORTER, *Interview with Alice Oswald, The White Review*, Aug. 2014. <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-alice-oswald/> (Letöltés ideje: 2021. október 1.)

<sup>14</sup> ALICE OSWALD, *Emlékmű* (részlet), ford. DANYI Zoltán, Jelenkor, 2017/5, 571. Ebben a számban a vers három oldalnyi részletének, a 2012-es Faber&Faber kiadás 13–16. oldalainak fordítása jelent meg (a „The first to die was Protesilaus” sortól a „Sucks him white he steps back” sorig terjedő részek).

<sup>15</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 50.

<sup>16</sup> OSWALD, *Emlékmű*, i. m., 572.

életétől olyan nehezen válik meg, mint anyja öletől a gyermek.<sup>17</sup> Epiklést, a napsütötte Lyciából, egy kő tántorítja hátra, és, mint bűvár, úgy süllyed el.<sup>18</sup> Aksylos, „annyira szeretett barátokozni / hogy Kalésiosszal együtt halt meg végül / mindketten magányba szédültek / a beszélgetés fonala megszakadt köztük”.<sup>19</sup> És halott Polidóros is, a nagy futó, s most valakinek el kell mondania a hírt meggyötört apjának, ki szeretett fiát keresi.<sup>20</sup> Eavan Boland szerint Oswald verse egy fényképezőgép felvillanásának rövid pillanata emlékeztetve mutatja meg a halott katonákat; egy pillanatra, amely rövid ahhoz, hogy megismerjük, mégis elég hosszú ahhoz, hogy gyászolni tudjuk őket. Oswald friss, sűrű költői nyelven festi meg a katonák portréit:<sup>21</sup> a vörös arcú Diomédés csendesen, mint egy mészáros, teszi a dolgát,<sup>22</sup> Pandaros dühös és nem érti, mit keres itt: „ha élve hazajutok innen mondta / s látom még feleségemet és magas házamat / bárki levághatja a fejemet / ha nem töröm azonnal darabokra és nem vetem / tűzbe az íjamat mely cserben hagyott.”<sup>23</sup> Íphidamás egy tizennyolc éves türelmetlen trójai kamasz, „a családja megnyomorította őt a szeretetével / fuvolát vettek neki és elküldték játszani / nagyapja bárányharapta mezőire / mivel ez nem vált be menyasszonyt vettek neki / de a fiatalasszony egymaga feküdt le új nevével / olyan volt mesélte később mintha a férje / páncélt viselt volna a nászéjszakán is”.<sup>24</sup> Koón Iphidamás testvére, vele együtt hal meg, miközben „próbálta hazavonszolni őt / segítetek az istenért ez Íphidamás / segítség segítség kiáltozott de Agamemnón / lecsapta a fejét és kész / két testvért ölt meg aznap reggel ugyanaz az ember. [...] A fájdalom fekete olyan mint a föld / behúzódik a szem ránciba / csomót töm a torokba / mikor földre bukni látja öccsét az ember”.<sup>25</sup>

Bényei Tamás szerint Oswald verse megváltja a puszta katalógust azáltal, hogy versében a nevek sorrendjét nem az ábécé, hanem a katonák halálának kronológiája adja:

<sup>17</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 19.

<sup>18</sup> *Uo.*, 45.

<sup>19</sup> Alice OSWALD, *Emlékkő* (részlet), ford. DANYI Zoltán, *ZiN Daily* [Zvona i Nari, Bells & Pomegranades], Dec. 19, 2017. <https://www.zvonainari.hr/single-post/2018/12/19/eml%C3%A9kk%C5%91-memorial> (Letöltés ideje: 2021. október 1.) A *ZiN Daily* online folyóiratban a vers további részletének, a 2012-es Faber&Faber kiadás 21–27. oldalainak fordítása jelent meg (a „Diomedes a madman a terrible numbness” sortól az „In praise of her softness” sorig terjedő részek).

<sup>20</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 67.

<sup>21</sup> Fordítója, Danyi Zoltán így fogalmaz Oswald stílusáról: „Alice Oswald nyers, lecsupaszított nyelvet használ, és engem is mindig ez érdekelt, hogy ki lehet-e valahogy szívni a költői nyelvből a költészetet, az idézőjelbe tett »költészetet« és az idézőjelbe tett »költőit«, hogy tehát ki lehet-e szippantani belőle mindazt, ami hazug, hamis és fals, és hogy ami ezután megmarad, azt költészetnek lehet-e még nevezni. [...] Most ez foglalkoztat, hogy meg tudom-e találni ehhez a költészethez a magyar szavakat”. (DANYI Zoltán, *Néha az segít, ami fekete* [Bíró Tímea beszélgetése], Jelenkor, 2017/5, 566–567.)

<sup>22</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 35.

<sup>23</sup> OSWALD, *Emlékkő*, i. m.

<sup>24</sup> Alice OSWALD, *Emlékmű* (részlet), ford. DANYI ZOLTÁN, *Jelenkor*, 2018/5, 496. A 2012-es Faber&Faber kiadás 36–42. oldalainak fordítása jelent meg ebben a számban (az „Antimachus was bribed this is well known” sortól az „And lands on the sand” sorig terjedő részek).

<sup>25</sup> *Uo.*

Oswald gyászszöveggént olvassa újra Homérosz eposzát, alaposan áttanulmányozva a szöveget az egyes katonákról adott információkért, s ehhez hozzászói a görög pásztori költészet hagyományos hasonlatainak általa készített – igen szabad – fordításait. Az így létrejövő antifonális szerkezet révén Oswald azt teszi, amit az emlékezet és a fikció művészete is tesz: fontosnak láttatja e jól ismert háborús elbeszélés kihagyásait, fehér foltjait, és átalakítja őket annak a márványnak a fehérségévé, amelybe a legújabb kori katonai temetők sírkövein, emlékművein és emlékfalain vésik bele a neveket. [...] Ez a fikció időbelisége, hiszen Homérosz fiktív elbeszélésének köszönhetjük, hogy kronologikus rendbe tudjuk rendezni a neveket. Oswald kötete a visszanyerés, a rekonstrukció archeológiai műveleteit hajtja végre, megkésett gyázmunka; mintha az *Iliászt* akarná kiegészíteni, egy pillanatra megállítva a hömpölygő elbeszélés menetét, valahányszor meghal valaki, hogy egyenként lehessen meggyászolni az elesetteket.<sup>26</sup>

A fentebb említett, az epikus hősköltemények hagyományát követő eljárások mellett (az enumeráció és genealógia használata a katonák bemutatásában), Oswald lírai hasonlatai további kapcsolódási pontok a homérosi szövegvilághoz. Az epikus hasonlatok az *Íliás* szövegének jelentős részét teszik ki, és éppen azt a funkciót töltik be, hogy a szűkös, lényegében az öldöklésre korlátozódó szövegvilágot tágítsák, bevonva a szöveg látókörén kívül eső élet eseményeit és jelenségeit.<sup>27</sup> Ebben az értelemben Oswald versében nagyon is homérosi megoldás a hasonlatokkal mintegy továbbírni a katonák életét, halálát és gyászát. A gyász terében önmaguk refrénjeként álló hasonlatokban az ősi, recitáló siratóénekek kötetlen mintájára megtörténik a gyász és elengedés gesztusa is, amely sokszor egy természeti átalakulás formáját ölti. Versében Oswald a katonák halálát sokszor valamely természeti jelenséghez (eső, hóhullás, falevelek hullása) vagy valamely állathoz hasonlítja, így átíratában az ember halála a természeti átalakulás folyamatának része: ebben a halálhoz való új viszonyulásában hoz újat verse az *Íliáshoz* képest. Bernard Knox szerint Homéros eposzában nincs semmilyen törekvés a halál elpuhítására:

Homéros nem vonja be mázzal az öldöklés munkájának (mert Homérosnál a gyilkolás munka) kemény valóságát, s nem törekszik arra sem, hogy szentimentalizálja az erőszakos halál fájdalmát és annak lefokozó, lealacsonyító voltát. Homérosnál a harcmező vérben úszik, a férfiak haláltusát vívnak, nyögve, ordítva hálnak meg, és Homérosnál a halál a vég: nem jelenik meg semmiféle megnyugtató víziója a síron túli életnek; a test elpusztulása egyben a lélek pusztulása is.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 77.

<sup>27</sup> Köszönöm Darab Ágnesnek, hogy felhívta a figyelmem az *Íliás* „homérosi hasonlatai”-nak ezen aspektusára.

<sup>28</sup> Bernard KNOX, *Introduction = HOMER, The Iliad*, trans. Robert FAGLES, Harmondsworth, Viking Penguin, 1990, 3–64, 26.

Simone Weil 1939-ben, a Franciaország náci megszállásakor írt etikai olvasatában az *Íliás* retorikája az öldöklést dicsőíti, amelyet ő – a helyzetet ismerve érthető módon – súlyos kritikával illet. Weil az *Íliást* az erő/erőszak versének nevezi: „Az *Íliás* valódi hőse, valódi témája és középpontja az erő (*force*); az erő, ami szolgáljává teszi, elvakítja, eltíporja, deformálja az embert.” Aki aláveti magát neki, a szó szoros értelmében dologgá válik – holttestté. „Valaki itt volt, s a következő percben senki sincs itt. E látvány bemutatásában az *Íliás* kimeríthetetlen”<sup>29</sup> – írja Weil. Szerinte e látvány keserűsége teljes nyereségében tárul elénk. Nem lép közbe semmilyen megnyugtató képzet, sem a halhatatlanság vigasztaló ígérete. Az erő, ami ől, az a képesség, amely az emberi lényt dologgá változtatja, amíg az él. „Él, lelke van, és mégis dolog. Rendkívüli entitás ez – egy dolog, aminek lelke van. Az ember, akire fegyvert fognak, dolog.”<sup>30</sup>

Valaki itt volt, s a következő percben már senki sincs itt – írja Weil az *Íliás* megannyi, már-már észrevehetetlen, szem elől tévesztett halálesetéről; folyamatosan ölnék és folyamatosan halnak. Weil gondolata szinte szó szerint ismétlődik meg Oswald versében: valaki ott volt, s a következő pillanatban senki („Someone was there / And the next moment no one”). „Szegény Arkeptolémost” siratjuk így, aki mint tűz, mint üvöltő lángok, illan el.<sup>31</sup> Az *Íliás*ban az élők dologgá válnak, mondja Weil; Oswald szövegében mintha az ellenkezője történe: „dologiságukból”, ismeretlenségükből lépnek ki a harcoss férfiak, akiket megismerni vélünk a haláluk előtti pillanatban. Az Alkatost leszűrő dárda „semmit sem tudott közlő házasságáról / semmit sem tudott érzéseiről vagy felesége arcáról / annak szerető szüleiről, felesége csodálatos hímzéséről / A dárda egyenesen a szívét érte / és ott ketyegni kezdett, de nem a szerelemért”.<sup>32</sup> Az elbeszélés egy pontján a halál fekete szárnyak formájában jelenik meg, amely minden este leszáll Trójára: „madártollak az arcodon, falásról falásra szétszednek”.<sup>33</sup> Az angol szövegben az „unmaking” szó szerepel: “Bird’s feathers on your face / Unmaking you mouthful by mouthful” (az „unmake” jelentése megszüntet, szétszed, elemeire bont), és a katonák halálát követő hasonlatok mintha a halál véglegesen megszüntető, kitörlő voltával szemben munkálnának.

<sup>29</sup> Simone WEIL, *The Iliad, or the Poem of Force*, Chicago Review, 1965/2, 5.

<sup>30</sup> *Uo.*, 7. Seth L. Schein Homéros eposzairól írt tanulmánykötetének *Mire jó a háború? Homéros Iliása és négy recepciója* című fejezetében éppen Weil argumentumával és más olyan 20. századi *Íliás*-értelmezésekkel szemben szólal fel, amelyek a 20. század etikája és esztétikája felől fogalmaznak meg kritikát a műről. Éppen ezekkel az egyoldalú, az epikus költemény komplexitását figyelmen kívül hagyó értelmezésekkel szemben méltatja Schein Oswald és Christopher Logue *Íliás*-átíratait. Seth L. SCHEIN, *Homeric Epic and its Reception: Interpretive Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 151–166.

<sup>31</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 33. „Poor Archeptolemos / Someone was there / And the next moment no one / Like fire with its loose hair flying rushes through a city / The look of unmasked light shocks everything to rubble / And flames howl through the gaps.”

<sup>32</sup> *Uo.*, 49. „There stood Alcathous and a spear / Knowing nothing of his wedding / Not knowing his feelings or his wife’s face / Or her doting parents or her incredible needlework / That spear went straight through his heart / And began to tick tick tick but not for love.”

<sup>33</sup> *Uo.*, 43. „But this is it now this is the mud of Troy / This is black wings coming down every evening / Bird’s feathers on your face / Unmaking you mouthful by mouthful / Eating your eyes your open eyes / Which your mother should have closed.”

A „madártollak az arcodon” kép is egy köztes létformát sugall, madár és ember, élet és halál közöttit, mintha a halált hozó madár(toll)ak egy másik tartományba röptének, egy új létformába menekítenék át a halottakat. A harcok férfiakat nemcsak életük felvillanó eseményeiből és haláluk leírásából ismerjük meg, hanem a halálukat követő – gyakran azt leíró, máskor asszociatív – hasonlatokból is. Azzal, hogy versében Oswald Arkeptolémós halálát tűz lángjaihoz hasonlítja, mintha egyben azt is sugallná, hogy Arkeptolémós a halálával lánggá válik, azaz nem hal meg teljesen, csupán átalakul, új létformát ölt. A Claire Armisteaddal készült interjúban Oswald így vall a halálról: „szeretem az eróziót: szeretem, ahogy egy dolog halála valami másnak a kezdetét jelöli”<sup>34</sup>

Oswaldnál a halál nem teljes vég, csupán egy létállapot lezárulása. David Farrier szerint Oswald halálnarratívája nem csupán az emberi történelem kontinuitásában helyezi el az *Íliás* halottait – a mindenkori halottakat; ismétlődő állathalál-narratívái által az emberi világon túlmutató tartománnyal köti össze őket, ezáltal megteremti azt, amit Deborah Bird Rose az „etikai idő több fajra kiterjedő kötelékének” („multispecies knots of ethical time”) nevez.<sup>35</sup> Állathasonlatai a ragadozó életmód ciklusaiba, természethasonlatai pedig a természeti világ életciklusaiba helyezik el az emberi élet múlandóságát. Ökológiai szempontból a halál visszatérés, írja Rose; a test baktériumokká alakul, a baktériumok pedig visszaadják a testet az élő földnek.<sup>36</sup> Oswald természethasonlatai mintha ezt a logikát követnék. A sok fiatal férfi mintha nem halna meg véglegesen, csupán átalakul, „s természet útján szebb valóra kél”.<sup>37</sup> David Farrier Oswald költészetének lényegi elemeként a nem-humán világ mély idegensége iránti érdeklődését emeli ki (amit Oswald Ted Hughes költészetében is annyira értékel),<sup>38</sup> ami minden kötetére igaz, az *Emlékműben* pedig a természeti és állati világ éppen az emberi élet átöröklését és átmentését szolgálja. Az Agelaos életét és halálát bemutató, metamorfózisokat felsorakoztató hasonlat az emberi életet az olívaág különböző létformáival állítja párhuzamba: „mint amikor egy ember olívaágot ültet a földbe”, és öntözés után mindenféle új létformában él tovább. Lesz belőle korbács, korona, szél-szótár („wind-dictionary”), mígnem a vihar ki nem csavarja, s gyökerestül kitépott törött fa lesz belőle, farakás egy magányos réten.<sup>39</sup> Agelaos életét és halálát az olívaág különböző létformái érzékeltetik a

<sup>34</sup> Claire ARMISTEAD, *Review of Falling Awake*. <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/22/alice-oswald-interview-falling-awake>. (Letöltés ideje: 2021. október 1.)

<sup>35</sup> David FARRIER, *‘Like a Stone’: Ecology, Enargeia, and Ethical Time in Alice Oswald’s Memorial*, *Environmental Humanities*, 2014/1, 8.

<sup>36</sup> Deborah Bird ROSE, *Multispecies Knots of Ethical Time*, *Environmental Philosophy*, 2012/1, 127.

<sup>37</sup> SHAKESPEARE, *i. m.*, 256.

<sup>38</sup> FARRIER, *i. m.*, 3. Az Observernek adott interjúban nyilatkozta Oswald, hogy „egy Homéros-versben egy fa valódi fa – nem Homéros fája, hanem egy zöld, leveles, valódi dolog. Egész írói életemet ennek a rejtvénynek a megfejtésével töltöttem, hogy csinálja? Minden egyes könyvem erre tett kísérlet – ráérezni arra, hogyan kerül egy fa egy versbe.” CROWN, *i. m.*

<sup>39</sup> „Like a man put a wand of olive in the earth / And watered it and that wand became a wave / It became a whip a spine a crown / It became a wind-dictionary / It could speak in tongues / It became a wobbling wagon-load of flowers / And then a storm came spinning by / And it became a broken tree uprooted / It became a wood pile in a lonely field”. OSWALD, *Memorial*, *i. m.*, 31.

születéstől (élő fa) a halálig (élettelen, magányos farakás), egyben azt is sugallva, hogy így egymásból születve alakulnak át testek új testekké, új létformákká. Gorgythiónon nyilvánzó repül keresztül, „mintha június lenne / a pipacsot leveri az eső / feje lesülyyed / pontosan olyan”.<sup>40</sup> A Déikoón halálát követő hasonlatban: „Mint ahogy isten hava hull sűrű pelyhekben / mikor északi szél seper végig az égen.”<sup>41</sup> Az isteni (istentől jövő) hó képe köteléket teremt a földi és az isteni szférák között („like snow falls quickly from god to the ground”<sup>42</sup>), ugyanakkor a hóhullás természeti jelenségében isteni jelenlétet feltételez. Ugyanez az isteni jelenlét ismétlődik meg az „isten (esője) esik a háztetőre ökleivel kalapál” és az „eső(cseppek) lencsén keresztül mindönket egyenként látnak” képekben.<sup>43</sup> Az idézett részletek szerint a természet maga az isteni, a természeti jelenségek különböző formáiban az isteni szférával találkozhatunk, s az isteni erőket hordozó természet (folyó, eső) hatalmasabb mindennél, ami emberi.

Oswald versében tehát a metamorfózis nem szó szerint értendő átalakulás/átváltozás, de a hasonlatok sok helyen azt sugallják, haláluk által a testek a természetben új létformát öltenek. De míg például Ovidiusnál – néhány kivételtől eltekintve – az átváltozás/metamorfózis minőségbeli és státuszbeli kategóriaváltás, addig Oswaldnál az állattá vagy természeti jelenséggé való átalakulás kategóriaváltásában nincs minőségvesztés: a falevél, csillag, szél, vagy tűzláng formájában továbbélt élet ugyanolyan értékes, mint az emberi létforma volt; nem kevesebb, hanem egyenrangú:

Mint falevelek melyek meg tudnák írni a levelek történetét  
A szél lefújja kísérteteiket a földre  
És a tavasz új leveleket lehel az erdőkbe  
Ezernyi név ezernyi falevél  
Amikor rájuk emlékezel emlékezz erre  
Holttestek alkotják leszármazásukat  
Amelyek nem számítanak többet mint a levelek.<sup>44</sup>

Oswald nem tesz minőségbeli különbséget az emberi és növényi (vagy állati) létformák között. Iphinós úgy hullott el, mint falevél a legmagasabb ágról.<sup>45</sup> Elephénór halála is, mint a falevél: „Mint a falevelek ahogy fellobbantják zöld lángjaikat, a föld egy ideig táplálja, aztán kioltja őket.”<sup>46</sup> Kaletor égő fahasábot hajít a hajókra, az égő fa tüze és ő egyszerre hunynak ki („He and the fire went out together”<sup>47</sup>). Oswald versét olvasva,

<sup>40</sup> *Uo.*, 32.

<sup>41</sup> OSWALD, *Emlékkő*, i. m.

<sup>42</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 23.

<sup>43</sup> *Uo.*, 44.

<sup>44</sup> OSWALD, ford. BÉNYEI, i. m., 78.

<sup>45</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 66.

<sup>46</sup> OSWALD, *Emlékmű*, i. m., 572.

<sup>47</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 56.

a csillagok közül nézve annyi vagyunk, mint a falevél vagy fűszál. Hiszen „[m]ég Amphimakhos is meghal, pedig ő különleges volt, [...] Poseidon rokona, azt gondolnád, a tenger csak tud tenni valamit, de az csak felemelkedett és elsimult, felemelkedett és elsimult”.<sup>48</sup> „És még Hektór is meghal”, „mint mindenki más”, tébolyult feleségéhez vakon, erőtlenül, üres tekintettel tér vissza; csak annyit kér, mossák meg és égessek el, csontjait göngyölgék puha ruhába s adják vissza a földnek.<sup>49</sup>

Oswald maga úgy tekint hasonlataira, mint a harc/háború révületi (más)állapotában („All day in a trance of war men murder each other”<sup>50</sup>) megtörténő nyugvópontokra, amelyekre a természet beékelődésével találunk rá: „A hasonlatok megismétlésének egyik oka az, hogy szükségünk van arra, hogy kiszakadjunk a gyászból. Abban bízom, hogy a hasonlatok meggyógyítják azt, ami az életrajzok által sérült, úgy ahogyan ez a természetben is történik. A hasonlatra mint gyógyító művészetre tekintek.”<sup>51</sup> Bár Oswald úgy fogalmaz, hogy hasonlatai a gyászból való kiszakadás helyei, ugyanakkor úgy is tekinthető, hogy a gyász munka és a gyászból való gyógyulás folyamata éppen ismétlődő hasonlatain keresztül történik meg, ahogy Bényei Tamás is látja: „ezek a félbevágott, eloldódott, kibontott hasonlatok helyettesítenék mind a visszavonhatatlanul elveszett élettörténetet, mind az elmaradt gyászritust”,<sup>52</sup> és éppen ezáltal válik értelmet hordozóvá a hasonlatok ismétl(őd)ésének gesztusa is. A hasonlatfoszlányok echói ugyanakkor az elmúlás metaforáivá is válnak, mivel minden ismétlés/visszhang az előző szövegrész árnyékaként az elhallgatás, elmúlás felé tart, és ebben az értelemben megismétlik a halottak elmúlását, életük kialakását. Mintha a katonák lelke/árnyéka költözne át a hasonlatokban felbukkanó új létmódokba (vadállatok, természeti jelenségek).

Az *Íliás* hősei, írja Bernard Knox, aggódnak a holttest sorsáért, de nem törődnek a lélekkel.<sup>53</sup> Egyedül Achilles beszél a lélekről, amikor álmában meglátogatja legjobb barátja, Patroklos szelleme:

Ó, jaj, hát csakugyan van Hádész háza ölében  
lélek is, árnykép is, hanem élete csöpp sem az árnynak:  
mert a szegény Patroklosz lelke került közelembe,  
és itt állt az egész éjjel nyöszörögve, jajongva;  
mindent elrendelt: s csoda! mint maga, éppenolyan volt.  
Szólt, zokogásvágyat keltett vele mindegyikükben:  
s mígcsak a rózsásujjú Hajnal nem közelített,  
sírtak a szánandó holttestnél.<sup>54</sup>

<sup>48</sup> *Uo.*, 46.

<sup>49</sup> *Uo.*, 72.

<sup>50</sup> *Uo.*, 53.

<sup>51</sup> Oswaldot idézi CROWN, *i. m.*

<sup>52</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 78.

<sup>53</sup> KNOX, *i. m.*, 26.

<sup>54</sup> Íl. XXIII. 104–112.

Mintha Oswald adaptációja a halott férfiaknak ezt a lelki-szellemi dimenzióját keresné meg, amelyről Homérosznál Achilleus beszél barátja, Patroklos halála kapcsán. Robert Fagles angol fordításában a „there is something left, / A ghost, a phantom” megfogalmazás szerepel.<sup>55</sup> A test halála után marad valami; van egy maradék, egy léleknyi, egy árnyéknyi, és mintha Oswald ezt a maradékot találná meg, halottainak ezt a földön túli dimenzióját. Hasonlatai, mint árnyékok sokszorozzák meg egymást, éppen úgy, mint ahogy halottainak árnyéka/lelke/szelleme a természetben „visszatükörözi” a néhai embert. Az *Íliás* megannyi halottja ott marad elgyászolatlanul a harctéren; Oswald énekes-bárdja gondoskodóan visszamegy a holttestekhez és árnyékukat/lelküket/szellemüket kiemeli a testből és a természetnek visszaadja. Ennek a folyamatnak egyik legszemléletesebb példája Eniópeus halála, akinek „a lelke a szabadba robban” („his soul burst into the open”<sup>56</sup>), azaz halálával nem szűnik meg véglegesen, lelke a természetben elemeire bomlik.

Az *Íliás*ban csak Patroklos és Hektór kapja meg a végtisztességet hagyományos rituálé formájában. Miután Hektórt elsiratják a trójaiak, Achilleus így szól a mürmidónokhoz:

járuljunk kocsival, lóval közelébe, siratni  
 Patrokloszt: hiszen ily tisztesség jár a halottnak.  
 Majd miután örömünket leltük a búsulásban,  
 akkor majd kifogunk s mindannyian itt lakozunk.  
 Szólt; mind felzokogott; s Akhilleusz kezdette a sírást.<sup>57</sup>

Priamos pedig így könyörög, mielőtt elindulna fia, Hektór, holttestét kikérni:

Ha sorsom  
 Elpusztulni az ércinget viselő daliák közt,  
 Kívánom: s öljön meg akár ott nyomban Akhilleusz,  
 Hogyha fiam karolón jóllaktam már zokogással.<sup>58</sup>

A harcmező megannyi holttestét viszont nem jut idő eltemetni és elsiratni az *Íliás*ban, s ilyen értelemben Oswald verse posztumusz/poszt-mortem szöveg (nekrológ). William Logan szerint Oswald természeti hasonlatai a fájdalmas veszteség ellenpontjaként szolgálnak; valamit elveszítettünk, de valami más kerül a helyére. Hasonlatai által a halott lelkek a természet jelenségeiként tovább élnek, rituálisan visszaadatnak az anyaföldnek, a tengernek, az esőnek, az erdőnek, az erdő állatainak, és lelkük bennük és általuk él

<sup>55</sup> „Even in death’s strong house, there is something left, A ghost, a phantom – true, but no real breath of life” Íl. XXIII. 122–123.

<sup>56</sup> OSWALD, *Memorial, i. m.*, 31.

<sup>57</sup> Íl. XXIII. 8–12.

<sup>58</sup> Íl. XXIV. 224–227.



tovább. Peirós úgy tűnik el, mint karcsú lábú őz, kit agár űz; a szerelmes Othrion, mint sebesült őz, kit kopók űznek, magányba menekül, míg léte megtörik, s végleg feladja.<sup>59</sup> Ásaios és társai „mint a mezőn át vágató szarvasborjak / ha hirtelen megállnak és csak néznek / bambán a nehéz zubbonyaikban”.<sup>60</sup> A vakmerő Agastrophos („mit tettem hogyan is gondoltam egyedül átkelni ennyi vason”) halála „Mint hal a szélben / ha kiveti magát megszokott közegéből / és homokba pottyan”;<sup>61</sup> Odios és Phaestus úgy tűnnek el, mint a hulló hó, mint csendpelyhek tesznek pontot a föld avartakarójára;<sup>62</sup> Pédeus, „a nem-kívánt” halála olyan, mint a mennydörgés, mint az üvöltő vihar, mint a fehéren habzó hullámok sokasága; Hypsenoré a hegyeket csuklyaként betakaró, átláthatatlan, sűrű, esős köd.

Oswald, mint Antigoné, ellenszegül a (harcmező/halál) törvény(é)nek – „Egész nap, a háború önkívületében férfiak gyilkolják egymást”<sup>63</sup> – megadja a holttesteknek a végtisztességet, és szimbolikusan „eltemeti” őket, úgy, hogy a haláluk margóin álló hasonlatokkal új alakot ad nekik. A hasonlatok további sajátossága, hogy eloldódott szövegfoszlányokként léteznek (mintegy mitikus idődimenzióban<sup>64</sup>), és töredezettségük okán nem egyértelmű, mi a hasonlat tárgya és mi a hasonlított. Bényei Tamás szerint a központosítás hiánya megnehezíti a hasonlatok szintaktikai kapcsolatainak megfejtését, ezért helyenként megfejthetetlenek vagy homályosak maradnak:

Oswald összegyűjti a homéroszi szövegből a holtakra vonatkozó részleteket, és ezeket váltakoztatja a pásztori költészet kiterjesztett hasonlataival, pontosabban csak a hasonlatok képi síkjának-felének – gyakran kétszer megismételt – kibontásaival, amelyekből hiányzik a hasonlat alapjául szolgáló konkrét valóságdarab, s az ekként eloldódott szövegdarabokból nem tudhatjuk meg, hogy pontosan mi az, amit valamihez hasonlítunk: a halál pillanata, a gyász aktusa vagy a meggyászolt élet. [...] A kötet utolsó lapjain már a nevek is eltűntek, és nem marad más, csak az üres háttérben lebegő – avagy hófehér márványba vésett – hasonlat-darabok: azoknak a sírfelirata, akiknek még a nevük sem maradt fenn.<sup>65</sup>

Oswald versének feszültségét részben a fentiek magyarázzák, másrészt pedig valószínűleg éppen az, hogy míg a hasonlat mint retorikai eszköz a halálról való (gyász)beszéd képzelenségét, lehetlenségét beszéli el, ugyanakkor a halál megértését és feldolgozását

<sup>59</sup> OSWALD, *Memorial*, i. m., 46.

<sup>60</sup> OSWALD, *Emlékmű*, i. m., 497.

<sup>61</sup> *Uo.*, 498.

<sup>62</sup> „Like snow falling like snow / When the living winds shake the clouds into pieces / Like flutters of silence hurrying down / To put a stop to the earth at her leafwork”. OSWALD, *Memorial*, i. m., 18.

<sup>63</sup> *Uo.*, 53.

<sup>64</sup> ROSE, i. m., 127; FARRIER, i. m., 15.

<sup>65</sup> BÉNYEI, i. m., 77–78.

szolgálja.<sup>66</sup> Az *Íliás* 8. énekében a harcba készülõ katonák félnek, hogy többé nem látják a csillagos eget, hogy utoljára látják a hunyorgó csillagokat.<sup>67</sup> Oswald versének záróképe egy pillanatra ennek a jelenetnek a tükörképét villantja fel az isten(ek)tõl elhajított csillag egyszeri felragyogása, majd annak kialakása képében:

Mint amikor isten elhajít egy csillagot  
És mindenki feltekint  
Hogy lássa a szikracsóvát  
Ami aztán eltűnik<sup>68</sup>

Az idõk kezdete óta úton levõ csillag a múltó emberi élet metaforájaként jelenik meg, egyszerre mutat rá és mutat túl rajta. A kötet harmadik, záró részére már csupán az egymást követõ hasonlatok sora marad, kontextus nélkül, mintha az összes megelőző életre próbálnának rávilágítani, lezárult életüknek emléket állítani: „mint a cséplés-kor szerteséjjel repülõ pelyva”, „mint a levegõben nyüzsgõ ezernyi vízimadár”, „mint vándorló legyek raja”, „mint könyökükre ereszkedett szöcskék a sövényben”, „mint villogó darazsak”, „mint nyári méhek raja”, „mint nyughatatlan farkasok soha nem szünõ éhséggel”.<sup>69</sup> Oswald verse az emberi életet a természet ciklikus idejébe ágyazza, a természeti világ ciklikus ismétlődésének vagyunk tanúi és rész(es)ei. Hasonlatai „újrahasznosítják” a halott testet, mely a természet részeként továbbél. Mint az anyai test Ted Hughes versében, a halott testek visszafordulnak a természetbe, annak örök részévé válva. Ez Oswald (öko)költészetének tudása. Oswald kertész, érti és csodálja a természet átalakuló/átalakító, újjászületõ erejét, visszhangzó hasonlatainak sámáni nyelve ebbe a természeti ökoszisztémába helyezi el az emberi létet. Versének bevezetõjében Oswald azt írja, adaptációjában az *Íliás* „enargeiáját” keresi, „ami valami olyasmit jelent, mint fényes, elviselhetetlen valóság”,<sup>70</sup> s verse képes nemcsak arra, hogy mai nyelven szólaltassa meg az *Íliást*, hanem arra is, hogy a trójai háborút és annak emberi veszteségét a mienkké tegye. Verse nemcsak a halott katonákat idézi meg,

<sup>66</sup> Paul de Man a figurális nyelvet nyelvi abúzusként definiálja. A szókép/költõi kép/trópus helyettesítésen alapszik, de természete a katakrézis, a képzavar, az absztrakció, tehát a figurális nyelv (minden retorikai megoldás) önmagát (fel)bomlasztó („disruptive”) – olyan, mint a nõ a férfi társaságban. Lásd Paul DE MAN, *The Epistemology of Metaphor*, Critical Inquiry, 1978/1, 18. Oswald Homéros-átiratát mintha így is érthetnénk. Michael M. Nikolettseas szerint az *Íliás* a „klea andrón”-ról szól, férfiak hősi és borzasztó tetteirõl más férfiak irányába, a férfi lélek nyers tartalmáról, és nem a nõirõl: Michael M. NIKOLETSEAS, *The Iliad: The Male Totem*, Oxford UP, 2013, 26. Oswald gyászéneke mintha a sírás, gyászolás, gondoskodás hagyományosan nõi(es)ként definiált szerepeit töltene be. A fájdalmas veszteség utáni továbbélés és gyógyulás lehetőségét a megélt gyászhoz köti: „gyásztól megvált mégis, miután zokogott már”. (Íl. XXIV. 48.)

<sup>67</sup> Íl. VIII. 638–649; ford. FAGLES.

<sup>68</sup> „Like when god throws a star / And everyone looks up / To see that whip of sparks / And then it’s gone”. OSWALD, *Memorial*, i. m., 83–84.

<sup>69</sup> *Uo.*, 74–81.

<sup>70</sup> *Uo.*, 1.

hanem a gyászolók gyászatát is életre kelti. Halálértelmezésében hoz újat Homéros-adaptációja, amelynek elemi ereje abban rejlik, hogy haláltörténetei képesek megmutatni a „szörnyűségekben rejlő szépet”,<sup>71</sup> átiratában „szépség ragyogja be a szerencsétlenséget”.<sup>72</sup> Természetbe ágyazottságuk által hasonlatai a korai halál fájdalmát és veszteségét feloldják, feldolgozhatóvá teszik, halottai a különböző létformákban egy egyetemes ősrénd részévé lesznek, s ezáltal válik verse a mindenkori halottaknak emléket állító, megrendítő és gyógyító erejű gyászdallá.

---

VERES OTTILIA

egyetemi adjunktus

Partiumi Keresztény Egyetem, Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék, Angol szak

veresottilia@gmail.com

“Roll Her Back into the Sun:” Mourning in Alice Oswald’s *Memorial*

**Abstract:** Contemporary English poet Alice Oswald’s *Memorial* (2011) is a beautiful, utterly sensitive rewriting of Homer’s *Iliad*. In her short introduction written to the poem, Oswald calls her work a “translation of the *Iliad*’s atmosphere, not its story,” openly admitting the poem’s “reckless dismissal of seven-eighths of the *Iliad*.” Oswald’s adaptation is not about the heroes of the *Iliad*; her protagonists are the unknown soldiers going into battle in the Trojan war, dying on the battle field. It is to these soldiers that *Memorial* pays homage to, recalling and reciting their names, addressing them in the tradition of Greek mourning laments. The poem thus becomes an “oral cemetery” with an attempt to remember the dead. I am interested in the lyrical similes following the soldiers’ obituaries, similes that function as fissures or “openings” of the narrative, as Oswald herself calls them. I argue that the similes, which liken the dead to natural phenomena and the natural world (plants, animals), carry the function of “saving” the dead bodies of soldiers from final death, transforming them into new forms of life. This way, Oswald’s adaptation understands death as the closure of one form of life and the beginning of another, the dead men’s souls living on in new shapes of the natural world. Her repetitive similes partly take the place of the lost life narratives of the dead soldiers, and at the same time play the role of the work of mourning and carry the function of healing.

**Keywords:** Alice Oswald, *Iliad*, adaptation, mourning, simile

DOI: 10.37415/studia/2022/1-2/133-145.

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




---

<sup>71</sup> Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Bp., Vigilia, 1994, 12.

<sup>72</sup> Uo.

KONDÁS KRISZTINA

## „You smell like chemicals” – Medea, a modern polypharmakos

(Kate Mulvany, Anne-Louise Sarks:

*Medea: a radical new version from the perspective of the children*)

Azokban az irodalmi alkotásokban, amelyek a görög mitológia szerteágazó történetanyagát ránk hagyományozták, számos olyan női karakter kap kiemelt szerepet, akinek személyisége valamilyen módon meghasonlik önmagával és/vagy az őt integráló társadalommal. Ilyen, az évszázadok során töretlen recepcióesztétikai érdeklődést kiváltó karakter a kolchisi királylányból az argonauta Iásón feleségévé, majd gyermekei gyilkosává lett Médeia, akinek legnagyobb hatású megformálását Euripidész nevéhez köthetjük. Bár Médeia alakja már korábban is szolgált irodalmi alkotások témájául,<sup>1</sup> Euripidész a mítosz részét addig feltehetően nem képező gyermekgyilkosság beemelésével új problematikával gazdagította Médeia alakjának a megítélését.

Az ógörög mítoszvilágban fokozatosan kirajzolódó, majd Euripidésnél a démonikus szenvedélyeit fékezni képtelen, fiait kíméletlenül lemészároló anya motívumának alkalmazásával teljessé váló történetben Médeia személyiségének lényegi összetevője a *mágia*, amelyet részben családjába kódolt örökségként,<sup>2</sup> részben Hekaté, az éjszaka és a boszorkányság alvilági úrnője papnőjeként is a magáénak tudhat.<sup>3</sup> Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks alkotópárosa *Medea: a radical new version from the perspective of the children* című drámájukban<sup>4</sup> – melynek pretextusa<sup>5</sup> az általam forrásszöveggént

<sup>1</sup> Mindössze néhány korai forrást említve az i. e. 8–7. század fordulóján Hésiodosz *Theogóniájában*, Pindaros *IV. pythói ódájában*, Ovidius két alkotásában, az *Átváltozásokban* és *Hősnők leveleiben*, valamint Seneca *Medeájában* is találkozhatunk Médeia történetével.

<sup>2</sup> Médeia az édesapja, Aitéés révén Hélios, a napisten unokája, apai nagynénje, Pasiphé pedig, aki a Minotauros anyjaként ismert, az irracionális, bűnből fakadó, egyszerre félelmet és borzalmat kiváltó vágyak megtestesítője. Másik nagynénje, Kirké a birodalmát megsértőket kegyetlenül megbüntető, nagyhatalmú varázslónő.

<sup>3</sup> Bár Euripidésnél Médeia Hekaté kegyelt papnőjeként tűnik fel, Diodórosz Sikulos ennél még szorosabb kötetelést feltételezett a két nőalak között: úgy vélte, Hekaté Médeia édesanyja, ezáltal a boszorkánytehetsége is öröklött adomány. Lásd DIODÓROSZ SIKULOS, *Bibliothéké historiké* 4, 45. Idézi HOFFMANN Zsuzsanna, T. HORVÁTH Ágnes, *Mágia és varázslás az ókorban*, Szeged, JATEPress, 2019, 79.

<sup>4</sup> Anne-Louise SARKS, Kate MULVANY, *Medea: a radical new version from the perspective of the children*, London, Oberon Books, 2015. A darabból hozott idézeteket ebből a kiadásból adom meg, az oldalszám feltüntetésével, saját fordításomban.

<sup>5</sup> Az euripidészi darab forrásként való használatát már a kötet borítóján szereplő utalás is egyértelműsíti („original concept by Anne-Louise Sarks after Euripides”).

vizsgált Euripidés *Médeia*<sup>6</sup> című drámája – újszerű, modern perspektívából közelítette meg mind a gyermekgyilkosság aktusát, mind a karakterek megformálását, illetve a tetteik indítékainak és következményeinek a racionalitását helyezte a középpontba.

„Medea története nem egy távoli mitikus mese, amely nem áll kapcsolatban a mai élettel. Túl sok olyan történetet ismerhetünk a közelmúltból, amelyben szülők oltják ki a saját gyermekeik életét, hogy figyelmen kívül hagyjuk ezek jelentőségét”<sup>7</sup> – fejti ki Anne-Louise Sarks Médeia történetének aktualitásával kapcsolatos nézeteit. Sarks számára, aki drámaíróként a forgatókönyv megírásában játszott szerepe mellett a színpadra vitt darab rendezőjeként is ismert, a szöveg megalkotásánál a való életben megtörtént, tragikus bűncselekmény szolgált ihletforrással: a kisgyermek Darcey Freemant és annak hatéves öccsét 2009-ben édesapjuk a melbourne-i West Gate Bridge-hez vitte, ahonnan a férfi a vízbe vetette a lányát, öccse szeme láttára. A kisfiú reakciója gyermeki naivitást tükrözött, ugyanis felszólította édesapját, hogy hozza vissza Darcey-t, hiszen a kislány nem tud úszni.<sup>8</sup> Sarks – Kate Mulvany ausztrál színész és drámaíróval együttműködve – a Freeman-tragédia szereplőjéhez hasonló, még reflektálatlan világnézetű és gyermekien alternatív gondolkodású mellékszereplők hangját kívánja hallatni az eredetileg ausztrál nézőközönségnek szánt, Sydneyben bemutatott darabban, mely sikerének köszönhetően hamar a lengyel, brit, svájci és új-zélandi színházak repertoárjába is bekerült.

Sam Brooks az euripidészi és a Mulvany–Sarks-darab közti legalapvetőbb különbséget abban határozta meg, hogy a szerzőpáros Medéája „nem egy nőről szól, aki megölte a gyermekeit, hanem két gyermekről, akiket megölt az anyjuk”.<sup>9</sup> A 2015-ben megjelent, ausztrál Médeia-interpretáció azonban nem csupán a fiúk nézőpontjának érvényesítésével tér el az euripidészi értelmezéstől, hanem azzal is, hogy Médeiat a már Apollónios Rhodiosnál<sup>10</sup> is megjelenő *polypharmakos*-szerepkörben, tehát a varázsfüvek ismerőjeként és használójaként ábrázolja. Tanulmányom fő célja az Euripidés által megjelenített, boszorkányos *polypharmakos*-szerep Medea (és utódainak) személyében való továbbélésének, módosulásának, valamint az általuk használt modern „mágia” eszköztárának vizsgálata Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks darabjában.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> EURIPIDÉSZ, *Médeia = Euripidész összes drámái*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Európa, 1984, 115–163. A magyar fordítás esetében a dráma sorainak számát adom meg.

<sup>7</sup> SARKS, MULVANY, *i. m.*, Szerzői bevezető.

<sup>8</sup> „Go back and get her! Darcey can't swim.” *Uo.*

<sup>9</sup> Sam BROOKS, *Review: Medea*, The Pantograph Punch, 2021. 06. 16. <http://pantograph-punch.com/posts/review-medea> (Letöltés ideje: 2022. február 15.)

<sup>10</sup> APOLLÓNIOSZ RHODIOSZ, *Argonautika*, ford. TORDAI Éva, Bp., Corvina, 2018.

<sup>11</sup> Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks művét korábban is értelmeztem már, ám a vizsgálatom középpontjába Médeia két fiának aspektusa, a darab mitológiához való viszonya, valamint a két fiú szüleikhez fűződő kapcsolata került. Lásd KONDÁS Krisztina, *A tudatlanság tragikumai Anne-Louise Sarks és Kate Mulvany Medea: a radical new version from the perspective of the children című művében*, Szkhion, 2020/2, 55–63. Ezt az értelmezést folytatja és egészíti ki jelen tanulmányom a *polypharmakos*-szerep és az ahhoz kapcsolódó mágia és boszorkányság témaköreinek beemelésével.

### Boszorkányság és etnikum

Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks mindössze három szereplőt, Medeát<sup>12</sup> és az Euripidésnél néma szereplőként felléptetett két fiát, Leont és Jaspert<sup>13</sup> jelenítik meg a színen. A történet elbeszélői a szobájukba zárt fiúk, akik az ajtó túloldaláról hallgatják szüleik veszekedését, amelyet a vitát követő csendben játékkal és mesékkel közvetítenek. Ezt a szélsőséges újítást a gyermekgyilkossághoz vezető út és módszer módosulása is kiegészíti: a megcsalt Medea a fiúk üdvözlőkártyájával együtt küldött, vegyszerszagú ajándék segítségével végez „apa barátjával” (20.), majd a gyerekeket mérgezett üdítővel itatja meg, és elegánsan felöltözteti őket az apjuk fogadására.

Korunk értékítélete szerint Medea végzetes tettét barbár cselekedetként értelmezzük, ám a szót nem az Euripidés korabeli értelmében használva. Míg az ókori tragédia-költő Médeiájának egyik legfontosabb ismertetőjegye a *barbársága*, vagyis a korinthusi közegben való etnikai és kulturális kívülállósága (mely a félelmet keltő idegenként beskatulyázott nő boszorkányarculatát még sötétebb árnyalattal gazdagítja), addig a szerzőpáros interpretációjában ez az identitásréteg ilyen formában nem tematizálódik. Okozhatja az idegenség ezen aspektusának hiányát egyrészt az összefüggéseket még nem értő, a származás jelentőségét és következményeit nem realizáló gyermeki nézőpont alkalmazása is, másrészt következhet abból, hogy a történetvezetés és a tragikus végkifejlet szempontjából nem hordozott volna releváns többletet. Mulvanyék darabjában a gyermekgyilkosságra az anya etnikai másságának megléte/hangsúlyozása nélkül is sor került, Medea karakterében a démonikus, destruktív indulatok pusztán a férj hűtlensége folytán is feleledtek, egyéb, Medeát ért passzív sérelemről vagy determináló erejű múltbeli tetteiről mindössze utalásként esik szó.

A kislíuk játék közben két alkalommal említik, hogy Medea valami nagyon rossz dolgot tett a múltban, ami miatt az édesapja neheztelt rá: „Jasper: Mit csinált? | Leon: Sosem beszél róla. De szerintem valami nagyon rosszat. | Jasper: Összetört valamit, ami a Nagypapáé volt? | Leon: Szerintem még rosszabb. | Jasper: Elszívott egy cigarettát? | Leon: Szerintem még a dohányzásnál is rosszabbat tett.” (16.)<sup>14</sup> Később pedig ezt olvashatjuk: „Jasper: Mi rosszat tettél, Anyu? Egy cigaretta volt az? | Medea: Csak szerelmes lettem, drágám. Mindössze ennyi volt. Néha a szerelem furcsa dolgokra készítenek.” (29.)<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Euripidés szereplőinek a nevét Médeia és Iásón alakban tüntetem fel, míg Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks művét tárgyalva a hozzájuk kapcsolódó, angol nyelvű szövegben szereplő Medea és Jason névvariánsokat használom, ezáltal is különbséget téve a két darabban feltüntetett karakterverziók között.

<sup>13</sup> A dráma szövegét megelőző szerzői bevezetőből kiderül, hogy a fiúkat megformáló két gyermekszínész, a tizenkét éves Joe Kelly és a tizenegy éves Rory Potter maguk választották ezeket a neveket (SARKS, MULVANY, *i. m.*, Szerzői bevezető), Euripidés tragédiájából azonban nem derül ki Médeia fiainak neve.

<sup>14</sup> „Jasper: What’s she do? | Leon: She never says. But I reckon it was pretty bad. | Jasper: Did she break something of Granddad’s? | Leon: Worse, I reckon. | Jasper: Did she smoke a cigarette? | Leon: I reckon it was even worse than smoking.” (16.)

<sup>15</sup> „Jasper: What did you do wrong, Mom? Was it a cigarette? | Medea: I just fell in love, darling. That’s all. Love can make you do strange things sometimes.” (29.)

A modern környezetbe helyezett történet esetében nem hagyatkozhatunk a szorosan mitológiai, Euripidésnél is fennmaradt tartalomréteg ismeretére, hogy következtethessünk a modern Medea múltbeli tetteire. Azzal viszont, hogy ez utóbbi szöveghelyen az asszony a szerelmet nevezi meg mint a múltbeli tetteiért felelős indítást, a szerzőpáros arra utal, hogy Medea már korábban is követett el bűnt a szerelem nevében, van vézjósloán sötét folt a múltjában. Ez a rossz előjelként is értelmezhető, a tragédia végkimenetelét előkészítő mozzanat nem az egyetlen pont, amely Medeát – ha nem is euripidési mértékben démoni, de mindenképpen – baljós karakterként festi le. Ugyanis amikor Leon az „Árnyszörnyel” („Shadow Monster”) ijesztgeti öccsét (27.), a rettegés miatt felfokozott lelkiállapotban lévő Jasper a szobába hirtelen belépő anyjáról azt hiszi, hogy ő az imént említett Árnyszörny. Ez a félreértés pedig szemléletes összefüggést teremt Medea és a mítoszból ismert Hekaté-kultusz, a sötétségeközpontú boszorkány- és démonvilág között.

A származás kérdéskörének mellőzése ugyanakkor több lényeges következménnyel is jár. Ahogyan arra Moses Hadas Euripidés-tragédia fordításához írott bevezetőjében rávilágított,<sup>16</sup> az antik felfogás szellemében Iásón törvénytelen házasságból származó gyermekei nem kaphattak semmiféle jogot és kiváltságot az őket befogadó társadalomban, ahogyan nőként, ráadásul barbár asszonyként Médeia sem formálhatott jogot még *hálára* sem. Ellenben neméből fakadó kötelessége volt urának alázatos szolgálata, és Iásón, aki a Kreón lányával kötendő házasságától társadalmi felemelkedést is remélt, hűtlenségével az ő, valamint gyermekei érdekét is szolgálta. Mulvanyék azonban a törvényen kívüli házasság és gyermekvállalás tényét kihagyják az adaptációjukból, emellett nincs arra utaló jel sem, hogy Jason házasságtörése bármilyen módon az elhagyott nő érdekét szolgálná. Jason gondoskodó törekvéseinek hiányáról árulkodik továbbá, hogy a férfi a Mulvany–Sarks-műben nem vesz részt a család életében és ritkán látogatja a fiait: az apa Jasper születésnapján sem volt jelen, amit a fiú kisebb traumaként élt meg. (37.) Valószínűsíthető tehát, hogy a férfit apai szeretete sem tartotta vissza a házasságtöréstől, míg Euripidés Iásónja a fiai boldogulását, jövőjük megalapozását is jelentékeny érvként hozza fel.<sup>17</sup> Fontos megjegyeznünk, hogy Euripidésnél Iásón nézőpontja, érzelmvilága és motivációja is feltárul előttünk. A 2015-ös darabban azonban a színen egyszer sem szerepeltetett Jasontól értelemszerűen semmilyen közvetlen megnyilatkozást sem tapasztalhatunk. Emellett a megcsalt feleség részéről is csak azokra a gyakran összefüggéstelen, a szubjektivitástól és sértettségtől elfogult információszegmensekre hagyatkozhatunk, amelyeket akár közvetlenül, akár indirekt módon a gyermekei elé tár – ezáltal Jason indítékai és nézőpontja rejtve maradnak a befogadók előtt.

Mivel Mulvanyék Medeája etnikailag nem kívülálló, a mitikus Médeia-identitás egy olyan rétegét veszíti el, amely karakterének az egyik legmeghatározóbb komponense,

<sup>16</sup> *Ten Plays of Euripides*, trans. Moses HADAS et al., New York, Bantam Books, 1960.

<sup>17</sup> „s hogy házamhoz méltón neveljem két fiam, | s testvéreket ha nemzek nekik, egy jogon | legyen mind, s egybefűzve nemzetségemet, | boldog legyenek. Neked miért kell több gyerek? | Nekem jövődó gyermekekkel érdekem e kettőt támogatni”. EURIPIDÉSZ, *i. m.*, 572–577.

hiszen Médeia „médeiaságát” javarészt a kolchisi származása határozza meg: a királylány-, a varázslónő- és a barbáridentitása, éppen úgy, ahogyan az isteni származása is a kolchisi gyökereihez köti. Ezeket az értelmezésrétegeket elhagyva a Mulvany–Sarkspáros elszakítja Médeia alakját az őt leginkább azonosító attribútumától: a *mágiától*.

### *A polypharmakos Médeia*

Az antik mítoszban Hekaté papnőjeként varázstudománnyal bíró Médeia több olyan, Iásónhoz kötődő mágikus tettet is végrehajt, amely – bár látszólag egyértelműen Médeia barbár, démonikus arcát láttatja, mégis – motivációját tekintve megkérdőjelezhető, pozitív vagy negatív megítélése a hősnő és a közösség érdekének nézőpontjából relativizálható, ezáltal a boszorkány Médeia megítélése is viszonylagossá válhat.<sup>18</sup> Ám akár jótékony, akár démonikus vonásként értelmezzük Médeia varázslónő voltát, bizonyosnak tekinthető, hogy mivel Iásón kizárólag Médeia segítségével volt képes ellopni az Aranygyapjút, majd Peliáson bosszút állni Iolkosban, mind az argonauták útjának sikerességében, mind a szerelmi történet alakulásában elvitathatatlan a *mágia* szerepe. Ennek ellenére Euripidész igyekezett Médeiát emberarcú szerepben láttatni, amelynek középpontjába a nő fájdalmát, valamint az abból fakadó, démonikus szenvedélyeit helyezte. Ahogyan arra Hans Jürgen Tschiedel is rámutatott,<sup>19</sup> a költő Médeia lelkének új dimenzióit vitte színre a kétségbeesett és megtört, Aigeus oltalmára szoruló asszony ábrázolásával. Euripidész tehát nem a boszorkány-Médeia jellegzetességeit hangsúlyozta,<sup>20</sup> hanem rítusok, mágikus kellékek és tárgyi/anyagi

<sup>18</sup> A Médeiához kötött kegyetlenségek barbár tetteként, ellenben a görög hőst, Iásont és társait támogató bűnök erényekként való értelmezésének ellentmondásáról Karsai György munkájában olvashatunk: KARSAI György, „...Nálunk laksz barbár föld helyett, Hellászban megtanultad, mi jó, mi helyes...”: *Idegenség és magány Euripidész Médeiájában*, Jelenkor, 2019/1, 85–91.

<sup>19</sup> Hans Jürgen TSCHIEDEL, *Médeia: Egy varázslónő átváltozásai*, ford. NAGYILLÉS János, Fosszília, 2004/4, 102.

<sup>20</sup> A Médeiát szerepeltető irodalmi hagyományban a boszorkányság ábrázolása nagy múltra tekint vissza: bár Hésiodosz a *Theogóniában* még csak Médeia isteni származását említette („Aietésznek, a Zeusz-táplálta királynak a lányát | Aiszón gyermeke nőül vette”, HÉSZIODOSZ, *Istenek születése; Munkák és napok*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Bp., Európa, 2005, 992–993.), Pindaros a *IV. pythói ódájában* pedig Médeia jöhetőségét tette szóvá: PINDAR, *Pythian 4*, trans. Steven J. WILLETT, 2001. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0223> (Letöltés ideje: 2022. február 15.). Az i. e. 3. században Apollóniosz Rhodios már szól arról az *Argonautikában* (APOLLÓNIOSZ RHODIOSZ, *Argonautika, i. m.*), hogy Médeia *polypharmakos*, vagyis a varázsfüveket jól ismerő és alkalmazó személy, amiről a 3. énekben már beszél Iásónnak, a 4. énekben pedig már él is varázstehetségével a sárkányon alkalmazott bódító szer és a varázserejű éneke által. Lásd BESZKID Judit, *Legyőzni a sárkánykígyót, avagy változatok egy hőstettre: Az Argonauta-történet egy epizódjának átalakulása Pindarostól Orpheusig*, Okorportál, 35. [https://okorportal.hu/wp-content/uploads/2019/12/2018\\_4\\_beszkid.pdf](https://okorportal.hu/wp-content/uploads/2019/12/2018_4_beszkid.pdf) (Letöltés ideje: 2022. február 15.). A Médeiát és fiait száműző Kreón Euripidésnél úgy értékeli Médeiát, hogy „bölcsek születettél, sok varázs értője vagy” (284.), mely szöveghely esetében az angol műfordításban nagyobb hangsúlyt kap Médeia bölcsességének természeti eredete: „wise by nature, knowing many evil things” (EURIPIDES, *Medea and Other Plays*, trans. Philip



természetű attribútumok ábrázolása helyett a boszorkányságot Médeia személyiségének, a nevéhez tapadt sztereotípiák révén pedig a hírének részévé tette.

Az Apollónios Rhodios által is Médeiahoz társított,<sup>21</sup> bűverejű növényeket használó polypharmakos-funkció, valamint a mágikus hatalom és az isteni felmenők elkerülhetetlenül olyan pozícióba helyezték Médeiat, amely megalapozta az asszonyt övező félelmet, és egy, a tettei következményeitől nem tartó, a szenvedélyeinek alárendelődő, beszámíthatatlan nőalakká formálta. Az így megalkotott, mindenre kész és a téboly mezsgyéjén egyensúlyozó Médeia-változat a Mulvany–Sarks-darabban szintén megképződik, ám az Euripidés által alkalmazott, a pszichológiai mechanizmusokat is mélyen indokló, identitásképző múlt elhagyásával, a mágiát a játékkal (vagyis a mágia *imitálásával*), a varázsszereket a kémiával, a mitológiát a mesével, magát a drámát pedig a mimetikus-didaktikus, gyermeki szerepjátékkal váltva fel.

### *Médeia hagyatéka: kemikáliák és mesemágia*

A Mulvany–Sarks-alkotópáros Medeája a polypharmakos-identitást a bűvös növényekkel és főzetekkel történő varázslás, az öröklött és hivatásszerűen gyakorolt boszorkánytehetség helyett a kémia ismeretével és használatával teremti meg. A szöveg több helyen is utal Medea vegyi anyagokhoz fűződő viszonyára. Az ajándékküldő jelenetben olvashatjuk például a következőket: „Jasper: Anyu... fura szagod van. | Medea: Tényleg? Igazán? | Jasper: Vegyszerszagod van.” (30.)<sup>22</sup> Az anya ezáltal a vetélytársának szánt mérgezett (véltetőleg) szappan előállításának nyomait magán viselve fizikai jellegzetességeiben is idomul a modern mérgekeverő képéhez. A vegyszerek alkalmazása a dráma tetőpontját jelentő gyermekgyilkosságban is fontos lesz: Medea ugyanis zöld színű üdítővel végez a fiaival. A szerzői utasítások „zöld üdítőitalként” („two glasses of green cordial”, 39.), Medea pedig „egy különleges italként” („a special drink”, 40.) hivatkozik a mérgezett frissítőre, melynek – ahogy szóhasználatunk is rögzítette ezt a megfigyelést – méregzöld színe és hangsúlyozottan „különleges” mivolta is vészjósó.

Euripidés Médeiaja Iáson új kedvesét (és annak apját, Kreónt) nászajándéknak szánt, mérgezett fátyol és diadém segítségével gyilkolta meg, ám az ünnepi ajándékok mérgezett voltáról nem a szaguk árulkodott, hanem a hatásukban tárult föl. A 2015-ös interpretáció a gyermekgyilkosság módszerében is eltért az ógörög Médeiatól. Míg a szerzőpárosnál Medea a már említett zöld italt használja eszközként, Euripidés Médeiaja karddal végez a gyermekeivel, ezzel is igazolva, hogy a költő a varázslónő-identitást

VELLACOTT, London, Penguin Classics, 1963, 285.). A „wise by nature” kifejezés kétértelműsége magába sűríti a nő jelleméből, lényéből, így természetéből fakadó erején túl a természethez mint élővilághoz és elemi erőkhöz fűződő, már a polypharmakos-szerepet kifejező viszonyát, a „knowing many evil things” szavakkal szintén utalva a nő alvilági célokra használt varázsképségeire.

<sup>21</sup> APOLLÓNIOZ RHODIOZ, *Argonautika*, i. m.

<sup>22</sup> „Jasper: Mom... you smell funny. | Medea: Do I? Do I? | Jasper: You smell like chemicals.” (30.)

elsődlegesen nem a mágikus tárgyak útján képezte meg. Ezzel szemben a 2015-ös darab nagyobb mértékben kényszerül a tárgyi objektumok, kézzel fogható eszközök használatára a (fiktív) mágia jelenlétének érzékeltetésében: már a második bekezdés felhívja az olvasók figyelmét a gyerekszoba falát díszítő, fluoreszkáló csillagokra, melyekre a szerzői utasítások következtében közvetlenül a mű elején kiemelt figyelem összpontosul.<sup>23</sup> A fény és árnyék játéka az égitestszimbólumok hangsúlyos beemelésével, a látvánnyal és a verbális hangulatteremtéssel is megképzí Médeia héliosi-hekatéi, a fényt és sötétséget mind metaforikus értelemben, mind fizikai valójában egyaránt magáénak érző két pólusát. Fontos ugyanakkor, hogy a dekoratív funkciót betöltő csillagok a megfelelő mitológiai háttérismeret nélkül mindössze hangulati elemmé, a fiúk szobáját díszítő, a gyermeki fantázia szabadságának termékeny talajt biztosító dekorációvá válnak. A szerzőpáros mindemellett már a történetvezetés elején nyilvánvalóvá teszi, hogy a testvérpár egy varázstalanított, profán közegben jelenik meg, amelyet életkori sajátosságaiknak megfelelő, szinte sztereotipizált játékokkal és csipkelődésekkel is érzékeltetnek.<sup>24</sup>

A második jelenetben (melyben a két testvér hirtelen fegyveres küzdelembe kezd) már a gyermeki játékba beépített, szándékolt drámaiságot sejteti egyfelől Leon látványos haláltusája, másfelől Jasper igénye a jelenetet felvezető, kidolgozott háttértörténetre, a prologosz hagyományát gyermeki perspektívába helyezve.<sup>25</sup> Jasper a „saját szövegének” mint dramaturgiai szegmentumnak a megemlékezésével a saját lényé karakterjellegét is hangsúlyozza, ami a gyermeki játék kontextusában idézi meg a szereplők mitológiai, irodalmi pozícióját („Jasper: Dobd rám Herculest, miután elmondtam a szövegem.”),<sup>26</sup> mise en abyme-ként teremtve egy mesés világot a laza, hézagos mitológiai kozmoszon belül.<sup>27</sup> Hercules, a játékmackó ismét újabb mitológiai alakot, Héraklést vonja be a tör-

<sup>23</sup> Ez a nyomatékositás kizárólag a könyvdrámaként olvasott mű esetében képződik meg, a szöveg alapján feltételezett színházi előadás közegében erre a szándékolt hangsúlyozásra nem kerül sor a nyitó jelenetben. (7.)

<sup>24</sup> Például a kezdőjelenetben, ahol Jasper leköppéssel és a bélgázaival fenyegeti a tetteire és szavaira reagálni nem hajlandó Leont. A történetnek ezen a pontján érdemes megjegyeznünk, hogy amikor a tűrőhatárát elérő, kifakadó Jasper azzal fenyegeti Leont, hogy szól az anyjuknak, az idősebb testvér nem retten meg, sőt egyáltalán nem reagál a fenyegetésre. Leon viselkedését az időközben ígértét beváltó Jasper „Anyá!” kiáltásaira érkező szülői reakció hiánya alá is támasztja, ezzel is érzékeltetve a fiúk magára hagyatottságát, valamint kérdésessé téve Medea anyaszerepének kielégítő voltát, megelőlegezve jellemének kiszámíthatatlanságát. (8.)

<sup>25</sup> A két fiú egy vadászjelentet imitáló játékba kezd, amely során Jasper le szeretné vadászni az erdőben prédáló, vérszomjas medvét – vagyis Hercules plüssmackót. A vadászjelenet kezdetén Jasper így szól: „There’s danger in these here hills. – / *Suddenly, in his normal voice* – / Oh, wait. I didn’t tell you my back story.” („Ezeket a dombokat veszély fenyegeti.” / *Hirtelen, a saját, normális hangján* – / Ó, várj, nem meséltem el a háttértörténetemet.”; 9–10.), ezt követően pedig felvázolja bátyja számára a képzelt története előzményeit. (10.)

<sup>26</sup> „Jasper: Throw Hercules after I’ve said my line.” (10.)

<sup>27</sup> Daniela Cavallaro tanulmányában nagy jelentőséget tulajdonít a fiúk dialógusai során megjelenő, frázisszerű megnyilvánulásoknak. Szerinte a gyerekek szavai hatásukat éppen azért érik el, hogy bár tartalmatlannak, komolytalannak tűnnek, ám önbeteljesítő, a halál bekövetkeztét sejtető funkciót töltenek be. Néhány a szerző által említett példa: „Maradj a saját területeden, vagy meghalsz” („Stay in your own

ténetbe, a hőst plüssmackóvá profanizálva. Ehhez a jelenethez kapcsolódik a kisfiúk játéka közben szerzői utasításként említett<sup>28</sup> *Nagyszerű Halál* („Best Death” 10.) heroikus, a *thimét*, vagyis dicsőséget minden egyéb földi érték elé helyező megjelenése, amely az argonauták mítoszában is az egyik legfőbb motiváló tényezőként szerepel.<sup>29</sup>

Az apa szerepfelfogásának – vagyis az anyagi javak minél teljesebb biztosításának – reprezentatív példája a gyerekek két díszhala, melyeket az értük fizetett összeg Leon számára többletértékkel ruház fel. A vásárlás helyeként említett Távol-Kelet mint az egzotikum és misztikum megtestesítője kapcsolódási pont lehet az eredeti mítoszhoz, hiszen Médeia szülőhelyét, Kolchist a görög civilizáció tagjai az ismert világ legkeletibb pontjaként, misztikus helyként tartották számon, a barbárság, az athéni műveltséget nem ismerő vadság, mágia fogalmaival identifikálva. A Mulvany–Sarks-műben a díszhalak finoman érzékeltetik az egzotikum és egzisztencia összefüggéseit, azok kiemelt funkcióját.<sup>30</sup>

A jelenet, amelyben Jasper a halakat eteti, és azt kérdezi tőlük, hogy tudnak-e kínaiul (12.),<sup>31</sup> asszociatív módon vezet át a mágia témakörére, amikor is Jasper megpróbálja varázslattal, telepatikus módon kinyitni a szoba zárt ajtaját, sikertelenül. Ezt követően a fiúk a gyermekekre jellemző, gyakran következtelen spontaneitással kezdenek új elfoglaltságba, egy szoláncba, amelyben újból felsejlenek a karakterekbe kódolt mitológiai és mágiához kapcsolódó ismeretek az unikornis (14.) és a griff (44.) említésével. A hálnak mesélni kezdő Jasper és Leon közötti interaktív történetmesélés során a fiúk újrateremtik a mitológiából ismert Aranygyapjú történetét, elmesélve az apjuk Aranygyapjúért folytatott kalandos útját. A gyermekek történetéből kiderül az anyjuk, Medea általuk elképzelt múltja is: a nő nem szerette a lakhelyét, és nem volt jó kapcsolata az édesapjával, ezért segített Jasonnak megszerezni az Aranygyapjút és hazajutni, azzal a feltétellel, hogy a férfi őt is magával viszi, és feleségül veszi. A fiúk meséje ugyan leegyszerűsítve, mégis hitelesen rekonstruálja a mitikus történetet, ám szentimentálisan dédelgetett mesévé alakítva azt. (15–17.)

---

territory or you die” 23.), „Ha eljár a szád, meghalsz.” („You say anything and you are dead”, 25.), valamint ezt tükrözik Leon szavai, melyekkel az öccsét arra kéri, hogy az életére esküdjön („Cross your heart, hope to die” 45.). Daniela CAVALLARO, *Two Boys in a Room: Medea by Kate Mulvany and Anne-Louise Sarks*, *International Journal of the Classical Tradition*, 2018, 245.

<sup>28</sup> „Leon Jasperre dobja a plüssmackót, aki erre bemutatja a „Legnagyszerűbb Halálát”, ahogy Hercules „megtámadja” őt. Az egész jelenet látványos és lenyűgöző.” 10. („LEON throws the teddy bear at JASPER who does his Best Death as Hercules »attacks« him. It’s graphic and impressive.” 10.)

<sup>29</sup> Euripidés művében Iásón, miközben igyekezett Médeia számára a hűtlensége célszerűségét és megfontoltságát alátámasztani, a hírnév fennmaradásának fontosságáról annak kiemelt jelentőséget tulajdonítva szól: „Házamban inkább ne legyen semmi kincs, arany, | ne zengjek dalt, mely Orpheuszéval versenyez, | csak hírneves sors jusson osztályrészemül!” EURIPIDÉSZ, *i. m.*, 542–544.

<sup>30</sup> A 2015-ös darab Medéája a záró monológjában a fiait „a Nap lányának szép fiai”-ként határozza meg, ezzel félreérthetetlen kapcsolatot teremtve a mítosz és saját alakja között, a Hélioshoz való köteléket nyomtatékosítva. „My beautiful sons of the daughter of the Sun” (48.)

<sup>31</sup> „Jasper: Beszéltek kínaiul? Beszéltek? Konichiwa?; „Jasper: Do you speak Chinese? Do you? Konichiwa?” (12.)

Jasper jelleme a történet számos pontján mutat hasonlóságot az anyjával. Ennek egyik példája, amikor Jasper az tervezgeti, hogyan szabaduljon meg az apja új életársától. Bár életkorából adódóan nevetségesen ösztönös a fondorlatossága (terve szerint Leon és ő a párnájára engedett bélgázuk segítségével fojtják majd meg a nőt), módszere mégis az anyjára emlékeztet.<sup>32</sup> Azonban a komolytalan gyermeki fantáziában megmutatkozik a két fiú jelleme közti egyik leglényegesebb különbség: Leon Jasper terve hallatán felvázolja öccse számára a tett lehetséges jogi következményeit, így Jasper átgondolatlan heveségét Leon megfontoltsága ellensúlyozza.

A két testvér varázsvilágában Jasper használja is a képzelt bűvethetségét, amikor a Leon által kijelölt területi felosztást egy dallamos varázsige segítségével oldja fel: „Jasper: Abrakadabra, Jasper legyen szabad!” (25.)<sup>33</sup> „Jasper: Varázslatot használtam és most már szabad vagyok. Fogadd el” (25.)<sup>34</sup> – olvashatjuk ezt követően Jasper szavait, amelyek lehetnének az Argón tovaringó Médeia helyzetértékelő mondatai is. Ezt az anya és fia közti hasonlóságot mutatják Leon szavai is, amikor Leon az öccsét vigasztalja (36.), és annak erényeit kezdi sorolni, amelyek között előkelő helyen említi Jasper tánc- és énektudását. A görög mitológiából ismert Médeia rítusainál bűverejű éneket is alkalmazott, így a testvérpár fiatalabb tagjának tehetsége szintén kapcsolatot teremt mitikus őseivel.

Leon az öccse bűbájaival és szenvedélyes reakcióival szemben a racionalitás és törvények szilárd képviselője. Ezt az a jelenet is igazolja, amelyben Jasper az apjuk – Aranygyapjút megidéző – gyapjúpulóverét először erőszakosan, majd csellel akarja megszerezni.<sup>35</sup> Azzal fenyegeti Leont, hogy vérző orrával beszenyezi az oly becses pulóvert (ezzel is az anyja nyers és ösztönös, célját ravasz eszközökkel elérő személyiségét felidézve). Leon a zsarolás hatására látszólag enged az öccse fenyegetésének, és elméletben átruházza a fegyvereit és szeretett halát Jasperre, ám az üzletkötéskor keresztbe tett ujjai érvénytelenítik a tranzakciót, mert – Leon szavaival élve – „ez a törvény”.<sup>36</sup>

Világos hát, hogy a racionálisan gondolkodó Leonnal szemben Jasper fogékonyabb a mágiára, amit azzal is igazol, hogy a leendő mostohaanyjának címzett üdvözlőkártya megfogalmazásakor megkéri Leont, tegye nyilvánvalóvá az üzenetben, hogy

<sup>32</sup> „Jasper: Talán meg kellene ölnünk őt. Mondjuk... együnk meg egy halom babot, és osonjunk be a hálószobájába és pukizzunk egy párnahuzatra, és tegyük a fejére, és nézzük végig, ahogy megfullad a gázainktól.” (20.); „Jasper: Maybe we should kill her. Like... eat heaps of beans and sneak into her bedroom and fart in a pillow case and then put it over her head and watch her suffocate on our fart gas.” (20.)

<sup>33</sup> „Jasper: Oogedy-boogedy-bee - Jasper be free.” (25.)

<sup>34</sup> „Jasper: I used magic and now I'm free. Deal with it.” (25.)

<sup>35</sup> Daniela Cavallaro hangsúlyozza, hogy az Aranygyapjút szimbolizáló pulóver megjelenése bizonyos mitológiai értelmezések szerint védelmet és örök életet is ígérhetne a birtokosainak (esetünkben Medea fiainak), így ez a megoldás szándékosan félrevezetheti a befogadókat, növelve ezzel a bekövetkező tragédia hatását. CAVALLARO, *i. m.*, 250.

<sup>36</sup> „Leon: Az ujjaim keresztben voltak. Vesztettél. Ez a törvény.” (27.) („Leon: Fingers crossed. You lose. That's the law.”)

nem megy sehová a világító csillagai nélkül;<sup>37</sup> metapoétikus értelemben a transzcendens, mágikus, Hélios és Hekaté kultuszához kötődő gyökereihez való ragaszkodásának adva hangot. Azáltal, hogy Jasper világossá szeretné tenni az anyja melletti helyét az étkezőasztalnál (a család hierarchikus rendszerében betöltött szerepének nagy jelentőséget tulajdonítva, 30.), a Medea mellé ülésével azt is kifejezi, hogy a Jason által képviselt törvények és erő helyett a temperamentumot és éles ésszt igénylő fortélyokat, a maga varázsvilágát tartja többre.

*Út a gyermekgyilkosságig:  
indítékok és következmények az antik varázslónő és a modern mérgekeverő  
aspektusából*

Bár Euripidész és a Mulvany–Sarks-szerzőpáros is alkalmazta a gyermekgyilkosság motívumát, két, egymástól számottevően eltérő, személyes motiváltságukban és indítékaikban, a bűn elkövetéséig vezető életútjukban is markáns különbségeket mutató életutat/történetet kapunk. Euripidésnél Médeia – Iásón hűtlenségének nyomán bekövetkező – tetteinek mitológiai alapja van, személye a mágiával és transzcendenssel nyíltan összeköttetésben áll; ezzel szemben a 2015-ös darabban Medea egy racionális, modern világba integrált, „konyha-toxikológus” nőalakként tűnik fel.

Euripidésnél Médeia múltját nem övezi rejtély: Iásón annak tudatában hagyta el asszonyát, hogy a nő a múltban több gyilkosságot is elkövetett, ezeknek a görög közönség számára köztudott történeteknek a balsejtelme pedig előkészítette Médeia gyermekgyilkosságát. Mulvany és Sarks művében azonban ez a konvencionális előismeret létjogosultságát veszti, és a modern Jason a felesége korábbi neurotikus megnyilvánulásaiból, szenvedélyes veszekedéseiből aligha vonhatja le azt a következtetést, hogy a félrelépésének egy esetleges családi tragédia is lehet a következménye. Ez azonban azt is eredményezi, hogy Mulvany-ék Medeájának tette irracionálisabb, mint az ógörög Médeiaé, akinek a karakteréhez illeszkedik a barbár nő beszámíthatatlansága és fékezhetetlen indulata.

A modern Medea csupán labilis idegállapotú, a megcsalatottság feldolgozhatatlan érzelmi traumájának súlya alatt megtört feleség, az általa elkövetett gyilkosság brutalitását pedig éppen annak véglegessége adja: Euripidésnél Médeia biztosítja a saját jövőjét az Aigeusnak tett ígéretével, fiai emlékezetét pedig egy évente a tiszteletükre rendezett ünnepséggel (1381–1383). Mulvany-ék Medeája ezzel szemben egyedül marad a világ ellen: tetteinek következményei alól sem transzcendens erő, sem női fortély nem menti fel, a mű végén pedig az immár erejét veszített, megtört Medea szentimentális búcsúval

<sup>37</sup> „Jasper: És kérdezd meg, hogy magunkkal vihetjük-e a csillagainkat, és felragaszthatjuk-e őket az ottani falra. Nem megyek sehová a csillagaim nélkül.” (30.); „Jasper: And ask her if we can bring our stars and stick them on the walls. I’m not going anywhere without my stars.” (30.)

zárja le a történetet. Érzelemgazdag monológja (31.) nem az Euripidésnél tapasztalt módon vetíti előre a jövőt, hanem a szavaival a fiai iránt érzett szeretetének az időtlen-ségét fejezi ki (47–48.), amely a modern közegben megjelenített tragédia évezredek-en át fennmaradó lehetőségének az anticipációjaként is értelmezhető.

A Mulvany–Sarks-mű 31. oldalán Medea a fiaihoz szól, melynek már az első sora is sugalmazó, a démonikus Medea-identitást meg-, illetve továbbkonstruáló gesztus a szerzőpáros részéről: „Medea: Fiúk. Néha, amikor rátok nézek, úgy megrémülök.” (31.)<sup>38</sup> Az anyai monológ kezdő sora már önmagában balsejtelmet ébreszt: a befoga-dók számára már világossá válhatott a szövegből, hogy Medea követett már el érzelmi okokból bűnt a múltban (29.), ugyanakkor az öndestrukciótól sem idegenkedik (a fi-aiból nagyfokú frusztrációt váltva ki ezzel),<sup>39</sup> elhanyagolt megjelenésével csak tovább fokozva a pszichésen összeroppant nő boszorkányos külsőt megidéző, zilált képét. (19.)<sup>40</sup> Medea szavai kiragadják az anya-gyermek kapcsolatot a dráma jelenének idő-síkjából, és az anticipáció a görögöknél ismert mágikus jóslat helyett egy emocionáli-san túlfűtött vízió útján jut érvényre:

Minden este belesikoltom a párnámba, hogy mennyire szeretlek titeket. Olyan erősen sikoltom bele az univerzumba, hogy fogadni mernék, hogy még az évmilliókkal ezelőtti barlanglakók is abbahagyják, amit éppen csi-nálnak, és azt mondják, „Hallottad?” És olyan erősen sikoltom, hogy létez-nek tőlünk évezredekre lévő robotok, akik így szólnak: „Hallgasd. Ez volt az az anya, aki jobban szerette a gyerekeit mindennél az univerzum törté-netében.” (31.)<sup>41</sup>

Ez a kétségbeesett, heves érzelmekről árulkodó megnyilvánulás növeli a gyilkos tett visszásságát. Euripidés Médeiája záró jóslatában közli mind a halott fiúk sorsát,<sup>42</sup>

<sup>38</sup> „Medea: Boys. Sometimes when I look at you I get so scared.” (31.)

<sup>39</sup> „Jasper: Ez anyu? | *Leon kínozza Herculest. Jasper tovább fülel.* | Jasper: Vajon miért sír? | *Leon még jobban kínozza Herculest. Jasper hallgatózik tovább.* | Jasper: Szerinted kárt tesz magában? | *Leon nem hagyja abba Hercules kínzását.* | Jasper: Hé... Szerinted árt magának? | Leon egyre és egyre csak kínozza a mackót” (18.) („Jasper: Is that mom? | *Leon tortures Hercules. Jasper keeps listening.* | Jasper: Why is she crying? | *Leon tortures Hercules some more. More listening from Jasper.* | Jasper: Do you reckon she’s hurt herself? | *Leon keeps torturing Hercules.* | Jasper: Hey... do you reckon she’s hurt herself? | *Leon tortures the bear over and over and over.*” 18.)

<sup>40</sup> A szöveg hangsúlyozza Medea küllemének igénytelenségét: „Medea az. Férfi melegítőnadrágot, pólót és csillogó ékszereket visel. A haja ugyan meg volt formázva, de hamar szétbomlik. Zsíros. Nem tiszta. A sminkje elkenődött.” (19.) („It is Medea. She wears men’s tracksuit pants, t-shirt and glittering jewellery. Her hair has been styled, but it is rapidly coming undone. It’s oily. Unclean. Her make-up is smeared.” 19.)

<sup>41</sup> „I scream it into my pillow every night how much I love you. I scream so hard to the universe that I’ll bet there’s cavemen from millions of the years ago that stop what they’re doing and say, »Did you hear that?« And I scream so hard that there are robots thousands of years from now that say »Listen. That was a mother who loves her children more than anything in the history of the universe.«” (31.)

<sup>42</sup> EURIPIDÉSZ, *i. m.*, 1378–1383.

mind Iáson végzetét.<sup>43</sup> A Mulvany–Sarks-páros Medeája ezzel szemben végleg elveszíti gyermekeit és minden jövőbe vetett reményét, szembe kell néznie a törvény szigorával, és semmilyen garanciát nem kap arra, hogy Jasont utoléri majd a végzete. A 2015-ös darabban Medea tettének nincsen semmilyen racionális motivációja, a fiúk meggyilkolása az asszony érzelmi-mentális instabilitásából, pszichés betegségéből következik. A szerzőpáros ezáltal a gyermekgyilkosság jelenségét megbomlott elméjű emberek tetteként értelmezi, amit Anne-Louise Sarks a 2009-es Darcey Freeman-gyilkosság ihletforrásul használásával is érzékeltet.<sup>44</sup>

A fentiek alapján belátható, hogy Euripidés Médeiát nem boszorkányattribútumként ruházza fel a polypharmakos-identitással, hanem a sötét múltjából táplálkozó sztereotípiára alapozva viszi színre a varázslónő-jelleget. Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks viszont már ahhoz igazodva alkotja meg a modern boszorkány Medeát, hogy a befogadók mitológiai ismeretei csupán Medea két fiának a képzetében létező fiktív meseanyag részeinek tekinthetőek, Medea múltjáról pedig mindössze halvány információtöredékekre hagyatkoznak. Ezt a problémát áthidalva a 2015-ös darab úgy igyekszik megteremteni a mágia és boszorkányság modern közegben sem idegen vagy valószerűtlen elemeit, hogy a mitológiát a mesével, a varázsszereket vegyszerekkel, a varázslást fantáziadús-dallamos gyermekjátékokkal, Medea mitikus boszorkányidentitásának ábrázolását pedig az érzékekre ható látványelemekkel és pszichés-neurotikus zavart tükröző megnyilvánulásokkal pótolja, ezzel teremtve meg a modern *polypharmakos*-hagyatékot.

---

KONDÁS KRISZTINA

könyvtáros

II. Rákóczi Ferenc Megyei és Városi Könyvtár, Miskolc

nobilis@portal.hu

„You Smell Like Chemicals” – *Medea, the Modern Polypharmacus*

(Kate Mulvany, Anne-Louise Sarks: *Medea: A Radical New Version from the Perspective of the Children*)

**Abstract:** The Medea-myth, known from the Greek antiquity, has a significant amount of variants and interpretations, which have mentioned the sorceress-identity of Medea, and her transcendent-magical power attached to Helios and Hecate. The main focus of this study is the presence of magic and witchcraft in Kate Mulvany and Anne-Louise Sarks’ *Medea: A Radical New Version from the Perspective of the Children*, which uses Euripides’ Medea as a source. This

---

<sup>43</sup> *Uo.*, 1386–1388.

<sup>44</sup> SARKS, MULVANY, *i. m.*, Szerzői bevezető.

interpretation shows the presence of magic and Medea's witch-identity (which eventuated the murder of her children) in a modern aspect, based on the children's perspective, in which – leaving the mythical past behind – magic is replaced by playing (imitation of magic), magic potions and spells through chemistry, mythology through tales, and drama through mimetic-didactic, childlike role-playing, thus creating a new, modern polypharmacus-identity of Medea.

**Keywords:** Medea, polypharmacus, magic, sorceress, witchcraft

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/146-158](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/146-158).

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





JÁSZAY TAMÁS

## Egy színházi előadás archeológiája

(Milo Rau: *Orestes in Mosul*)

„Az *Oresteia* természetesen csak alibi az *Orestés Mosulban* elkészítéséhez, olyan keret, amelyben teljesen idegen dolgok keverednek egymással, ahol a színészek eltérő életrajzi valóságait és az *Oresteia* iránti saját viszonyukat meg tudjuk mutatni.”<sup>1</sup> A svájci író-rendező, Milo Rau ismeri be és jelöli ki e szavakkal saját, rendhagyó *Oresteia*-projektjének természetes határait. Rau esetében a rend „elhagyása” persze egészen mást jelent, mint amit a magyar színháznéző megszokott. A textus értéséhez elengedhetetlen a kontextus ismerete, ezért a 2019-ben bemutatott *Orestes in Mosul* című projekt ismertetése előtt röviden ki kell térnünk Milo Rau sajátos színházesztétikájának rövid leírására, illetve annak a kérdésnek a megválaszolására, hogyan illeszkedhet ebbe a színházértelmezésbe a klasszikus antikvitás egyetlen, teljes egészében ránk maradt drámatrilógiája, Aischylos *Oresteia*-ja. A dolgozat címe régészeti feltárást ígér: az elemzés tulajdonképpeni tárgyához távolról, egyre szűkülő körökben közelít, miközben a színháztörténeti hagyomány részeként is olvasható előadást körbeölelő rétegek részleteibe is betekintést nyújt.

### *Milo Rau színháza*

Milo Rau a nagy európai színházcsinálók azon szűk csoportjához csatlakozik, akik nem a színházból kiindulva jutottak el a színházig. Jó két évtizede a kontinens egyik legtermékenyebb színházi író-rendezőjeként, félszázánál is több előadó-művészeti projekt levezénylőjeként tartjuk számon. 2007-ben alapította meg a projektjeit gondozó IIPM (International Institute of Political Murder) nevű színházi és filmes produkciós cégét.<sup>2</sup> Beszédés név: Rau színházának középpontjában gyakran történelmi traumák, a kibeszéletlen (közel)múlt jelenig húzódó sötét árnyai állnak. A sokszor dokumentumokból útnak induló, de nem dokumentarista,<sup>3</sup> kutatás alapú színházában gyakran dolgozik civil résztvevőkkel, illetve a vele közel egy időben induló, nem távoli rokon német csapat,

<sup>1</sup> Milo RAU, *Why Orestes in Mosul?* = M. R., *Orestes in Mosul – Golden Book III*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2019, 21. (A külön nem jelölt idézetek a szerző saját fordításai – J. T.)

<sup>2</sup> www.international-institute.de (Letöltés ideje: 2021. december 10.)

<sup>3</sup> Vö. Milo RAU, *Szemelvények a Globális realizmus (Aranykönyv 1) című kötetből*, ford. KÉKESI KUN Árpád, Theatron, 2021/2, 3. A rendező módszeréről itt további általános megállapítások olvashatók, a dokumentarizmushoz való viszonyáról lásd például: „Realistán dolgozni egyszerűen annyit tesz, hogy előcsalogatod a valóst a dokumentum árnyékából, hogy az úgymond aktuálisat kivonzolod az igazság és a jelenlét fényére.” *Uo.*, 8

a Rimini Protokoll krédójához hasonlóan a „hétköznapi szakértőivel”. Felvállaltan baloldali színháza nem hisz abban a metódusban, amely az esetek iránti együttérzést a róluk szóló, de nélkülük való beszéddel látja kiválthatónak: Milo Rau színháza kellemtlenül közel megy vizsgálati tárgyaihoz.

A Rauról szóló elemzésekben rendre visszatérő jelzők a provokatív, az ellentmondásos, a megosztó, a radikális, miközben a figyelmes néző valójában nagyon is konzervatív színházi ars poeticát fedezhet fel. Rau – folytatva az évezredek, az ókortól Brechtig és tovább ívelő hagyományt – a színház tanító funkcióját sorolja első helyre: egyértelmű szándéka, hogy nézője ne indirekt utalások komplex szövetén keresztül, hanem közvetlenül és tisztán értse, hogy a színpadi és a színházépületen kívüli valóság között fennálló bárminemű hasonlóság korántsem a véletlen műve. A történelemből emblematisz pillanatok, tragikus fordulópontokat, a kollektív tudatalattit megszólító eseményeket ragad ki, így például a Ceaușescu-házaspár kivégzéséről (*The Last Days of Ceaușescus*, 2009), az ugandai genocídiumról (*Hate Radio*, 2011), Breivik utóyai mészárlásáról (*Breivik's Statement*, 2012), az orosz igazságszolgáltatás anomáliáiról a Pussy Riot hírhedt esetét tárgyalótermi körülmények között újravizsgálva (*The Moscow Trials*, 2013), a belga pedofil bűnöző Marc Dutroux-ról (*Five Easy Pieces*, 2016), vagy Lenin életéről (*Lenin*, 2017) is.

Milo Rau projektjeinek gyakori és fontos sajátossága az intermedialitás, a színház hagyományos tér- és időbeli kereteinek látványos mellőzése, illetve azok kitágítása. Egy produkció nála sosem „csak” egy héttől tízig tartó előadás: az oda tartó út és a társadalmilag elkötelezett előadó-művészeti projektek esetében a sok kérdést felvető utánkövetés szerves része vállalásainak.

A bemutatókhoz fűzött „kommentárok” azonos értékűek a tulajdonképpeni produkcióval: az egyes előadások közreadott, interjúkkal, esszékkal, tanulmányokkal kiegészített szövegkönyvei, illetve az általa gondozott *Golden Book*-könyvsorozat tágabb értelmezési kontextust biztosító kötetei; a vezető sajtóorgánumban elhelyezett tudósítások és próbariportok; a produkciót rögzítő professzionális felvételek; a tulajdonképpeni előadásról részben vagy egészben leváló, a készítés folyamatát megörökítő dokumentumfilmek; majd a bemutató után született – Rau dramaturgjai és munkatársai által moderált, kontextust teremtő és elemző – beszélgetések a színház elasztikus műfaji határaitól is gondolkodtatnak. Előadásai egy részénél kifejezetten cél, hogy a turnézta-tás, majd a repertoárról való lekerülés után se tűnjenek el nyom nélkül. Az egyszeri(nek induló) előadó-művészeti projektek így képesek lokális szinten változást indukáló vállalásokká növekedni. Ahogy Rau fogalmaz: „számomra a realista művészet teremtésének egyetlen módja: ténylegesen beavatkozni a világ, a történelem folyásába”.<sup>4</sup>

A hagyományos színházfogalomhoz képest tehát hangsúlyos Rau és alkotótársai „médiaváltása”. A befogadóját sok csatornán keresztül szüntelen jelekkel bombázó, de mégis csak estéről estére megismételhető színház többé nem végcél, hanem

<sup>4</sup> Vö. *Uo.*, 10.

kiindulópont: egy komplex, hosszú távon működő és fenntartható (fenntartásra szoruló) rendszernek csupán az egyik eleme. Az előadás köré az alkotók mozgóképes, írásos és hangzó anyagokat építenek, melyek kérdésfelvetéseikkel az előadásról való folyamatos beszédet generálják és támogatják. Mindez jelentősen árnyalja a játzók és nézők közötti akciók és reakciók által együttesen létrehozott színházi esemény<sup>5</sup> fogalmát. Ad analogiam: a kortárs magyar színház történetéből erős párhuzamként kínálkozik a 2007 után radikálisan átalakuló Krétakör Színház példája. A Schilling Árpád vezette, virtuálissá alakuló társulat életében a repertoárt építő hagyományos működést felváltotta a projektalapú, eleinte gyakran egyszeri eseményeket civil közreműködőkkel lebonyolító gondolkodás. Nemcsak az esemény maga, de a köré rendeződő, belőle épülő akciók is – beleértve az audiovizuális eszközökkel történő professzionális megörökítést, a történetek részletes dokumentálását, majd mindezek tudományos diskurzusba kapcsolását – erősen emlékeztetnek arra, amit Rau csinál. A Krétakör és Schilling ilyen irányú gondolkodásának a legfontosabb példája a 2010-es *Új néző* projekt. Igaz, Rau esetében van egy lényeges különbség: ő a projekt alapköveként szolgáló színházi előadást rendszeresen, vagyis repertoárszerűen játssza.

### *Út a genti manifesztumtól az Oresteiaig*

Rau Európa és a világ nagy színházi fesztiváljainak rendszeresen visszatérő vendége, 2018 óta Gent nemzeti színházának (NTGent) igazgatója. Az *Orestes in Mosul* története is itt kezdődik: 2018 májusában nagy visszhangot keltett Rau és genti alkotótársai tízpontos manifesztuma,<sup>6</sup> melyben meghatározták azokat a színházcsinálási alapelveket, amelyeket a jövőben magukra és munkájukra nézve érvényesnek tartanak. Írásuk nem dogmatikus elvárásrendszer, inkább vitaindító:<sup>7</sup> a felsorolásban elméleti („Már nemcsak a világ ábrázolásáról van szó, hanem a világ megváltoztatásáról. A cél nem a valós ábrázolása, hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valóssá.”<sup>8</sup>) és merőben gyakorlati („A díszlet ösztérfogata nem haladhatja meg a hús köbmétert, vagyis egy olyan tehergépjármű kapacitását, amelyet B kategóriás jogosítvány birtokában bárki vezethet.”<sup>9</sup>) megfontolások egyaránt megtalálhatóak. A két pont között szoros az összefüggés: a klímakatasztrófa felé menetelő világra a színházüzem működése hatást gyakorol, amit

<sup>5</sup> Willmar SAUTER, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, 11. A mű kontra esemény fogalmához lásd még Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 24–25.

<sup>6</sup> Milo RAU, Stefan BLÄSKE, Steven HEENE, Nathalie DE BOELPAEP és az NTGENT alkotócsoportja, *A jövő városi színháza*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, Színház, 2018/11, 40–41.

<sup>7</sup> A magyar reakciókból lásd IMRE Zoltán, *Kommentár „A jövő városi színháza” című manifesztumhoz*, Színház, 2018/11, 42–45; BOROSS Martin, *Megjegyzések a genti manifesztum kapcsán*, Színház, 2018/11, 45–47.

<sup>8</sup> RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, *i. m.*, 40.

<sup>9</sup> *Uo.*

érdemes minden értelemben a lehető leggazdaságosabban kivitelezni, így hozzájárulva a világ megváltoz(tat)ásához. Az artist/művész és az activist/aktivista összekapcsolásából született artist/artista prototípusa lehetne Milo Rau.<sup>10</sup>

Legyen szó ókori vagy későbbi szerzőkről, a klasszikusok és azok értékrendjére fogékony, azt magukénak érző nézők-olvasók alighanem idegenkedve fogadták a genti manifesztum negyedik pontját: „A klasszikusok szó szerinti adaptációja tilos. Amennyiben már a próbaidőszak elején rendelkezésre áll valamilyen szöveg – könyv, film vagy színdarab –, az az előadás időtartamának maximum 20%-át teheti ki.”<sup>11</sup> Milo Rau nem foglalkoztatják a nyugati kánon alapművei. Vagyis nem úgy, illetve úgy biztosan nem, ahogyan azt általában színházakban tapasztaljuk, holott az általa elmesélt történetekben természetesen folyamatosan jelen vannak mindazon témák és problémák, amelyek akár a tragikus triász, akár mások ránk maradt műveiben megfogalmazást kaptak. „Az eddigi pályám során sosem dolgoztam a klasszikusokkal, mert nem fedeztem fel a művészi vagy politikai szükségszerűséget vagy sürgetést egy ilyen vállalásban. Más szavakkal: túlságosan könnyű levenni Ibsent vagy Sophoklést a polcról, és rendezőként sosem érdekelt a színházi díszítésnek ez a folyamata.”<sup>12</sup>

A pályáján gyakran ciklusokban gondolkodó Rau 2019-ben indította útjára *Az ókori mítoszok trilógiáját*. A 2019-es *Orestes in Mosul* című színházi előadás Aischylos *Oresteia*jának kulcsmomentumait mesélte újra az Iszlám Állam egykori fővárosára és az ott élők mai helyzetére kopírozva azokat. A 2020-as *The New Gospel* című film Jézus Krisztus ma lehetséges és sürgető szerepvállalásáról gondolkodott a dél-itáliai menekülttáborok árnyékában, Jézus szerepében egy afrikai politikai aktivistával. A pandémia miatt az alkotók többször módosítani kényszerültek a trilógia harmadik darabjának bemutatóját: az egyelőre újrarájátszásként, videóinstallációként és színházi előadásként definiált, jelen pillanatban előadási időpontokkal nem rendelkező *Antigone in the Amazon* a sophoklési történetet a hagyományos értékek és a felgyorsult globális kapitalizmus konfliktusaként mondja újra úgy, hogy közben kapzsiságról, tévhitokről és a hübriszről mesél.

Csalódik, aki az *Oresteia* bármilyen értelemben vett hűséges felmondását várja a 2019 márciusában Irakban előbemutatott, majd egy-egy hónappal később Gentben, illetve Bochumban is bemutatott, Európa számos fesztiválján látható *Orestes in Mosul* előadásán. A Rau által követelményként önmaga elé állított, a klasszikusokra vonatkozó, idézett 20%-os kvóta ez esetben megközelítőleg sem érvényesül: a másfél órás előadásban Aischylos trilógiájából mindössze néhány töredék hangzik el, azok sem szó szerinti idézetek, inkább az eredeti drámai szituációt ökonomikusan felidéző utalások, miközben a felépítés hűségesen követi a drámatrilógia menetét.

<sup>10</sup> Az újkeletű fogalomhoz lásd M. K. ASANTE, Jr., *It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Griffin, 2008.

<sup>11</sup> RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, *i. m.*, 40.

<sup>12</sup> RAU, *Why Orestes*, *i. m.*, 21.

### *Kortársunk, Aischylos (?)*

Az Aischylos-filológia fontos megállapítása, hogy a szerző tragédiái nem a modern dráma értelmében vett színdarabok voltak: Peter Wilson szerint a tragédia „közelebb állt ahhoz, amit »kórusoperának« nevezhetnénk, mint a »színházhoz«.”<sup>13</sup> A görög tragédiák recepcióját tekintve Aischylos a maga idegenségével és archaikusságával ingoványos terep a modern színház számára.<sup>14</sup>

Ahogy arra Paul Monaghan – az Aischylos-recepciót<sup>15</sup> a posztdramatikus színház kategóriái felől vizsgáló tanulmányának bevezetőjében – utal,<sup>16</sup> ahhoz, hogy a szerző műveit modern drámaként<sup>17</sup> vigyük színre, az aischylosi színházi gondolkodást is transzformálni szükséges, ami ugyanakkor inkább gyengíti, semmint erősíti a görög szerző színpadi vízióját. Monaghan meggyőzően érvel amellett, hogy a tragikus triász bizonyos értelemben legradikálisabb tagjaként olvasható, mert az arisztotelési elvektől nem béklyózott Aischylosnak a Hans-Thies Lehmann által a színháztudományba bevezetett posztdramatikus színház<sup>18</sup> fogalma kifejezetten „jól áll”. Mindez nem feltétlenül találkozik az eredeti szöveg sértetlensége mellett protestálók véleményével, akik hajlamosak elfeledkezni arról, hogy a fordítás, az adaptáció, az interpretáció, a tág értelemben vett „újraszabás” bármely klasszikus szöveg színre vitele esetében elengedhetetlen.

Paul Monaghan – Nietzsche emblematiszmus ellentétpárját hasznosítva – Aischylos kortársi színre vitelek apollóni és dionysosi interpretációs irányt vél azonosíthatónak. Míg az előbbi a nyelvre és a szövegre koncentrálna a maga „hűvösebb” („cooler”) módszereivel, az utóbbit a „fűtés és lángolás” („heating and burning”) terminusokkal jellemzi. A dionysosi interpretációban Aischylos drámáiban a zene, a testiség, a mozdulatok, a képek, a kórus előadása hangsúlyosabbá válik a nyelv használatánál: a megbízhatatlan szavakat maguk alá gyűri a képek megállíthatatlan áramlása. Monaghan többször figyelmezteti olvasóját: a „posztdramatikus Aischylos” valami egészen más, mint amit azok a tudósok és nézők várnak és remélnek egy-egy produkciótól, akik számára a szerző csupán egy a kanonizált auktorok közül. Konklúziója szerint az eredeti szöveg

<sup>13</sup> Peter WILSON, *The musicians among the actors = Greek and Roman Actors: Aspects of Ancient Profession*, eds. Pat EASTERLING, Edith HALL, Cambridge, Cambridge University Press, 39. Idézi Paul MONAGHAN, *Aeschylus as Postdramatic Analogue: "A Thing Both Cool and Fiery" = The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, ed. Stratos E. CONSTANTINIDIS, Leiden – Boston, Brill, 2017, 266.

<sup>14</sup> Nálunk feltétlenül, de nem mindenütt: az Aischylos-trilógia – az APGRD online adatbázisa szerint – önállóan is legtöbbször előadott darabjának recepciójához lásd *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, eds. Fiona MACINTOSH, Pantelis MICHELAKIS, Edith HALL, Oliver TAPLIN, Oxford, Oxford UP, 2005.

<sup>15</sup> A recepciónak Aischylos korától a 20. század végéig tartó áttekintését célozza Ian RUFFELL, *Reception and Performance History of the Oresteia = Aeschylus, The Oresteia*, trans. Hugh LLOYD-JONES, London, New York, Bloomsbury, 2014, IX–XXII.

<sup>16</sup> MONAGHAN, *i. m.*, 266.

<sup>17</sup> Ehhez a szerző Peter Szondi vonatkozó elméletére hivatkozik. Lásd Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002.

<sup>18</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009.

„sérülése/megsértése” („damage”) szükségszerű, ugyanakkor a posztdramatikus színháznak és Aischylosnak van keresnivalója egymás társaságában.

A kortárs nézőnek szóló óvatos figyelmeztetés visszatér Freddy Decreus – az *Oresteia* színpadi recepcióját nagy vonalakban áttekintő – tanulmányában is: szerinte a felkészületlen nézőt sokkhatásként érheti, ha valaki merényletet követ el minden idők legnagyobb tragédiájának „szent és sérthetetlen” („sacrosanct”) státusza ellen.<sup>19</sup> Dolgozatában számba veszi az utóbbi fél évszázad legfontosabb *Oresteia*-bemutatóit – köztük Peter Stein, Karolos Koun, Peter Hall, Tadashi Suzuki, Ariane Mnouchkine, majd mások előadásait –, majd a trilógia recepciójának 19–20. századi irányait csoportosítja. A romantikus (Wagner), neoklasszikus (Reinhardt) és modernista (O’Neill, Eliot, Sartre) trendek után a történet alapvonalait megváltoztató dekonstrukciós, feminista és posztmodern közelítéseket sorolja. Innen csak néhány észrevétel: a Pasolini soha meg nem valósult *Oresteia*-mozija helyett elkészült *Appunti per un’Orestide africana* a történet eurocentrikusságát mozdította ki, Romeo Castellucci az *Eumenisek* konklúziójával és a demokrácia megalapozásával vitatkozik, amikor vonatkozó előadásában nyíltan képviseli, hogy nem az anyagvilkos Orestésszel, hanem Klytaimnéstrával rokonszenvez.

Freddy Decreus másfél évtizeddel később az *Orestes in Mosul* bemutatója apropóján publikált, a színházi előadás szerves részeként olvasható kötetben sorolja a recepció aktuális fejleményeit. Meglátása szerint (leg)újabbban a posztkolonializmus és a politikaelmélet (Lothar Müthel, Tadashi Suzuki, Peter Stein, Franz Marijnen), a feminizmus (Ariane Mnouchkine, Daniel Scahaise, François Rochaix), a pszichológia (Luk Perceval, Romeo Castellucci) és az új ritualizmus (Iannis Xenakis, Giovanna Marini zeneművei, Karolos Koun rendezése) jelöli ki az *Oresteiához* való viszonyulást.<sup>20</sup>

### Orestes in Mosul – egy előadás és ami körülötte van

Milo Rau hosszas előkészítő munka után született *Orestes in Mosul* című előadása ebbe a hagyománymátrixba lépett be 2019 tavaszán. A genti manifesztum kilencedik pontja helyezi tágabb kontextusba döntését: „Évadonként legalább egy produkciót egy kulturális infrastruktúra nélküli háborús vagy válságövezetben kell próbálni vagy előadni.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Freddy DECREUS, *A Series of Papers on the Hellenic Drama and Contemporaneity: The Oresteia, or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault*, Phasis, 7, 2004, 146.

<sup>20</sup> Freddy DECREUS, *Exporting the Tragic Feeling* = Milo RAU, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, i. m., 50–52.

<sup>21</sup> RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, i. m., 40. Az *Oresteia* háborús övezethez kapcsolásának előzményeiről lásd Edith HALL, *Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s = Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Edith HALL, Fiona MACINTOSH, Amanda WRIGLEY, Oxford, Oxford UP, 2004, 173–174.

A rendező a már említett, az előadáshoz csatlakozó kötetben így vall szándékairól: „Az foglalkoztat, hogy az antik tragédiát hogyan lehet ütköztetni egyfelől az észak-iraki helyzettel – ezért *Orestés Mosulban* –, másfelől a színészeink élettörténeteivel. [Mosulban] mindenütt jelen vannak az *Oresteia* témái: háború, bosszú, a helyreállítás és a megbocsátás reménye.”<sup>22</sup>

Rau számára alapvetés, hogy úgy beszél az Iszlám Állam által romhalmazzá változtatott Mosul és a benne élők személyes és közösségi történelméről, hogy az érintetteket magukat is bevonja projektjébe. A tulajdonképpeni előadást korai terepszemle és több workshop előzte meg, melyek során fiatal iraki művészek, zenészek és színészek kapcsolódhattak be az előadaskészítés folyamatába.

A hasonló, társadalmilag érzékeny(ítő), performatív projektek kapcsán az előkészítés mikéntjéhez hasonló módon mindig kulcskérdés az utánkövetés is. Vagyis az, hogy mi történik az ott élőkkel azt követően, hogy a hozzájuk vendégként érkező művészek végleg távoznak. Ahogy jeleztem, Rau látványosan kitágítja az egyszeri előadás tér- és időbeli perspektíváját, és ez igaz az *Orestes in Mosul* indirekt utóéletére is. 2021 őszén Mosulban az NTGent az Unesco *Revive the Spirit of Mosul* programjának<sup>23</sup> támogatásával a helyi Institute of Fine Arts keretein belül, kétéves előkészítést követően filmes iskolát indított európai és iraki oktatók bevonásával. Az itt tanuló hallgatók első elkészült rövidfilmjeit 2022 februárjában Mosulban mutatták be.<sup>24</sup> A kitűzött cél visszhangozza az *Orestes in Mosul* szándékait, amikor kifejezési eszközöket és megszólalási lehetőséget kíván biztosítani, azaz hangot ad a helyieknek azért, hogy a saját nézőpontjukból mesélhessék el a saját történeteiket.

A film mint médium más módokon is meghatározó része a(z eredeti) projektnek: ahogy az *Orestes in Mosul: The making-of* (2020) című, Daniel Demoustier által jegyzett dokumentumfilmből is világossá válik, a produkcióval magával azonos fajsúlyúvá váltak a nyugat-európai és iraki alkotók közötti kapcsolatteremtési, egymás (kultúrájának) megértésére tett, aligha minden esetben sikerrel kecsegtető próbálkozások. Milo Rau és európai csapatának Mosulba érkezése, a romok között emelkedő város látképe, az európai szemekben érződő kétely és bizonytalanság, a helyiekkel meginduló közös játék során lassan oldódó feszültség, a közös színpadi és beszélt nyelv tétova keresgélése mind megjelenik a filmben. Demoustier filmjében az európai és iraki színészeknek workshopot vezető, egyben az előadást rendező Rau maga is „színészé” válik, akit gyakran látunk instruálás és próba közben, ahogyan menedzseli magát az eseményt. A két csapat színészeiről nem tudunk meg túl sokat: legfeljebb a dokumentumfilm és az itt még csak készülő előadás, illetve a mindezekhez kapcsolódó írásos publikációk mozaikkockáit egymás mellé helyezve vonhatunk le következtetéseket.

<sup>22</sup> RAU, *Why Orestes, i. m.*, 11.

<sup>23</sup> <https://en.unesco.org/fieldoffice/baghdad/revivemosul> (Letöltés ideje: 2022. április 1.)

<sup>24</sup> A kezdeményezésről további részleteket lásd itt: <https://www.ntgent.be/en/productions/a-film-school-for-mosul> (Letöltés ideje: 2022. április 1.)

Mindez pedig apró részleteiben is kísértetiesen emlékeztet Ariane Mnouchkine 2005-ös *Un soleil à Kaboul* előadására, illetve annak 2007-es filmverziójára.<sup>25</sup> A rendező 2005 nyarán érkezett Afganisztánba háromhetes workshopot tartani helyi színészeknek: az afgán és francia művészek kapcsolatteremtése a commedia dell'arte maszkjai és játéktípusa segítségével gyorsan és gördülékenyen zajlott. A workshop „terméke” egy kényszerházasságról szóló előadás lett, amely tudatosan nem a korabeli afgán viszonyokra, hanem a 18. századi Európára hivatkozott kiindulási alapként. Mnouchkine biztatására a programban részt vevők önálló társulatot alapítottak Aftab néven (perzsául: nap, tisztelgés a francia társulat előtt), igazgatót választottak, majd a kétezres évtized második felében több afganisztáni és nemzetközi színházi fesztiválon részt vettek.

Vissza Rauhoz: az általa hangosan kritizált globális társadalomról szóló éles látélet, hogy az *Orestes in Mosul* iraki résztvevőit az utazási tilalmak miatt végül csak videófelvételről láthatjuk: a színpadon lévő hét európai (köztük két, iraki gyökerekkel rendelkező) színészhez a kivetítőn csatlakozik hat zenész, három színész, illetve a kórus nyolc tagja az Irakban korábban rögzített felvételeken.

A nyugati ember kolonizáló tekintetének zavarba ejtő bizonyítéka, amikor Rau fontos, de mégis csak mellék-, illetve epizódszerepeket oszt az iraki közreműködőkre (Iphigeneia, Athéna, az Őr, illetve a Kar tagjai ők). Demoustier filmjében az európai színészek őszintén (már amennyiben kamera előtt tudnak-mernek őszinték lenni) vallanak az iraki forgatás miatt érzett félelemeikről, illetve az eltérő kulturális szabályrendszer kényszerként megélt elfogadásáról. Ez utóbbi amúgy Rau előadáskészítő munkamódszerének részeként is olvasható, hiszen a végleges anyaghoz bevalótan inspirációként használja a közreműködők civil létéből adódó gesztusokat és tanulságokat.

A továbbiakban áttekintjük az előadás jeleneteit, lépésről lépésre vizsgálva a viszonyt, amely Milo Raut az *Oresteiához* fűzi. A színpad némi túlzással üres: két, a Mosulban felvett jelenetekből ismerős, ott a színészek szálláshelyéül szolgáló bungaló jelképes, mégis realista másolata áll csak rajta, fölöttük pedig hatalmas vetítővászon. Ez utóbbit – Rau számtalan előadásához hasonlóan – itt is folyamatosan használja: a görög tragédia struktúrájára utaló, kivetített fejezetcímek (a hosszú, húszperces bevezető után feltűnő *Parodos*, illetve a záró *Exodos* közé illesztett *Agamemnon*, *Orestes*, *The Eumenides*) mellett élő és előre rögzített felvételek sokszor szétszalazhatatlan egységét látjuk. Rau edukatív, a didaktiszt büszkén felvállaló színháza rengeteg információt kíván megosztani velünk bő másfél órában. Megosztott figyelmet követel az élőben és videón szimultán zajló, esetenként a médiumok közötti egyoldalú párbeszédén élcelődő előadás.

<sup>25</sup> Köszönettel tartozom a dolgozat lektorának, hogy felhívta a figyelmemet a párhuzamra. Mnouchkine projektjéről bővebben lásd: *Théâtre du Soleil in Afghanistan: A discussion with Ariane Mnouchkine, Robert Kluyver, and Anthony Richter*, Theater, 2006/2, 66–77.



Szédítő a perspektíva, melyet a nyitó jelenetben, élőben az Agamemnónt, Kassandrát, illetve a felvételtől Iphigeneiát játszó színész felvázol. Johan Leysen (Agamemnón) gyorstalpaló összefoglalót tart Agamemnón Trójából való hazatérésétől egészen Orestés anyagyilkosságáig, hogy világos legyen: az *Oresteia* a bosszú megállíthatatlan, ciklikus története. A színész beszél egy gyerekkori meghatározó olvasmányélményéről, a Schliemann trójai ásatásairól szóló könyvről is. Az előadás egyes szintjei (értsük ezt problémákra, témákra, eszközhasználatra, beszédmódra egyaránt) mintha úgy következnenek egymás után, ahogy a régész tárja fel egyre mélyebbre ásva az újabb és újabb rétegeket.

Leysen elmeséli: amikor megtudta, hogy Agamemnón szerepét fogja játszani, egy ismerősétől több száz, az Iszlám Állam által végrehajtott kivégzés felvételét kapta meg. Szinte megbabonázva nézte, ahogy fiatal férfiak sorban egymás mellett térdelve várták, hogy agyonlőjék őket, hipnotizálta a fiatal nő látványa, akit nyilvánosan fojtottak meg. Meghökentő, hatásos (hatásvadász?) felütés, ráadásul képtelenség eldönteni, hogy a színész szerepből beszél, vagy a felkészülés részeként valóban nézett ilyen felvételeket. A bevezetőben elhangzott elemek vissza-visszaköszönnek majd az előadásban: megnyugtathatjuk magunkat – „csak” színház volt az egész.

Az Iphigeneiát játszó színésznő, Baraa Ali videóról szólal meg: csak a szemét látjuk a teljes arcát takaró nikábban. A színész és a nő iraki társadalmi státuszáról árulkodik a markáns gesztus, miközben az ISIS által a közvetlen környezetében elkövetett rémtettek elősorolása kontextusba helyezi mindezt. Az Iphigeneia megfojtását eljátszó, videóról látott, elviselhetetlenül hosszú jelenet alatt a színpadon az Agamemnónt, Klytaimnéstrát és Iphigeneiát (a későbbiekben Kassandrát) játszó színész az újrajátzshoz hasonló pózt vesz fel, miközben a közönségnek háttal ők is nézik a felvételt. Ezután Klytaimnéstra (Elsie de Brauw) meséli el lánya feláldozásának történetét, vagyis a trójai háború kezdetének közvetlen előzményét: lassan megérkezünk.

Az előadás egyetlen, visszatérő kelléke, az Irakban és az élő előadásban egyaránt használt szőnyeg közönyösen szívja magába az újabb és újabb generációk véréit. A szőnyeg, amely Aischylosnál Agamemnón hazaérkezésekor központi szerepet kap (Klytaimnéstra rábeszéli férjét, hogy lépjen a bíborszőnyegre, holott ez csak az isteneknek járó megtiszteltetés: a nő így szorítja bele a királyt a hübrisz bűnébe), Mnouchkine után újabb meghatározó színháztörténeti hagyománnyal indít párbeszédet. Peter Brook afrikai útján 1972–73-ban a helyiek előtti játék például mindig úgy kezdődött, hogy leterítették egy szőnyeget a puszta földre, ezzel nem csupán kijelölve a színpad nem is annyira virtuális határait, de meghatározva a játszó és nézők közötti kommunikáció alapszabályait is. A rendező határozott gesztusával úgy teszi sajátjává a teret, hogy nem hagy rajta végleges nyomot. Ahogy Brook beszámol róla: „Kiszálltunk, kiterítettük a szőnyegünket, leültünk, és egy szempillantás alatt összegyűlt a közönség. Volt ebben valami hihetetlenül megindító – mert egy számunkra teljesen ismeretlen világba csöppentünk, és egyáltalán nem tudtuk, hogyan tudunk vagy nem tudunk

kommunikálni az ottaniakkal.”<sup>26</sup> Közel ötven évvel Brook „varázsszőnyegének” (ahogy a rendező nevezi több helyen) játékba hozása után a textildarab immár nem a színház mágikus minthájának ad helyet, hanem kegyetlen kivégzéseknek, egészen másfajta spektákulumot fókuszba helyezve.

Raunál élőben folytatja a Kassandrát játszó Susanna Abdulmajid, az iraki származású, de Európában felnőtt és nevelkedett színésznő, aki Mosul és régiója elmúlt hét-ezer évének történetét a tömeges emberirtások történeteként summázza, megtámogatva az *Oresteia* bosszúcíklusként értelmezését. A színésznő hosszan, szinte licitálva sorolja, hogy mikor kinek a parancsára haltak meg százazrek, miközben a 2019-es, az Iszlám Állam által hátrahagyott Mosul romos utcaképeit figyeljük a videón. Amikor az előadás végén Abdulmajid és Leysen a város határában lévő Ninive, a világ egyik leg-regebbi városa romjaihoz látogat, az a bizarr régészeti körtúra egyenes folytatása lesz: a turistalátványosság képe rámásolódik a lebombázott Mosul panorámájára.

Az ezt követő *Parodos* esetünkben nem annyira a kar bevonulásáról szól, mint inkább a nyugatiakat Mosulban fogadó kontextus megrajzolásáról, személyes történetek és emlékek játékba hozásával. Rau *parodosa* egyben előzetes összefoglaló, amennyiben körültekintően kijelöli az *Oresteia* apropóján öt foglalkoztató témákat és kérdéseket. A leltárból hiányzó témák persze éppúgy árulkodóak: az, hogy a már a tragikus triász másik két tagjánál, majd az európai irodalomban komoly karriert befutott Élektárról említés se történik, a dráma új helyszínére, vagyis újfent a férfiközpontú iraki társadalomra utal.

Az előadás (talán túlságosan is sokszor) visszatérő motívuma Gary Jules *Mad World* című klasszikus slágere, melynek részleteit élőben és videóról egyaránt újra és újra meghallgatjuk. A zene tiltott élvezeti cikk az Iszlám Állam szigorú szabályrendszerében: az egyik zenész, Suleik Salim Al-Khabbaz arról beszél a felvételen, hogy milyen trükköket kellett alkalmazniuk a hatóságok kijátszására a totális zenetilalom idején. Az elnyomás technikáiról tudósít az a jelenet is, amikor videón egy mosuli magasház tetején találkozunk az Őrt játszó Khalid Rawival és a színpadon majd Aigisthost alakító Bert Luppesszel. Tőlük tudjuk meg, hogy az épület tetejéről 2014 után a homoszexuálisokat dobták le az ISIS katonái. Rawi hobbi és munkája, a fotózás szintén tiltott tevékenység volt az Iszlám Államban, ő pedig a rendeleteket kijátszva, szó szerint az életét kockáztatva örökítette meg ezeknek a napoknak a történetét. Az életben és a színpadon játszott szerep ezúttal is összekapcsolódik: Khalid Rawi szájából az *Orestes in Mosul* kevéske Aischylos-fragmentumának egyike ekkor hangzik el: az *Agamemnón* elejéről a láthatárt fürkésző Őrnek a trójai háború végét jelző tüzek közeledtét dokumentáló mondatait idézi fel.

A távoli, illetve a közelmúlt és a jelen, a keleti és a nyugati szemlélet, a színészek civil énje és az általuk alakított karakterek sorsa fonódik egybe a videón látható következő, az előadáskészítés során belső feszültséget generáló – például a Karban fellépő

<sup>26</sup> Brook *Afrikája: Beszélgetés Michael Gibson-nal* = Peter BROOK, *Változó nézőpont*, ford. DOBOS Mária, Bp., Orpheusz– Zugszínház, 2000, 143.

színészek komoly ellenérzésével találkozó – jelenettel. Az Orestést játszó Risto Kübar és a Pyladést alakító Duraid Abbas Ghaieb Rau elképzelésében – korántsem függetlenül az *Oresteia* korábbi játszástörténetétől, illetve Orestés és Pylades barátságának egyik létező értelmezésétől – nyíltan homoszexuális párként jelenik meg.

Az, hogy a két férfinak a felszabadított Mosulban Rawi fényképezőgépe, illetve a videófelvételt majd Európában figyelő nézők előtt kell csókot váltania egymással, miközben a Kar majdan fúriaként megjelenő tagjai megpróbálják őket szétválasztani, nem provokáció. A rövid, az előadásban később is többször felidézett epizód a hagyományok összeférhetetlenségéről, a civilizációk egymás iránti türelmetlenségéről is tanúskodik. A színészek esetében Rau intenciójával összhangban végig összekapcsolódik a civil személyiség és a színpadi *persona*, mindennek a leglátványosabb példája alighanem éppen Orestés-Risto esete.

Az eszt származású színész beszél a balti országban töltött gyerekkoráról, a homoszexualitása miatt ott folyamatosan megélt idegenségéről, majd az őt állandóan, saját bevallása szerint az élő előadás jelen idejében is kínzó, szűnni nem akaró hátfájásáról. A fináléban térünk vissza a krónikus problémához: Risto orvosai tanácsára műtétnek veti alá magát, a videón altatóorvosa kérésére tiztől számol vissza. Hogy Risto-Orestés megszabadul-e az őt korokon-kontinenseken át a fúriakéhoz hasonló intenzitással üldöző fájdalomtól, titok marad. A *Parodos* végén Rau megpendít még egy, őt igazán érdeklő témát: Klytaimnéstra-de Brauw előrevetíti *Az Eumenisek* bírósági jelenetét, amelyben a mosuli verzióban természetesen az a kérdés hangzik el, hogy az egykori ISIS-harcosokat vajon meg kell-e büntetni vagy a megbocsátás révén megszakítható-e az erőszak több ezer éve tartó láncolata.

Az *Agamemnon* című fejezet elején a Trójából hazatért Agamemnón és Cassandra, illetve az őket vendégül látó Aigisthos és Klytaimnéstra a Dajka (Marijke Pinoy) közreműködésével vacsorához készülődik. Rau kedveli a 'mi lenne, ha', 'mi lett volna, ha?' típusú betéteket: annak ellenére, hogy egyetlen szó sem hangzik el Aischylos szövegéből, az epizód kulturális különbségeket látványosan ütköztető szcenírozása érzéketlenül játssza újra a palotájába visszatért Agamemnónnal és a vele érkező jósnővel szembeni tanácstalanságot és zavart. A vacsora közben a konzolidált, ám mindvégig feszült small talk egy ponton végzetesen kisiklik: az Agamemnónnal kettesben maradt Klytaimnéstra nem türtözteti tovább magát, amikor férjétől magyarázatot követel Iphigeneia meggyilkolására. Miközben Klytaimnéstra leszúrja Agamemnónt, a kivetítón Kassandrát és az őt kivégző Aigisthost látjuk: a jósnő Aischylos szavainak parafrázisával búcsúzik a világtól, később Klytaimnéstra gyilkosság utáni monológja is felidéződik. A videón Kassandrát a már említett szőnyegre térdeltetve (az ugyanitt megfojtott Iphigeneiával megegyező pózban) lövi agyon Aigisthos, majd a színpadon ugyanerre a szőnyegre terítik ki a lány és Agamemnón művértől csatagos holttestét is, kortárs enküklémát működésbe hozva.

Az *Orestes* című fejezet ugyancsak lecupaszítva koncentrál a bosszú és a gyilkosság pillanatára. Elektra nem szerepel Raunál, őt az Orestés-Pyladés reláció foglalkoztatja,

a már a *Parodos*ban felemlegetett homoszexuális szál itt kerül igazán előtérbe. Miközben a Kar tagjai a videón sikertelenül próbálják meg távol tartani egymástól a két szerelmezt, Orestés és Pyladés az *Áldozatvivők*ből a két szereplő szövegét mondja fel a bosszúról, mialatt az Ör-Rawi fotózza őket. A fejezet csúcsa a hármas gyilkosság: a két barát éjjel rajtuk ütve gyűjti össze, és a már sokat használt szőnyegre térdelteti Aigisthost, Klytaimnéstrát és a Dajkát. Feltűnő, hogy Rau tragédiájában a halált mindig a nyílt színen látjuk, nem hírnöki elbeszélésekből értesülünk róla. Igaz, a művér látványos locsolása és egymásra kenése inkább elidegenít, mintsem megrendít. A királynő halála hosszú és fájdalmas, csakúgy, mint korábban Iphigeneiáé volt. A néző számára világos lesz: nem elég, hogy a történelem ismétli önmagát, de ráadásul ugyanabban a körben mozgunk, csak a szereplők neve változik.

Túlzásnak tűnhet, mégis úgy vélem: Milo Rau elsősorban a *The Eumenides* című etap Athéna által levezényelt bírósági tárgyalása miatt vitte színre saját *Oresteiáját*. Rau érdeklődése a tárgyalóterem performatív természete iránt közismert, elég például a *The Last Days of Ceaușescu* (2009), a *Zurich Trials* (2013), a *The Moscow Trials* (2013) vagy a *The Congo Tribunal* (2015) példáira gondolni. Rau változatosan viszonyul a bírósági szcenírozáshoz: az egykori tárgyalások megismétlése-újrajátszása mellett az alternatív kimenetek, vagyis a színpadi újratárgyalás és az abban rejülő színházi/valóságformálási lehetőségek is erősen foglalkoztatják.<sup>27</sup>

Meg kell-e büntetni Orestést vagy sem? – teszi fel az egyszerű kérdést a Dajkát játszó Marijke Pinoy. Miközben a hét, addigra már egyformán művértől maszatos arcú szereplő a színpadon akkurátusan törölgeti magáról a piros festéket – jelezve ezzel talán azt is, hogy a színháznak vége, innentől immár teljes mértékben civilként képviselik a véleményüket – a mosuli videón Orestés és Athéna, illetve Orestés és az ellene forduló Kar találkozását figyeljük. A tét nem is lehetne nagyobb: folytatódjon a háború, vagy megszülethet végre a béke.

Az Athénát megszemélyesítő Khitam Idress saját története fájdalmasan olvasódik rá a béke híveként színre lépő istennő szándékaira. Az évtizedek óta tanárként dolgozó, de mellette az előadás készítésének idején is egyetemi tanulmányokat folytató nő férjétől védelmi pénzt követeltek, majd amikor nem volt hajlandó fizetni, a férfit Mosul közelében brutális kegyetlenséggel végezték ki. Az Iszlám Állam hatalomátvételekor rövid ideig a nő is támogatta az új urakat, de végül lányaival Szírián keresztül Törökországba menekült, ahol két évig éltek. Irakba való visszatérésük óta öt lányával és egy fiával a Vöröskereszt önkénteseiként dolgoznak a nem is olyan rég még az ISIS katonákhoz tartozó özvegyek és gyerekek menekülttáborában.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Ennek módszertanáról lásd Milo RAU, *New Realism and the Contemporary World: The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, Documenta, 2020/2, 121–137. A témáról a kortárs színház kontextusában elhelyezve ír Steff NELLIS, *Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage*, Lateral, 2021/1. <https://csalateral.org/issue/10-1/enacting-law-dramaturgy-courtroom-contemporary-stage-nellis/> (Letöltés ideje: 2021. december 15.)

<sup>28</sup> Bővebben lásd Khitam IDRIS GAMIL, *I've never known hatred* = Milo RAU, *Orestes in Mosul – Golden Book III, i. m.*, 96–98.

Az *Eumenisek* bírósági jelenetét a kivetített felvételen kétszer, kétféleképpen játszószák újra a Kar tagjai. Aischylosra emlékeztető módon először egyenlő számú szavazat születik Orestés bűnössége vagy ártatlansága mellett, ám Athéna döntő szava a béke mellett áll ki. Másodszer az eredeti kérdés módosul: mi legyen a sorsa az ISIS katonáinak? A büntetés szükséges volta, a pártatlan igazságszolgáltatásba vetett hit melletti kiállás után akkor, amikor a kivégzés és a felmentés szélsőséges megoldásai között kell döntenet, egyetlen kéz sem emelkedik a magasba. Az *Orestes in Mosul: The Making-of* című dokumentumfilm végén a rendező Rau kommentálja a színházi előadásban rögzített eseményt, amikor a bosszú és a megbocsátás között nem létező átmenet fájó hiányát említi: az Iszlám Állam kegyetlenkedései által meggyötört irakiak közül sokan képtelenek megbocsátani, miközben a sok évtizede tartó erőszaknak egyértelműen véget akarnak vetni.

Az előadás utolsó perceiben az *Exodos* visszacsatol és lezár. Itt látjuk a már említett jeleneteket: a Ninive romjai között sétáló Agamemnón-Leysent és Cassandra-Abdulmajidot, illetve az Orestés-Kübart fizikai fájdalmaitól talán megszabadító műtéli beavatkozás előkészületeit.

„Az *Orestés Mosulban* nagyjából annak a megkísérlése, hogyan vigyünk át egy porcelánvázát az aknamezőn. Hihetetlenül optimistának kell lenni ahhoz, hogy megpróbáljuk, és csakis a kísérlet számít igazán.”<sup>29</sup> Milo Rau *Oresteia*-ja valójában Aischylos klasszikus drámaszövege által inspirált, merőben kortársi nézőpontból újraalkotott történet. Az első nagy tragédiaköltő szövege palimpszesztként lapul Mosul sok ezer éves történelmének rétegeiben, amelyeket a színházi archeológus szakértő mozdulatai tesznek láthatóvá a mai néző számára.

---

JÁSZAY TAMÁS

egyetemi adjunktus

SZTE BTK, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

jaszaytamas@gmail.com

*Archeology of a Performance*

(Milo Rau: *Orestes in Mosul*)

**Abstract:** “*Oresteia* is of course only an alibi to make *Orestes in Mosul*, a frame within which completely foreign things are complimented, in which the disparate biographical realities of the actors and the context for their own interest in the *Oresteia* can be shown” – says Swiss director-writer Milo Rau of his own unconventional adaptation of the *Oresteia*. The aim of the essay is to present Rau’s working method and to recall significant trends in the staging traditions

---

<sup>29</sup> RAU, *Why Orestes*, i. m., 39.

of Aeschylus's trilogy. Subsequently, through an analysis of Rau's performance *Orestes in Mosul* (2019) and its related written and audiovisual documents, I aim to provide an introduction to a possible theatrical archaeology.

**Keywords:** Milo Rau, reception of Aeschylus, reception of classics, postdramatic theatre, contemporary theatre

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/159-172](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/159-172).

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



## „Az egyre csavarosabb ész vályogházában”

Bartók Imre *Majmom*, *Vergilius* című regényéről\*

Az *Aeneis* 8. énekében a trójaiak vezére látogatást tesz Euander királynál, hogy szövetségeseket gyűjtsön maga mellé a kikerülhetetlen bizonyossággal készülődő háborúban. A király készségesen mutatja meg távolról érkezett, neves vendégének szerény lakóhelyét a Palatinuson és a környező dombokat. A vergiliusi elbeszélő ekkor különös játékba kezd, és a bozotos, félig vad terület bemutatása közben Augustus-kori olvasói/hallgatói emlékezetébe idézi a fényes jelent, a nagyszerű épületek sorát, amelyek ugyanezen a helyen álltak akkoriban. Feltűnik a Porta Carmentalis, a „nagy” erdő a Capitolium két csúcsa között, amelyből Romulus majdan ki fogja alakítani az Asylumot, a menekültek menetsvárárt, azt a helyet, ahová a hagyomány szerint a büntetés elől menekülhettek akár a szökött rabszolgák is, vagy a törvény más üldözöttjei. Nem marad ki a látnivalók közül természetesen a Forum Romanum sem: *Pauperis Euandri passimque armenta videbant / Romanoque foro et lautis mugire Carinis*.<sup>1</sup> Látták a szegény Euander nyáját szanaszét bogni a Forum Romanumon és az elegáns Carinaen.<sup>2</sup> (*Aen.* 8, 360–361) A részlet alkalmat ad az olvasónak arra, hogy elgondolkozzon fejlődésről, történelemről, változásról, és hogy feltegye magának a kérdést, vajon mit adott hozzá a történelem azoknak az embereknek az életminőségéhez, akik ezeket a dombokat lakták. Egymás mellé kerül ebben a párosításban Euander aranykor-rezervátuma, a bukolikusan bemutatott földműves élet és a világot uraló város fényes központja. A kontraszt nem is lehetne élesebb: szegénység és gazdagság, természet és város, kevés és sok, régen és ma kerül egymás mellé.<sup>3</sup> Egészen addig, amíg beszéde végén Euander nem mutat a szemben fekvő hegyekre a következő szavak kíséretben: azok ott pedig Ianus városának és a Saturnus által alapított településnek a romjai (*Ae.* 8, 355–357), és ezzel új fordulatot ad a befogadói gondolatoknak. Ki alapította tehát Rómát? Romulus? Euander? Saturnus? Érdeemes egyáltalán feltenni ezt a kérdést, vagy minden alapítás újrualapítás?

Az elbeszélés nem a kezdetet és a véget állítja szembe egymással, csupán az idő két pillanatát. Minden alapítás egy-egy történet is, vagy inkább nem is egy, mert külön történet a megérkezés, külön története van az alapítónak, a helynek, azaz a hely kiválasztásának, az alapításhoz elengedhetetlenül kötődő áldozatoknak és megpróbáltatásoknak,

\* A szöveg a K124232 számú NKFI kutatási program támogatásával készült.

<sup>1</sup> P. VERGILIUS Maro, *Aeneis*, (rec.) G. B. CONTE, Berlin – Boston, De Gruyter, 2019<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ha másképp nincs jelölve, a fordítások a cikk szerzőjétől származnak.

<sup>3</sup> Charles MARTINDALE, *The Classic of all Europe = The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles MARTINDALE, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 5; Lowell EDMUNDS, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, xiv–xv.

és szükséges a korábbi pusztulásáról szóló elbeszélés is. Hasonlóról olvashatunk Bartók Imre megfogalmazásában is: „miként az őstörténet, amelyre, Augustus, feltétel nélkül szükséged van, egyetlen érintésre történetek miriádjává szakad”. (*Majmom, Vergilius* 38.)<sup>4</sup> A kiválasztott két időpillanat, Euander és Vergilius korának kiválasztása tehát végsősoron tetszőleges. Ha nem az *Aeneis* ókori olvasóit képzeljük magunk elé, hanem a maiakat, könnyen eszünkbe juthat, hogy a Forum Romanum területét – mielőtt Mussolini kiásatta volna, és romkertként tárta volna az örök város látogatói elé – a barokk festészet is gyakran ábrázolta. Ezekben a képeken a helyszín megjelölése általában Campo Vaccino – marhalegelő.<sup>5</sup> A népszerű magyarázat szerint azért, mert a korszakban marhalegelőként használták a romok között szabadon maradó területet. Az *Aeneis* olvasói azonban emlékezni fognak Euander legelésző marháira is, és elgondolkodhatnak a névadás kulturális gyökerei mellett a történelem változásairól és a kultúra ciklikus természetéről.

Bartók Imre *Majmom, Vergilius* című, 2020-ban megjelent könyve a magyarországi Vergilius-recepció jelentős új állomása, amely lényeges elemekkel bővíti a korábban kialakult diskurzust. A szöveget verses regényként határoznám meg, amely prózaversben íródott. Latinista filológusként Bartók szövegének sajátos szempontú értelmezésére vállalkozom, amikor elsősorban az érdekel, hogyan újíttja meg a magyar nyelvű *Aeneis*-narratívákat, miben más, mint elődei, hogyan olvassa Vergilius eposzát, és egyáltalán miért ír egy fiatal (1985-ben született) szerző ma Magyarországon Vergilius-regényt.

A hátsó borítón olvasható szöveg megadja az olvasáshoz szükséges indító információt: a *Majmom, Vergilius* első szövegtömbje Hermann Broch *Vergilius halála* című regényének záró mondatait ismétli. Bartók műve két, egymás mellett párhuzamosan előre haladó szövegsorozatból tevődik össze. A szövegek rövidek, terjedelmük szinte soha nem hosszabb egy oldalnál, azaz körülbelül 25 sornál.<sup>6</sup> Nem tagolja őket bekezdés, az elkülönülő egységeket kihagyott sorok választják el egymástól, így azok tömbszerűen jelennek meg. Az egyik szövegfolyam álló, a másik kurzív betűkkel nyomtatva tipográfiailag is jól elkülönül egymástól. A kurzivált és álló tömbök váltakozása nem mechanikus: leggyakrabban két-három tömbből álló egység után következik a váltás. Többségben vannak, illetve hosszabbak az álló betűkkel szedett szövegek, bár az írás vége felé közeledve megnő a kurzivált szövegek hossza és gyakorisága. A mű epikai struktúrája (ha már regényként határoztuk meg) ennek a két beszédfolyamnak az egymás

<sup>4</sup> BARTÓK Imre, *Majmom, Vergilius*, Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2020.

<sup>5</sup> Richard JENKINS, *Virgil's Experience. Nature and History: Times, Names, and Places*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 550–552.

<sup>6</sup> A nem éppen tudományos, korlátozó „szinte” szóra azért van szükség a mondatban, mert a 14–15. oldalon találunk ugyan egy szöveget, amelynek valamivel nagyobb a terjedelme (30 sor), de a kis kötet szokásos rendje szerint a folyamatosan haladó szövegeket az oldaltörésknél egészen a margóig szedik: ha tehát nem ér ki a szöveg a margóig, nem folyamatos a szöveg. Ebben az esetben a szöveg tartalmilag folyamatosnak tűnik, de a 14. oldal alján nem ér ki a margóig: vagy tördelési hiba, vagy a tartalmi folyamatoság ellenére sem egy egységről van szó.



mellett állásából, szembenállásából, különbözőségéből, majd később egyre nyilvánvalóbb hasonulásából bontakozik ki. Az egyik beszédsorozat (az álló betűkkel szedett) a kezdésben megidézett műnek, a *Vergilius halálának* át- és továbbírása. A helyszín tehát a brundisiumi kikötő egyik épületének szobája, amelyben a halálos beteg Vergilius és az ágya mellett ülő Augustus folytatják hosszú beszélgetéseiket egymással. A másik, kurzivált szövegtömb monológ, egy menekülő ember magányos beszéde: egyes szám első személyű menekülttörténet.

A *Majmom*, *Vergilius* menekülttörténetként olvassa az *Aeneist*, amivel egészen új irányt határoz meg a recepcióban. A téma megjelenésén nem csodálkozhatunk, hiszen a menekültek tömeges érkezése az európai régióba, a migráció elsősorban a 21. századi társadalom és politika, ebből kiindulva pedig a 21. századi világmagyarzatok nagy témája lett, az *Aeneis* pedig az új hazát kereső emberek egyik alaptörténete. Élesen látjuk a különbséget, ha a *Majmom*, *Vergiliust* összevetjük Szabó Magda 1989-ben megjelent *A pillanat* című regényével. Szabó Magdánál a szintén menekültként érkező Aeneas/Creusa és a befogadó közeg, azaz Itália kulturális különbsége végig meghatározó téma marad. A *pillanat* szövegében azonban szemernyi kétség sem fogalmazódik meg azzal kapcsolatban, hogy ebben a találkozásban Aeneas, a menekült, a messziről hajóval érkező ember képviseli a magas kultúrát, a fejlett civilizációt, az igényességet, míg Latinus király népe a kezdetleges ruszticitást. Szabó Magda regénye – ebben az összefüggésben – a migráció egy sajátos formájáról, a kolonializációról szól. A *pillanat* tehát kolonializációs regény.<sup>7</sup> Főhősét a történelem vihara és az istenek ármánykodása hazájának elhagyására kényszerítette, de ő ettől még korának leggazdagabb, legelőkelőbb, legkifinomultabb csoportjának képviselője maradt, aki mindezen meghatározottságainak legalábbis az emlékét, tudatát magával viszi az egyszerű világba.

Bartóknál ezzel szemben a menekültmonológok megfogalmazója nyomorult, magányos, szegény, kiszolgáltatott és kulturálisan az előtte álló változásra felkészületlen karakter, legalábbis kezdetben. A migráció és a menekültválság narratívái találkoznak össze az *Aeneis*-hagyománnyal. Kérdés persze, mennyire át- vagy felülírása ez ennek a hagyománynak, és mennyire a hagyományban egyébként is meglévő aspektus kiemelése. Ha például annak a jelenetnek a szokásos művészeti megjelenítésére gondolunk, amelyben Aeneas leginkább menekültként mutatkozik meg, a fiát kézenfogva vezető és mozgásképtelen apját a vállán cipelő férfi képe áll előttünk. Aeneas leggyakrabban római katonai díszruhát és a szenátorokra jellemző magasan záródó szandált visel, félreérthetetlen jeleként annak, hogy a menekülésre kényszerült hős nem veszítette el arisztokrata státuszát: elvégre ősmítoszt olvasunk, a hatalom birtokosainak, a társadalmi elitnek, a *gens Iuliának* az eredetmítoszáét. Ez az ábrázolás mint az i. e. 2-ben a római publikumnak átadott Augustus-fórum egyik központi szoboreleme gyorsan

<sup>7</sup> Talán éppen ez a meghatározó különbség lehet az oka annak, hogy feltűnően kevés nyomát látni Szabó Magda szövegének Bartók művében. Talán csak Vergilius néhány mondatában a mű elején: „Aeneas megy közben tovább, vonszolja testét előre, nyakában fonnyadt atyjával” (11.), vagy „és Aeneas, iszkol tovább az istenbarma”. (13.)

kanonizálódott, és a kópiáknak és variációknak köszönhetően átörökítődött az újkorra is. Érdeemes megfigyelni az arisztokrata lábbeli sorsát a számtalan késő reneszánsz és barokk kori újraértelmezésen: szinte mindegyikükön ezt viseli a hős, aki menekülteben is méltóságteljes és nemes marad. Az egyetlen kivétel talán Giovanni Bernini 1619-ben készült gyönyörű márványszobra a római Galleria Borghesében. Bernini megfogalmazásában mindhárom figura, az öreg, a gyerek és a felnőtt férfi is szinte meztelen, és mezítláb, a hősiesség minden gesztusa nélkül, életüket féltve menekülnek az égő városból.<sup>8</sup> Ha innen közelítjük meg az imént feltett kérdést, azt a választ kell adnunk rá, hogy bármennyire másképpen éli meg menekültségét Aeneas Didónál Karthágóban és Latinus királynál Itáliában, a menekülte modern képei hiányoznak az *Aeneis*ből. A tengeri viharból és hajótörésből egyenesen a királynői hálószobába menekülő, szimbolikus társadalmi státusát egy pillanatra sem elvesztő Aeneas nem őse a mai közel-keleti menekülteknek. A különbség természetesen nem a mai és a régi korok menekültejei között van, hanem a mai, nagymértékben a sajtó által kialakított valóságképünk és a történeti reprezentáció között.

Bartók művében a legfontosabb a két nyelv, a kurzivált és az álló betűvel szedett tömbök nyelvének szembenállása: nagyon sokáig ez a feszültség határozza meg az olvasás élményét, bár látszólag nincs a két sorozat, a két nyelv között interakció. A kurzivált tömbökben egyáltalán nincsenek írásjelek: a hexameter szokásos latin neve *carmen perpetuum*, de felidézi az írásjelek hiánya a *scriptio continuat* is, amellyel a ránk maradt legkorábbi, valószínűleg 4. századi, de mindenképpen késő antik Vergilius-kézirataink, a *Vergilius Vaticanus, Romanus* és az *Augusteus* íródtak. A tagolatlan szöveg ugyanakkor természetes módon könnyen mondatokra osztható lenne, tartalmilag pedig egyszerű, gyakran fizikai természetű reflexiókat fogalmaz meg a menekülés különböző stációiról. Először a homok, a sugárzó napsütés és a hőség a legfontosabbak, majd megjelennek a tócsák, a tócsából ivás, találkozás más menekültekkel, végül pedig a szembe jövő mindenféle ember látványa, tapasztalata. A beszélő mindvégig egyedül van.

A nem kurzivált tömbökben másfajta nyelv szólal meg, sőt a beszélgetés, a keret meghatározása szerint az Augustus és Vergilius között zajló beszélgetés tárgya maga a nyelv. Ahogyan a Brochra visszatekintő bevezető passzusban olvasható: „[...] a szó, lebegő tenger, lebegő tűz, tengersúlyos és tengerkönnyű, de továbbra is szó, nem tudta rögzíteni, nem volt szabad rögzítenie, megragadhatatlanul kimondhatatlan volt számára, mert túl volt a nyelven”. (5.) A rögtön rákövetkező egység első mondata vitába száll, helyesbíti ezt a kijelentést: „és mégsem volt túl rajta egészen...”. (5.) Ettől kezdve mintha mi, olvasók egy véget érni nem akaró vita vagy vizsgálat tanúi lennénk ennek a nyelvnek a működéséről, egységéről és főként érvényességének a hatáiról, értelmezhetőségéről, gondolkodás és nyelv viszonyáról, hogy ne is említsük a valóságot... A vesszők látszólag segítenek, hiszen – gondolhatnánk – éppen arra szolgálnak,

<sup>8</sup> Az Aeneas-hagyományról összefoglalóan lásd Philip HARDIE, *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's Aeneid*, London, Bloomsbury Publishing, 2014. (A vizuális hagyományról: 189–208.)

hogy tagolják a szöveget, és segítsék az értelmezés folyamatát. Itt valójában nem segítenek, éppen ellenkezőleg, gyakran nehezítik feladatunkat és kis ékekként hasítják a tömböket, a jelentés nagyobb egységeit. Ha az egyik szövegsorozat tagolatlan, a másik éppen ellenkezőleg, túltagolt, ez a túltagolás pedig a könnyű értelmezés útját állja. Lássunk erre egy-két példát! „delfinek kiáltottak a járókélokra, érintésre kínálva uszonyuk gyilokjáróit, egy befejezetlen hexameter utolsó szavait tátogva, az állatokra gondolt” (43.) A vesszők tagolása megakadályozza, hogy a határozói igeneves részek egyértelműen valamelyik ragozott állítmányhoz kötődjenek, pedig látszólag könnyen adná magát a megoldás: az elsőt az elsőhöz, a másodikat a másodikhoz lehetne kapcsolni. A határozói igeneves szerkezeteket itt mindig vesszők kerítik körül. Egy másik példa a túltagolásra: „minthogy Odüsszeusz is állni volt kénytelen, bárkáján, szélcsendben” (30.) Itt pedig mintha a vesszők a hangzó anyag instrukciói lennének: állj meg, hangsúlyozd külön!

Az álló betűkkel szedett tömbök nyelvét törések, repedések szabdalják, a jelentés kialakítását az elvontan metaforikus nyelv és a konkrétság keveredése nehezíti, és bár a szövegek szerkesztettsége, azaz a képek, motívumok, gondolatok mutálódva értelmező visszatérése ezt folyamatosan ellensúlyozza, nem képes megszüntetni a befogadóban az eltévedtség érzetét. Ez a szöveg nem uralható és nem feltérképezhető, vagy teljesen kiismerhető, mint ahogyan az a hagyomány sem, amelyről szól, és amelyből fakad. A nyelvvel együtt mutálódnak folyamatosan a történetek, példázatok: egyszer Oidipushoz kötődik a szántó eke elé tett csecsemő története (37.), és az örületet jelöli, máskor (olvasói várakozásainknak megfelelően) Odysseushoz, és azt bizonyítja, hogy nagyon is helyén van a hős esze. (47.) „csakhogy minden példázat példázatok láncolatát hozza magával, és ahol sok példázat van, ott a példázatok cáfolatára is sor kerül...” (17.) A szavak értelme gyakran változik magán a mondaton belül is: „kétfelé tart a lélek, mely vályút kíván, mint minden tehén, minden állat színtévesztő”. (31.) A vályú szó mást jelent a kétfelé irányuló, mozduló, haladó lélekkel kapcsolatban, és mást a tehének kívánságának tárgyaként, ahogyan mást jelent a minden tehén (egyed), és mást a minden állat (fajta). Mélyértelmű és megkapó, de ugyanakkor zavarbaejtő is ez a Broch szemszögéből láttatott vergiliusi hagyomány. Bartók a Broch-olvasás *nyelvi* élményén keresztül közelíti meg a római eposzt az álló betűs részekben, bár mutatkozik rokonság a visszatérő témák között is. Közülük a legfontosabbak az állam és a kultúra, hatalom és költészet, mítosz és jövő viszonya.<sup>9</sup> Alapvető befogadói élményünk az elbizonytalanodás.<sup>10</sup> Bartók kedvelt képe ezekben a részekben a repedés, árok, hézag, rovátka. Ez a

<sup>9</sup> Broch Vergilius-képéről lásd Theodore ZIOLKOWSKI, *Broch's Image of Vergil and its Context*, Modern Austrian Literature, 1980/4, 1–30.

<sup>10</sup> Ezt emeli ki a kis kötet eddig megjelent kritikai visszhangja is. Közülük a legfontosabbak: KÖRÖSZTÖS Gergő, *A császárnak meg kell hálnia*, Litera, 2020. dec. 12. <https://litera.hu/magazin/kritika/a-csaszar-nak-meg-kell-halnia.html> (Letöltés ideje: 2022. március 13.), illetve MEKIS D. János, *A vers tengeribetegsége*, Dunszt, 2021. június 3. <https://dunszt.sk/2021/06/03/a-vers-tengeribetegsege/> (Letöltés ideje: 2022. március 13.)

nyelv nagyon szereti a határozói igenevet, amely bár nem idegenszerű és ritkának sem mondható a magyar irodalmi nyelvben, mégis ilyen sűrűsége világosan jelzi a műfordítások olvasásához szokott befogadónak, hogy a magyar nyelvű szöveg mögött ott rejlik egy gazdagabb és emancipáltabb igeneves szerkezettel operáló idegen nyelvű szöveg is: a latin vagy a német.

Az álló tömbök prózaversének kedvelt eszköze az oxymóron (ráérős tűzvihar, csupasz hátunk szövete [6.], halott nők zengik a szolgáló szeretet feltétlen énekét [12.]) és az anakoluthia („engem is ilyen hajón hoztak talán, zászló nélkül, a zászló félárbocon, a zászló sehol, lobogó zászló, halottat hozunk” [6.]). A szöveg és a gondolat (hiszen ne feledjük: vizsgálódás tétje még mindig e kettő viszonya!) megértéséért küzdő befogadó sok mindent elfogad. Amikor azt olvassuk, „vemhes bogarak” (6.), akkor viszonylag könnyen találhatunk magyarázatot (már ha akarunk!) a meglepő összetételre, hiszen mindig adódik még egy *tertium comparationis*: a petékkal telt nősténybogár teste felidézheti a vemhes emlősök kép(zet)ét, ezzel bevonva a bogarat az élőlényeknek azon rendjébe, amelynek mi magunk is tagjai vagyunk, és így a képalkotás valami-féle panteisztikus szentimentalizmust eredményez. Vagy a „hangszálak verdesése a márványbüsztek katlanában” (35.) magyarázatként felidézheti bennünk az *Aeneis* híres sorát: *vivos ducent de marmore vultus* [élő arcot teremt márványból]. (*Ae.* 6, 848) A heterogén, metaforikus nyelv megértése a befogadótól nagyfokú figyelmet kíván, és valami mást, amit talán a szövegbe vetett bizalomnak nevezhetünk: előzetes feltételezését annak, hogy a meglepő fordulatok, képek és képzettársítások mögött is felfedezhető az értelem, amely kiváltja ennek a felfedezésnek az akarását. Minél nehezebb a feladat, annál több bizalomra van szükségünk. Ez a megértés útja, ára. Ugyanakkor a bizalom és a megértésre irányuló törekvés könnyen vezethet valami olyasmihöz, amit nevezünk itt és most a szövegértés Stockholm-szindrómájának. Elvesztjük önállóságunkat, különállásunkat és vele kritikai ítélőerőnket a szöveggel szemben, amelynek megértésére nagy erőfeszítésekkel törünk, és mintegy rabjává, túszává válhatunk.

Különösen fontos ennek a lehetőségnek a végiggondolása egy olyan szöveg esetében, amelyben – mint talán a fentiekből kiderült – az antik vergiliusi, illetve Broch művén keresztül a hozzá kapcsolódó felvilágosult polgári hagyományt képviselő, és a vele szembeállított, tőle megkülönböztetett migrációs textusról van szó. Az olvasó nagy valószínűséggel azonosíthatja az egyiket (tudniillik az antik-polgári beszédet) sajátként, míg a másikat idegenként, így nagyon könnyen csúszhat bele ez a nyelv- vizuális elkülönítés a mi-ők oppozícióba. Mégis jól láthatóan megóvjá ettől olvasóit a szöveg mint egész, amikor az állóbetűs tömbök, azaz Vergilius és Augustus képzelt beszélgetését tartalmazó részletek felfedik előttünk védhetetlen gyengeségeiket. „mert te, Augustus, amikor átvágtál pej lovaddal földjeid terméstől roskatag holdjain, amikor kezedbe vetted a szőlőtőkét, és megízlelted a tönkfahordóban érlelt újbort, amikor hagyta, hogy a disznók kezedből kapkodják az árpát valahol Germania elkövesedett hajlékának fagygyútól csillogó löszfalai mellett” (20–21.) Lehetetlen, hogy

ne eszméljen magára az olvasó! Itt ugyanis arcpírító közhellyel (pej lován), vaskos képzavarral (kézbe vett szőlőtőke, érlelt újbor, csillogó löszfal stb.) és hasonló alakú szavak keverésével (roskatag/roskadó) egyaránt találkozunk. Ez utóbbi nem egyszer figyelhető meg, mint például a már idézett mondat bizonyítja: „az őstörténet, amelyre, Augustus, feltétel nélkül szükséged van [...]” (38.) – mintha a feltétel nélkül ugyanazt jelentené, mint a feltétlenül. Mindez egy költő szájába adott szövegben – igaz, haldokló költőébe! A vergiliusi beszélő természetesen nem azonos a szerzői hanggal, és a szöveg számtalan nyelvi megoldással óva int minket, olvasókat is attól, hogy azonosulásunk tárgyát beteges túlbonyolítottságában, „az egyre csavarosabb ész vályogházában” véljük felfedezni. Ugyanakkor ez a sérült nyelv valódi mélységet, számtalan nyelvi szépséget, megragadó gondolatot közvetít. Itt áll előttünk tehát a paradoxon: Vergilius (regénybeli) szövegének megértéséhez bízunk kell a szövegben, sőt rá kell bízunk magunkat a szövegre, amely ugyanakkor ezzel visszaél, és arra figyelmeztet bennünket, hogy bizalmunk mégsem lehet korlátlan és feltétel nélküli: egészen sohasem bízhatunk meg benne. „és ahol már nincs miről szólni, mert a szó megérinti a mondatot, hogy a mondat megérintse a könyvet, de a könyv ismét csak egyetlen mondat, és egy mondat nyaldossa a szó száját” (28.) Bizalmunk tárgya egyedül a könyv lehet.

A könyv sajátossága, hogy egyszerre van jelen benne az elvont példázatoság, azaz a történeti mitológia köznapi tapasztalatainktól idegen anyaga, és a félreérthetetlen aktualitással megfogalmazott legfrissebb események, a hírek világa. Már a könyv elején megjelenik a drótkerítéssel zsidó és palesztin részre osztott Hebron, illetve a város melletti palesztin menekülttábor képe. „képzeletem immár Hebron földjén jár, a drótkerítésen túl vergődők kínjával” (9.); „mert Brundisium, bizony, Hebronra nyílik” (12.); „a könnygáz és a vakítóaknák” (12.); „mint egy repeszgránát, a változó légnomás ürügyén elszökő levegő, egy vállról indítható rakéta ballisztikája Iszfahánban” (26.); „látta kiürülni Hebront, a lakosság fájdalmas szétszórását” (43.). Ebben az összefüggésben a Limes, amely Bartók elbeszélésében már Augustus idején is épült, őse és előképe a mindenkori vándorlást megakadályozó falaknak: az Izraelt a palesztin területektől elválasztó hatalmas, hosszú falé, a Magyarország déli határán felhúzott szögesdróte. Amikor a szöveg józsuafát (szokásosabb alakja: józsuéfa) említ (14.), a mexikói határ közelében fekvő Mojave-sivatag jellegzetes, egyedül ott élő növényét, bevillan Trump híres határfala is, amellyel az elnök a Mexikóból érkező bevándorlásnak akarta útját állni. Ugyanígy, amikor azt olvassuk, hogy „ahogy végigjártad a limest, és megismerkedtél a távolból a skótok ijaival, mindent rendben találtál, négy nap csupán hintóval Rómától a legkülső határig, az épülő kölni dómig [...]” (21.), akkor a kölni dóm említése felidézi 2015 szilveszterét, amikor a dómtéren összegyűlt több száz fiatal bevándorló férfi zaklatta az arra járó nőket, és a kikerkező rendőrök átgondolatlan intézkedése odáig fokozta a feszültséget, hogy utcai zavargások törtek ki. Az eseményt Donald Trump is felhasználta 2016-os kampánybeszédeiben mint példát Angela Merkel meggondolatlan bevándorláspolitikájának elrettentő

következményére.<sup>11</sup> De amikor egyszer csak megjelenik egy fordulat a lakáshirdetések nyelvéből, eszünkbe juthat akár a 2008-as amerikai hitelválság is: „a Capitolium vonzaskörzetében hitelre vásárolt házak palatábláinak színe”. (7.) A konkrét, politikai vonatkozású utalások mindig a két római, Vergilius és Augustus beszélgetésében fordulnak elő. Ez a mitológiai a politikaival szembesítő technika tulajdonképpen jól ismert lehet az *Aeneis*ből is, de míg ott az aktualitások soha sem csak önmagukban, hanem értelmezésükkel együtt kerülnek be a szövegbe, itt egészen más a helyzet. A politikum jelenléte legtöbbször pusztán a tulajdonneveknek, elsősorban földrajzi neveknek köszönhető, ezek furakodnak be az erősen metaforikus és egyébként az absztrakciónak egészen más szintjét képviselő szövegtestbe. Megjelenésük ezeken a helyeken közvetlen értelmezés nélkül marad, és ez alapvetően eltér a vergiliusi technikától. A friss politikai reflexiókat magukkal hozó tulajdonnevek pusztán utalások, soha sem kifejtett gondolatok, még kevésbé a diskurzusba bevont események, képek, helyszínek értékelései, így ezeknek az elemeknek a hálózata nem közvetít meghatározott gondolatokat, nincs irányultságuk. Jelenlétük nem állítás, sokkal inkább kérdés. Az is világos ugyanakkor, hogy olyan kérdések ezek, amelyeknek a megválaszolásához szükséges összefüggéseket a szövegnek nem ezen a szintjén kell keresnünk.

Bartók könyve nem Vergilius hálával végződik, ahogyan Broch regénye, hanem Augustuséval. A költő él, a császár halott. Az ókor felől olvasva könnyen értelmezhetőnek tűnik a szimbólum: *Exegi monumentum...* Horatius verse, amellyel a költő zárja és összegzi az ódák három könyvét (Horatius, *Carm.* 3, 30), világosan szembeállítja egymással a hatalom teljesítményét a költői érdemmel. Nagyobb (*altius*) és időtállóbb (*perennius*) a szavakból épült emlékmű, mint a kő vagy a bronz. Magasabb, mint Sándor oszlopa. A *non omnis moriar*ból (egészen nem halok meg) Bartóknál *non moriar* (lesz), vagy Ovidius jóslata: *si quid habent veri vatum praesagia, vivam* – ha a szent látnokok sejthetik a valót, élni fogok. (Ovidius, *Met.*, 15, 879), esetleg Puskiné: я не умру – nem halok meg (*Az emlékmű*, 5.). Nem előkészítetlen a horatiusi gondolat megjelenése ezen a helyen. A 26. és 27. oldalon már egy kivételesen hosszú, szinte oldalnyi szövegtömb készíti elő a vég meglepő fordulatát. Itt találkozunk először a gondolattal: „egyetlen szó [...] többet ér, mint tízezer magtár Giza napsugaraktól ostromolt [...] mezején”. Itt fordul elő a szellem építőművészetéhez szükséges költői szó képze is. Augustus tehát a regény végén meghal, és Vergilius egyedül marad egy időre a brundisiumi szobában, de nem is betegen marad ott, hanem „erőre kapva”. (61.) Mintha gyengeségét, és talán nyelvének ebből fakadó esendőségét is maga Augustus okozta volna, akinek halálával az ártó hatástól szabadult volna meg az alkotó erő.

Mégsem Vergilius dicsőségét hozza el a pillanat, nem tökéletes a horatiusi párhuzam. Nem sokáig marad ugyanis magára a költő a császár holttestével. Már egy ideje

<sup>11</sup> Az események jó összefoglalása: <https://www.tagesspiegel.de/politik/sexuelle-angriffe-auf-frauen-welche-lehren-aus-der-koelner-silvesternacht-gezogen-wurden/26731940.html> (Letöltés ideje: 2022. január 7.).

lépések zaját hallotta a szoba ajtaja előtt, úgy gondolta, Augustus valamelyik gyermekétől (!) származhatnak, aki majd biztosan megérkezik, hogy halott apja helyébe lépjen. De téved, Augustus leszármazottja helyett Aeneas érkezik: „hármán a szobában immár, erőre kapva jómagam, a halott Augustus, és a jövevény, majmocskám, öklében az egyetlen gondolattal”. (61.) Vergilius itt még egyszer, utoljára megismétli a kötetben többször elhangzó értelmezését. A könyv címadó képe, a majom ugyanis többször előfordul korábban is a szövegben. „Aeneas például, a majmom, drága tündérem, Aeneas, töpörödött apjával izmos nyakában [...]” (10.); „Aeneas, a majmom, dülöngél időtlen”. (16.) Sőt találunk egy hosszabb szövegrészt is, amelyet felhasználhatunk a kép értelmezéséhez: „anélkül, hogy kár essen bármelyikük ágyasában, unokaöccsében, feleségében vagy aranymajmocskájában, amelyet háziállatként tartottak selyemláncon, mint én egykor zarándokom, minthogy a rettenetesre mindig kész nép megkövetelte az állatok behozatalát [...]”. (14.) Vergilius tévedésére a kötet címe figyelmeztet, amelyben Aeneas helyére maga a költő került. Nem a vándor, a menekült, az idegen a majom, hanem a költő. Ez nem egészen az az öröklét, amelyről Horatius beszél.

A történeti Vergilius nem tud mindent, gondolkodása, képzetei nagyon is korlátozottak. Hiányzik belőle például a nyomornak és a kiszolgáltatottságnak az a képe, amelyet a modern kor nagyon is jól ismer. Vergilius a győztesek magányán kesereg, és a vereséget, a pusztulást csak akkor látja megindítónak, ha megfelelő méltósággal párosul. Pedig ritkán párosul azzal: tócsák vizét a földön hasalva szürcsölni, ahogyan Bartók hőse teszi (36.), nem méltóságteljes, mint ahogy nem sok pátosz és méltóság van abban sem, amikor a menekülő hős gyanakvásból, félelemből, butaságból pusztá kezével megöli, szétszaggatja a társát, aki meggondolatlanul a háta mögé akart nyúlni. (17.) Ezt mind nem ismeri Vergilius. Szabó Magda *A pillanata* közelebb áll ebben a tekintetben a modellhez. Hiányoznak hangok, élmények, belátások az *Aeneis*ből, a valódi lecsúszás képei. Ugyanakkor Bartók könyvében a kurzív betűkkel szedett rész, azaz a vándor Aeneas szövegeinek nyelvi jellege elkezd változni a könyv vége felé közeledve. Ahogyan földrajzilag közeledik a céljához, ahhoz a szobához, ahol a költő vár rá, egyre bonyolultabb mondatokban fogalmaz, és reflexióinak tárgya is elkezd messze túlmutatni a saját világán. A mindvégig magányos beszélőnek egyszerre társa akad, akit az 52. oldalon kedves barátomnak szólít: „*változás ó kedves barátom még hogy nincsen változás...*”.

A mű végén vár az olvasóra az igazi paradoxon: a brundisiumi szobába megérkező vándor egyrészt eltörli, megcáfolja a Vergilius által kreált Aeneas-figurát, azaz Vergilius majmát, a selyemláncon tartott színes egzotikumot, másrészt azonos is vele. Vergilius és az általa alkotott hős egyszerre tárgya és eszköze a kritikai gondolkodásnak Bartók regényében. Távolságtartásnak és azonosulásnak ugyanolyan paradoxona ez, amilyenről a nyelvi megértés kapcsán korábban beszéltünk. Amikor a vándor az utolsó megszólalásában azt állítja, „*iszonyú ami felé zuhanunk*” (61.), a mi közösségében már együtt van a két hang tulajdonosa: Vergilius és Aeneas. Ami tehát él, túlél, hogy visszatérjünk a horatiusi költői öntudat képeihez, az itt nem a név, nem a személyes hírnév (mint legelősebben talán Ovidiusnál), hanem helyette maga a mű, a konstruktum, a szavakból

alkotott épület, amelyen fátyol a költői szó: hol vályogház, hol palota, de mindig lakóra vár, olvasóra, értelmezőre. Mindent nem tud az *Aeneis*, de életképességének bizonyítékaként változik, és vannak olyan tulajdonságai, amelyeket éppen a modern kor fejlesztett ki, láthatott meg benne.

Ezért került a Bartók Imre könyvéről szóló írás elejére a nyolcadik ének rövid epizódja. Ahogyan a részlet bizonyítja, nem hiányzik az *Aeneis*ből a gondolkodás bátorsága és radikalizmusa. A palatinusi jelenet jól mutatja, hogy Vergiliusnál jelen van az augustusi jóslatok pozitív linearitása mellett a kultúra ciklikus természetének képzete, az uralható történelem mellett/helyett az őstörténetek kusza káosza is.<sup>12</sup> Az is világosan megfogalmazódik a részletben, hogy a változásoknak ára van: a fényes városi miliő megszünteti a bukolikus idillt, gazdagság és elégedettség ritkán egészíti ki egymást. Tévedés tehát azt gondolni, hogy a világ képe az *Aeneis*ben csakis evolúciós kulturális akkumulációt mutat. Vergilius Bartók könyvében egyenlő a Vergilius-hagyománnyal, azzal a szereppel tehát, amelyet a költő betöltött az európai gondolkodás történetében, és ami miatt Hermann Broch hőse lehetett. Az *Aeneis* recepciója nem állt meg Broch könyvének megjelenésekor 1945-ben. 1963-ban jelent meg Adam Parry korszakhatárt jelentő, *The Two Voices of Virgil's Aeneid* című cikke.<sup>13</sup> Parry arról beszél, hogy a jól ismert, gyakran hallható, és hosszabban megszólaló imperiális hang mellett újra és újra felhangzik valami más, valami ettől eltérő, sőt az előzőt, a többségit kétségbe vonó, azzal vitatkozó másfajta, dekonstruáló idegen hang is. Bartók szövege szempontjából ezek közül a másfajta hangok közül minden bizonnyal a palatinusi körséta az egyik legfontosabb. A két hang teóriáját pedig tekinthetjük akár a *Majmom*, Vergilius ötletadójának is. A Bartók könyvét záró, a két hang találkozásáról szóló paradoxon pedig számunkra, vergilistáknak az *Aeneis* elevenségének a bizonyítéka.

---

FERENCZI ATTILA

tanszékvezető egyetemi docens

Eötvös Loránd Tudományegyetem, BTK, Latin Tanszék

ferenczi.attila@btk.elte.hu

“*In the Adobe House of Increasingly More Twisted Mind*”

*About Imre Bartók's Novel, My Monkey, Virgil*

**Abstract:** A recent Hungarian novel by Imre Bartók (2020) *Majmom*, Vergilius [*My Monkey, Virgil*] constructs its text along a double system of allusions. On the one hand, it uses as an evident point of reference to Hermann Broch's famous novel *Tod des Vergils* and through this

<sup>12</sup> Lásd Nicholas HORSFALL, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, Brill, 1995, 164.

<sup>13</sup> Adam PARRY, *The Two Voices of Virgil's Aeneid*, Arion, 1963/4, 66–80.



novel, of course, Vergil's *Aeneid*, too, and, on the other hand, narratives of modern migration. The progress of the novel is constituted by simultaneous performances of these voices. This paper intends to show how this double characteristic of the novel's language becomes a thought-provoking way to recast the reception of the *Aeneid* in Hungary.

**Keywords:** Imre Bartók, reception of Virgil, migration, culture of the host society, Hermann Broch's *Tod des Vergils*, cyclic theory of culture

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/173-183](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/173-183).

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



KRUPP JÓZSEF

## A Tinószemű, Kirké és az „istenek”

Borbély Szilárd *Bukolikatájban* című kötetének antik vonatkozásai\*

Ha az antik utalásokat szeretnénk számba venni Borbély Szilárd költői munkásságában, akkor a szerző *Adatok* című, még egyetemista korában megjelent első kötetével (1988) kellene kezdenünk a vizsgálódást, amelyben többek között a *Nárcisz* című vers klasszikus és Weöres Sándor-i nyomait kellene felkutatnunk. A mítoszok felhasználása, illetve a mítoszalkotás nem idegen Borbély költészetétől. Az *Ami helyet* című kötetében (1999) fontos szerepe volt a Sárgacászárnak, a lírai főműnek tekintett *Halotti Pompa* (2004/2006) pedig Ámor és Psyché történetén kívül egész sor antik mítoszra utal. A *Krisztológiai Episztola (II)* című vers például, mely görögség és kereszténység viszonyát taglalja, Krisztus Hermésként való ábrázolásáról beszél, és arról, hogy „a görög Krisztus” Árkádiában élt.

Az Árkádia földrajzi név fontos a szerző posztumusz megjelent, *Bukolikatájban* címet és *Idyllek* alcímet viselő kötetében, amelyben meghatározó szerep jut a mítoszoknak. Ennek a gyűjteménynek az első darabjai 2010 őszén jelentek meg, néhány hónappal azután, hogy a szerző közzétette *A Testhez* című verseskötetét. Borbély a verseket 2013 áprilisában kötetté rendezte, ekkor még *Bukolikatájt* címen, melyet hamarosan a ma ismert alakra változtatott. Ugyanennek az évnek a könyvhetére jelent meg a szerző *Nincstelenek. Már elment a Mesijás?* című regénye. 2013 végén, néhány hónappal halála előtt Borbély Szilárd még két olyan verset publikált, amelyek tematikus és formai jegyeik alapján a *Bukolikatájban* anyagához kapcsolódnak. Ezeket függelékben közli a Jelenkor Kiadó életrajzosorozatában, Nagy Boglárka kiadásában 2022 februárjában megjelent kötetben.<sup>1</sup>

### Szövegek hálójában

A kötet *Valaminek* című, középső ciklusa tizenhárom narratív hosszúverset tartalmaz, melyek számos ponton kapcsolódnak a *Nincstelenek* világához. Mind a regény, mind a verseskötet lapjain kirajzolódik egy kelet-magyarországi faluban élő család tragikus élete az 1963-as születésű szerző gyerekkorának éveiben: az apa elveszíti a munkáját, a falu katasztrófa, családjától távol bujdoskolnia kell, a testvérei sem tekintik

\* A jelen tanulmány az NKFI FK 128492 pályázat keretében készült.

<sup>1</sup> A versek kronológiájáról, a kötet szerkezetéről és az életmű további darabjaival való összefüggéséről a könyv utószavaként megjelent tanulmányomban írtam részletesen: *Az idill alakváltozásai* = BORBÉLY Szilárd, *Bukolikatájban: Idyllek*, Bp., Jelenkor, 2022, 115–145.

maguk közé tartozónak. Nagy szegénységben élnek. Az anya idegösszeomlást kap. A kitaszítottság, az állandó idegenségerzet és a körülmények sivársága miatt másik faluba költöznek. A verseskönyvben a falu elhagyásával nem zárul le a család története. Borbély felidézti a szülei ellen elkövetett rablógyilkosságot is, melyben édesanyja az életét vesztette, édesapja pedig egész hátralévő életében viselte a testi és lelki gyötrelmek nyomait. Ezzel a szerző a *Halotti Pompához* és a hozzá kötődő szövegekhez is – mint az *Egy büntény mellékszálai* – hozzákapcsolja a verseket. Az *Ikarosz a lakótelepen* című vers énelbeszélése városi környezetben játszódik, és megidézti *A csótányirtót* a szerző *Árnyképrajzoló* (2008) című prózakötetből. Ahogy értekezésében Száz Pál rámutat, az életművön belüli intenzív szöveghatározók meghatározók Borbély írásművészetének utolsó évtizedében.<sup>2</sup>

A *Bukolikatájban* és a *Nincstelének* közötti nagyszámú motivikus azonosság el- lenére, illetve éppen ezek miatt feltűnőek a különbségek is. Az az irodalmi táj, amely a *Nincstelének*ből is ismerhetünk, más színekben jelenik meg a versekben, mint a regény lapjain. A *Bukolikatájban* nem olyan monokróm,<sup>3</sup> mint a falusi gyerekkor prózai feldolgozása. A művek perspektívája is eltér, mivel a verseskötetben a regény- nyel ellentétben nem a gyerek nézőpontjából, hanem visszaemlékező elbeszélésben látjuk a teret, az embereket és az eseményeket. Egy konkrét helynévhez kapcsolódó- an például a következőt lehet megfigyelni: a nap a regényben „a Kepecgyep mögött nyugszik le”,<sup>4</sup> az *Ekhó a verandán* című versben a Héliosként említett égitest szintén a Kepecgyepnél száll tova szekerén „Csahóc és Oroszi felé”. (4a) A táj bukolizálásának fontos eszköze az antik költészetből vett motívumok használata, mint amilyen a kö- vetkező szöveghely is, mely egy tájnyelvi alak és a Hajnal római istennője nevének összecsendítése révén ér el a hangzás szintjén is költői hatást: „Ez szép, mert arun- nan / jött be minden hajnalban Auróra”. (A *paraszt Párkák*, 5a) Az idézett részlet után Borbély Fazekas Mihály *Mint mikor a nap...* kezdetű rövid versének egy szakaszát írja át, a klasszikus magyar irodalomhoz fordulva, hogy megrajzolja a falusi tér és a ter- mészet (a nap) találkozásának szépségét: „Először balra tartott kicsit, majd / jobbra kanyarodva az öreg templom előtt haladt el és / az utcafronti apró ablakokra a piruló rózsa színét / leggyentette.” (5b)

Különösen feltűnő az a különbség a két mű között, amely az emberek és állatok közötti viszony ábrázolásában mutatkozik meg. A *Nincstelének*ben ezt alapvetően ri- degség és kegyetlenség jellemzi.<sup>5</sup> A regényben olvasottaknál nem kevésbé brutális az *Árkádiai legelő, alkonyi angyal* című versnek az a jelenete, amelyben a lírai hős

<sup>2</sup> Száz Pál, „*Haszid vérző Kisjézuska*”: *Kultúrákőziség és szövegekőziség Borbély Szilárd műveiben*, Bp., Kijárat, 2020.

<sup>3</sup> A kifejezést Kőríz Imre használja a *Nincstelének*ről írt kritikájában. KŐRIZS Imre, „*Mit csinál a ló?*” = K. I., *tévedések fenntartása mellett*, Műút, 2019, 121.

<sup>4</sup> BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének: Már element a Mesijás?*, Bp., Jelenkor, 2021, 206.

<sup>5</sup> Kőríz közel húsz fajhoz tartozó állat különböző céllal és módokon történő elpusztítását számolta meg a regényben: KŐRIZS, *i. m.*, 119.

nagyapja kiskutyát akaszt fel, s megbabonázva nézi a dróton rángatózó állatot. (4b–c) Ebben a versben ugyanakkor a beszélő kivételként említi a teheneket, mert ezek az állatok évekig a családdal éltek, és nem csak néhány hónapig vagy egy évig tartották őket, mint a baromfit és a disznókat. A vers zárlatának antropomorfizmusa, a tehén humanizált bemutatása összekapcsolódik az angyalábrázolással: ez a motívum meghatározó Borbély Szilárd költészetében. Az éppen restaurálás alatt álló angyal-szobor – és a Kálvária-csoport másik két tagja – lényegében a kereszténység egyetlen konkrét megjelenési formája a kötetben. A *Bukolikatájban* ugyanis nem folytatja a Borbély-műveknek azt a *Halotti Pompával* elkezdődő vonulatát, mely keresztény és zsidó vallási és kulturális elemek sokaságát helyezi új összefüggésekbe. Az említett vers címében szereplő földrajzi név, Árkádia, a kötet címe mellett a legkonkrétabb utalás a bukolikus hagyományra. A kötet legidillibb pillanata egy antropomorf tehén és a keresztény ikonográfia találkozása, mégpedig a véletlennek köszönhetően, mert a faluban csak vendégként tartózkodó „műemlékisek” nem ismerik a szokást, hogy be kell csukni a parókia kapuját, amikor hazatérőben vannak a jószágok.

Ennek a versnek és *A Tinószeműnek* is egy-egy tehén áll a középpontjában: mindketten a Mancsi névre hallgatnak. Ez a fontos motívum összefügg a kötet címében is megnevezett műfaji hagyománnyal. A görög *bukolos* 'marhapásztor'-t jelent, és ha figyelembe vesszük a *bukolika* szó etimológiai értelmét, a könyv címe csak részben fedile a versek tematikáját, hiszen elsősorban nem pásztori, hanem paraszti, *georgikus* költészetéről van szó, és ennek a különbségnek jelentős poétikai következményei vannak. Ahogy Klaus Garber rámutat, a bukolikus költészetben meghatározó a pásztor rendelkezésére álló ráérő idő, melyben olyan dolgokkal foglalkozik – mint a költészet vagy a szerelem –, melyek a költőt érdeklik. Ez feltétele annak, hogy a költő vagy más nem pásztori személyek vagy csoportok azonosulhassanak vele. A paraszti költészetben a bukolikusnál jóval nagyobb szerep jut a vidéki-falusi életforma és az ottani térsztétizáló ábrázolásának, s jellemző rá a paraszti tevékenységeknek a napi rutin és az évszakok rendje szerinti bemutatása.<sup>6</sup>

Beszédes, hogy Borbély kötetében nem nyílik igazi rálátás a csordásra és a gulyásra. Előbbiről megtudjuk, hogy „gúnárnyakú”, és rövid mondatokban kommunikál a kutyáival. (*Árkádiai...*, 1a–b) Rejtélyes figura, akinek nem ismerik a tekintetét sem, sőt „valószerűtlen alak”, ruhája alig tekinthető civilizált öltözetnek, kifordított kucsmájában pedig meg sem izzad, amikor mindenkit a hóguta kerülget. (*Merkúr a határba*, 1) A gulyásról még ennyit sem tudunk meg, csupán a tehén fedezetetésében betöltött szerepéről esik szó. (*A Tinószemű*, 3a) A csordás és a gulyás kívülálló, legjobb esetben is periferikus alakok a falunak a versek középpontjában álló világában. A pásztori világnak a könyvben betöltött szerepére jellemző, hogy az anya idegenségének egyik oka a származása: családjának felmenői pásztorok voltak. (*A Graiák ősz*

<sup>6</sup> Klaus GARBER, *Vorwort = Europäische Bukolik und Georgik*, hg. Klaus GARBER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, VII–XXII, főként XII.

*haja*, 3a) Ha tehát szorosán értelmezzük a bukolikusságot, az a könyvben megrajzolt világnak csak a peremén jelenik meg. Borbély a kötet alcímében szereplő idillel együtt nyilván kiterjesztett jelentésben használja a *bukolika* szót, utalva azokra az esztétikai minőségekre és világábrázolási módokra, melyek összekapcsolódnak a műfaj történetével. Ahogy az *Árkádiai legelő...* említett kutyaölési jelenetéből és az alább bemutatandó példákából is látható, ebben az értelemben sem nevezhetjük a verseket minden megszorítás nélkül „bukolikusnak”.

A *Bukolikájában* verseiről még a posztumusz kötet kiadása előtt tanulmányt publikáló Valastyán Tamás művészetfilozófiai megközelítésből, Friedrich Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című értekezése (1795) felől jut el hasonló következtetésre, amikor a pásztorköltészet újraírási kísérleteiről szólva megállapítja, hogy azok eleve magukban foglalnak egy poétikai paradoxont, ugyanis „akinek történelme vagy története van”, az nem térhet vissza Árkádia történelem előtti terébe. Értelmezésében Borbély „a pásztordill persziflázsát vagy inkább palinódiáját hajtja végre”.<sup>7</sup> A kötetben nem szerepel a *bukolikus* jelző, csak annak főnevesült formája, metapoétikus összefüggésben. A pásztorköltészetre utaló görög szó mellé kerül a *tájban*, mely a *tájék* jelentéséhez közelít, de implikálja az esztétikai értékkel és perspektívával bíró *táj* szemantikáját is. Az a vidék, melyre a cím utal, s melyet a versek megjelenítenek, egy költészeti műfajjal van összekapcsolva, s ez elsősorban azt jelenti, hogy a *táj(ék)* olyan, mint amelyet a bukolikából ismerünk. A cím tehát nem a versek műfajáról, hanem elsősorban tárgyáról és másodsorban ábrázolásmódjáról tesz állítást. Ha *A Deukalion Termelő Szöveget* című ciklusnyitó versre gondolunk, úgy tűnik, Borbélynál a „bukolikus” magában foglalja a „posztbukolikus”-t is, mely nem a pásztorköltészet utánit jelenti, hanem azt a szemléletmódot, amely túllép a bukolika keretein, de a bukolika hagyományainak talaján áll.<sup>8</sup> Ennek a versnek a középpontjában egy átgondolatlan gazdasági vállalkozás, a Rizstelep kudarcos története áll, amely törést okoz a természethez való viszonyban, és amelyről a *Nincstelénekben* is szó esik: „Haladni kell a korrallal, elvtársak, haladni! Azt termelünk, amit akarunk. [...] A természetet, elvtársak, le kell győzni.”<sup>9</sup>

A verseskötet alcíme valóban műfajjelölő, és épít az idill kettős jelentésére. Egyrészt „a szép vagy az ideális konfliktusmentes megjelenítésére” gondolhatunk, s ehhez a jelentéshez ironikus a kötet viszonya, akár a *Halotti Pompa* három versének, melyek címükben is az idill műfajára reflektálnak (*Az idillköltészet korlátjai 1, 2; Az idill ellendala*), másrészt pedig az „életközeli kép” verstípusára. Az alcím írásmódja (*Idyllek*) pedig arra az irodalmi korszakra utal, melynek alakjait Borbély versei, mint látni fogjuk, többszörösen megidézik.

<sup>7</sup> VALASTYÁN Tamás, »AMIKOR VALAMINEK VÉGE«: *Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben*, *Literatura*, 2017/4, 333–334.

<sup>8</sup> Terry GIFFORD, *Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral = The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, ed. Louise WESTLING, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 26.

<sup>9</sup> BORBÉLY, *Nincstelének*, i. m., 9.

„Az istenek, az istenek”<sup>10</sup>

A kötethez írt szinopszisban Borbély mítoszi keretről és kódról beszél, illetve a mítoszról mint nyelvről, amely képes kiemelni mindennapiságukból a versek nyersanyagául szolgáló hétköznapi eseményeket, és segít általános jelentőségűvé tenni őket. A mítoszhasználatot irodalmi játéknak nevezi, melyben ugyanakkor nagyobb távlatok lehetősége is rejlik: „A mítosz alakjai, történetei jelképek, archetípusok, közhelyek, frazémák, retorikai mintázatok stb., miáltal az élet és a szöveg, egy posztmitológiai nyelv összefonódik a mitológia lerombolására, eltörlésére, kiforgatására mindhiába vállalkozó irodalmias írásmódba.”<sup>11</sup> A szerzői szándék illetve önreflexió, amely egy alkalmi szövegben, az NKA alkotói ösztöndíjhoz készített szinopszisban nyilatkozik meg diszkurzív módon, egyrészt a mítoszokat a hétköznapi megemelés eszközeinek tekinti, másrészt a versekben alakuló mítoszokat a posztmitológiai nyelv ellenére lerombolhatatlannak véli. Rövid önkomentárjában tehát Borbély két irányból közelít a mítoszhoz. Az „esendő, alapvetően érdektelen, jelentéktelen történetek”-re mint nyersanyagra rávetülve a mítosz irodalmivá és magán túlmutatóvá teszi ezeket a történeteket: a mítosz pozitív tényező, melynek fontos szerep jut a költői világ építésében. Ugyanakkor a versekben szubverzív erő irányul a mítosza, amely azonban nem tudja azt a felszámolódásig eljuttatni: a mítosz ki van téve a nyelvi formálódásnak.

Annak, hogy Borbély a *Nincstelenek*ből is ismerős irodalmi tájat posztmitikus térre teszi, az egyik legfontosabb eszköze az *istenek* szó használata. Ha egy szóval kellene megneveznünk, hogy kik laknak Bukolikájában, azt felelhetnénk: az istenek. Borbély bukolicus poétikájának elemzése során Valastyán Tamás nagy teret szentel az istenek szerepének, akik szerinte az aposztrophé „fukcionálási módjaiként” vannak jelen a versekben.<sup>12</sup> Az aposztrophé alakzatának megfelelően<sup>13</sup> az istenek Valastyán értelmezésében háromféle módon manifesztálódnak a versekben: 1) csak a tettük következményeként vannak jelen, 2) maguk az emberek az istenek, 3) apró utalások formájában jelennek meg.<sup>14</sup> Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy az *istenek* szó használatának rétegeit szövegszerűen feltárjam.

A kötet lapjain az „istenek” alapvetően a falu lakóit jelentik. A gyűjteménynek azokban a darabjaiban, melyek nem a faluban játszódnak (*Próteusz a pszichiátrián,*

<sup>10</sup> Borbély *Halotti Pompa* című kötetének egy verse, az *Ámor & Psziché-szekvenciák* XXXII. számú darabja viseli ezt a címet.

<sup>11</sup> BORBÉLY, *Bukolikájában*, i. m., 113–114.

<sup>12</sup> VALASTYÁN, i. m., 336.

<sup>13</sup> A szerző szavaival: „valamit vagy valakit önnön tökéletes hiányának poétikai reflexiójával szólítani meg, hívni életre, feltalálni”. *Uo.*, 335. Valastyán aposztrophé-felfogásában a retorikai értelemben vett megszólítás nem központi (sőt, úgy tűnik, nem is konstitutív) elem. A líraelméletekben általában hangsúlyosabb ez a vonatkozás. Jonathan Culler szerint a közvetett megszólítás, egy indirekt „te” jelenléte a líra központi eleme, s hozzájárul a lírai jelen idő sajátos temporalitásához. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts – London, Harvard University Press, 2015, 211–243.

<sup>14</sup> VALASTYÁN, i. m., 336–338. (A számozás tőlem származik – K. J.)

*Ikarosz a lakótelepen*), nem fordul elő az *istenek* kifejezés, a faluversekben viszont kivétel nélkül igen, ahogy a Borbély által 2013 tavaszán összeállított kötettervben még nem szereplő, később publikált két versben is (*Kirké, disznószíve; Pegazus, szárnyak*).

A versek beszélője az isteneket kollektív magatartásformákkal és cselekvésmintákkal kapcsolja össze: „Minden munkát, mintha összebeszéltek volna / az istenek, egyszerre végeztek.” (*Bécsikék, legyek*, 1)<sup>15</sup> Az évszakok rendje, a természetföldrajzi meghatározottságok miatti azonos életritmus ellenére ugyanakkor az istenek között különbségek is megfigyelhetők: „Hajnali ötkor már kezdtek a fürgébb / istenek. Az álmatagok, a lusták, a trehányak is / lassan előjöttek hatra, amikor megszólt a / harang.” (*Uo.*)

Az istenek világa, vagyis a falu, gazdasági-társadalmi szempontból hierarchizált képet mutat: „Az első szál, amelyet az istenek a motólára / vetettek, a Hajnalvégen bomlott ki, ahol / a szegényebb istenek laktak, akiknek beljebb / nem jutott hely. Vagy máshonnan jöttek, / és itt találtak maguknak menedéket.” (*A paraszt Párkák*, 1a) A mondatok a legtöbbször működnének úgy is, hogy az *emberek* kifejezés szerepelne bennük – erre számos további példát lehetne sorolni –, de mint hamarosan látni fogjuk, vannak olyan szöveghelyek is, ahol az *istenek* bonyolultabb összefüggésekbe kerül.

Az *istenek* jelölő a felnőtt lakosságnak van fenntartva, gyerekekre nem utal. „De a pulyára / csak a tiltás szava ügyelt, az istenek törvénye, amelyet / szavaikkal hirdettek, hogy a vályogvető gödörnek / környékére se menni!” – olvassuk a *Dionüszosz és a pucák* című versben (3b), melyben az *isteni* melléknév gyerekek jelzőjeként szerepel, de, mint alább látni fogjuk, nem az ember-istenek gyerekeire, hanem a mítosz kiskorú isteneire vonatkozik.

A lírai hős családja és a faluközösség közötti feszült viszony többek között az anya származásával is összefügg: „A lefojtott élet megtanulása / volt a sors, amelyet nem neveztek néven. Ezt / valójában nem tanulta meg az anyám, mivel nem / az istenek közé született. Felmenői mind pásztorok / voltak, vándorló pusztai népek, akik északról, / a hegyek közül ereszkedtek le mint legelőt / bérlő vállalkozók.” (*A Graiák ősz haja*, 3a) Az anya idegennek érzi magától a falubeliek mentalitását, nehezen illeszkedik be, és nem érzi magát otthonosan a településen. Az apáról, akit egyébként kitaszít a falu, megtudjuk, hogy „jobban ismerte az isteneket”. (*A Graiák ősz haja*, 7a)

A vers, amelyből az utóbbi két idézet származik, *A Graiák ősz haja* címet viseli. Ennek mintegy tételként működő első mondata absztrakt módon beszél az istenekről: „Az istenek világának nem volt része a vágyakozás, / csak a vágy.” (1) Mint az ezt a tételt kifejtő és magyarázó sorokból megtudjuk, az irigység, a bosszú, a lemondás és a nélkülözés határozta meg életüket és mentalitásukat. A vers első szakaszának végén és a második elején újra megjelenik az „isten” szó: „Az ősz hajú istennők hosszú // várakozása a bosszúra olyan erőt adott nekik, hogy / szinte már halhatatlanná lettek általa. Az agg istenek / arcán a szépség ráncai éltek.” (1–2a) Arra a kérdésre, hogy kire

<sup>15</sup> Hasonlóan itt: „És / mindent egyszerre csináltak az istenek. Megszólták / azt, aki nem úgy tette a dolgát, ahogy / a többiek is.” (*A paraszt Párkák*, 2)

vonatkozik az első idézett mondatban a „nekik”, a megelőző sorok alapján, első helyen az a válasz adható, hogy „az istenekről” van szó, akiket a vers beszélője már a költemény első mondatában megnevezett. Tehát az ember-isteneknek ad erőt az a várakozás, amelyet a beszélő az „ősz hajú istennők”-höz köt. A 2b szakaszból kiderül, hogy ez a körülírás a Graiakát jelöli, és ez a jelentés aktualizálható az első versszak végén is. Tehát a bosszúra való várakozás, amelyet a vers a Graiakkkal asszociál, noha a Graiak nem bosszúistennők, erőt ad a falu lakóinak. Ha viszont a folytatást vesszük figyelembe, úgy is érthetjük a fenti idézet megfogalmazását, hogy „az ősz hajú istennők” az ember-isteneknek az a csoportja, amelyet nemi hovatarozásuk és életkoruk alapján így írhatunk le: idős nők, öregasszonyok. Ebben az esetben pedig a *nekik* névmás rájuk utal vissza: a bosszúra való várakozás erőt ad nekik. Ha így értjük a részletet, akkor a vers beszélője az ősz ember-istennőkkel párhuzamosan lépteti fel a 2b szakaszban a Graiakát, akiket ugyanazokkal a szavakkal ír körül. Ez a párhuzam elő van készítve a szájszárazság és a fogatlanság hangsúlyozása révén („a szépség ráncai” a szakasz tükrében: eufemizmus), és azáltal is, hogy az idős nők lakhelyét a vers barlangnak nevezi: „A Diána / sósborszesz cukorkák csípős szaga lengte be // barlangjaikat. Beszélük, hogy a Gorgók barlangját / nem ismerte senki...” (2a–b) Figyelemre méltó, hogy a 2a és a 2b szakaszok határán az emberekre vonatkozó *barlang* szó átcsúszik az utóbbi szakaszba, ahol már mitológiai betét részeként, a „tényleges” Graiakról esik szó. Hasonló csúsztatást figyelhetünk meg abban, ahogy a versben az *istenek* szó mozog a különböző jelentésrétegek között.

Az *istenek* szó szempontjából sajátos az *Ekhó a verandán* című vers helyzete. Ebben a kifejezést nem a falu lakóival azonosíthatjuk, hanem egy közelebről meg nem határozott isteni akarattal asszociálható. „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét.” (1) A vers egy későbbi pontján kiderül, hogy az emlékek elvétele nem büntetés, hanem kegy volt az „istenek” részéről: „Lehet, az egészet csak kitaláltam, mert / emlékeimet elvették tőlem, a kegyes isteneknek hála.” (5) A költemény középpontjában a lírai hős édesanyja áll, akit az utolsó sorokban hasonlat révén köt össze Ekhóval: „mert nincs teste valahogy, csak a hangja, ahogy ismétél / néhány szót, mint Ekhó nimfa, a szép hosszú hajú lány, / kit az istenek megbüntettek, de akin mégis megkönyörültek.” (7) Ahogy látjuk, a mitikus történetben is szerepet kapnak „istenek”, bár a történet klasszikus változatában, Ovidiusnál nem általában a halhatatlanok, hanem Iuno az, aki megbünteti Ekhót (a római költőnél: Echót).

A *Merkúr a határba* című versben a szó mindkét értelemben előfordul. A felütésben a falu lakóinak sajátos kollektív tudásáról esik szó, és a faluközösséghez lazán kapcsolódó, periferikus figura, a csordás az isten szó egyes számú, jelzővel ellátott alakjával van megnevezve, szemben a többes számban álló „istenek”-kel: „A tinószemű isten barna tekintetét senki / se látta, de mind tudták az istenek, hogy milyen / is lehetett.” (*Merkúr a határba*, 1) A költemény végén aztán, Kölcsey haláláról szólva a főnév a „tényleges” istenekre vonatkozik: „errefelé kapta el a zápor, amely az istenek dühe / folytán tüdőgyulladását is okozta, és hamarost / meghalt.” (7)



Még nagyobb összetettséget mutat az *isten* szó használatában a Merkúr-vers után következő költemény, a *Hermész, a tolvaj isten*. Ahogy a vers címéből is látszik, ebben is jelzővel ellátva szerepel az egyes számú főnév. „Akkor már mindenki lopott, mert az istenek megtanulták, / hogy kell azt csinálni. Egyedül csak Hermész, a tolvaj / isten nézett furcsálkodva. Megfordult a világ rendje, / mondta, az lett a szabály, amit addig tilos volt.” (1) Az istenek ebben a szövegben is hierarchikus világban élnek: „A kis istenek apróságot loptak, a vezetőség meg vitte / a többi.” (1) A vers a lírai hős apjáról beszél, arról, milyen nehézségekbe ütközött a téesz dolgozójaként. A zárszamadás, amelyhez a termelőszövetkezet dolgozói hiú reményeket fűztek, feszült hangulatban zajlik, az ezen részt vevő, elégedetlen férfiakat, nemi hovatarozásukra utalva, így jellemzi a vers beszélője: „az ideges istenek férfijai”. (3) A család nyomorúságos helyzete miatt szenvedő anya panaszában, a vers végén az *istenek* megint abban a jelentésben áll, mint amit a Kölcsey haláláról szóló beszámolóban láttunk: „Akkor voltam címeres marha, mikor ide jöttem, / meg amikor hozzád mentem, hát elvették az / eszem az istenek.” (7b)

Az *istenek* különböző használataival kifejezetten játékosan bánik *A Tinószemű*. A vers elején egy napi rutinról olvasunk: „Az isteneknek tejjáldozatot mutattak be minden / reggel és minden este. A virágmintás, zománczott / sajtárból a frissen fejt habos tejet a hírlásdeszkák / közé lötyintették hirtelen. Látszólag véletlenül, / valójában kényszeres mozdulat volt ez, a szokás, / amelyet mindenki betartott.” (1) Az első mondatban szereplő, többes szám harmadik személyű állítmány beleértett alanya: a falu lakói. Ők azok, akik tejjel áldoznak az isteneknek. De még ugyanebben a versszakban őket is „isteneknek” nevezi a vers beszélője: „Sose / nyúlunk bele késsel, mondták a fáradt istenek este, / amikor anyám ölébe ejtett kézzel ült a hokedlin.” Tehát az ember-isteneknek vannak isteneik. Emlékeztet ez Ovidius *Metamorphoses*ének arra a részletére, amikor az istenek lakhelyéről szólva a római költő ezt írja: „*hac parte potentes / caelicolae clarique suos posuere Penates*”,<sup>16</sup> vagyis „ezen a részen a hatalmas és híres égilakók helyezték el házi isteneiket”. (*Met.* 1, 173–174) A *penates* szó metonimikusan ’házat’, ’lakást’ is jelent, szó szerinti értelme viszont: ’a család védőistenei’. Vagyis Ovidius mintha azzal játszana, hogy a nagy olimposzi isteneknek is vannak védőisteneik. Ez logikusan következik abból az antropomorf istenábrázolásból, amely a római városi tér elemeinek segítségével ábrázolja az istenek területi elhelyezkedésben megmutatkozó hierarchiáját. Borbélynál ez mondhatni fordítva van. Ő nem isteneket ábrázol emberként, hanem az embereket nevezik isteneknek, ezek az ember-istenek ugyanakkor, reflektálatlan szokásukkal, közelebből meg nem határozott isteneknek áldoznak.

A *Kirké, dísznőszíve* című versben található a kötet egyetlen olyan szöveghelye, amely a családot a szó használata révén az „istenek”-kel asszociálja. A vers felütésében

<sup>16</sup> A *Penates* nagybetűs írásmódjában Tarrant kiadását követem (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, rec. R. J. TARRANT, Oxford, Oxford University Press, 2004). A szövegkiadó tipográfiai megoldása a *penates* isten voltát hangsúlyozza.

ezt olvassuk: „Az isteneket a szívek és vesék vizsgálójának / mondják, nem tudni, miért.” (1a) Ez a római vallást és a béljósokat is megidézheti, de ennél fontosabb, hogy ószövetségi megfogalmazásról van szó: „Szűnjék meg az istentelenek gonoszsága, és erősítsd meg az igazat. Igazságos Isten, a szívek és vesék vizsgálója!” (Zsolt 7, 10; a Káldi-Neovulgáta fordítást idézem. A kifejezés több helyen szerepel a Bibliában, például itt: Jer 11, 20.)<sup>17</sup> Az ószövetségi Isten vonatkozásában metaforikusan használt szavak Borbély versében szó szerinti, mondhatni szomatikus, testi értelemben szerepelnek. A vers ugyanis közvetlenül ezután hosszan beszél az apáról, aki a disznó kivágott szívét értőn latolta, amiből úgy tűnik, mintha az istenek közé tartozott volna. A szív kutyafülnek nevezett részéről magyarázatában az apa elmondta, hogy azt a kutyáknak adják: „az / isteneknek áldozott a szokással”. (3) Ezt úgy is lehet érteni, mint az apa betagozódására tett utalást, amennyiben a férfi olyan szokást követ, amely elterjedt a falu lakói körében. Ugyanakkor az, hogy a feleslegesnek tartott részt átengedik az isteneknek, emlékeztet *A Tinószemű* című versben említett mozzanatra, hogy a frissen fejt tejből kilötyyintenek egy keveset az isteneknek.

A disznóvágást középpontba állító Kirké-vers részletesen szól az udvarnak az állat leölése utáni képéről, a hajnali fényviszonyokról, és ekkor kerülnek elő újra „az istenek”: „Még / csak az udvar fénylik, mint egy sziget, / amelyet körülvesz újra a csend, meg / az ég, a koromsötét éjszaka vége, a / félelem és a gyilkosság utáni üresség. / Mert az istenek elveszik azt, mi az / övék. Amit adtak, egyszerre veszik / vissza mind és örökre, nem adnak érte / cserébe semmit. Így hányódott Odüsszeusz / is a tértelen önvád és a sötét szavak / bűvöletében”. (7b)

Az *istenek* szó vonatkozhat itt az emberekre: ugyanis a disznó szemszögéből ők azok, akik adnak, hiszen etetik az állatot, s aztán mindent elvesznek, hiszen megfosztják életétől. A „mind és örökre” szintaktikailag nem tartozik egybe, hiszen a „mind” visszautal a vonatkozói alárendelésre („Amit adtak”), kiegészítve azt, az „örökre” pedig időhatározó. Egymás mellé kerülésük révén mégis összekapcsolódnak, és megidézik a *mindörökre* kifejezést, ez pedig az ember-istenek alakja felől a halhatatlanok irányába mozdítja el a szó szemantikáját. Odysseus említése a disznó motívuma mellett a második olyan mozzanat a versben, amely világgossá teszi, miért szerepel a címben az isteni varázslónő, Kirké neve. A görög hős megjelenése tágas teret nyit meg a szövegben, ahol a szigetek, a tenger, a partok, a víz, a fény, az éjszaka és a csönd képzetei sűrű szövésű sorokban alakulnak a létezés határait körüljáró gondolatmenetté. A hallással és látással összefüggő költői képekből, illetve az ezeken alapuló elmélkedésből egy harmadik érzéklet vezet vissza a disznóvágás jelenetéhez: „De a sikolyt követő búz belepte / a tájat.” (7d) A költemény végén az anyát látjuk, aki a konyhában ülve, a rádió felhangosításával igyekszik elnyomni a „halál visítását”, s könnyezik, amit Borbély a víz és a fény poétikus összekapcsolásával fejez ki, hogy aztán megint egy profánabb érzékletéről szóljon, a könnyezés okaként a fokhagyma és

<sup>17</sup> Köszönöm Heike Flemmingnek, hogy felhívta a figyelmemet erre az összefüggésre.

a vöröshagyma pucolását említve. Az utolsó két sorban újra előjönnek „az istenek”, ezúttal nem mint a falu egyszerű lakói, hanem a felső földi hatalom birtoklóiként: „És / hallgatta az öt órás hírek előtti zenét, hisz az / istenek a harmóniákkal üzentek az éteren által.” (7d) Az istenek ezen a helyen: az ország urai, akik nem a felső eget, az *aithért* lakják, hanem a görög szó modern és demitizált változatával jelölt étert használják kommunikációs csatornaként.

Miközben a versek beszélője ad valamit az embereknek azzal, hogy a ráfogás gesztusával élve isteneknek nevezi őket, a szokásokban megtestesülő társadalmi rend képviselőiként, a fenyegetettségérzés forrásaként nem éppen bukolikus fényben jeleníti meg őket. Hogy az ember-isteneknek vannak többes számban értett isteneik, a népi kultúra pogány rétegeit idézi meg. Implicit jelentéseként pedig talán a táj Istenből való elhagyatottságát is megnevezhetjük. Akkor is így van ez, ha *A Tinószemű* című vers végén, miután a „leadásra” ítélt Mancsi tehén fellép a teherautó platójára, a vers a lírai hős anyjának fohászzkodását így írja le: „Istenem, Istenem, mormogta anyám, ne ítéld meg.” (7) Tehát az egyes számban értett Isten legalább szófordulatként jelen van ebben a világban. Jellemző, hogy az angyalszobor, amelyet fentebb a kereszténység egyetlen megjelenési formájának neveztem a kötetben, szintén egy tehénről szóló versben jelenik meg. A keresztény diskurzus szerint artikulált szájalom és rossz lelkiismeret emléknyma a könyvben egy szarvasmarha halálba küldéséhez kapcsolódik.

### *Közelképek*

Ami az „isteneken” túl a konkrét mitikus figurákat illeti, jelenlétük a kötetben igen csak sokrétű. Van, hogy egy mítoszi előkép alapvetően meghatározza azt a módot, ahogy a versekben megteremtődik egy-egy ember alakja (ilyen az *Ekhó a verandán* és a *Próteusz a pszichiátrián*). Máskor csak érintőlegesen kapcsolódik egy mítosz a versekben elbeszélte eseményekhez, olykor egészen váratlan helyen jelennek meg mítosz-utalások, és van, hogy mitikus betétet alkot a szerző, amely hangulati elemként és az emberi viszonyok és sorsok értelmezéseként vagy éppen kontrasztjaként kapcsolódik a szöveg jelentéstörténetébe.

A ciklust nyitó *A Deukalion Termelő Szövetkezet* a mitológia ősidejébe visszanyúló történetet idéz meg: a számos kultúrában ismert özönvíz mítosza egy korszak lezárultát és egy új korszak kezdetét jelzi. A mitikus büntetés logikája azonban ebben a versben megváltozik. Az istenek nem az emberiség bűnös voltát megállapítva döntenek úgy, hogy vízzel árasztják el a földet. Borbély költeményében egy költői megoldás révén a vétek és a büntetés egybeesik, még ha a versben szereplő embereknek ez nem is tűnik fel: „Amikor az istenek vizet bocsátottak a földre, / az átemelő szivattyút épp apám kezelte.” (1a) A versben a mitikus özönvíz két síkon is megjelenik, először az emberek az ágensek, utána pedig maga a természet. A terület elárasztása vízzel, amely a természetföldrajzi adottságoknak való erőszakos ellenszegülést jelenti, és

nem felel meg a gazdasági ésszerűségnek sem, az ember-istenek műve. Ugyanakkor a versnek ez az első mondata már előrevetíti az árvizet, amelynek önmagán túlmutató jelentőségét Borbély nagybetűs írásmóddal jelzi: „Nagy Árvíz”. (6a) A természeti katasztrófa csapást jelent a versbeszélő családjára is, a szivattyúkezelői beosztás is oda-vész, és a főhős apját kártérítésre kötelezik. A költeményben nemcsak a Deukalión és Pyrrha-történet jelenik meg, hanem mitikus aura vonja be a falu világában korábban ismeretlen gépet, „a borzalom gyermekeként / született vasszerkezetet” is. (2) Ezt egy másik mítoszból vett hasonlat világítja meg: „És mint Kirké / szigetén, itt a gépek varázsolták el az / embereket.” (3a) Ahogy Odysseus és társai ott ragadnak Kirkénél, úgy szakítja el a férfiakat a gép szolgálata családjuktól.

Ahogy az özönvíz mítosza és az *Odysszia* varázslónőjének említése sem jellemzően bukolikus elem, úgy a kötet egészéről elmondható, hogy elsősorban nem a bukolika világából ismert mitikus alakok töltik be lapjait. Igaz, Hermész/Mercurius két versnek is címadója (*Merkúr a határba; Hermész, a tolvaj isten*), és előbbiben megjelenik fia, a pástoristen Pán is, nevének köznevesült alakjával. Figyelemre méltó a kötetben a görög–római mitológia olyan háromtagú csoportjainak jelenléte, melyek idős nőalakokból állnak. A Moirákat, Graiákat, Gorgókat és Erinnyseket Kerényi Károly az Olympos előtti istenségek között tárgyalja mitológiájában, hasonlóan a *Bukolikatájban* leghosszabb versének névadójához, Próteushoz, aki Phorkysszel és Néreusszal szintén hármas csoportot alkot, a tengeri öregekét. Kirkével, az *Ikarosz a lakótelepen* című versben szereplő Sphinxszel együtt olyan alakok ezek, melyek nem illenek bukolikus tájba.

A *paraszt Párkák* a görög Moirák római megfelelőire utal címében. Bár a vers középpontjában a szöves motívuma áll, a Párkák valójában a fonással állnak kapcsolatban: a sorsistennők közül Lachesis fonja, Klóthó kiméri, Atropos pedig elvágja az emberi élet fonalát. A Párkák valójában nem ebben a versben, hanem az *Ariadné öregkorában* című költeményben kapnak szerepet. Adélka és két nővére, három idős nő fekete ruhában, fonnak és „[a] halandók sorsáról duruzsolnak”. (6) Itt megjelenik a mérés és a vágás is, de nem a fonalat, hanem a már megszőtt szövetet dolgozzák fel így. Annak, hogy Ariadné szerepel a vers címében, egyrészt az lehet az oka, hogy az ő történetében fontos szerepet játszik a fonál, másrészt Borbély a vers főhőse, Ari Adélka és Ariadné nevének összecsengésével szójátékot hoz létre.

A *Graiák ősz haja* című vers első szakaszairól fentebb már volt szó. A költemény végén, a szülők elleni rablógyilkosságról szólva Borbély még egyszer fellépteti a Graiák testvéreit, a Gorgókat, és a tükrös szekrény Medúza-fejét említi (az utóbbi köztudomásúlag a három Gorgó egyike). A Gorgók ábrázolásának bajelhárító szerepet tulajdonítottak az antikvitásban, itt ez a funkciójuk nem működik, sőt egyenesen a rettenet tanúivá válnak: „De ez előtt a tükör előtt volt / az a jelenet, amikor valakik agyonverték őket, / a rettenetes Gorgók látták, és a Medúza-fejű / tükrös szekrényben maradt ott egy lenyomat”. (7c)

A Graiákkal ellentétben az Erinnysek valóban bosszúistennők. Megjelenésük a *Hermész, a tolvaj isten* című vers legvégén váratlan. A jelenetben nincs szó olyan

vétekről, amelynek megtorlására készülnének: vészjóslo várakozásuk inkább az elkerülhetetlen végzetet asszociálja, és előrevetíti azt az eseményt, amelyre a könyv több verse is utal, a szülőket ért rablógyilkosságot. Amikor elhagyjuk a falu terét, utoljára a rettentő fúriákat látjuk. A ciklusnak ugyanis ez az utolsó faluverse, a következő költemény már a pszichiátrián játszódik.

A *Graiák ős haja* mellett a *Dionüszosz és a pucák* című versben található a kötet másik hosszabb mitologikus szakasza. „Az istenek nem foglalkoztak a gyermekeikkel. A hirtelen / vágy örületében nemzették őket, megszülték valahol / és magára hagyták. Kecskék nevelték fel, farkasok / szoptatták, forrásnimfák vigyáztak rájuk, barlangok öle / védte az isteni csöppéseket, akik délután már lábra / álltak és lopni mentek vagy más hőstetteket cselekedtek”. (*Dionüszosz és a pucák*, 1a) Figyelemre méltó ezen a helyen az átlépés az ember-istenekről való kijelentésekből a mitológia világából vett megvilágító példák körébe. Azon a ponton, ahol arról van szó, hogy Zeust kecske, Romulust és Remust farkas szoptatta, elhagyjuk az emberi szférát, az innentől következő kijelentések a mítoszok vonatkozásában értendők. Nem az emberek istenekként való allegorizálásáról van szó, hanem arról, hogy Borbély az emberekre vonatkozó megfigyelés mellé helyezi azt a gondolatmenetet, mely sűrű egymásutánban több mítosra utal, s felvezeti a kötet egyik leghosszabb mitológiai betétjét. A Dionysos/Zagreus feldarabolásáról szóló brutális szövegrész (1a–b) emblémaként van jelen a versben. Közötte és a falu életéből vett anekdota között, melyben gyerekek játék közben felakasztanak egy fiút, hasonlóságot és párhuzamosságot mutat fel, illetve teremt a vers beszélője azáltal, hogy egymás mellé helyezi őket.

Ahogy az első „bukolikus” vers, *A Deukalion Termelő Szövetkezet* is egy megszo-kott rend felforgatásáról beszél, úgy a falusi versek sorozatát záró *Hermész, a tolvaj isten* című szövegben is fontos elem, hogy megváltozott a világ rendje. Mindkét vers középpontjában az apa és a falu viszonya áll, hangsúlyosan a munka vonatkozásában. A Hermész-vers szinte derűsen kezdődik. A mitológia koordinátarendszerének érvénytelenné válásáról szóló, már-már játékosan ironikus felütés azonban, melyet fen-tebb idéztem, a család gazdasági nehézségeiből fakadó tragédia taglalását vezeti elő.

A versekben szereplő én szülei és az ő traumáik állnak az *Ekhó a verandán* és a *Pró-teusz a pszichiátrián* középpontjában. Echo alakját Borbély már a *Halotti Pompában* megidézte. A kötet egyik kiemelt darabja a *Tenger Könnyek Csillaga*, mely az első kiadásban az első ciklus (*Nagyheti Szekvenciák*) záró-, a második kiadásban a harmadik ciklus (*Haszid Szekvenciák*) nyitóverse. A versben a halott Echo hangja hallatszik, aki Psychéhez (Borbélynál: Psiché) szól. A gyászoló Psychét a *Halotti Pompa* több darab-jában is az apának feleltethetjük meg, a már csak hangként létező Echo pedig ennek megfelelően az anya helyettesítője volna. Fontos különbség, hogy a *Bukolikatájában* Echoja még él; idegösszeomlása a *Nincstelenek* lapjairól ismerős. Echo történetének klasszikus változatát Ovidius *Metamorphoses* című művében olvashatjuk. A római költő a nimfáról szóló elbeszélést összeköti Narcissus (görögül Narkissos) történeté-vel. Ahogy Narcissus, úgy Borbély versének beszélője is víz (életének vize) fölé hajlik,

és még két ponton számol be arról, ahogy gyerekként valamilyen tükröződő felületre pillantott. A szem mint a lélek tükre és a kommunikáció médiuma ebben a versben az önmagába zárult lélek emblémájaként jelenik meg: „Hazaérve arca fölő hajlok, / írisze befagyott tükrében az arcom verődik vissza csupán, / nem látok más egyebet.” (4b) Ahogy az ovidiusi Echótól is elveszik a beszéd képességét, és csak mások mondatának utolsó részét tudja megismételni, úgy az anya is csak visszhangozni tudja, ami a fia szájából elhangzik: „Anya hallgat egész / nap, ha mondok valamit, az utolsó szót ismétli csupán: / Megyek az iskolába. ...iskolába – mondja”. (7)

A kommunikációra való képtelenség meghatározó a kötet leghosszabb versében, a *Próteusz a pszichiátriában* is. Ennek az igen összetett költeménynek itt csak két vonatkozásra hívom fel a figyelmet.<sup>18</sup> Próteusz a görög mitológiában tengeristen, és a víz motívuma végigvonul a versen, bonyolult összefüggésekbe kerülve többek között a nyelv kérdéseivel. Ezen kívül fontos, hogy Próteust Homéros olyan öregként ábrázolja, akinek jósképességei vannak, és képes az átváltozásra. Az *Odysseia* negyedik énekében (IV. 349–570) Menelaos a Trójából való hazaút során csak tőle ismerheti meg a Spártába vezető utat. Ez azonban nem könnyű feladat, mert Próteusz folyamatos átváltozás révén menekül a válaszadás elől, s csak eredeti alakjában lehet tőle megszerezni a keresett információt. Próteust erővel le kell fogni, s addig kell tartani, míg ő maga szólítja meg a görög hősöket. Mindez feledhetetlen módon jelenik meg a versben a fiú és a vándorbatyúval a vállán menekülni vágyó apa találkozásában a pszichiátria hideg folyosóján.

---

KRUPP JÓZSEF

klasszika-filológus, egyetemi adjunktus  
Eötvös Loránd Tudományegyetem, BTK, Latin Tanszék  
krupp.jozsef@btk.elte.hu

*The Calf-Eyed, Circe, and the “Gods”*  
*Classical References in Szilárd Borbély’s In a Bucolic Land*

**Abstract:** Szilárd Borbély’s (1963–2014) collection of poems, *Bukolikatajban (In a Bucolic Land)*, was published posthumously, eight years after the author’s death. In this collection, Borbély creates a bucolic world of his own, which is closely linked to the literary space known from his novel *Nincstelenek (The Dispossessed)*. The aim of this study is to investigate the relationship of the collection to the oeuvre and to address the question of genre. The essay focuses on the role of the “gods”: the meaning of this word oscillates between man-gods and

---

<sup>18</sup> A verset korábban már részletesen elemeztem: KRUPP József, *Próteusz hallgatása: Borbély Szilárd verséről*, A Vörös Postakocsi, 2019/4, 4–14.

‘actual’ gods, thereby creating a complex semantic game throughout the poems. By analysing the role of some specific mythological figures, the paper shows that the relationship of Borbély’s long poems to the tradition of idyll is ambivalent.

**Keywords:** contemporary Hungarian poetry, reception of antiquity, myth reception, gods in poetry, bucolic, pastoral, post-bucolic, post-pastoral, idyll, long poem

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/184-197](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/184-197).

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

