

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúrákról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Bács Tamás
Bencze Ágnes
Ferenczi Attila
Gabler Dénes
Grüll Tibor
Kalla Gábor
Kárpáti András
Kendeffy Gábor
Németh György

SZERKESZTŐSÉG

Böröczki Tamás
Eszteri Réka
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

A TEMATIKUS SZÁMOT SZERKESZTETTE

Krupp József és Tamás Ábel

A SZERKESZTŐSÉG CÍME

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.

Tel.: 486-1527

e-mail: okorcikk@gmail.com
okorportal.hu

MEGRENDELHETŐ A SZERKESZTŐSÉG CÍMÉN

VAGY AZ ALÁBBI EMAIL-CÍMEN:

veradam@gmail.com

Egy szám ára 1600 Ft,

az éves előfizetés ára

2017-ben 4000 Ft

Kiadja

a Gondolat Kiadó

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.

Tel.: 486-1527

e-mail: info@gondolatkiado.hu

Tördelő Lipót Éva

Nyomtatás és kötészet

OOK-Press Kft.

Felelős vezető Szathmáry Attila

ISSN 1589-2700

A lap megjelenését

a Nemzeti Kulturális Alap és

a Magyar Tudományos Akadémia

támogatta



Tartalom

MODERN OVIDIUS

Tanulmányok

Italo Calvino	Ovidius és az összefüggő világmindenség	3
Gyöngyösi Mária	„Az elválás tudománya” Ovidius <i>Keservei</i> és Mandelstam <i>Tristia</i> című versciklusa	8
Korompay Eszter	Álom a filmről, film az álomról Mediális áttűnések Ransmayr <i>Az utolsó világ</i> című regényében	20
Nemes Z. Márió	Metamorfózis és technoemésztés Ovidius és a poszthumán elméletek	28
Kőríz Imre	„Ars amandi” Ovidius 20. századi utóéletéből	37
Bartal Mária	A kilencedik Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor <i>A hallgatás tornya</i> című kötetében	46
Polgár Anikó	Új alakokká vált testek Devecseri Gábor és az ovidiusi <i>Átváltozások</i>	54
Konkoly Dániel	A fodorzódó víztükör poétikája A mitológiai hagyomány működése Marno János Nárcisz-verseiben	66
Gesztelyi Hermina	Vásárra vitt bőr? Az ovidiusi Marsyas-mítosz Krusovszky Dénes <i>A felesleges part</i> című kötetében	75
Csehy Zoltán	„Egyik képből a másikba” Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben	83

Textus

Ovidius: <i>Átváltozások</i> I. 5–150 (Csehy Zoltán fordítása)	92
A Lindosi Anagraphé Fordítás, kommentárok – III.	94

A borítón Romvári Márton kortárs művész akril-lakk festményei láthatók
(az alkotó és a Resident Art Galéria szíves engedélyével).

A címlapon: *Tánc a kéken* (részlet, 2016)

A címlap belső oldalán: *Árnyak* (2014)

A hátsó borító belső oldalán: *Elmozdulás* (2013)

A hátsó borítón: *Mozgás* (2015)

Modern Ovidius

Publius Ovidius Naso ezelőtt kétezer évvel, Kr. u. 17-ben vagy 18-ban halt meg Tomi városában, a Fekete-tenger partján, a mai Románia területén. Ekkor már tizedik éve élt száműzetésben. Habár *relegatió*jának pontos oka ismeretlen (ő maga a nevezetes *carmen et error* formulával utal rá, amely egy általa írt költői műre – minden bizonnyal az *Ars amatoriára* – és egy általa elkövetett, talán politikai természetű hibára vonatkozik), az mégis világos, hogy miért kellett Augustus Rómájából távoznia. Költői alkata végső soron összeegyeztethetetlennek bizonyult azzal a politikai és kulturális rendszerrel, amely a Római Birodalom első *princeps*e idején kiépült, s amelyhez a költőknek, így vagy úgy, de igazodniuk kellett.

Ovidius költészetének történeti és poétikai vetületeivel (beleértve a fent említett összeegyeztethetetlenséget) már sokan, sokat foglalkoztak, a nemzetközi és a hazai latin filológiában egyaránt. Amikor a költő halálának kétezredik évfordulójára készültünk, melyet világszerte konferenciákkal, kiadványokkal és kulturális rendezvények egész sorával ünnepelnek, arra gondoltunk, az *Ókor* részéről éppen ezért más megközelítést választanánk. Ne arról beszéljünk ezúttal, amiről szoktunk: hogy milyen furfangos és „modern”, sőt „posztmodern” Ovidius poétikája; hogy milyen nyelvi bravúrokkal képes rámutatni arra: minden, de tényleg minden a nyelven és a kifejezésen múlik; hogy milyen ellenállhatatlan elbeszélőkedvvel képes a látszólag legunalmasabb történetből is többszólamú, pszichologizáló elbeszélést faragni; hogy milyen izgalmas eszközökkel aktiválja az „elégia” műfajának rejtett lehetőségeit korai szerelmi elégiáitól az életművet lezáró száműzetési elégiáig, a nem elégikus művek elégizálásáról nem is beszélve. Beszéljünk ezúttal valami másról: a 20. és 21. századi Ovidius-recepcióról.

S hogy miért éppen erről? Miért a 20. és 21. századról? Azért, mert az imént felsorolt jellegzetességekre az Ovidius-olvasás – a latin filológia szféráján belül és kívül – éppen az elmúlt száz év században lett érzékeny; és nem véletlenül. Modern értelmezők és alkotók olyan költőt találtak Ovidiusban, aki – elsősorban a *Metamorphoses*re és az átváltozás motívumára gondolva – minden más antik szerzőnél inkább tobzódik az átmenetekben, az elmosódó identitásokban, a világ és az ember „nyelvi megelőzöttségének” tudatában, vagy éppen annak poétikai lehetőségeiben, hogy milyen mértékben ki vagyunk szolgáltatva csalóka érzékeinknek. S nemcsak találták, de meg is alkották maguknak ezt a költőt, tudományos tanulmányokban és művészeti alkotásokban, az irodalmon túl a képzőművészet, a zene vagy éppen a film területén.

A modern Ovidiusról immár kiváló magyar nyelvű monográfiát is olvashatunk, Bényei Tamás *Más alakban* című művét (Pécs, 2013), mely komoly elméleti alappozással, Ovidiusszal a középpontban tekinti át a metamorfózis antik és modern poétikáit. Az ő ihletése jelentős szerepet játszott a mi összeállításunkban is, mely az irodalomra koncentrál: arra voltunk kíváncsiak, hogy miképpen formálja meg a maga modern vagy posztmodern Ovidiusát az a sok jelentős, külföldi vagy hazai alkotó, akik – Weöres Sándortól Christoph Ransmayr-ig át Marno Jánosig – a maguk művészetét egy-egy ponton éppen Ovidiuson keresztül bontakoztatják ki, lehetőségessé téve azt a kérdést is, melyet szerzőink olykor fel is tesznek, hogy miképpen olvasható újra Ovidius Weöres, Ransmayr vagy éppen Marno felől.

Összeállításunkat egy-egy fordítás nyitja és zárja, egy 20. századi és egy ókori itáliai írótól. A 20. századi: Italo Calvino, akinek nevezetes Ovidius-esszéjét (mely éppen a fentiek fényében érdemel kitüntetett figyelmet) Acél Zsolt fordításában közöljük; az antik pedig maga Ovidius, aki az *Átváltozások* első két epizódjával szerepel, mégpedig Csehy Zoltán új, a Devecseriével a szó nemes értelmében versengő, hexameteres fordításában. Az elülső és a hátsó borító összesen négy színes tábláján egy kortárs képzőművész, Romvári Márton lakk-technikával készült képeinek reprodukciói láthatók; köszönet a lehetőségért a művésznak és a Resident Art Galériának.

Az Ovidius *Metamorphoses*éből vett idézetek egységesen R. J. Tarrant (Oxford, 2004), a szerelmi elégiák E. J. Kenney (Oxford, 1994²) kritikai kiadásának szövegét követik.

Krupp József és Tamás Ábel, a tematikus szám szerkesztői,
valamint az *Ókor* szerkesztősége

Italo Calvino (1923–1985) a 20. század második felének egyik legjelentősebb olasz írója.

Calvino esszéje – amely Charles Segal szerint a 20. századi Ovidius-utóélet fordulópontját jelenti – eredetileg Piero Bernardini Marzolla kevéssé megbízható kiadásának előszavaként jelent meg: „Gli indistinti confini”: P. Bernardini Marzolla (szerk.): *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*. Torino, 1979, vii–xvi. Calvino *Miért olvassuk a klasszikusokat?* című, 1991-es, posztumusz kötete egyetlen apró változtatással közli újra a tanulmányt (a kötet címadó tanulmánya egyébként magyarul is olvasható a *Holmi* 1994/9. számában). A jelen fordítás alapjául szolgáló kiadás: „Ovidio e la contiguità universale”: *Perché leggere i classici?* Milano, 2014, 29–41. A *Metamorphoses*-idézetek latin szövege Marzolla kiadását követi; prózai fordítása a tanulmány fordítójától származik.

A Calvino-esszéiben (forráshely megadása nélkül) idézett, illetve hivatkozott szakirodalom:

Scseljov (olasz átirással: Ščeglov), J. K.: „Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio”: R. Faccani – U. Eco (szerk.): *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Milano, 1969, 133–150, 142–143 (Calvino néhány helyen – jelzés nélkül – módosította, illetve rövidítette Faccani fordítását).

L. P. Wilkinson: *Ovid Recalled*. Cambridge, 1955, 203 (Pyramus és Thisbe); 149 (könyv- és történethatárok).

P. Bernardini Marzolla (kiad.): *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi. Introduzione*. Torino, 1979, xvii–xlvii, xxx.

Ovidius és az összefüggő világmindenség

Italo Calvino

Fenn, a magasban van egy út; ha derült az égbolt, jól látható: tejútnak hívják, fehérés ragyogása alapján jól kivehető. Itt húzódik az út, melyen az istenek vonulnak a fennen mennydörgő székhelyéhez, a fejedelmi palotához. Jobbra és balra nemes istenek lakásai: nyitva áll kapujuk, sokan térnek be; a köznép másutt lakik. Szemben a hatalmas és híres égilakók telepítették le házi isteneiket (*a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates*). Ha szavaim merészségét elnéznék, nem félnék ezt a helyet a magas ég Palatiumának nevezni.” (I. 168–176.)

Ezekkel a szavakkal, melyek a *Metamorphoses* elejéről származnak, Ovidius úgy akar minket elvezetni az égi istenekhez, hogy először is ezt a világot közelíti mihozzánk – olyannyira, hogy megegyezzek a hétköznapiak Rómájával, annak urbanisztikájával, társadalmi osztályok szerinti megoszlásával, szokásaival (például a kliensek sokadalmával). Még vallásával is: az istenek lakóházaikban Penates-szobrokat tartanak, mindez pedig azt jelenti, hogy az ég és föld urai maguk is áldozatokat mutatnak be kicsiny házi isteneik előtt.

Közelíti hozzánk, de ez nem jelenti azt, hogy redukálna vagy ironizálna. Olyan világmindenség részesévé válunk, amelyben a teret – hézagmentesen, egymás között váltogatva jellegüket és méretüket – formák töltik ki, az időfolyamot pedig történetek és történetciklusok szakadatlan burjánzó elbeszélése. A földi formák és történetek az égi formák és történetek másai, miközben e két szál kettős spirálban tekeredik egymás köré. Az isteni és az emberi lét érintkezése, vagyis ahogyan emberek rokonságba kerülnek az istenekkel, és fékezhetetlen szerelmi vágyuk tárgyaivá lesznek, a *Metamorphoses* egyik meghatározó témája, de ez a kapcsolódás nem több, mint a lét megannyi (emberi vagy nem emberi) alakja és formája közötti érintkezés egyik kitüntetett változata. Az állat- és növényvilág, az ásványok birodalma, a csillagos égbolt közös belső lényeggel rendelkezik, melynek mélyén azon testi, pszichikai és lelki vonások összessége húzódik, melyet mi úgy hívunk: *az emberi*.

Mindenekelőtt itt, a különböző világok közötti észrevétlen határmezsgyében gyökerezik a *Metamorphoses* költői világa; mindez már a második könyvben, Phaethon mítoszában is kiválóan megmutatkozik. Phaethon merészségében arra vállalkozik, hogy vezesse a Napisten szekerét. Az égbolt egyrészt az emberi valóságtól független úrként, elvont mértani valósággént jelenik meg, másrészt pedig úgy, mint amely a színteret biztosítja egy emberi vállalkozáshoz. Ezt a történetet a legapróbb részleteiben is olyan pontosan ábrázolja a szöveg, hogy egy pillanatra sem veszítjük szem elől, miközben gyötrelmesen fölkapar, érzelmileg magával sodor.

Ez a részletgazdagság nemcsak a tárgyi környezet legkisebb elemeire is kiterjedő figyelmet (amikor például a szokatlanul könnyű súly alatt megbillen, kissé előreugrik a szekér) vagy éppen az ügyetlen suhanc kocsihajtó érzelmeinek aprólékos leírását jellemzi, hanem abban a képi megjelenítő erőben is tetten érhető, amellyel a képzeletünkben élő elvont mintákat, például a csillagtérképet képes láttatni. Rögtön hozzá kell tenni, hogy ez a precizitás csak látszólagos; olyan részletekből épül föl, melyek egymásnak ellentmondanak. Külön-külön, egyesével kiragadva őket, illetve egy mindent átható narratív erő folytán igencsak megindítják a képzelőerőt, de nem lehet

fölépíteni belőlük egy következetes képi világot. Az ég egy boltozat, melyet keréknyomok által kijelölt, fölfelé és lefelé tartó utak szelnek át; ugyanakkor féktelen sebességgel forog a napszekérrel ellentétes irányban; másrészt egy helyben függ, szédületes magasságban az ég és föld feneketlen mélységben kivehető alapzata fölött. Olykor kupolának tűnik, legmagasabb pontjához rögzítve a csillagok; máskor viszont egy hídhoz hasonlít, amely a mély űr fölött tartja a szekeret, és Phaethont elfogja a tériszony: ugyanúgy retteg attól, hogy előrehaladjon, mint hogy visszaforduljon (*Quid faciat? Multum caeli post terga relictum / ante oculos plus est. Animo metitur utrumque*; „Mit tegyen? Már jelentős égi szakaszt megtett, szeme előtt azonban még több van. Lelkében mindkét távot fölméri”, II. 187–188). Vadállatok alakjai népesítik be; ezek ugyan csak *simulacrum*ok (II. 194), csillagképek, de attól még ugyanúgy fenyegetést jelentenek. A boltozat oldalsó felén, középtájon látható egy rézsút haladó ösvény, amely kikerüli a déli és északi sarkcsillagot, a Medve csillagképet. De ha a szekér letér az útról, és a mélységbe zuhan, akkor zuhanása közben előbb a Hold közelében halad el, majd megpörköli a felhőket, végül lángra lobbantja a Földet.

A semmi közepén félbeszakadt égi vágta után – amely az elbeszélés leghatásosabb része – újabb leírás következik: ahogy a Föld lángol, a tenger izzik, és a vízfelszínen felfordult hasú fókák lebegnek. Íme, egy klasszikus részlet a katasztrófarengény-szerző Ovidiustól, amely az első könyv vízözön-leírásával verseng. *Alma Tellus*, a Földanya körül kuporog az összes víz, a szikkadt források vissza akarnak bújni az anyaméh sötétjébe (*fontes / qui se condiderant in opacae viscera matris*, II. 273–274). A Földanya megmutatja megpörkölt haját, hamutól vérekes szemét Iuppiternek, és kiszáradt torokkal, megmaradt vékony hangjával kérleli őt. Figyelmezteti, hogy ha mindkét sarkpont lángra kap, az istenek palotái is összeomlanak. (Vajon az égi vagy a földi pólusokról van-e szó? Egy helyütt szóba kerül a földtengely is, amely átizzik, és így Atlas már nem tudja tovább tartani, de Ovidius korában a „sarkpont” kifejezés az égboltra vonatkozott, ahogy ezt máskülönbben a következő verssor meg is erősíti: *regia caeli*, „az égbolt királyi palotája” [II. 298]. Az égi királyi palota valóban fön, a magasban található? De akkor a Napisten miért nem beszélt róla, és Phaethon miért nem találkozott vele? Ugyanakkor ez az ellentmondás nem Ovidius sajátja; Vergilius és a többi görög–latin költőfejedelm alapján is igencsak nehéz világos elképzelést alkotnunk arról, hogyan is látták valójában az égboltot az ókoriak.)

A jelenet csúcspontja az, amikor a Iuppiter villámától sújtott szekér felborul, és a robbanás hatására darabjaira hullik szét: *illic frena iacent, illic temone revulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum*; „emitt a kantár darabjai hevernek, amott a szekérrúdról letört tengely, másutt pedig az összezúzdott kerekek küllői” (II. 316–317). (A *Metamorphoses*-ben nem ez az egyetlen közúti baleset; a költemény utolsó könyvében Hippolytus sebesen száguldva sodródik ki az útról: a fekete krónikába illő részletgazdagság ezúttal nem technikai, hanem anatómiai jellegű, a szétmancangolt belső szervek és letépett vétagok leírásában jelenik meg.)

Az istenek, az emberek és az élőlények világa egymást átjárja, de nem az egyértelmű hierarchikus viszony, hanem a kölcsönös egymásra hatás szövevényes rendszere alapján, amelyben minden egyes szint hat a többire, még ha más-más

mértékben is. Ovidiusnál a mítosz feszültséggel teli tér, amelyben ezek az erők összeütköznek és egyensúlyba kerülnek. Minden attól függ, hogy milyen nézőpontból mesélik a mítoszt: olykor maguk az istenek beszélik el azokat a mítoszokat, melyekben maguk is érintettek voltak (mint amikor morális célzatú példabeszédekkel figyelmeztetik a halandókat), máskor a halandók használják föl a mítoszokat, hogy vitába szálljanak az istenekkel, vagy éppen kihívják őket; elég csak a Pierus-lányok vagy éppen Arachne történetére gondolni. Talán egyes történeteket az istenek is szívesen hallgatnak, míg másokat inkább hallgatásba burkolnának. Pierus lányai ismerik azt a történetváltozatot, amely a gigászok nézőpontjából beszéli el, ahogy fölkapaszkodtak az Olympusra, és a rettegő istenek fejvesztve menekültek (V. 319–331). Azután mesélik el, miután versenyre keltek a múzsákkal, azon vetekedve, hogy melyikük tud művészebb módon elbeszélni. A múzsák egy másik történetciklussal válaszolnak, amely az olympusi istenek nézőpontját igazolja – aztán megbüntetik a Pierus-lányokat, szarkává változtatják őket. Az istenek kihívása tekintélyromboló szándékot és blaszfém elbeszélésmódot feltételez. Arachne, a szövőnő Minervával kíván vetekedni a szövés művészetében; egy szötteken a kéjenc istenek bűneit ábrázolja (VI. 103–128).

Az a szakszerű pontosság, amellyel Ovidius leírja a versengés során a szövőszék működését, azt jelezheti, hogy párhuzamot vél felfedezni a költői mű születése és a bíbor sokféle színárnyalatát használó szöttek létrehozása között. De vajon melyik szöttestről van szó? Pallas-Minerva vásznáról, amelynek közepén az olympusi istenek láthatók hagyományos jelképeikkel, míg körülöttük, a kárpit négy sarkában négy, olajágmintával keretezett apró kis jelenet szerepel, melyek az istenekkel versengő halandók isteni büntetését ábrázolják? Vagy pedig Arachne szöttestről, melyen – miután Ovidius korábban már töviről-hegyire elbeszélte őket – újra felbukkannak Iuppiter, Neptunus és Apollo fondorlatos csábításai, mintha egy emblémáskönyv virágkoszorúk és babérfüzérek övezte gúnyos képei lennének? (Itt sem hiányozhatnak a kifinomult részletek: Europa a bika hátán szeli át a tengert, és a lábát felhúzza, hogy ne érje víz: *tactumque vereri / adsilientis aquae timidusque reducere plantas*, „nem akarja, hogy a felcsapódó víz lespriccelje, ezért félénken felhúzza talpát”, VI. 106–107.)

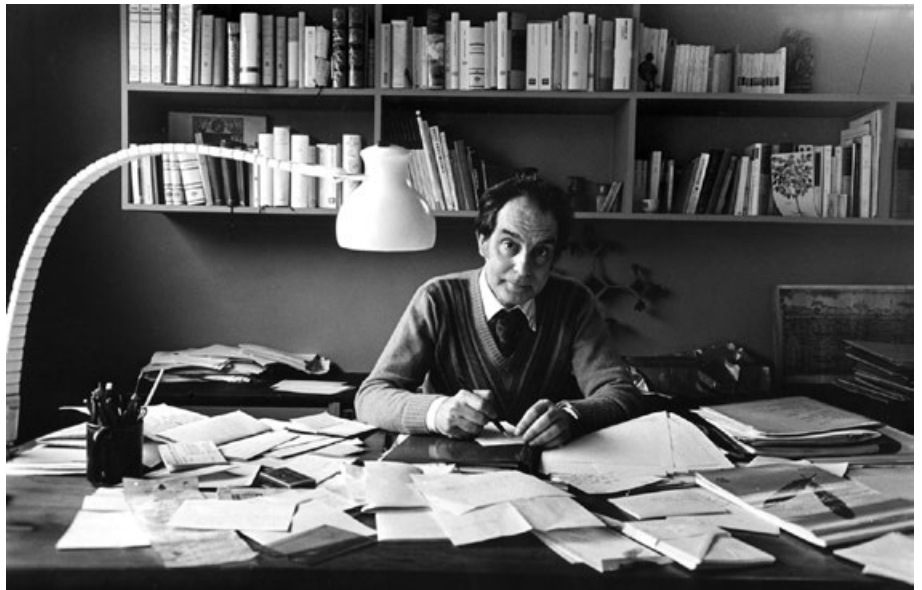
Sem egyikre, sem másikra nem hasonlít. Abban a hatalmas mítoszgyűjteményben, amelyet a teljes költemény jelent, Minerva és Arachne története két kisebb gyűjteményt foglal magában, melyek ellentétes értékrendet képviselnek: az egyik szent félelmet akar kelteni, míg a másik a tekintélyek elutasítására és erkölcsi relativizmusra sarkall. Egyaránt téved, aki arra következtet, hogy az egész művet az első megközelítés alapján kell olvasni (minthogy a versengő Arachne kegyetlenül megbűnhődik), és az, aki szerint a második a helyes értelmezés (mivel a költői ábrázolás részrehajló a hibázó és áldozattá váló Arachne felé). A *Metamorphoses* – szándéka szerint – átfogó gyűjtemény ad az „elbeszélhetőből”, vagyis mindabból, amit az irodalmi hagyomány átadott; ez a gyűjtemény hihetetlen erővel fogja össze a képek és jelentések sokaságát, miközben a mítoszokra jellemző többértelműségnek megfelelően nem dönt az egyes olvasatok között. A költemény magában foglal minden elbeszélést, illetve az elbeszélések mögött húzódó, legkülönbözőbb irányultságú szándékot – ezek az elbeszélések és szándékok ott gomolyognak és tülekednek, hogy a szerző

becsatornázhassa őket hexameterének egyenlő hosszúságú, rendezett sorába; csakis így biztosíthatta, hogy a *Metamorphoses* ne valamilyen csonka képet adjon a világról, hanem megjelenítse annak élő sokféleségét, amely egyetlen ismert és ismeretlen istent sem zár ki.

A *Metamorphoses* többször és hosszan megemlékezik arról az esetről, amikor egy új és idegen isten bukkant föl, akinek istensége nem egykönnyen felismerhető: egy botrány-isten, aki szemben áll a szépségről és erényről alkotott minden addigi elképzeléssel. Ez az isten Bacchus-Dionysos. Féktelen szertartásaihoz Minyas lányai, Minerva kegyes tisztelői nem hajlandók csatlakozni, nem hagyják abba a fonást, a gyapjúkártolást a bacchanáliák ünnepnapjain sem; történetek elbeszélésével enyhítik a hosszú munka fáradalmait. Íme, a történetmesélés másik oka: ugyan laikus módon pusztá szórakozással igazolják (*quod tempora longa videri / non sinat*, „így legalább nem tűnik az idő hosszúnak”, IV. 40–41), illetve azzal, hogy elősegítsék az alkotó munkát (*utile opus manuum vario sermone levemus*, „a hasznos kétékezi munkát változatos beszéddel segítsük”, IV. 39), valójában azonban Minerva az, akihez mindig is igazodnak. A lányok szemében ő a jobb istenség, a *melior dea*, aki undorodva fordul el Bacchus orgiáitól, pazarló ünnepeitől, melyek – miután a Keletet már meghódították – immár görög földön is gyorsan terjednek.

Az is igaz, hogy a szövönök körében népszerű, művészi igényű történetmesélés és Pallas-Minerva kultusza között van valamilyen kapcsolat, ahogyan ezt Arachne esetében is láttuk, aki pókká változott, minthogy az istennőt megvetette. De ugyanezt vehetjük észre akkor is, amikor az ellenkező végeletről van szó, Minerva túlzott tiszteletéről, amely figyelmen kívül hagyja a többi istent. Például a negyedik könyvben Minyas lányai is bünsősnek bizonyulnak, hiszen erényükben túlságosan is bíznak, jámborságuk nem vesz tudomást más istenekről (*intempesta Minerva*, „Minerva, aki zavarja [ti. a másik isten ünnepségét]”, IV. 33): éppen ezért borzalmas büntetés éri őket, denevérré változtatja őket az isten, aki nem a szorgalmat, hanem a mámort tekinti elsőrendűnek; aki nem történeteket hallgat, hanem az ének babonázó, sötét erejében leli kedvét. Hogy ne változzon át maga is denevérré, Ovidius nagy körültekintéssel nyitva hagyja költeményének ajtaját minden múltbeli, jelen vagy eljövendő, helyi vagy idegen isten előtt, kitarja a kaput egyrészt a Kelet előtt, amely – a görögség kultúrkörén túl – ott húzódik az elbeszélte mesék világának hátterében, másrészt a római identitás helyreállítását célzó augustusi kultúrpolitika előtt, amely különös súlyt fektetett a politikai és világnézeti aktualizálásra. A legközelebb tartózkodó és legnagyobb befolyással rendelkező istent, Augustust azonban nem sikerült meggyőznie; a költőt mindörökké száműzötté, a messzi idegenség lakójává változtatta át – éppen őt, aki azt akarta, hogy időben és térben minden karnyújtásnyira legyen.

Keletről, Wilkinson szerint „Az Ezeregyéjszaka meséi valamelyik őseitől” származik Pyramus és Thisbe romantikus



Italo Calvino (1923–1985)

(forrás: bookhaven.stanford.edu)

novellája (az egyik Minyas-lány Thisbét olyan lányok között említi, akik hozzá hasonlóan az egzotikus Kelet szülöttei). Egészen az Erzsébet-kor Szent Iván-éjéig elér a fal motívuma, amelynek résén a suttogott szó áthatol, de a csók nem, illetve az eperféé, amelynek ágain átsüt a holdfényes éjszaka ragyogása.

A hellénisztikus regényirodalom közvetítésével Keletről érkezik az az elbeszélésmód is, amely a kerettörténetekbe ágyazott újabb történetek segítségével megsokszorozza a szövegvilág belső terét – mindezzel fokozva a sűrűség, a zsúfoltság és a kuszaság érzését. Olyan, mint a nyolcadik könyvben az erdő, amelyben egy vaddisznóvadászat erejéig a híres hősök életútjai egymást keresztezik; vagy mint az örvénylő Achelous folyó (nem messze az erdőtől), amely föltartóztatja a vadászból hazafelé igyekvőket. A folyóisten vendégül látja őket palotájában; az alkalom egyszerre tűnik akadálnak és menedéknek, az eseménysorozatba ékelődő kis pihenőnek, illetve lehetőségnek arra, hogy meséljenek és töprengjenek. A vadászok között található egyrészt Theseus, aki kíváncsi mindannak az eredetére, amit csak lát, másrészt ott van a hitetlen és arcátlan Pirithous is (*deorum / spreter erat mentisque ferox*, „kegyetlen természetének megfelelően az isteneket semmibe vette”, VIII. 612–613). A folyóisten felbuzdul, és csodás történeteket kezd el mesélni különféle átváltozásokról; a vendégek követik a példáját. A *Metamorphoses*ben ezen a módon ülednek le a történetek újabb és újabb rétegei. Ezek a történetek olyanok, mint a kagylók, melyekből igazgyöngy pottyán ki: ebben az esetben Philemon és Baucis szerény környezetben játszó idillje, amely egy önálló miniatűr világot, egy teljesen különböző időszerkezetet foglal magában.

Le kell szögezni, hogy Ovidius csak alkalmanként él az ilyesféle bonyolult szerkesztésmóddal; az alkotói tehetségén uralkodó szenvedély inkább a halmozásban, semmint a rendszeralakításban nyilvánul meg; ez a halmozás szorosan kötődik a szüntelen nézőpont- és ritmusváltáshoz. Így például amikor Mercurius Argust próbálja elaltatni – akinek száz szeme van, és ezek egyszerre sohasem csukódnak le –, belefog Syrinx tör-

ténetébe, aki nádcsomóvá változik át. Elbeszélését részben szó szerint idézi a mű, részben egyetlen mondatban foglalja össze, minthogy a történet második fele elbeszéletlen marad, mert az isten elhallgat, amint látja, hogy Argus minden szemén az álom lett úrrá.

A *Metamorphoses* olyan költemény, melyet féktelen sebesség jellemez. Az egyes mozzanatok sűrű tempóban követik egymást, a képzelőerőt igénybe véve. Minden kép után rögvest egy másik bukkan föl, kibontakozik, majd szertefoszlik. A mozifilmrendező logikája érvényesül; a verssorok olyanok, mint a filmkockák: bővelkednek a villámgyorsan váltakozó képi ingerekben. A teret és az időt is a *horror vacui* uralja. Minden oldal jelen idejű igékkel van teli, minden a szemünk előtt zajlik, az események közvetlenül előttünk gomolyognak, minden távolság eltűnik. Amikor Ovidius magasabb sebességfokozatra akar váltani, elsőként nem az igék idejét, hanem személyét módosítja, a harmadik személyt másodikra váltva, így pedig mintegy élénk állítja azt a személyt, akiről eddig beszélt, a *tu* névmással megszólítja, közvetlenül hozzá intézi beszédét: *te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco* („téged is, Neptunus, aki vad bikává változtál”, VI. 115). A „jelen” nemcsak az igék *jelen* idejében, hanem a szereplő megidézésében, *jelenlétében* is tetten érhető. Az elbeszélő gyakran akkor folyamodik ehhez a módszerhez, amikor párhuzamos eseménysorban többen vesznek részt; így kerül el a felsorolás egyhangúságát. Ha Tityusról harmadik személyben beszél, Tantalust és Sisyphust *tu* névmást és megszólító esetet használva szólítja a vádlottak padjára (IV. 457–460). Még a növényeknek is kijut a második személyű igékből (*vos quoque, felxipedes hederæ, venistis*, „ti is, görbe lábú borostyánok, eljöttetek”, X. 99): nincs ebben semmi rendkívüli, hiszen a növények úgy indulnak útra, úgy sereglenek a lanton játszó, megözevgyült Orpheushoz, mintha emberek lennének, özönlenek a mediterrán flóra dús tenyészében.

A tizedik könyv most említett leírása csak egyetlen példa a mű számos olyan részlete közül, amikor az elbeszélés lelassul, komótosabban halad, megakasztja a sebesen haladó időt, mintegy fátyolos messzeségben láttatja. Mit is tesz Ovidius ezekben az esetekben? Egyértelművé teszi, hogy az elbeszélés sohasem kapkod; éppen ezért mindig a legkisebb részleteknél időzik el. Például amikor Philemon és Baucis szerény hajlékukban fogadják az ismeretlen látogatókat, az isteneket, *mensæ sed erat pes tertius impar: / testa parem fecit; quæ postquam subdita clivum / sustulit, æquatam mentæ tersere virentes...*: „de a harmadik asztalláb rövidebb volt, cserépdarabbal igazították ki: alárakták, így megszüntették a lejtést. A vízszintessé tett asztallapot friss mentalevével átdörzsölték, a szűz Minerva zöld és fekete olajbogyóját szolgálták föl, valamint híg borseprőbe áztatott somot, zöltsalátát, retket, kipréselt sajtot, nem túlságosan forró hamuban óvatosan forgatott tojást: mindezt cserépedényben...” (VIII. 661–689).

Újabb és újabb részletekkel bővítve a festményt Ovidius egy másik hatást is elér: a pillanatnyi szünet enyhít a fülledtségen, levegőhöz juttat. Ovidiusra ugyanis mindig ugyanaz a kézmozdulat jellemző: kiegészít, de sohasem töröl; mindig újabb részleteket vázol föl, nem hagy semmit határozatlan körvonalakkal elmosódni. Ez az eljárás mód különféle benyomást kelthet az adott hangvételnek megfelelően: az előbb említett esetben visszafogottan szól, és rokonszenvez a szűkös körül-

ményekkel, másutt viszont izgatottan és türelmetlenül igyekszik a csodás elemek elbeszélését a valós természeti jelenségek tárgyilagos megfigyelésével megtölteni. Például amikor Perseus megküzd a kagylóhéjaktól kérges hátú tengeri szörnyvel, algaréteget és tengeri hinárt terít egy sziklára, és – hogy a durva homok ne sebezze föl – arra helyezi Medusa kígyókkal borított fejét, arccal lefelé fordítva. A nimfák észreveszik, hogy az ágak kővé változnak, mihelyt Medusához érnek; aztán elkezdenek szórakozni, és más ágakkal megisméltik az átváltozást; így születik a korall, amely a vízben lágy marad, azonban a levegő érintésére megdermed – ezzel ér véget az aitológiai jellegű ovidiusi kalandmese, amelyben tetten érhető a bizarr természeti formákat övező szerzői kíváncsiság.

A lehető legszigorúbb belső költséghatékonyság törvénye uralkodik a teljes költeményen, amelyet máskülönbén gát-lástalan pazarlás jellemez. Ez a költséghatékonyság éppen az átváltozásokban jelenik meg: előírja, hogy az eredeti forma minél több külső tulajdonsága maradjon meg az újban. A víz-özön után, amikor a kővek emberré változtak, „mindaz, ami bennük valamilyen nedvesség hatására lucskos és talajszerű volt, emberi testként kezdett élni; a kemény és hajlíthatatlan része csonttá alakult; ami imént még (tel)ér volt, annak ugyanaz marad a neve” (I. 407–410). Ez utóbbi esetben a költséghatékonyság törvénye még az elnevezésben is megjelenik: *quæ modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*. Daphne alakjában a figyelmet leginkább kusza haja vonja magára (olyannyira, hogy Phoebus „meglátva, amint kusza haja a vállára lógott, így kiáltott föl: »mi lenne, ha még fésülné is!«”; *spectat inornatos collo pendere capillos / et „quid si comantur?” ait*, I. 497–498), menekülése közben pedig testének körvonalai olyannyira ágas-bogas módon összegabalyodnak, hogy magától kínálkozik a növénné való átváltozás lehetősége: *in frondem crines, in ramos brachia crescunt, / pes modo tam velox pigris radicibus haeret*; „haja lombbá, karjai ágakká nőnek; az imént még oly gyors lába gyökeret ereszt, mely akadályozza mozgását” (I. 550–551). Az ötödik könyvben szereplő Cyane esetében is arról van szó, hogy teste könnyékké sorvad, és ez a folyamat eljut végpontjáig, vagyis addig, mígnem Cyane feloldódik abban a tóban, amelynek addig ő volt a nimfája. A hatodik könyvben a bujdosó Latona egy tó vizéből akarja megitatni újszülött ikreit, mire a lykiai parasztok toporzékolni kezdenek, válogatott sértéseket zúdítanak a nyakába, és az iszapot fölkarvarva zavarossá teszik a vizet. Valójában ezek a lykiai parasztok nem sokban különböztek azoktól a békáktól, akiké a jogos büntetés változtatja őket; elég néhány apró átalakítás: eltűnik a nyak, a vállak összeforrnak a fejjel, a hát zöld színű lesz, a has kifehéredik.

Ezzel az eljárás móddal, amely az átváltozásokban mutatkozik meg, Scejlov foglalkozott megvilágító erejű, meggyőző tanulmányában. Szerinte „mindezen átváltozás-történetek éppen a testi, alakbeli megkülönböztető jegyekre épülnek, melyeket Ovidius azon tárgyak esetében is rögzít, melyeket nem érint az átváltozás – például: kemény kő, elnyúlt test, meggyűrűlt hát. [...] Az egyes dolgok jellegzetességeinek alapos ismerete miatt a költő az átváltozásokat a lehető legrövidebben beszéli el, minthogy előre tudható, hogy például az embernek és a delfinnek milyen közös tulajdonságai vannak; mi az, ami az egyikben hiányzik, illetve többletként jelentkezik a másikhoz képest. Alapvetően arról van szó, hogy a teljes világminden-

séget olyan rendszerként mutatja be, mint amely önálló tulajdonságelemekből épül föl, így pedig az átváltozás folyamata, ez a nem túl valószínű és hihető eseménysor, voltaképpen nem túl bonyolult műveletsorozattá egyszerűsödik. Ábrázolásában az átváltozás nem meseszerű, hanem nagyon is hétköznapi és valószínű történések (magnagyobbodás, zsugorodás, megkeményedés, megpuhulás, meggömbülés, kiegyenesedés, összetapadás, ritkulás) végeredménye.”

Scseljov megközelítése alapján Ovidius írásmódja mintha Robbe-Grillet példáját vagy legalábbis művészi programját követné még következetesebb, még kiszámítottabb módon. Természetesen ez az értelmezés sem tudja teljes egészében lefedni az ovidiusi készlet teljes gazdagságát, de fölhívja a figyelmet arra, hogy az élő és élettelen élőlényeknek ez a tárgyszerű ábrázolása – „mintha elemi és egyszerű alkotórészek viszonylag korlátozott készletéből épülnének föl különféle kapcsolódási módok alapján” – összhangban áll a *Metamorphoses* egyetlen biztos filozófiai tanításával, amely szerint „mindaz, ami a világban létezik, akár holt dolgok, akár élőlények, egységet alkotnak, egymásnak rokonai”.

Az első könyv kozmogóniai elbeszélésével, illetve az utolsó könyv pythagorasi hitvallásával Ovidius elméleti rendszerbe igyekszik foglalni ezt a természetfilozófiát – talán a tőle egyébként mérhetetlenül távol álló Lucretiusszal való versengés hatására is. Sokat vitatkoztak azon, hogy mennyire kell komolyan venni ezeket a kijelentéseket, de számunkra mindebből talán csak egyetlen dolog lényeges: az a költői következetesség, ahogy Ovidius bemutatja és elbeszéli saját világát, ahogyan a – bár gyakran hasonló, de voltaképp mindig különböző – események nyüzsgésében és gomolygásában a minden dolgot átjáró folytonosság és képlékenység ünnepi megfogalmazást nyer.

Alighogy véget ér a világ eredetéről és az ősmúlt katasztrófáiról szóló rész, Ovidius közvetlenül ezután egy újabb sorozatba fog; a nimfákba és emberi lányokba beleszerető istenek kalandjairól beszél. Ezek a szerelmi történetek (melyek a költemény legszínesebb részét, az első tizenegy könyvet túlnyomó részben uralják) néhány állandó vonással rendelkeznek. Miképp Piero Bernardini Marzolla felhívja rá a figyelmet, amiről itt szó van, az szerelem első látásra; ez az ellenállhatatlan vonzerő azonnali kielégítést igényel, és ehhez nincs szükség semmiféle pszichológiai bonyodalmakra. Minthogy a megkívánt teremtés rendszerint vonakodik, futásnak indul, vissza-visszatérő motívum, ahogyan a fák között kergetőznek. Az átváltozás a legkülönbözőbb pillanatokban következhet be: vagy a csábító ölt új alakot magára, vagy az üldözött az, aki átváltozva próbál a csapdából megmenekülni, ismét más alkalommal pedig valamely más féltékeny isten bünteti így a meghódított lányt.

Egymás után olyan történetek következnek, melyek kiindulópontjában valamely férfi szexuális vágya áll. Jóval ritkábban fordul elő, hogy a szerelmet a nő szereplő kezdeményezze, viszont ez utóbbi esetekben nem holmi futó szeszélyről, hanem jóval összetettebb szerelmi viszonyról van szó, igazi szenvedélyről. Ráadásul e szenvedély jóval elmélyültebb és gazdagabb pszichológiai háttérrel, gyakran pedig szokatlanabb erotikus színezettel rendelkezik: az előbbi esetre az Adonisba szerelmes Venust, az utóbbira az ölelésben kétnemű lénné egyesülő Salmacis és Hermaphroditus példáját lehet felhozni. Néhány esetben tiltott, vérfertőző szenvedélyről beszél a szöveg, miként Myrrha és Byblis tragikus esete mutatja; a pszichologizáló Ovidius legszebb sorai közé tartozik, amikor Byblis feltárja testvére előtt az iránta érzett vágyát, az álmát, zavarodott lelkét. Máskor homoszexuális vonzódásról (Iphis) van szó, vagy olyan mértékű féltékenységről, amely alias gaztethoz vezet (Medea). A költemény közepén, a hetedik könyvben egy szó szoros értelmében vett regény kezdődik, Iason és Medea története, melyben a kalandos eseménysorozat, a baljós szenvedély és a boszorkány-bájjal sötét-groteszk árnyalata keveredik egymással; ez a keverék később – szinte teljesen megegyező módon – a *Macbeth*ben tér vissza.

Az egyes történetek lélegzetvételnyi szünet nélkül követik egymást. Miként Wilkinson megjegyzi, ezt a megszakítás nélküli folyamatot jelzi az is, hogy „bár a költemény könyvekre oszlik, de az egyes történetek vége igencsak ritkán esik egybe a könyvhatárokkal. Ovidius arra is képes, hogy alig néhány sorral a könyv befejezése előtt újabb történetbe kezdjen. Mindez a folytatásos tárcaregények írói eszköztárának is része, amennyiben fölkelti az olvasó étvágyát a következő epizód iránt; másrészt jelzi, hogy a költemény szakadatlan folyamat, és ha terjedelme nem tenne szükségessé meghatározott tekercsmennyiséget, nem is oszlana könyvekre. Így a szöveg egy valós és összefüggő világ illúzióját kelti, amelyben az események – melyeket egyébként külön-külön szoktunk vizsgálni – kölcsönhatásban állnak egymással.”

A történetek között ugyan sok a hasonlóság, de pontosan ugyanaz sohasem ismétlődik. Echo nimfa tragikus szerelmének története a harmadik könyvben nem véletlenül a legmeghatóbb elbeszélés: arra ítéltetett, hogy ismételgesse mások hangját, miközben szerelme, a kamasz Narcissus arra ítéltetett, hogy önmaga – fodrozódó víztükrökben visszaverődő – képmását szemlélje. Mindegyik szerelmi történet hasonlít a többire, mégis mindegyik más és más; ezen elbeszélések sűrű erdején keresztül száguld-rohan Ovidius, mialatt Echo sziklákról visszaverődő hangja üldözi: *Coeamus! Coeamus! Coeamus!* („Egyesüljünk! Egyesüljünk! Egyesüljünk!”, III. 386–387).

Acél Zsolt fordítása

A fordítást az eredetivel egybevetette: Kerber Balázs

Gyöngyösi Mária az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének habilitált egyetemi docense. Kutatási területe a századforduló és a 20. század első felének orosz irodalma, orosz költészet és verstan, összehasonlító orosz–német irodalomtörténet és -elmélet.

Legutóbbi önálló kötete: *Стих – цикл – поэтика. Блок, Рильке, Пастернак. Русская культура в Европе / Russian Culture in Europe*, Bd. 12. Frankfurt am Main, 2016.

„Az elválás tudománya”

Ovidius *Keservei* és Mandelstam *Tristia* című versciklusa

Gyöngyösi Mária

„...sértett istenség irgalmat sosem ad.”¹

„...Így elvesztettem mind, ami elvehető,
ám el nem hagy a szellemem, és itt él a szívemben.”²

„Csak az vigasztal, amit Anna mondott, hogy O. M.-nek nincs szüksége Gutenberg találmányára.”³

„De vannak emberek, mint kiderült, akik kezdettől fogva feladatul tűzték ki maguk elé, hogy nem csak életben maradnak, hanem vállalják a szemtanú szerepét is.”⁴

1.

Ovidius műveinek, illetve az antikvitas irodalmának motívumai, hősei és szüzséi Oszip Mandelstam (1891–1938) költészetében és esszéiben egyaránt fellelhetők. A *Szó és kultúra* című esszében latinul idézi a *Keservek* I. 3 első négy sorát, „Catullus ezüst trombitájának szavá[t]” (*Ad claras Asiae volemus urbes*), és említi Homéroszt is.⁵ Már első, *Kő* című verseskötetében felbukkan a számára olyannyira kedves⁶ Ovidius neve (vö. *О временах простых и зрелых* kezdetű vers, 1914), megjelennek ovidiusi motívumok és Róma témája. Az alábbiakban Mandelstam következő alkotói korszakával, a *Tristia* című ciklussal foglalkozunk. Előjáróban szóljunk néhány szót a költő életéről.

Oszip Emiljevics Mandelstam az orosz irodalom egyik leggyénibb hangú lírikusa. Rövid párizsi és heidelbergi bölcész tanulmányok után⁷ az 1900-as évek végén kezdte meg költői tevékenységét. Mire a '10-es évek elején a költészet virágzását és legmagasabb csúcsát hirdető, Költők Céhe nevű akmeista csoportba belépett, néhány versét – valószínűleg a szimbolista költő, Vjacseszlav Ivanov közbenjárására – már sikerült publikálnia a tekintélyes *Apolló* folyóirat hasábjain. Első kötete *Kő* címmel 1913-ban jelent meg (a 2., bővített kiadás 1915-ben), második verseskötetét 1922-ben *Tristia* címmel adta ki. A kötetbe felvett versek 1916 és 1920 között születtek, kivéve az utolsót, amely 1921-ben íródott, és 1922-ben nyerte el végleges formáját. Mandelstam életének eseményekben gazdag időszaka ez: verseket is ihlető találkozások Marina Cvetajevával Koktebelben, Petrográdban és Moszkvában, anyja halála, majd az októberi forradalom, amely előhívja költészetében a hazafias témákat; 1918

júliusában incidens a csekával, amely után Harkovba menekül. A költözés és a vándorlás lassanként állandósul életében: 1919 augusztusában a Krím félszigetre utazik, itt éri az első letartóztatás, amelyből – mint a későbbiekben még többször is – barátai közbenjárására szabadul. Mandelstam nagyon szerette a krími tájat és a tengert, számára a Krím bizonyos értelemben „az antikvitas hazai variánsává vált”.⁸ 1920 nyarának végén Feodosziából Batumiba, majd onnan Tifliszbe utazik, ősszel a petrográdi Művészetek Házában, később a Tudósok Házában talál ideiglenes otthonra. 1921 márciusában Moszkva érintésével Kijevbe megy, egy évvel később feleségével, Nagyezsdával Moszkvában telepedik le. Ez az időszak már a következő alkotói korszakához tartozik, ezért részletesen nem tárgyaljuk.

A *Tristia* versciklus különleges helyet foglal el az életműben. A korai Mandelstam-líra „matt” színei után ebben a második kötetben a „frissességével elbűvölő hangot” emelte ki az egyik recenzió,⁹ ugyanakkor még nincs meg az a nyersebb intonáció és kihívó hang, amely az 1926–1930-as időszak hallgatása utáni versekben jelenik meg, és amely miatt Szergej Averincev e kései korszak líráját a „kihívás költészetének” nevezi.¹⁰ Az 1917-es októberi forradalom utáni történelmi várakozás és a személyes élet viszonylag (a '30-as évek megtorlásaihoz képest!) nyugodt időszakában Mandelstam az antikvitas rekvizitumaival rendezte be verseinek terét, soraiba a görög és római mitológia és irodalom reminiscenciáit szövi, az otthonosság atmoszféráját és az idő lassú, nyugodt folyását Hellas és Róma életének hétköznapijaiból vett képekkel festi meg. Így jön létre az a semmivel össze nem téveszthető mandelstami hang, amely ekkor még mentes a sztálini terror kiváltotta kétségbeesett, disszonáns regiszterektől.

Ha az antikvitás szellemében megteremtett otthonosság tárgyait és légkörét említettük, rögtön hozzá kell tennünk, hogy az így jellemzett Mandelstam-versek világa olyasvalami, ami jószerével hiányzott a költő életéből. Ha hihetünk Csukovszkij memoárjának: amikor Mandelstam a petrográdi Tudósok Házában élt, egyetlen saját használati tárgya a cigarettája volt; nem csak a személyes tárgyak kultusza, de bármiféle megállapodott életforma távol állt tőle.¹¹ Vagy idézhetünk szemléltetésekként a költő feleségének visszaemlékezéseiből, az „Iratár és hang” fejezetből: „Kijevbe egy kézikosárral érkezett O. M. Abban tartotta az édesanyja a cernát meg a varrást, és O. M. cipelte magával, mert ez az egyetlen tárgy maradt meg anyjától. Nagy lakat lógott a kosáron. O. M. azt mondta nekem, hogy anyja levelei vannak a kosárban, meg még valamilyen írások. Maga se tudta, hogy mit tett bele.”¹² A kéziratok nemlétének (illetve elrejtésének) később természetesen megvoltak az előnyei, ami a hatalom számára bizonyító erővel bíró és a költőre veszélyes versek szövegét illeti, ahogy erről például Nagyezsda Mandelstam is beszámol:¹³ sokkal jobb volt, ha a barátok emlékezetében őrződtek; így zuhant vissza a szovjet kultúra a Sztálin-érában az írásbeliség előtti állapotba.

A versciklus címe az ovidiusi előképre utal, azonban a versekben bőségesen fordulnak elő reminiscenciák az ógörög irodalomból és más latin költők műveiből is,¹⁴ és jelen van az aktuális és a történelmi orosz tematika (Mandelstam egészen a Péter cár előtti Moszkvai Ruszig megy vissza),¹⁵ valamint találunk orosz irodalmi előzményeket is. A versek keletkezésének idején a költő intellektuális horizontját az antikvitás és a kereszténység szelleme határozta meg, de megjelennek zsidó témák is.¹⁶ Időben és térben nagy távolságokat jár be a költő: a mitikus kortól a háborús jelenig, Hellas és Róma,¹⁷ Konstantinápoly és Jeruzsálem, Pétervár-Petrográd-Petropolisz és Moszkva, végül, mint legfontosabb, a Krím félsziget szerepel a lírai szűzség helyszíneként. A hely sokszor nem is azonosítható pontosan, inkább „szinkretikus” (Jurij Levin): a Krím, Hellas, a holtak birodalma és a lélek terének elemei együtt alkotják.¹⁸

A gyakori mitológiai témák, alakok és helynevek miatt egyes kutatók szinte meg sem említik Ovidius műveinek és életrajzának szerepét (pl. Ligijja Ginzburg). Pedig jó néhány szöveghely utal a nagy római költőre és száműzetésben írott műveire. Ilyen például a 9. vers¹⁹ korábbi szövegváltozatában szereplő, Ovidius (*Овидий*) névvel paronomazikus kapcsolatban lévő *овиди*, ‘szemhatár’ szóalak (*Я через овиди степные / Тянулся в каменистый Крым*); a latin nyelvre utaló *источник речи италийской*, ‘az olasz nyelv forrása’ kifejezés (2); valamint a (12) több eleme is: Szibéria a dekabristák száműzetésének egyik helyszíne volt, a *сказавшие правду*, ‘akik megmondták az igazat’ szintagma utalhat Ovidius száműzésének egyik lehetséges okára, de általában az igazságot kimondó és a következményekkel nem törődő költőre is, végül a *в скорбном мире*, ‘a keserves világban’ és a *дорожной скорби груз*, ‘az út keserűségének, fájdalmanak terhe’ (24) kifejezésekben a ‘keserűség, fájdalom’ szótöve egybeesik az ovidiusi *Tristia* orosz címével: *Скорбные элегии*, ‘Kesergő elégiák’.²⁰ A versekben motívum rangjára emelkedik a *наука*, ‘tudomány’ főnév (13, 24) és az ezzel rokon *научиться*, ‘megtanulni’ ige (5, 6), amelyek az *Ars amatoria* orosz címének (*Наука любви*) szavát ismétlik. Természetesen vannak olyan motivikus párhuzamok is, amelyeket nem lehet egyértelműen Ovidiustól eredeztetni.



Oszip Mandelstam (1891–1938)

(forrás: russiapedia)

2.

A *Tristia* 42 verse közül az első, amelyre jellemző az antik színezet, a 13. vers (*Золотистого меда струя из бутылки стекла...*, ‘Az aranyló méz sugara csorgott az üvegből’). Taurisban (így nevezi a költő a Krímet) vagyunk, a nyitó képben lassan csorgó mézet látunk és a ház asszonyát, aki a vállá fölött hátranézve mesélni kezd magukról. Mindkét motívum nagyon jellegzetes a ciklus szempontjából: a sűrű méz folyása az idő múlását is megmutatja, amit néhány sorral lejjebb egy hasonlat erősít: *Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни* (‘Mint nehéz hordók, gurulnak a nyugodt napok’). A *méz, méhek, darazsak* motívuma a költészet, a nap, az élet, de ugyanakkor Persephoné és az Alvilág motívumához kapcsolódva vagy ezek metaforájaként a versek egész során vonul végig.²¹ Már itt meg kell jegyeznünk, hogy az idő lassú folyására, az örök körforgásra utaló mondatok gyakran ikonikusan, nyílt szótagokban előforduló hangsúlyos (és ezért hosszú)²² magánhangzók ismétlődését tartalmazó sorokban öltönek testet, amelyek maguk is lassítják a versbeszédet. Ezt a célt szolgálja a vizsgált versben az orosz költészetben ritka,²³ ‘súlyos és lassú’ ötütemű anapesztus is.²⁴ Mandelstamnak ebben a versében az idő témájához nem kapcsolódnak olyan ovidiusi konnotációk, amelyek például a római költő feleségéhez írott verses levelében jelennek meg: ‘s bár nem telt le időm, máris öreg vagyok én’; ‘én itt maradok meghalni e tájon’ (*Levelek Pontusból* I. 4. 20, 43; ford. Kartal Zsuzsa); a száműzött költő ugyanitt panaszoja

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменной Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десятич благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

*

kegyvesztettségét, az idő lassú múlását és ereje fogyását. A *méz – méhek – Persephoné – Alvilág* motívumkomplexum Mandelstam ciklusában a verset – derűs hangvétele ellenére – a halál témájához is köti, Bacchus, a meghaló és feltámadó istenség említése azonban a halál és az élet szoros összetartozásának, a természet ciklikus megújulásának gondolatát jelzi.

A nyitó strófa másik jellegzetes motívuma (a nőalak) abba a feminizáló vonulatba illik, amely meghatározó Mandelstam *Tris-tiá*-jában. Nem csak a versek címzettjeiről van szó, hanem arról is, hogy a lírai szüzsék szereplői,²⁵ a fel-feltűnő mitológiai, irodalmi hősök túlnyomó része is nő (a Múzsák, Sapphó, Aurora, Proserpina, Athéné, Antigoné, Helené, Psyché, Cassandra, Eurydiké stb., másfelől Lenore, Szolominka, Ligeia, Séraphita, Lorelei stb.), bizonyos elvont kategóriák nyelvtani neme pedig több főnevet is szintén ide, a nőnemű szavak közé sorol (*тяжесть*, ‘teher, súlyosság’, *нежность*, ‘gyengédség’),²⁶ illetve egyes motívumszerűen visszatérő főnevek is nőneműek (például *ласточка*, ‘fecske’). Ahogy a későbbiekben kiderül, a költő világosan kimondja, mi a dolguk a férfiaknak és mi a nőknek az életben, és ez ugyanúgy érvényes az antikvitásra, mint az örök ismétlődés jegyében szemlélt későbbi korokra és a jelenre.

Térjünk vissza a vershez! Mandelstam néhány ecsetvonással megteremti a mediterrán tájat és környezetet: ez a „szomorú” (pечальная),²⁷ később „kövesnek” (каменистая) is nevezett Tauris, a kert, a „Hellas tudományaként” (!) aposztrofált szőlőművelés, „álmos hegyek”, ágyások, fehér oszlopok. Majd visszavezet a belső térbe: fehér szoba, benne ecet- és festékszag, friss bor illata. Mintha csak a ház asszonyával folytatott társalgás fragmentumait hallanánk, élőbeszédet imitáló fordulatokkal találkozunk: *Ну, а в комнате белой* („Na és a fehér szobában”); *Помнишь, в греческом доме [...]*? („Emlékszel, a görög házban [...]?”). Az ünnepélyes, archaikus stílus és a köznyelvi kifejezések keveredése egyébként az egész versciklusra jellemző. Az emlékezés Pénélopé alakját hozza be a beszélgetésbe, amit a rokka említése készít elő: *в комнате белой, как прялка, стоит тишина* („mint a rokka, áll a fehér szobában a csönd”). Több kutató is írt Mandelstam „pontatlanságairól”, „következetlenségeiről”,²⁸ ebben az esetben arra figyelhetünk fel, hogy Pénélopé itt nem szó, hanem hím: *Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, – / Не Елена – другая, – как долго она вышивала?* („Emlékszel, a görög házban: ő, akit mind szerettek, – Nem Helena, az a másik –, milyen sokáig hímzett?”). A záró versszak felütése az aranygyapjú – ismétléssel nyomatékosított – nosztalgikus említése (a költő a sóhajszerű első verssorban meg is szólítja), amelyet a tengeri út (vö. Ovidiusnál a tenger, a vihar és a hajó motívumaival) egészen tömör, de annál érzékesebb leírása követ.²⁹ A hosszú tengeri út attribútuma, amely út egyébként mind az argonautákra, mind a vers kulminációját jelentő Odysseus-történetre vonatkozatható, nem csak a hullámok „zaja” (zúgása, morajlása), hanem a hullámok súlyossága, hatalmassága is, ilyen módon megvalósul a vers körszerkezete, visszaérünk a lassan és súlyosan csorgó méz képéhez. A már említett magánhangzó-ismétlések közül itt a hangsúlyos *O* lesz különösen feltűnő, de a versszak hangszerelésében, harmóniájának³⁰ megteremtésében az *R*, *V* és *P* hangok alliterációja is fontos szerepet kap; a zárlat különös gondolati-esztétikai minőségére már Mocsulszkij is felfigyelt, aki szerint e „zseniális” sorokban több a görög szellem, mint a „tudós Vjacseszlav Ivanov egész antik költészetében”.³¹

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Az aranygyapjú, az az ősi aranygyapjú hova lett?
Súlyos vizeken, küzdve a habokkal, tengeri szörnyvel,
majd elhagyván a hajót, nyüzött vásznat-kötelet
im Odüsszeusz is hazatért: telítődve térrel, idővel.

(Erdődi Gábor fordítása)

Az ismétlődések, analógiák így több összefüggésben is megjelennek: megfelelés van a „súlyos hullámok a mitikus hősök tengeri útján” (amely hősök és utak között is már párhuzam van), illetve a „súlyosan folyó sűrű méz a hétköznapi világában” között, másrészt a meg nem nevezett, de egyértelműen jelzett Pénélopé „hímzése”, illetve a házban lévő (pontosabban egy hasonlat által megjelenített) rokka mint a jelenhez tartozó reália között. Mandelstam költői világának egyik legsajátabb tulajdonsága ez az immár szállóigévé lett „sóvárgás a világ kultúrája felé” (*тоска по мировой культуре*),³² amelynek szellemében a költő legyezőszőrűen teríti ki az idősíkokat,³³ szimbolikus erejű személyneveket (illetve, általában, tulajdonneveket) állít egymás mellé, átjárást biztosít a szakrális és a profán, a mitikus és a hétköznapi mai („teázás után”, „függönyök”)³⁴ között, és mindeközben igen erősen támaszkodik a szavak hangzásában rejlő hasonlóságokra is (például: a *Lenor*, *Szolominka*, *Ligeja*, *Szerafita* vagy a *Rosszija*, *Leta*, *Loreleja* sorokban).

Terras kitűnő tanulmányában az általunk vizsgált versről mindössze egy rövid bekezdés szól. A kutató úgy vélte, hogy a görög atmoszféra ellenére valójában nem klasszikus témáról van szó, hanem arról, hogy a „Mediterráneum világa” „semmit sem változott azóta, hogy az argonauták a Fekete tengeren hajóztak”, illetve hogy a „költő úgy érzi magát, mint Odysseus, aki visszatért szülőföldjére, Ithakára”.³⁵ Utóbbi megállapítással a vers és az egész *Tristia* kontextusában lehetne vitatkozni, most azonban számunkra fontosabb a *hazatérés* motívum helyének meghatározása. Ez a motívum a ciklus egésze és a száműzött Ovidius (aki nem térhetett haza) életrajzának és műveinek összefüggésében nyeri el igazi jelentését: a *hazatérés* a *Tristia* című versben a *búcsú* és az *elválás* motívumaival kerül párba, illetve ellentétbe.

A ciklus címadó verse Ovidius *A száműzött búcsúja* címen ismert elégiájával (*Tristia* I. 3) áll szoros tematikus rokonságban. A mandelstami technika, amely korszakokat, szerzőket, szüzséket vetít egymásra, stilisztikai szinteket kever, és – másfelől – néha „pontatlanságokhoz” vezet, itt is tetten érhető. A vers kérdések sorát indítja el az olvasóban. Mit keres a jószág (*жуют волю*)³⁶ és a városi őrző (*вигилий городских*) egymás mellett? Miért említi a költő háromszor is a kakast? (Ovidius elégiájában egyébként nem szerepel kakas.)³⁷ És miért csapkod szárnyával a kakas a városfalon? Alekszandr Blok verséből származó intertextusnak tekinthető-e az *И чты обряд* („szentként tisztelem a szertartást”) kifejezés, vagy csak véletlen egybeesésről van szó? Vagy talán a „kakas” is Bloktól jön, a *Шаги Командора* („A Kormányzó lépte”) című versből?

Az elégia az elválás témájával indul (*Я изучил науку расставанья*, „Tanulmányoztam és megtanultam az elválás tudományát”), majd e sor után kibomlik a búcsú képe előbb a metaforikus „egyszerű [azaz kibontott] hajú éjjeli panaszok” (*В простоволосых жалобах ночных*), azután az útra kelésig hátralevő idő említésével. Az éjszakai várakozás motívuma valóban felidézheti Blok említett versét, amelyben a saját sorsát Don Juanéval rokonító lírai hős várja a Kormányzót vacsorára (tehát közel a büntetés, a bosszú, a bűnökért való megfizetés). Utóbbi motívum explicit módon nem realizálódik Mandelstamnál,³⁸ tehát csak az *éjszaka*, a *várakozás* és a hajnalt jelző *kakaskukorékolás*, valamint a *nőalak* jelenléte (Bloknál Donna Anna)³⁹ köthető Bloknak e verséhez. De a másik Blok-idézet is elnyeri értelmét. „Tudom szent rendjét”, így hangzik a kifejezés Pór Judit fordításában, amelyet Mandelstam Bloknak egy másik verséből kölcsönöz, ahol a lírai hős öniróniával szemléli a szerelmek egyforma szertartásrendjét és abban a maga

Tristia

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волю, и длится ожиданье –
Последний час вигилий городских,
И чты обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове «расставанье»,
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит,
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сенях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет?

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть.

*

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети,
Легче камень поднять, чем имя твоё повторить!
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землю была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!

Az arany dús méz az üvegből míg csöpögött

Az arany dús méz az üvegből míg csöpögött,
oly súlyosan s lassan, hogy mondani tudta a háziasszony:
„Szomorú Tauriszban az élet, hova sors vaksága lökött,
nem unalmas” – s a vállá felett nézett tul a halmon.

Ahová ellátott, Bacchust istenítik:
a világ csupa ő s csupa eb – mész, egy lélekre se lelve –
Amiként súlyos hordók, a nyugodt guruló napok itt...
Néhány hang... Messze a ház – nem is érted, mész,
egy szót se felelve.

Az uzsonna-tea megvolt. Várt minket aranyszínű kert.
Az ablakokon a redőnyök – szempillák leeresztve,
Mentünk a fehér oszlop mellett, mit a szőlő zöldbe tekint,
S levegő üvege ömlött tul az álmatag esti hegyekre.

S mondám: „íme a szőlő, mint ókori ütközet, él,
hol a göndör harcosok im göndör renden verekednek,
S a köves Tauriszban Hellász ős-tana kél:
sora sok nemesen mívelt aranyos színű kertnek.

S odabent? mint rokka, fehér szoba csendje lebeg,
Őspincékből az ecet, festék s friss bor szaga árad,
Emlékszel? a nő a görög házban, kit mind kérlelt-szeretett,
Nem, nem Heléna – a másik, ó mennyit szőtt, várva urára.

Az aranygyapjú, az az ősi aranygyapjú hova lett?
Súlyos vizeken, küzdven a habokkal, tengeri szörnyel,
majd elhagyván a hajót, nyüzött vásznat-kötelet
im Odüsszeusz is hazatért: telitödvén térrel, idővel.

Erdődi Gábor fordítása

szerepét (*Ha островах* című vers). Tehát Mandelstamnál is egy ismétlődő szituáció „szertartásáról” van szó:⁴⁰ ez pedig a búcsú, az elválásig (a kakas kiáltásáig) együtt töltött éjszaka. Innen szemlélve a kibontott női haj már nem csak az Ovidius *Keserveiben* (I. 3) többször is szereplő „dült” haj (43, hasonló: 94), hanem egyszerűen a szeretett nő haja is lehet. Erről tanúskodik Mandelstam esszéjének részlete: „Mint mikor a szerelmes a csöndben összetéveszti a gyöngéd neveket és hirtelen eszébe jut: mindez már volt – a szavak is, a haj is, a kakas is, amelyik az ablak alatt kukorékolt – ez kiáltott már Ovidius *Tris-tiájában* is, – és az ismétlődés mélységes öröme, szédítő öröm keríti hatalmába [...]”⁴¹

A kakas kiáltása a második versszakban már valamiféle új élet kezdetét jelzi (*какой-то новой жизни*), s ez egy újabb témát vezet be, amely tele van kérdésekkel: „ki tudhatja? milyen búcsú? mit ígér? miért?” A négy kérdés füzére a jövő bizonytalanságának és kifürkészhetetlenségének filozófiai problémáját hivatott jelezni. A kérdéseket a költő válasz nélkül hagyja, csak a *kakas*, az *új élet* és a *városfal* motívumát ismétli meg újra. Itt válhat végképp relevánssá *A Kormányzó lépteinek* néven nem nevezett, de attribútumaival világosan jelzett városa: Pétervár, a főváros (Blok verse 1910–12-ben íródott), amely megfeleltethető Ovidius Rómájának. Érdekes és jellemző, hogy – Blokkal ellentétben – Mandelstam nem írja nagy kezdőbetűvel az „új élet” kifejezést, amely így, a bizonytalanságot kifejező jelzői határozatlan névmással együtt (*какой-то*, valamilyen) is utal Dantéra.⁴²

A harmadik versszakban minden megváltozik: az elválás és a jövő témáját felváltja az otthon és a hétköznapi világának versszakindító képe: a fonás („Én szeretem szép rendjét a fonásnak”), amely egy sorral lejjebb mindazonáltal a szöves attribútumait kapja (újabb „pontatlanság”): „vetelő futkos, orsó duruzsol”. A lírai én váratlan közlése, amely nyelvtanilag is motiválatlan a kérdések utáni „és”-sel (*И я люблю обыкновенье пряжи* „És szeretem a fonás rendjét [azaz: ahogy történni szokott]”), előkészíti Delia alakjának megjelenését, aki Tibullus elégiájában egy elképzelt és vágyott jövőbeli jelenetben a költő hazaérkezése⁴³ előtt dajkájával üldögel, a dajka pedig fon:

*Csak te maradj hozzám hű, kérlek, s tiszta szemérmed
őre a dajka legyen, nincs baj, amíg vele vagy,
s lámpavilágnál ül veled, és elmondja meséit,
s rokkából ereget gyors, ragyogó fonalat,
míg a nehéz munkában a szolgáló szeme lassan
elnehezül, s álom nyűgözi fűrgé kezét.
Akkor hirtelen ott termek, nem sejtí a házban
senki se, mintha az ég küldene vissza neked.
Te pedig ott hosszú hajadat kibontva, mezítláb,
nézz rám, és gyere majd, Delia, futva felém.
Ezt kérem csak, e szép órát rózsás paripákkal
a ragyogó Hajnal hozza el újra nekünk.*

Tibullus: *Elégiák* I. 3, 83–94 (Vas István fordítása)

Másrészt a *fonás*, *fonal* utalhat a Párkákra (Moirákra) is, amennyiben a *sors* – a fentebbi kérdésekben is megjelenő – témája (2. versszak) az utolsó versszakban teljesebb ki. A vers nyitó *búcsú*képére tehát a *hazatérés* képe felel, amelyben Mandelstamnál a kedves úgy repül a költő felé, mint a hatyú pihetolla (Pór Juditnál: „nézd, nézd csak mezítlábás Déliádat, / repül feléd, akár a hatyutoll”). Ez a hasonlat Tibullus Deliájának szüzsies fehérségéből nő ki (23–26):

*Mit használt neked Isised itt, ó, Delia? vagy, hogy
gyakran a szent csörgőt rázta – hiába! – kezed,
és használ-e sok áldozatot, s hogy közben a tested
tiszt, fehér, szűzies – ágyad és önmagad is?*

Az otthon és az újbóli találkozás boldogságának képét – Tibullusnál ez csak képzeletbeli, Mandelstam viszont mint valóságosat írja le: „nézd, nézd csak” – váratlanul a költő felkiáltása váltja fel: „Az öröm nyelve mily sivár, szegényes, / ó, életünknek csenevész töve!” Az öröm szegényes nyelve ellentétbe kerül az első versszak bánat-motívumaival (*жалобах, скорби груз, заплаканные, женский плач* / „jajongásból”, „az úti bánat a vállra terült”, „kisírt”, „nősírást”), de a nő(k) sírásába a Múzsák éneke (*пенье муз*) vegyült, tehát a búcsú egyik résztvevője: költő, és az elválásról a Múzsák segítségével megszületik (megszülethet) a mű. Az öröm nyelve tehát „sivár”, az életnek illetén alapja „csenevész”, mivel sokkal gyakoribb a bánat, jóval gazdagabb ennek kifejezésára és megjelenése az irodalomban. Ez a sóhajszzerű felkiáltás egyben előre is mutat az utolsó versszakra, amely a „meghalni” (*умереть*) szóval fog végződni. Majd a versszakot azok a szentenciaszerű sorok zárják, amelyek a *Tristia*, sőt Mandelstam egész munkásságának költői alapállását és poétikáját írják le: „Volt már minden, ismétlődik csak, édes / csupán a felismert perc öröme” (*Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнавания миг*).⁴⁴ A (13) vers elemzése során már meggyőződhetünk arról, hogy Mandelstam költői világában az örök ismétlődés és az analógiák törvénye uralkodik (ezért kiálthat fel a lírai én: „Aranygyapjú, hát hol vagy, aranygyapjú?”) – ez most a *Tristia* idézett szövegrészében explicit módon is kifejezést nyert.

A vers eddigi narratív, kérdő, felkiáltó, aforisztikus intonációi után az utolsó versszak egy demiurgikus, teremtő mondattal indul: „Hát legyen úgy”.⁴⁵ Értelmezésünk szerint ennek jelentése: a költő maga teremti verseit, és az örök visszatérés szellemében fogalmazza meg a világról és az életről szóló gondolatait. A második versszak kérdéseire – vajon mit hoz a jövő? mi történik az elválás után? – most a jóslás ad választ: „az agyagsészealjat [...] beborítja egy áttetsző alakzat – / egy lány hajol a viasz fölibe.” Itt a jóslás ovidiusi⁴⁶ vagy tibullusi⁴⁷ motívumától és módozataitól távoli, orosz irodalmi előképek kerülnek az előtérbe: Zsukovszkij *Szvetlana* című balladája, amelynek első strófája orosz népszokások alapján a lányok különböző jóslásait írja le a karácsonyi ünnepkörben (főleg Vízkereszt előestéjén), illetve a *Szvetlanát* mottójában idéző és rá reflektáló Puskin-mű, az *Anyegin*. Mindkét 19. századi költő említést tesz a megolvastott és vízbe folytatott viasz formájából való jóslásról, amely a jövőről és a lány jövődöbelijéről hivatott szólni. Tatjana pontosan így faggatja a jövőt, mégis a másik nőalak, Szvetlana története lesz releváns a szűzsé szempontjából: ő nem viasszal, hanem éjfélkor két gyertya mellett a tükörből akar jósolni, majd álmában (Bürger Lenoréjához hasonlóan) utazást tesz „sápadt és csüggedt” vőlegényével, akit, miután egyedül marad, végül egy koporsóban fekvő halott képében lát viszont. Bár a kulminációs ponton Szvetlana felébred rémálmából (megszólal a kakas is!), és a ballada boldog véget ér (vö. a boldog viszontlátás motívumával a Mandelstam-vers 3. strófájában), éppen a *halál* témája aktualizálódik Mandelstam versének zárlatában és a *Tristia* ciklusban több helyütt is (egyébként az *Anyegin*ben is: Anyegin párbajban – amely megfelel a „vas a férfinek” szerepnek – megöli Lenszkijt, amit Tatjana jós álma készít elő⁴⁸).

A korábban említett feminizációs tendencia a versciklusban általában is – a kedvesség, a bensőséges viszony kifejezésére szolgáló – kicsinyítő képzős alakokkal kapcsolódik össze (*подружка*, *Антигона*, „kis barátnőm, Antigone”; *голубка Эвридика*, „galambom, Eurydiké”; *ласточка и дочка*, „fecském-kislányom”), és nincs ez másként az elemzett versben sem: rímpozícióban szerepel a *фигурка*, ‘kis alak’ és egy hasonlat *икурка*, ‘kis állatbőr’ szava.⁴⁹ A lány a viasz⁵⁰ alakjából, jóslással akar a jövőbe látni. Így volt ez a mitikus korban, az antik szerzőknél és a későbbi költőknél, s maig sem veszítette el érvényét – ezt olvashatjuk ki a 20. század elejére nem éppen jellemző részletet szerepeltető strófából. De minden gyengédség ellenére, amellyel a költő szemléli őt, a lány vagy asszony, aki az első

Tristia

Szétszórt hajú jajongásból tanultam
a válás tudományát. Rág, neszez
almán a jószág... várni egymagunkban...
az őrző végő órája ez.
Tudom szent rendjét a kakasos éjnek –
az úti bánat a vállra terült,
kisírt szemek a messzeségbe néztek,
s múzsák dalába nősírást vegyült.

Ki tudhatja, mikor azt mondja – válás,
hogy mi vár rá, mekkora szakadék,
hogy mit jövendől a kakaskiáltás,
mikor az Akropoliszon tűz ég,
valami új életre virradóra,
mikor melán rág almán a barom,
hogy a kakas, új élet hírhozója,
mivégre verdes a városfalon?

Én szeretem szép rendjét a fonásnak:
vetélő futkos, orsó duruzsol,
nézd, nézd csak mezítlábas Déliádat,
repül feléd, akár a hattyutoll.
Az öröm nyelve mily sivár, szegényes,
ó, életünknek csenevész töve!
Volt már minden, ismétlődik csak, édes
csupán a felismert perc öröme.

Hát legyen úgy: az agyagsészealjat
mint kiterített mokus teteme,
beborítja egy áttetsző alakzat –
egy lány hajol a viasz fölibe.
A görög Ereboszról nem mi jóslunk,
asszonynak viasz, vas a férfinek.
Minekünk csak a harcmező a sorsunk,
nekik – jövendőt mondvá halni meg.

Pór Judit fordítása

Nővérek – gyöngédség s teher...

Nővérek – gyöngédség s teher –, egyformák vonásaitok, szívják a méhek s darazsak a súlyos terhü rózsát. Meghal az ember, és kihűl a naptól izzított homlok, és elviszi a tegnapi Napot fekete hordágy.

Ó, lépesmézek terhe és szemek a gyöngé hálón, könnyebb követ emelni, mint ismételni neved! Egyetlenegy gondom maradt csak ezen a világon: arany gond, hogy hajítsam el, idő, a terhedet.

Zavaros levegőt iszom, mint fölhevart, sötét vizet, ekék szántották az időt, s földből lettek a rózsák. A vízörvényben súlyos-gyöngé rózsák terhe ellebeg, s gyöngédség és teher belőlük fonta koszorúját.

Baka István fordítása

versszakban indulni készülő kedvesét siratta, és aki most jósol, korántsem gyenge. Az ő osztályrésze a jövő tudása, a távozó elbúcsúztatása, az otthon őrzése (fonás, agyagedény),⁵¹ és ő az, akinek elhagyatva kell meghalnia:

*A görög Ereboszról nem mi jóslunk,
asszonyoknak viasz, vas a férfinek.
Minekünk csak a harcmező a sorsunk,
nekik – jövőndőt mondvá halni meg.*

A fegyveres harc (медь, „bronz [réz]”, в бумвах, „ütközetekben”) tehát a férfiak dolga. Ez a téma Mandelstamnál – ha eltekintünk a „nagy háborúra” reflektáló (2, 7, 8, 11, 21 és valamilyen mértékben a 16), illetve a dekabrista felkelésre és a napóleoni háborúkra visszautaló (12) versek egy-egy motívumától – nincs explicit módon kidolgozva a versciklusban, viszont többször is szerepel Ovidiusnál, legyen szó akár valószínűságról, a barbár népek jelentette fenyegetésről (*Keservek* IV. 1, 73–84),⁵² akár allegóriáról: „Harcba ragadnak már, s még nem vettem fel a kürtöm” – írja haragosának (IV. 9, 26); „s járok a fegyver után, melyre a vérem ömlött” (V. 7, 34 – allegória: a költő nem tud lemondani az alkotásról még úgy sem, hogy ez okozta balsorsát). Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a férfiak fegyverforgatásának témája Mandelstam *Tristia*-jában elsősorban az antik mitológiából és költészetből származik, s ezt a költő a címadó vers kivételével nem vetíti rá a lírai én sorsára. Ezért is foglal el különleges helyet ez a vers a szerelem, az elválás és találkozás, a bánat és öröm, a jövő, illetve a férfi és női sors (és végzet) témáinak kibontásában. Ahogy a következőkben elemzendő versben, úgy a *Tristia*-ban is arról van szó, hogy Mandelstam megmutatja az ellentéteket, de azok együvé tartozását és hasonlóságát is: a nemek szerint egymástól különböző két sors: a „fegyver általi halál a csatamezőn” (выпадает жребий, „valamilyen sors jut, valamilyen sorsjegyet húznak ki”) és a „magányos halál az otthonban” (задая умереть, „jós-lás közben meghalni”) egyaránt tartalmazza a sors bizonytalanságának, a jövő ismeretlenségének és az „élet vagy halál” kérdésének szémáját.

Mandelstam *Tristia* című elégiájában egész sor ovidiusi intertextust fedezhetünk fel. Szó szerint ismétlődik az „éj”, „búcsú”, „könny”, „bánat”, „panasz”, „sírás”, „Város”. Ovidius „siratott férjért” kifejezése tér vissza a mandelstami „női sírás”-ban (женский плач), a „Hajnal csillaga” pedig „a kakas kiáltása”-vá (петушьё восклицанье) transzformálódik. Az ovidiusi „a Capitolium ormán” szintagmának az orosz költőnél „az akropoliszon” (в акрополе) felel meg. A halál motívuma Ovidiusnál elsősorban a költő szomorúságát, a „hű nő” fájalmát és halni vágyását hivatott – gyakran metaforákban és hasonlatokban – kifejezni: „mint ravatalról”, „mintha leányunk holttestét s az enyémet / látná”, „halni”, „halálba” (*Keservek* I. 3, 89, 97 sk., 99, ford. Szabó Lőrinc). Mandelstamnál a lírai szüzsé „az elválás tudományától” jut el a „halálig”: a vers a „meghalni” (умереть) szóval zárul, és ebben csúcsosodik ki. Meg kell említeni az ovidiusi „üres otthon” motívumot is, amely az orosz költő versének 3. strófájában ellentétébe fordul: az otthonnal a fonás, a szeretett nő, a boldog hazatérés motívumai kapcsolódnak össze. Ezzel szemben az utolsó versszakban az otthonhoz a jóslás és a jóslással a jövőbe látó nő magányos halála társul, amely motívumkapcsolat tehát visszavezet Ovidius elégiájához, ahol az elválás témájának kibontását a bánat és veszteség érzései határozták meg.

3.

A halál (elmúlás, metamorfózis) és az idő témája szerepel a *Nővérek – gyöngédség s teher* kezdetű versben is. Az első strófában leírt történések mind azt jelenítik meg, hogyan lesz a súlyos (súllyal bíró), étellel és melegséggel teli testből, tárgyból valami halott, kihűlt:

*Nővérek – gyöngédség s teher –, egyformák vonásaitok,
szívják a méhek s darazsak a súlyos terhű rózsát.
Meghal az ember, és kihűl a naptól izzított homok,
és elviszi a tegnapi Napot fekete hordágy.*

(Baka István fordítása)

A négy történet mind megfelel egymásnak, szinonim, de szorosabban is összekapcsolódik a 2. és 3. (ami meleg volt, kihűl), illetve a 2. és 4. mondat: Ahmatova tanúsítja, hogy a „tegnapi Nap” Puskin halálára vonatkozik. A szorosan összetartozónak (*сестры*, „nővérek”) nevezett „súlyosság és gyengédség” (*тяжесть и нежность*)⁵³ közül előbbi nem szorul magyarázatra, utóbbit egyelőre a rózsára vonatkoztathatjuk szépsége és szirmainak finomsága miatt. A vers további részében kibontakozó szemantikai rendszer kölcsönöz majd a „gyengédség” szónak további jelentésárnyalatokat.

A második versszak 1. sora az eufónia mesterműve. Teher és gyengédség, teltség és üresség, élet és halál szoros összetartozását fejezi ki már önmagában az is, hogy az első jelzős főnév („súlyos lépek”, *тяжелые соты*) hangzóinak minimális megváltoztatásával eljutunk a második jelzős főnévhez („finom hálók”, *нежные сети*), ahogy ezt a félkövér betűk mutatják:

тяжЕлые сОты (súlyos lépek)
нЕжные сЕти (finom hálók)

Ezen túlmenően a teltség, súlyosság szémáját a megismételt mély hangrendű *O*, a könnyűség, átlátszóság, légiesség szémáját pedig a megismételt magas hangrendű *E* testesíti meg (lásd a nagybetűket). Tehát a két jelenség rokonságát, ősi szinkretizmusát a fonológia szintjén is érzékeljük (az invariáns *SZT*, *SZTY* ismétlődése: *тяжесть, нежность; соты, сети*).⁵⁴ Álljon itt a versszak műfordításban (amelyben azonban a leírt hangszerelés nem tudott érvényesülni):

*Ó, lépesmézek terhe és szemek a gyöngye hálón,
könnyebb követ emelni, mint ismételni neved!
Egyetlenegy gondom maradt csak ezen a világon:
arany gond, hogy hajítsam el, idő, a terhedet.*

A 2. sor értelmezésének kérdése máig sincs lezárva. Ki a megszólított: Isten? A kedves? Mivel a költő nem írta nagy kezdőbetűvel a birtokos névmást (*имя мое*), valószínűbbnek tűnik a második válasz.⁵⁵ A név kimondásának tilalma egyébként (bár más összefüggésben) Ovidiusnál is előfordul, például:

*Ellenezd bár, ámde a Múzsám már alig állja,
hogy ne nevezze meg itt eltiltott nevedet.
Keservek V. 9, 25 sk. (Erdődy János fordítása)*

Egy további kérdés Mandelstam versének 2. strófájával kapcsolatban: hogyan függ össze az 2. sor felkiáltása és a névre vonatkozó tilalom? Annyi bizonyos, hogy a versszak meghatározó motívuma a súlyosság (súlyos lépek, kő, felemelni, arany, teher). Éppen ettől, az idő terhétől szeretne megszabadulni a lírai én, ezt tartja élete egyetlen igazán fontos feladatának (*золотая забота*). Ez vagy úgy lehetséges, hogy átlép a nemlétbe, vagy úgy, hogy az időt nem lineárisan fogja fel, hanem a múlt és a jelen „eke által átforgatott” elegyeként, amelyet magunkba iszunk, mint a „zavaros [mivel telített, felkavart] levegőt”:

*Zavaros levegőt iszom, mint fölkavart, sötét vizet,
ekék szántották az időt, s földből lettek a rózsák.
A vízőrvényben súlyos-gyöngye rózsák terhe ellebeg,
s gyöngédség és teher belőlük fonta koszorúját.*

A „zavaros⁵⁶ levegő”-nek, amely a „sötét víz” hasonlattal egészül ki, ismét Ovidius *Keserveiben* találjuk meg az előképét: *a mennyet ekék hasogatják* (I. 8, 3) – ez egyike azon paradoxonoknak, amelyek az egykori barát hűtlenségét hivatottak allegorikus formában megjeleníteni. Az eke motívumát Ovidius az idő múlásának témájában is felhasználja: „elkoptatja a földtűrő vasekének az élet” (IV. 6, 13), illetve költői szerénysége allegóriájaként: „nem vagyok érdemes erre, kicsiny föld illik ekémhez” (II. 327).

A Mandelstam-verset lezáró „kettős koszorú”, csakúgy mint a „lassú forgatag” (*в двойные венки*, kettős koszorúkba; *в медленном водовороте*, lassú forgatagban) szintén a nem lineáris időt foglalja költői képbe: ez a kör alakzata, a körforgás, amelynek nincs eleje és vége, kiindulópontja és célja; születés és halál örökké váltakoznak. Így válik rokonná („nővérek”) és „fonódik” össze a súlyosság és a gyengédség (egy másik versben „styxi gyengédség” szerepel, 33): élet és halál. Ennek a strófának a hangszerelése is rendkívül kifinomult. Az 1. sor hangsúlyos *O* hangjai ismétlik a súlyosság és a telítettség kifejezésére használt *O* hangzót a 2. versszakból, ehhez társul a többszörösen megjelenő, szintén „sötét” *U*:

Словно тёмную воду, я пью помутившийся воздух.

Mint sötét vizet, úgy iszom a zavarossá vált levegőt.

Az *U* ismétlése még a 2. sorra is átnyúlik (*плугом, землёю*). Ahogy az élet és a halál szoros összekapcsolódása válik a vers fő témájává, úgy jelennek meg a mély hangrendű magánhangzók mellett a magas hangrendűek (*помутившийся, время, медленном, нежные, нежность, венки*), s a 3. sorban már mindkét jelző a rózsához társul: *тяжелые, нежные розы* („súlyos, gyengéd rózsák”). Emellett intenzív mássalhangzó-ismétlődés is megfigyelhető, amely a strófa kulcsszavait fűzi össze: ezek a víz, a levegő, az idő, a körforgás, a kettőség és a koszorú (*воду, воздух, время, водовороте, двойные, венки*).

4.

Mandelstam *Tristia*-jában számos „antik” motívumot találunk a felsoroltakon kívül (például: aszfodélosz, Styx, ciprus, szőlő, Forum, Herculaneum, a boldog szigetek, Terpandros és a líra, Ilion, Trója, Priamos, akháj férfiak, a zöld Adria, Vesperus stb.), de mellettük felbukkannak – gyakran kontaminálva – a germán mitológia és a zsidó vallás, a katolicizmus és a pravoszlávia motívumai, az orosz történelem „zavaros időszaka” és a háborús–forradalmi–polgárháborús jelen, az orosz irodalom és kultúra aranykora (Puskin kora) és a német romantika költészete, valamint dalirodalma. Ahogy Andrew Kahn írja, a vers „az irodalmi örökség megújításának modernista technikáját követi a régi és az új szintézisével”.⁵⁷ Véleményünk szerint még ennél is többről van szó. *Tristia* című versében (és részben a ciklus más darabjaiban is) Mandelstam nem egyszerűen újraírja Ovidius *Keserveit*: a motívumátvételeknek és a szövegismétlődéseknek filozófiailag az idő ciklikus felfogása, gondolati síkon és a versnyelv stílusában a mitologizmus, szövegszerűen pedig a „minden már volt, minden ismétlődik” meggyőződése felel meg.

Ha kitekintünk a *Tristia*-versek keletkezése utáni néhány évre, bizonyos folytonosságot látunk⁵⁸ a mitológiai témák vonatkozásában (Európé elrablása a *С розовой пеной усталости у мягких губ* kezdetű versben), a név / megnevezés és a felejtés⁵⁹ – emlékezetnélküliség – halál problémakörében (*Нашедший подкову. Пундарический отрывок*),⁶⁰ illetve az ellentétek szintézise kérdésében (*Пала-ода / Грифельная ода*).⁶¹ A '30-as évek azután már egy egészen új poétikát hoznak.

Victor Terras, aki klasszika-filológusként elemezte Mandelstam költészetét, ezzel a konklúzióval zárta tanulmányát: „Az »eltűnt idő« felett aratott költői győzelmet Mandelstam nemcsak páratlan intuíciónak, hanem jelentékeny filológiai erudíciójának is köszönhetette.”⁶² A költőtárs és jó barát, Anna Ahmatova pedig ezt írta róla: „Ismerjük Puskin és Blok forrásait, de ki fogja kimutatni, honnan jutott el hozzánk ez az új, isteni harmónia, amit Oszip Mandelstam verseinek neveznek?”⁶³

Sztálin-ellenes verse miatt Oszip Mandelstamot előbb hároméves száműzetésre ítélték, majd a Gulagra küldték. Vlagyivosztk közeliében, Vtoraja Recska gyűjtőtáborában, 1938. december 27-én érte a halál. Sírját nem jelölték meg.

Függelék

Mandelstam *Tristia* című ciklusának versei

	Cím	A magyar fordítás címe, a fordító neve és a vers lelőhelye
1	„Как этих покрывал и этого убора...”	
2	Зверинец	
3	В разноголосице девического хора...	
4	На розвальнях, уложенных соломой...	
5	Соломинка (Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне...)	
6	Соломинка (Я научился вам, блаженные слова...)	
7	Мне холодно. Прозрачная весна...	Fázom (Pór Judit, KIOrk)
8	В Петрополе прозрачном мы умрем...	Tündöklő Petropolban meghalunk (Lator László, KIOrk)
9	Не веря воскресенья чуду...	
10	Эта ночь непоправима...	Ó, te éj, gyógyíthatatlan (Erdődi Gábor, FSz)
11	Собирались эллины вой- ною...	
12	Декабрист	
13	Золотистого меда струя из бутылки текла...	Az arany dús méz az üvegből még csöpögött (Erdődi Gábor, FSz)
14	Меганом	Az aszfodélosz messze van még (Pór Judit, KIOrk)
15	Среди священников левитом молодым...	

	Cím	A magyar fordítás címe, a fordító neve és a vers lelőhelye
16	Когда на площадях и в тишине келейной...	
17	Кассандре	
18	В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...	
19	Твое чудесное произношение...	
20	Что поют часы-кузнецик...	
21	На страшной высоте блужда- ющий огонь...	Félelmetes magas (Pór Judit, KIOrk)
22	Когда в теплой ночи зами- рает...	
23	Сумерки свободы	Derengő szabadság (Pór Judit, KIOrk)
24	Tristia	Tristia (Pór Judit, KIOrk)
25	Черепаша	A műzsák a legelső táncfűzérnek (Pór Judit, KIOrk)
26	В хрустальном омуте какая крутизна!..	A kristálylóló vízű-örvény mily meredek! (Baka István, BIM)
27	Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...	Nővérek – gyöngédség s teher... (Baka István, BIM)
28	Вернись в смесительное лоно...	
29	Феодосия	Feodoszija (Pór Judit, KIOrk)
30	Мне Тифлис горбатый снится...	
31	Венецианская жизнь	A velencei meddő, fekete élet (Erdődi Gábor, FSz)

	Cím	A magyar fordítás címe, a fordító neve és a vers előhelye
32	Когда Психея-жизнь спуска- ется к теням...	Mikor Élet-Psyché (Erdődi Gábor, FSz)
33	Ласточка	Szólni akartam, és elfeledtem szavam (Lator László, KIOrk)
34	Возьми на радость из моих ладоней...	Fogadj el szívesen (Lator László, OrKAnt)
35	Чуть мерцает призрачная сцена...	Kísérteti színpadon derengve (Erdődi Gábor, FSz)
36	В Петербурге мы сойдемся снова...	Pétervárott megláthatlak újra (Lator László, OrKAnt)
37	За то, что я руки твои не сумел удержать...	Mert nem tartottam (Lator László, KIOrk)

	Cím	A magyar fordítás címe, a fordító neve és a vers előhelye
38	Когда городская выходит на стогны луна...	Mikor a városi hold (Erdődi Gábor, FSz)
39	Мне жалко, что теперь зима...	
40	Я наравне с другими...	
41	Я в хоровод теней, топтав- ших нежный луг...	Árnyék-körtáncba, mely a rét fűvén suhan (Baka István, OrKAnt)
42	Люблю под сводами седая тишины...	

Jegyzetek

- Ovidius: *Keservek* II. 108.
- Ovidius: *Keservek* III. 7, 46 sk.
- N. Mandelstam 1990, 411.
- N. Mandelstam 1990, 415.
- Mandelstam 1992, 5–7.
- Теппас 1995, 22.
- Mandelstam ezután a pétervári egyetemen is folytatott tanulmányokat, azonban ezeket sem fejezte be.
- Гинзбург 1997, 346.
- Idézet: Лекманов 2004, 94.
- Аверинцев 1990, 54, 53.
- Русские поэты, 229–230.
- N. Mandelstam 1990, 299.
- N. Mandelstam 1990, 301–308.
- Mindeközben nem szabad elhanyagolni azt a tényt sem, hogy létezett egy „nagyon erős klasszikus hagyomány az orosz költészetben”, amelyre Mandelstam támaszkodhatott (Теппас 1995, 15).
- Гинзбург 1997, 343.
- Kacisz részletesen ír Mandelstam vallásos zsidó felmenőiről, a költő megkeresztelkedéséről 1911 májusában a viborgi metodista templomban és a lépés valószínűsíthető okairól (Кацис 2007, 196–197, vö. Аверинцев 1990, 28–33). Végso soron Kacisz úgy látja, hogy megőrződött „egy sor zsidó komponens a költő tudatában és egy sor olyan jellemző vonás O. M. társadalmi viselkedésében, amely vonások tipológiailag azokra a zsidókra illenek, akik egy számukra új kultúrába lépnek be” (Кацис 2007, 209).
- Ha máshogyan nem, a „Moszkva mint harmadik Róma” doktrínára, tehát a katolikus Rómára történő utalásképpen, lásd a *На развалинах, уложенных соломой* kezdetű verset.
- Levin megállapítása arra a 9 versből álló kvázi-ciklusra vonatkozik, amely a *Tristia*n belül tematikusan jól elkülöníthető (Левин 1995, 77–78).
- A versek sorszámozása a következő kiadásban szereplő sorrenden alapul: Манделштам 1990. A tanulmány végén megtalálható a verscímek (kezdősorok) és a sorszáмок, valamint a fellelhető magyar fordítások táblázata. A továbbiakban csak ezzel a zárójelbe tett sorszámmal jelöljük a verseket, kivéve a részletesebben elemzetteteket.
- Hogy Mandelstam pontosan melyik kiadást olvasta és abban a cím fordítása mely szóval szerepelt, nem sikerült kideríteni. Szóba jönnek: 1) *Сочинения П. Овидия Назона все, какие до нас дошли*. Пер. А. Клеванова. В 3 т. М., 1874. Т. 3. *Фасты. Печальные стихи. Письма с берегов Понта. Отрывки*. 2) *Скорби Овидия* (Tristia). Пер. А. Фера. М., 1893. A végleges válasz véleményünk szerint nem bizonyító erejű, mivel Mandelstam szinonimát is használhatott (*печаль, печальный* helyett *скорбь, скорбный*). A versciklusban mindkét szótó előfordul.
- Lásd erről részletesen: Тарановский 2000.
- Az orosz nyelvben az a magánhangzó, amelyre hangsúly esik, automatikusan meg is nyúlik.
- Бройтман 2008, 313.
- Левин 1995, 83. Ezzel a mértékkel lesz dolgunk a *Nővérek – gyöngédség s teher...* című versben is, amely explicit módon szól a „lassú körforgásról”.
- A szóban forgó vers életrajzi háttere a költő látogatása a Szugyejkin házaspárnál a Krímben. Vera Sugyejkina beszámolt erről naplójában, Mandelstamot „szellemes, vidám, elragadó beszélgetőtársnak” nevezve (idézet: Лекманов 2004, 70). A férje nem szerepel a versben, amint ez a mondottakból következik is.
- Lásd erről bővebben a harmadik elemzett vers kapcsán.
- Nem Ovidius *Keservei* szolgálnak-e magyarázatul erre a jelzőre, amelyet a versben semmi sem támaszt alá?
- Az „ellentmondásokról” és „pontatlanságokról” e versben lásd például: Левин 1995, 82–83.
- Figyeljünk fel a *шумели* (zúgtak, morajlottak) igealakra, amely egybecseng Mandelstam prózaműve címének metaforájával: *Шум времени* („Az idő zaja/zúgása”).
- Ezzel szemben a fonikus diszharmonióra példa a (20), rendkívül sok sziszegő és susogó hangjával.
- Мочульский 1995, 8.
- A kifejezést Ahmatova jegyezte le, idézi például Теппас 1995, 16.
- Lásd a következő versben: *печальный веер прошлых лет* („az elmúlt évek szomorú legyezője”), a kérdésről és Bergson időszemléletéről, akire Mandelstam hivatkozott, lásd például Ошеров 1995, 196.
- Lásd erről Левин 1995, 81.
- Теппас 1995, 21.
- Terras mint kedvelt motívumot említi a klasszikus szerzőknél (Теппас 1995, 23).
- Теппас 1995, 22.
- Azonban az elégia mitikus forrásaiban ez másként van: a Laodameia-mitosz (vö. Ovidius: *Heroides* XIII., *Laodamia Protesilaos*) bizonyos archaikus változataiban Szilárd Léna rámutatott Protesilaos vétkére (mulasztására), amelyet már Vergiliusnál is, de végérvényesen a keresztény tudatban (lásd Bürger *Lenoráját*) háttérbe szorított Laodameia vétké (Силард 2002, 36–37). Szilárd

- Léna nem vizsgálta (egyébként Panova sem), hogy Mandelstam ismerte-e Annyenszkij 1906-os *Лаодамия* (Laodameia), Szologub 1907-es *Дар мудрых пчел* (A bölcs méhek ajándéka) és Brjusov 1913-as *Протесилай умерший* (A halott Protesilaos) című tragédiáját (nagyon valószínű, hogy igen), mindenesetre Mandelstam *Nővérek – gyöngédség s teher...* versét így nevezte: „lírai variáció F. Szologub darabjának témájára” (Силард 2002, 48).
- 39 A halott Donna Anna alakjának problematikájával kapcsolatban lásd Дьендьеши 2016, 156, 161–162.
- 40 A fordító és klasszika-filológus Oserov nem veszi figyelembe ezt az esszét, és csak egyszeres ismétlődésként interpretálja a „szertartás” szót („A mai elválás megismétli azt, az ovidiusit, és ezért szertartássá válik.” Осеров 1995, 194).
- 41 Mandelstam 1992, 7. A *kakas* voltaképpen az *Amores*-ben szerepel, jegyzi meg Gaszparov (Гаспаров 1995, 24). Az idézetben az Ovidius-mű címének írásmódját módosítottuk.
- 42 Панова 2017, 97.
- 43 Ezt a motívumot (és még számos egyebet, pl. *szerелеm, sírás*) implikálja egy másik (18) versben a Heinétől vett mottó a *Dalok* könyvének *Hazatérés* ciklusából. A verset egy koncertélmény ihlette (*Нам пели Шуберта – родная колыбель!*, „Schubertet énekeltek – ő, a gyermekkorom!”). A vers egész sor reminiscenciát tartalmaz Schubert dalaiból. Ahmatova így írt Mandelstamról: „A zenében otthon volt, pedig az szerföltött ritka tulajdonság” (Ahmatova 1989, 135). A koncertet Ahmatova is említi (138).
- 44 Meg kell jegyeznünk, hogy a Pór Judit által alkalmazott erős áthajlás egyáltalán nem jellemző a *Tristia*-versekre.
- 45 Panova párhuzamot von e mondat és az *Ars amatoria* II. és III. könyvének zárata között (Панова 2017, 91).
- 46 „Hogyha ilyet jósol Delphi vagy Dodona nékem, / azt mondom, hogy a szent hely levegőbe fecseg.” (Ovidius: *Keservek* IV. 8. 43 sk., ford. Kerényi Grácia).
- 47 „Delia sincs – amikor Rómából útra bocsátott, / megkérdezte előbb sorra az isteneket, / vásárolt szent sorslapokat háromszor, a válasz / háromszor bizonyos, jóeseményű jövő, / szép hazatérést jósolt mind [...]” (Tibullus: *Elégiák* I. 3, ford. Vas István).
- 48 Панова 2017, 98.
- 49 Ezen a ponton Pór Judit ihletett fordításába sajnos egy szerencsétlenül megválasztott szó csúszott. Mandelstam kis változtatással idézi Ahmatova egy korai versének kifejezését (*Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка*), amely vers tartalmazza a szerelem és a jóslás motívumait. A „kiterített mókusbőr” mandelstami kifejezésből (*Как беличья расстеленная шкурка*) azonban Pór Juditnál „kiterített mókusz teteme” lett. Ahmatova verse azért is érdemel említést, mert a benne szereplő Hópihécske elolvadásának motívuma megfeleltethető Laodameia halálának, aki az Euripidés-fordító Annyenszkij azonos című drámájában férje viaszszobra után veti magát a tűzbe (Панова 2017, 99–100). Szilárd Léna ír Laodameia halálának két másik mítoszváltozatáról is: ezekben tőr által, illetve Protesilaos karjai közt hal meg (Силард 2002, 31). A *шкурка – физурка* rím ahmatovai és az *Эребе – жребий* rím brjuszovi geneziséről lásd Панова 2017, 99–100.
- 50 Vö. a *méz, méhek, viasz* motívumával a ciklusban és Fet *Моего том безумства желал, кто смежал* kezdetű versében (lásd az 55. lábjegyzetet), illetve a Laodameia-mítoszban.
- 51 Mindkettő, variánsaival együtt, visszatérő motívum a ciklusban.
- 52 A vad getákról és szármatakról lásd még például: *Keservek* V. 7, 47 sk.; V. 10, 15–26; *Levelek Pontusból* IV. 10, 31.
- 53 Lásd a két fogalom (és versbeli megfelelőik) mandelstami szembeállításáról, illetve azonosításáról a szavak másodlagos és „többedleges” jelentése, illetve fonetikai tulajdonságai alapján Szegal kitűnő tanulmányát (Сегал 1973).
- 54 Бройтман 2008, 321.
- 55 Ezt a verziót látszik alátámasztani az is, ha Brojtman nyomán feltekezzük, hogy a vers egyik pretextusa Afanaszj Fet *Моего том безумства желал, кто смежал* kezdetű verse (Бройтман 2008, 313–314), amelyben szorosan összekapcsolódik egymással a *rózsa* és a *szerелеm*.
- 56 A *zavarosság* motívumát lásd más jelentéssel Ovidius hasonlatában: „Mintha iszap tömi el hullámok tiszta folyását, / forrásvíz, ha beáll, mint zavaros pocsolya, / lelkem is oly zavaros, piszkítja a bajnak iszapja” (*Levelek Pontusból* IV. 2, 17–19, ford. Kartal Zsuzsa).
- 57 Kahn 2014, 409.
- 58 „примыкающи[e] к *Tristia*” („a *Tristiához* kapcsolódó”) – így jellemezte e verseket L. Ginzburg (Гинзбург 1997, 366).
- 59 A felejtés motívuma és a Léthé képe a *Tristián* is végigvonul, a legfontosabb vers ebből a szempontból a *Szólni akartam, és elfeledtem szavam* (*Ласточка*). Ovidiusnál a téma előfordul például: *Keservek* I. 8, 35 sk.; III. 14, 45–52; IV. 1, 47 sk.
- 60 Bár a vers alcíme „Pindarosi töredék”, a *Pala-ódával* együtt számos ovidiusi motívumot tartalmaz, vö. „**Vízcepp vájja a sziklát**, használatban a **gyűrű** / tönkremegy, és a mezőn elkopik az **ekavas**; / rajtam kívül **mindent elpusztít az idő**, de / vad sorsomtól még visszariadt a **halál**.” (*Levelek Pontusból* IV. 10, 5–8, ford. Kartal Zsuzsa).
- 61 A versben előfordul a visszafelé futó folyam ovidiusi képe, vö. „Visszafelé fut a tengertől a dagadt folyam a kis / forráshoz, s a Nap is fordul arany szekerén” (*Keservek* I. 8, 1 sk., ford. Kardos László); „amíg a folyók / forrásukhoz visszafelé nem folynak, a hála / addig lesz a tiéd” (*Levelek Pontusból* IV. 5, 42–44, ford. Kartal Zsuzsa).
- 62 Teppac 1995, 27.
- 63 Ahmatova 1989, 147.

Bibliográfia

- Ahmatova, A. 1989. „Oszip Mandelstamról” (fordította Kónya Lilla): A. Ahmatova: *Prózái írások*. Budapest, 134–149.
- BIM. *Baka István művei. Műfordítások I.* Szeged, 2008.
- FSz. *Farkaskopó század. Mandelstam versek*. Erdődi G. fordításai. Budapest, 1991.
- Kahn, A. 2014. „Ovid and Russia’s Poets of Exile”: J. F. Miller – C. E. Newlands (szerk.): *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester, 401–415.
- KIORK. *Klasszikus orosz költők*. 2. kötet. Budapest, 1978.
- Mandelstam, N. 1990. *Emlékeim*. Budapest (eredetileg: *Воспоминания*. Paris, 1982).
- Mandelstam, O. 1992. *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Budapest, 1992.
- OrKAnt. *Orosz költők antológiája*. Budapest, 2001.
- Publius Ovidius Naso. *Levelek Pontusból*. Fordította Kartal Zsuzsa. Budapest, 1991.
- Publius Ovidius Naso. *Keservek (Tristia)*. Budapest, 2002.
- Tibullus és Propertius összes költeményei. Budapest, 1976.

- Аверинцев, С. С. 1990. „Судьба и весть Осипа Мандельштама”: О. Мандельштам: *Сочинения в 2 т.* Т. 1. *Стихотворения. Переводы.* Москва, 1990, 5–64.
- Бройтман, С. Н. 2008. „Осип Мандельштам. Сестры тяжесть и нежность”: С. Н. Бройтман: *Поэтика русской классической и неклассической лирики.* Москва, 310–326.
- Гаспаров, М. Л. 1995. „Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама”: О. Мандельштам: *Полное собрание стихотворений.* Санкт-Петербург, 5–64.
- Гинзбург, Л. 1997. *О лирике.* Москва.
- Дьёндёши, М. 2016. *Стих – цикл – поэтика. Блок, Рильке, Пастернак.* Русская культура в Европе / Russian Culture in Europe, Bd. 12. Frankfurt am Main.
- Кацис, Л. Ф. 2007. „Иудаизм и еврейство”: Делекторская И. и др. (ред.): *О. Э. Мандельштам, его предшественники и современники: записки Мандельштамовского общества.* Выпуск 11. Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. Москва, 193–219.
- Левин, Ю. И. 1995. „Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама”: О. А. Лекманов (ред.): *Мандельштам и античность.* Москва, 77–103.
- Лекманов, О. 2004. *Осип Мандельштам.* ЖЗЛ. Москва.
- Мандельштам, О. 1990. *Сочинения в 2 т.* Москва. Т. 1. *Стихотворения. Переводы.*
- Мочульский, К. 1995. „О. Э. Мандельштам”: О. А. Лекманов (ред.): *Мандельштам и античность.* Москва, 7–11.
- Ошеров, С. А. 1995. „«Tristia» Мандельштама и античная культура”: О. А. Лекманов (ред.): *Мандельштам и античность.* Москва, 188–203.
- Панова, Л. 2017. „Разлука – младшая сестра смерти»: Мандельштам, “Tristia”, строфа IV (тезисы)” // Т. А. Дьякова (ред.): *Мандельштамовские чтения: Материалы международных мандельштамовских чтений 7–9 ноября 2016 г.* Воронеж, 90–101.
- Русские поэты. *Русские поэты XX века. Собрание биографий.* Челябинск, 2001.
- Сегал, Д. М. 1973. „Микросемантика одного стихотворения”: R. Jakobson – С. Н. van Schooneveld – D. S. Worth (szerk.): *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky.* The Hague – Paris, 395–405.
- Силард, Л. 2002. „Античная Ленора в XX веке”: Л. Силард: *Герметизм и герменевтика.* Санкт-Петербург, 27–53.
- Тарановский, К. Ф. 2000. „Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов”: К. Ф. Тарановский: *О поэзии и поэтике.* Москва, 123–164.
- Террас, В. И. 1995. „Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама”: О. А. Лекманов (ред.): *Мандельштам и античность.* Москва, 12–32.

Korompay Eszter (1991) PhD-hallgató az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területe a latin kiejtés magyarországi története, valamint Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye. *Mészöly Gedeon Seneca-fordítása* című könyve az ELTE Ókortudományi Intézetének kiadásában jelent meg (Budapest, 2016).

Álom a filmről, film az álomról

Mediális áttűnések Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében

Korompay Eszter

Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye Ovidius *Metamorphoses*-nek sokszoros átváltoztatásán alapuló mű. Számos nagyobb jelenetben és apró részletben föllelhető az átváltozás motívuma; jelen tanulmány egy önmagában is sokféle átváltozást mutató állapotról, az álomról szól, amely az ébrenlét, az elalvás és az ébredés hármasságával egészül ki. Az álom és általában az alvás állapota igen nagy szerepet kap az 1988-ban megjelent regényben; egyik legfontosabb és talán legérdekesebb megjelenése a második fejezetben olvasható. A fejezet úgy indul, hogy a törpe termetű Cyparis, a filmvetítős Tomiba jön ekhós szekerekkel, érkezése pedig bizonytalanságot és kétértelműségeket sorát hozza magával. Ahogyan a regény kezdetén, az Ovidiust kereső Cotta útja Rómából Tomiba is a két világ közötti bizonytalan hanykolódás a tengeren, úgy a szárazföldön érkező Cyparis is egy másik világból érkezik: „dél körül bontakozott ki a parti út porfelhőiből, az esztendő első hideg porából” (21). Lényeges, hogy a törpe, aki különböző filmeket vetít a városlakóknak, a part mentén (*Küstenstraße*), tehát a szárazföld és a víz határán érkezik, s először egy nem teljesen transzparens közegben, a porfelhőkön (*Staubwolken*) keresztül látszik.

A látszás, láttatás, látás kulcsmotívumai ennek a fejezetnek: nem véletlenül a film és az azt láthatóvá tévő vetítógép kap központi szerepet a részletben. A vetítő mint eszköz, mint a modern világ egyik gépiesített tárgya hangsúlyosan eltávolítja magától az ókori, ovidiusi világot, ugyanakkor a gép kezelője, a filmek tartalma¹ s a hallgatóság is a *Metamorphoses* alakjainak és történeteinek felelnek meg. Már maga a vetítógép lehetőséget ad metapoétikus olvasatokra: „[Cyparis] állandóan történetekben nyilatkozott meg, akár a saját honnan-hováját kérdezték, akár a tüllel bélelt ládában rejtőző, tompán csillogó vetítő mechanikájáról érdeklődtek, melybe Cyparis egész élettörténeteket fűzött be, és surrogva életre mozdította ezeket a sorsokat” (23). Mindemelllett a film mint komponált alkotás, amelyben főképp a szem és a fül érzékeli és fogadja az ingereket, olvasva még érdekesebb elemzési lehetőségekre világít rá. Az ovidiusi, metapoétikus párhuzam minden apró részletben megmutatkozhat, mint például az „élettörténeteket fűzött be” szerkezet esetében: a *Metamorphoses* több mint kétszázötven, lazán egymásba fűzött történetének sorozata is ott rejtőzik e sorokban. A német eredetiben a „ganze Schicksale einspannen [...] konnte” szerepel (24), ennek szó szerinti fordítása „egész sorsokat tudott befogni” lehetne. A vetítógép lehetőséget ad a fikciós rétegek közötti átlépésre, metalepszisre, tehát egyúttal közvetítő közeg is két világ között, amely két világ egymáshoz képest határozza meg valóságos, illetve fikciós mivoltát.² A vetítő továbbá átváltoztató eszköz is, amennyiben a filmszalag kockáit mozgóképpé alakítja át Tereus, a Tomi-beli hentes házfalán, így az a terület a film idejére funkciót vált, és vetítévászonná alakul, amelyen „életre mozdulnak” az egyrészt a filmszalagba, másrészt Ovidius szövegeibe zárt történetek. Nem véletlen, hogy Konstanze Fliedl a fejezetet egyenesen a „küszöbön álló átváltozások eszményképének” nevezi;³ megfogalmazása annál is inkább pontos, mivel az átváltozásnak egyik kulcsszimbóluma a küszöb, vagyis két világot összekötő vékony sáv, mely egyik nélkül sem értelmezhető.

Cyparis nem csupán filmeket, hanem átváltozások egész sorát hozza magával, s ezeknek ő maga is részese; jó példa erre a jelenségre az évszakok változtathatósága, amely a vetítés eljövételéhez kapcsolódik: „Cyparis, a filmvetítés megérkezett. Most azonban tavasz volt.” (21.) „Cyparis először jött tavasszal a szokásos augusztus helyett” (22). „Miért ilyen korán – kérdezték a tömegből, míg Cyparis leszerszámolta a fakókat –, miért nem a szokott időben?” (22). De Cyparisnak, akárcsak a vetítő kezelésében, lehetősége van a változtatásra: „Mit törődjön ő, Cyparis az évszakok törvényeivel, miért kellene megvárnia az augusztust? Ellenkezőleg: a nyár alkalmazkodik őhozzá. Mindig ott van az augusztus, ahol ő, Cyparis megjelenik. És nevetett hozzá.” (23.) Az évszakok változtatása tehát összefügg a filmvetítéssel és mozgóképeivel, Tomi lakói a film elindításakor pedig már tényként kezelik ezt a változtatást: „Végre megjelent a fény Tereus falán. Tehát *augusztus volt...*” (26.) A film elindulásának pillanatától pedig a filmben változó évszakok és időjárási viszonyok hatnak Tomi lakóira és a város időjárására; a két világ közötti határ elmosódását az időjárás filmbeli és Tomi-beli azonossága is mutatja, ahogyan ezt a film egy jelenetének zárata és az arra adott reakciók⁴ mutatják: „Es így jött el a tél. | A nézők közül néhányan türelmetlenségből vagy a hirtelen szétáradt hideg hatására felemelkedtek az összecusukható padokról...” (36.)

A fejezet két álomjelenetet is bemutat: az egyik a vetítőn „kívül”, Tomiban, a másik a vetítőbe fűzve, az által közvetítve, a filmben játszódik. Cyparis, a törpe, ahogy elindítja filmjeit, nem a házfalra játszott képeket nézi, hanem közönségének reakcióit:

Vonásaikban néha önnön vágyainak hatalmára és teljesíthettségére vélt ráismerni. [...] Néha előadás alatt elaludt ezeken a vágyálmokon, és fákról álmodott, cédrusokról, nyárfákról, ciprusokról; azt álmodta, hogy kemény, repedezett bőrén moha nő. Aztán felpattantak lábán a körmök, görbe lábaiból gyökerek eredtek, gyorsan megerősödtek, és szívósan egyre mélyebben és mélyebben kötötték oda a helyéhez. Szíve köré védelmezően rakódtak le az évgűrűk. Nőtt. (24.)

Álombeli átváltozása tehát nézői visszajelzéseinek hatására indulhat el, a közönség így nemcsak a filmhez köthető átváltozások tanúja lesz, hanem – noha ők másfelé, más képeket néznek, de fizikai valójuk mégis jelen van a törpe átváltozásának idején – Cyparisé is; a befogadói, nézői vélemény fontosságának első megjelenési formája ez. Cyparis álma ugyanakkor az egész jelenet kicsinyítő tükre is:⁵ elalvásának és ébredésének módja, a közönséghez való viszonya és az álombeli átváltozások sora előre jelzi a vetítógépen „belül” végbemenő majdani átváltozásokat. Az álom előre jelző jelenés, ahogyan fontos lesz ez a tulajdonsága a következő álomjelenetben is.

Cyparis első lejátszott filmje Alcyone és Ceyx búcsúzásáról szól, az ovidiusi alaptörténet a *Metamorphoses* XI. könyvében olvasható.⁶ Az, hogy e történet filmben, kameramozgások sorával tárul a városlakók szeme elé, további értelmezéseket tesz lehetővé, amelyek szintén kapcsolódnak a fentebb már említett metapoétikussághoz. Nagytani, kicsinyíteni, élesíteni lehet a képet a kamera segítségével, amely képes a részletezésre, a válogatásra és a megrendezett filmben egyes szereplőket, jelene-

teket ki tud emelni, vagy képes elhomályosítani. Ez a funkciója is lényeges az átváltozás szempontjából, ahogyan azt a következő részlet is bizonyítja:

Lassú, pásztázó pillantás siklott mélyen a vidék belsejébe, átsuhan a mandulafenyőerdők fölött, felhullámzó, fekete dombok, tanyák tetői fölött, majd hosszasan a hullámtarajok fölött, végigsarlózott a parton, és egy fasor mély árnyékában közeledett, ismét simán, egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó: kupolákkal, árkádokkal, lépcsőfelfárókkal és függőkeretekkel. [...] Mintha hirtelen örvény szívná, röppent a pillantás erre az ablakra, gyengén megvilágított kamrába érkezett, röviden megpihent egy fiatal férfi arcán, egy szájon, és a száj azt mondta: Elmegyek. [...] Fama kétszer is megkérdezte a nevüket, bár a hangszóró recsegésében és zizegésében már rég elhangzottak: a nőt Alcyonénak, a férfit Ceyxnek hívták. (26–27.)

Amíg a Tomi-beli közönség nézi a filmet, az olvasó olvassa;⁷ ez a mediális különbség⁸ egyrészt a fikciós szinteket teszi összetettebbé,⁹ másrészt ismét metalepszisen alapszik, amennyiben összemossa a kamera által bemutatott képi világot a strukturált narratív szöveggel. Határátlépés abból a szempontból, hogy a „lassú, pásztázó pillantás” egyszerre utalhat a filmbeli kameramozgásra, de a nézők pillantására is, emellett pedig a képen kifejezhetetlen, ám szövegben megmutatható hasonlatokkal tarkítja a jelenetet: „...egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó” (26). Egy másik példa erre Fama említése a jelenetben: ő ugyanis Ransmayr regényében Tomi lakója, a satócsné, aki minden pletykát ismer a városban, sőt, nem egyet ő maga terjeszt. Jelenléte a film kezdetekor azért is érdekes, mert Alcyone és Ceyx mellett ő is fontos szereplője a *Metamorphoses*-nek, s akárcsak Ovidius történeteiben, *Az utolsó világban* sem egy szintéren szerepel e három alak: a filmszínészeket Fama csak nézi; neveik ovidiusi ismerősége miatt azonban a narratív játék¹⁰ itt is tetten érhető: mintha Fama is szereplője volna a filmnek.¹¹

Alcyone és Ceyx története tehát a búcsúzással kezdődik; kettejükéről alig tudható valami: sem a Ransmayr regényében játszó filmszereplők esetében, sem Ovidius *Metamorphoses*-ében nem bizonyos, honnan érkeztek, és Ceyx utazásának valódi célja szintén bizonytalan. Erre is reflektál a filmet néző közönség, akik közül sokan, „hogyméért is ment el az az úr ott fent, csak vonakodva fogták fel [...] morogtak, és az elutasítás jeleit mutogatták a vetítésnek” (27). Az értetlenség nemcsak Ceyx úticéljának homályosságára vonatkozik, de az indulás okát is zúgolódás fogadja, noha Ransmayr egy tömondatban rejti el a jelenet kulcsmozzanatát: „Hogy elmegy. Minden más jelentéktelen.” (27.) A bizonytalanságérzetet tovább növelik a fejezet kétértelmű szavai is, mint amilyen az *elmegy* ige, amely először Ceyx szájából hangzik el a film elején: „...und der Mund sagte: Ich gehe” (27), majd később: „Er ging fort. Alles andere war ohne Bedeutung.” (28.) A kétértelműség a németben és a magyar fordításban is érezhető: az *elment*, *eltávozott* (az élők sorából) kifejezések egyben a halálra utaló eufemisztikus szinonimák, hasonlóképpen a latin *eo*, *abeo* igehez, amelynek ‘eltávozik, meghal’ jelentése mellett az ‘átváltozik’ jelentés is ismeretes.¹² A megfelelő latin szövegrészletben, a *Metamorphoses* XI. könyvében többször fölbukkan az *eo* ige



1. kép. Ceyx és Alcyone. Richard Wilson munkája, 1800 körül.
Walesi Nemzeti Múzeum
(forrás: artuk.org)

valamely alakja, amely utalhat a fizikai elválásra,¹³ de jelezheti a halál közeledtét is: *parat ire* (*Met.* XI. 413); *ora / pallor obit* (*Met.* XI. 417–418); *nimumque es certus eundi* (*Met.* XI. 440). Alcyone és Ceyx történetének ismeretében már ez a kezdő szó meghatározza és előre jelzi az események szomorú alakulását, a tengeri vihart, a halálhírt, majd később az átváltozást. Hasonlóképpen érdekes az előre jelző párhuzamokat figyelni az ébredések mozzanataiban is; Cyparis (és a regény szinte minden szereplője) álmát egy hangforrás szakítja meg:

És ha Cyparis ekkor egy üres tekercs csendülésétől vagy egy elszakadt celluloidcsík csapkodásától felriasztva felpattant, tagjaiban még érezte a fa finom csikordulását, egy fa utolsó, könnyű rázkódását, melynek koronájában elakadt és megszelídült egy szélfű. Az ébredésnek eme zűrzavaros pillanataiban, amikor lábán még érezte a föld hűvös vigaszát, de kezével máris tekercsek, szárnyas csavarok és lámpák után nyúlt, Cyparis, a liliputi boldog volt. (25.)

A celluloid mint mesterséges, az ovidiusi világtól idegen anyag, a műanyag filmtekercs csendülése vet véget az alvásnak, amely aztán félálomszerű állapotba alakul át. Az átváltozásnak ez a bizonytalan pillanata Cyparist boldogsággal tölti el, hiszen valóság és fikció ebben az állapotban kerül egymás mellé, és ezáltal válik szétválaszthatatlanná. Az átváltozából adódó kettősséget, egyszerre minden és semmi állapotát *Az utolsó világban* a technicizált világ hozza létre, ám az átváltozott állapot kettőssége Ovidiusnál is számos helyen olvasható, például Actaeon vagy Daphne történetében.¹⁴ Mindez előrevetíti azt a folyamatos kettősséget is, amely a film médium jellegéből fakad.

Alcyone ébredése szintén hangforráshoz köthető, de az nem az álomhoz képest valóságnak ábrázolt térből, „kívülről”

indul, mint Cyparis esetében a film-szalag elpattanása, hanem az álomban haldokló Ceyx néma kiáltása vet véget az álomnak. „[Ceyx] Hajában moszat fénylett, vállán viaszrózsák és kagylók ültek, szája néma sikolyra nyílt, véres kezét Alcyone felé nyújtogatta. Alcyone kiáltott helyette. És felriadt.” (32.) A kiáltás tehát az álombeli látomásban kezdődik, de mivel Ceyx (akkor még) csupán képként, *imagóként* éli át a vihart, szava csak Alcyone képzeletében válhatna hangossá, ám a víz még azt is megakadályozza. A kétszeresen hallgatatlaná vált sikolyt¹⁵ tehát az álomképhez képest valóságosabb szintéren, de továbbra is a filmvásznon, Alcyone közvetíti, ezzel erősítve egyrészt a fikciós rétegek közötti határ elmosódását, másrészt Ovidius sorait is előhívja: *me quoque tolle simul. certe iactabimur una* („vígy hát engem is el! S együtt hadd hanyjon a hullám”, *Met.* XI. 441).

Fikciós és valós világ közötti határátlépésként, metalepszisként értelmezhető tehát az álom és ébrenlét váltakozása, kérdés azonban, miféle valóságról be-

szélhetünk egy fikciós szöveg olvasása során.¹⁶ A filmben lejátszódó álomjelenetben egy vihart láthat az olvasó, a kamera igen részletesen mutatja meg a megtépázott vitorlákat, eltört árbócokat és pusztító hullámokat, ám ismét érdemes a közönség, a befogadók reakcióját is figyelni, hiszen a fejezetben különösen erős a kapcsolat néző és szereplő között.¹⁷ Tomi lakói végig érdekesnek és izgalmasnak találják Alcyone és Ceyx történetét, a viharjelenet azonban nem nyeri el a tetszésüket:

Grandiózus tréfa volt: | A fapados nézősereg ismerte a Fekete-tenger viharait, és már a katasztrófa kibontakozása idején megegyezett abban, hogy Tereus falán csak egy rossz család képei viharzanak, hogy ez az óceán a valóságban csak egy lavór langyos víz, a felkorbácsolt hullámokban elmerülő hajó pedig amolyan játékszer lehetett. A tomibeliek ismerték és szerették ugyan az effajta csalásokat, és évente egyszer szívesen megcsalatták magukat a nagy egyhangúság közepette, de amit Cyparis itt elővezetett, az az ellenőrizhető valóság volt, a saját életük, a parti nyomorúság és a tengeri... még a hülye Battus is látta, hogy ezekben a képekben semmi hihető nincs. (31.)

Tréfa, rossz csalás, a valóságban csak egy lavór víz, játékszer, megcsalás, ellenőrizhető valóság, hihetőség. A fent idézett részlet minden mondata a valós és a fiktív rétegek megkülönböztetésére tett próbálkozásnak tekinthető – mindezek alapján a cél annak bemutatása, hogy a Tomi-beli világ a valóságos, a film pedig csupán a képzelet szüleménye, megrendezett, mesés, csupa megtévesztő trükkel és minden érzékünket becsapó megoldással. Ha azonban a befogadók ezt tudatosítják, a tréfa megszűnik, a trükkök lelepleződnek, az „ellenőrizhető valóság” válik hangsúlyosabbá. Kérdés, hogy a filmbeli világ-

ból kivezető valóság miféle közegbe vezet. A német szöveg a *nachprüfbar*, azaz az 'igazolható' jelzőt használja, azonban a jelző ellentmondásokhoz vezet: a szöveg alapvető fiktivitása miatt semmi nem lehet igazolható, a film tehát nem kevésbé valótlan, mint bármelyik városlakó élete, s ezt erősíti a már említett névazonosságok kérdése, vagyis a filmjelenetek közben föl-fölbukkanó reakciók is, melyek a városlakók szájából hangzanak el. Úgy tűnik, valóság és fikció e regényben nem egymás ellentéteinek tekinthető, sokkal inkább a kettő határán mozgó, egyikből a másikba áttűnő jelenségről van szó, amely összeköti a film és az álom illuzórikus voltát is.

Annál is inkább, mert a filmbeli álomjelenet tovább folytatódik, Alcyone álma a filmben valóság lesz, s Ceyx hajóstársaival együtt valóban viharba kerül. A valóság és a fikció közötti szintek tehát e mitológiai alapú szövegeknél igen érdekesen, rétegzetten olvashatók: Ovidius *Metamorphoses*ének, egy fiktív és annak is szánt világnak fiktív továbbgondolásában – *Az utolsó világban* – található az a vasváros, amelyben időről időre filmeket láthatnak a városlakók, s ezáltal további fikciós réteggel szembesül az olvasó is. Cyparis regénybeli állandó jelzője, a *Liliputaner*, azaz a liliputi pedig – noha első sorban alacsony természetére utal – eszünkbe juttatja Swift regényét is.¹⁸ A filmbeli álomjelenet továbbviszi ezt a szinteződést, egyfajta beágyazott fikció-sorozatnak, elbeszélés-sorozatnak lehetünk tanúi. Nem véletlenül vonhatunk párhuzamot ismét Ovidius alapszövegével, amely *carmen perpetuum*ként (*Met.* I. 4) egymásba szőtt történetek sorozata, s e megjelölésen belül mélyebb fikciós szintek bújnak meg a szövegben, például az Orpheus-epizód kerettörténetének és beágyazott énekének esetében.¹⁹ További szoros kapcsolat pedig szintén az álomjelenethez köthető: noha Morpheus neve nem szerepel Ransmayr regényében, a filmhez kapcsolódó (azon kívüli: Cyparis álma – és azon belüli: Alcyone álmoképei) álomjelenetek őt idézik; kimondatlanul ugyanazon helyen szerepel *Az utolsó világban*, ahová Ovidius szerkesztette a tizenegyedik könyvben: Alcyone és Ceyx történetébe ágyazva.

A Cyparis vetítette film első jelenete két ember között játszódik, ahogy már olvashattuk, a férfi azt mondja: „Elmegyek.” A *Metamorphoses* szövegében ez a részlet a *certam / te facit*, Alcyone (XI. 415–416) sorral indul; a *certus* szónak pedig az egész történet során igen fontos szerepe lesz. A biztos és a bizonytalan határán mozog Alcyone és Ceyx, ami sokszor a képmás valóságosságában vagy annak látszatában mutatkozik meg. *Az utolsó világban* lejátszott film hasonlóképpen tekinthető *imagónak*, mint Ovidiusnál az Alcyone által említett tenger szörnyű képmása (*ponti tristis imago*, XI. 427), s a későbbi Morpheus-epizódban többször is előforduló képmások, utánzatok, alakváltások.²⁰ A *Metamorphoses*ben Alcyonének bizonyítékul mindig látása vagy hallása szolgál, Ransmayr filmjelenetével összevetve azonban megállapítható, hogy Tomi közönségének éppen e két érzékszerv teszi lehetővé a valóságtól való elrugaszkodást, hiszen az ő érzékelésüket más mediális feltételrendszer határozza meg. Alcyone figyelmezteti Ceyxet, hogy tengerre szállni veszélyes, mivel *quo magis hos novi (nam novi et saepe paterna / parva domo vidi), magis hos reor esse timendos* („Ismerem őket jól (láttam kicsi korban, apámnak / házában) s annál iszonyúbbnak tartom a mérgük”); *Met.* XI. 437–438). A látás és annak hiánya tehát a biztos tudás és a bizonytalanság kifejezője, amely Ransmayr

regényének filmjelenetében már csak a kameramozgás miatt is különösen alakul: a látás ugyanis elsődlegesen a fikció egy másik szintjére emeli a vasváros lakóinak közönségét. A latin szövegben a látás az emlékezéssel és az álommal is összefügg, akárcsak Ransmayrnél; Alcyone álmát Morpheus hozza el, aki Ceyx arcát és alakját fölve mutatja meg magát a nőnek. Az álombeli látás azonban már nem bizonyítja a képek valóságosságát, éppen ellenkezőleg: *‘agnoscis Ceyca, miserrima coniunx? / an mea mutata est facies nece? respice: nosces / inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram...’* („Ismered-e Ceyx uradat, te szegény feleségem, / vagy pedig arcom a vég elváltottat? Tekints rám: / hitvesed arca helyett itt látod a hitvesed árnyát!”, *Met.* XI. 658–660). E jelenet megfilmesített változatában Morpheus személyesen nincs jelen, azonban az álom jellege miatt alakja mégis átszövi a részletet. Ransmayr Alcyone álmában már előre megjelenítette²¹ a vihart, amely valósággá vált, Ovidiusnál azonban Alcyone a vihar után álmodik, előtte azt hiszi, férje életben van, s készülődik Ceyx visszatérésére. Morpheus Iris közvetítésével mondja el, mi történt valójában: *...Ceycis imagine mittat / somnia ad Alcyonen veros narrantia casus* („...a holt Ceyx képében küldjön el éji / álmokat Alcyone elibé...”; *Met.* XI. 587–588). A valóság válik tehát álommá, Morpheus tulajdonképpen újrajátssza a valóságot, míg Ransmayrnél az álom lesz valósággá; újrajátszódik az álom – az „ellenőrizhetőség” azonban egyik esetben sem lehetséges, a látás mint a bizonyítás lehetősége az álom megjelenésével megszűnik. Az újrajátszás, az ismétlés lehetősége pedig kapcsolatot teremt álom és film között: ahogyan egy film újrajátszható, a vihar is többször ismétlődik a vásznon és a *Metamorphoses*ben egyaránt.²²

A valóság és fikció határán egyensúlyozik tehát a már fentebb említett álom motívuma, amely a regény második fejezetében Cyparis és a filmszereplő Alcyone fejében játszódik. Ez a határátlépés, az ébrenlét és az álom állapota közötti vékony sáv az átváltozás szempontjából lényeges, emellett pedig az ébrenlét mint a valóság, valamint az álom mint a képzelet világának kifejezése is számos alkalommal megjelenik a szövegben. Rögtön a regény indításában fölbukkan ez a kettősség: Cotta hajóútjával indul az első fejezet, az átlépéssel a valóságosnak hitt Róma és a még ismeretlen Tomi között. A hajó nagy viharba kerül a tengeren, akárcsak a későbbi jelenetben Ceyx, s hatalmas hullámok közt, két világ határán imbolyog. A szöveg megformálása e jelenetben is játszik az álom és valóság kérdésével: „Amikor belsejében a tenger hullámról hullámra lecsilapodott, elaludt. Hát megérkezett.” (8.) A részletből látszik, hogy Ransmayr Cotta megérkezésének pillanatát, a fizikai átlépést egy valóságosabbnak tűnő világból az alváshoz, egy fikciók lehetőségével teli világba való átlépéshez köti. A szöveg eközben, a folytatást még nem ismerve, bizonytalanságban hagyja az olvasót Cotta megérkezését illetően: valóban megérkezett-e, vagy csupán képzeletében, és elalvása következménye a „megérkezés”? Ez talán továbbra sem dönthető el; e részlet is a valóság és fikció közti határ elmosódását mutatja. E köztes állapot, álom és ébrenlét határán voltaképpen mindkettő egyszerre van jelen, vagy ha másfelől nézzük, egyik sem. Az ébredésben a két állapot eggyé válik, ez a bizonytalan, megfoghatatlan még és már közötti lét mégis képes örömforrássá válni (gondoljunk Cyparis boldogságára a félálomban), de rémületet is előidézhet. Cotta a regény egy másik jelenetében

továbbra is kitartóan keresi Nasót, amikor ráesteledik, s ismét elalszik. Álmából saját, félelemmel teli hangja ébreszti, mivel érzékeli, hogy valaki belépett a szobába – a félálom állapotában azonban az alakról nem derül ki, Tomi lakója volt-e, vagy egy álombeli alak valóságosnak érzett árnyéka.

Alcyone álma is átváltozások sorozata. Az elalvás pillanata nem egyértelmű, szinte a filmbeli valóságból csúszik át az álom fikciós képei közé: „Alcyone szinte megdermedt alvó férje mellett. Nyitott szemmel virrasztott, és meg sem mert mozdulni, nehogy az alvó felsőhajtván, álmódva elforduljon tőle. Egyedül volt félelme képeivel. És Cyparis vetítője megmutatta ezeket a képeket...” (30.) Alcyone tehát majdnem az ovidiusi átváltozásokhoz hasonló, megkövült és éber állapotban van, az elválástól való félelme még akkor is ébren tartja, amikor férje fizikai valójában jelen van, Ceyx álma azonban magában hordozza már az eltávolodás lehetőségét. Az álom ismét jósol, hiszen a fizikai elválás²³ másnap valóban megtörténik. Mindezek ellenére ugyancsak a félelem az, amelynek hatására a vetítővászonon az álombeli képeket láthatja a néző- és olvasóközönség, így adva mégis tanúkat Alcyone magányosságának. Az elalvás pillanatára csak következtethetünk; Alcyone ébredése azonban Cypariséhoz hasonlóan hangforráshoz köthető: míg Cyparist az elpattanó filmszalag hangja ébreszti, Alcyonét egy álombeli kiáltás – ez is jelzi a két szereplő két különböző fikciós szinthez tartozását.

Cyparis elsőként tehát Alcyone és Ceyx történetét vetíti le Tomiban, e választása azért is érdekes lehet, mert az álomjelenet (ahogyan fentebb láthattuk) többszörös kicsinyítő tükörként működhet: egyrészt az álom a filmhez képest, másrészt a film az egész regényhez képest. Martin Kiel szerint²⁴ Cyparis érkezése és a film, majd filmek lejátszása az egész regény szempontjából kulcsjeleneteket rejt, ám a film és az álom között is számos párhuzamot találhatunk. Az egyik, minden szempontból látványos párhuzam a film és az álom képisége: mindkettőt létrehozzák, a filmet annak kitalálója és lejátszója kelti életre, míg az álom az elme játéka, illetve az istenek kezdeményezésére közvetített képsorozat, melyet a XI. könyvben Morpheus mutat meg Alcyonénak. A képszerűség azonban egyik esetben sem megfogható vagy megállítható, hiszen csak meghatározott időre válik Tereus falából vetítővászon és Alcyone éjszakájából rémálom. Akárcsak a film jelenetei, az álomképek sem föltétlenül az elbeszélés egymásutániságát követik, lehetséges tehát a szerkesztettség, a válogatás²⁵ mindkét esetben. A film és az álom időbelisége is érzékelhetetlenné válik így, hiszen egy-egy jelentéktelennek tűnő esemény hosszabb ideig tarthat, míg más – akár fontosabbnak tartott – néhány szóban mutatkozik csak meg. Az álombeli viharjelenet Ransmayrnél négy hosszabb bekezdés, Ovidiusnál több mint száz sor, míg más részletekről keveset tud meg az olvasó és a néző. Álom és film tehát szorosan összekapcsolódik: a film álomszerű, az álom filmszerű. Nem véletlen így az sem, hogy Cyparis álma is hozzátartozik a film-epizódhoz, így állítva a filmet összekötő kapocsként a két álomjelenet közé, akárcsak a vetítógép a két fikciós réteg, Tomi városa és Alcyone búcsúja között.

A film a kameramozgás és a képi megjelenítés miatt lehetőséget ad a sűrítésre is; s az Ovidiusnál igen hosszúvá nyúlt dialógust a kamera képes két szóval megjeleníteni a nő és férfi búcsúzásakor. Emellett az Ovidiusnál csaknem száz soros viharleírást tömöríti, a törött árbócok és szakadt vitorlák közeli

felvételeinek segítségével. A film irodalmisága mellett (amelyről már esett szó) érdekes, hogy a latin szöveg viszont olykor szinte kameraként távolít és közelít a búcsúzás és az érkezés jelenetei során (*Met.* XI. 463–473):

*sustulit illa
umentes oculos stantemque in puppe recurva
concussaque manu dantem sibi signa maritum
prima videt redditque notas; ubi terra recessit
longius atque oculi nequeunt cognoscere vultus,
dum licet insequitur fugientem lumine pinum;
haec quoque ut haud poterat spatio summota videri,
vela tamen spectat summo fluitantia malo;
ut nec vela videt, vacuum petit anxia lectum
seque toro ponit...*

...Ő meg, az asszony,
fölveti még nedves szeméit, s úgy nézi a görbe
tat magasán álló férjét, ahogy int a kezével;
látja a jelt, viszonozza; mikor meg a part tovahátrál,
messzebb mint arcot láthatna a messze tekintet,
ő a szökő gályát, valamíg szeme tudja követni,
nézi; s a távolság nőttén hogy ez is továtűnt már;
hát, mi az árbocfán odafont leng, nézi a vásznat;
s hogy vásznat sem lát, üres ágyát gondteli szívvel
felkeresi s rádől...

(Devecseri Gábor fordítása)

Szinte látszik, hogyan tűnik el szem elől Ceyx hajója, s „visz-szaérkezésekor” ehhez hasonlóan, részletekben, Alcyone csupán közelítő „kameramozgással” ismer rá férjére. A látás bizonytalansága és ezt követően az élesített kép tehát ismét a megismeréssel kapcsolódik össze, akárcsak Ransmayrnél, s az átváltozás a megismerés pillanatában indul el: „...Alcyone [...] felkapta a fejét, és most ő is meglátta a halottat. Milyen közelinek, milyen tisztának látta rögtön az arc emlékképét, minden vonását! [...] Szinte magánkívül emelkedett fel, [...] valósággal repült a parti sziklák fölött.” (37.)

Ovidiusnál tehát az álom, a képmás, a hamisság – amely a *fallax fiducia*, *fallaciter*, *frustra*, *modo visus erat* szavakban és szókapcsolatokban is megfigyelhető (*Met.* XI. 430, 562, 665, 679) – szoros kapcsolatban áll a tekintettel mint bizonyítékkal, az „ellenőrizhetőség” azonban mindig a bizonytalanság terében marad, hol egy másik fikciós szintbe való átlépés miatt, hol pedig azért, mert ismét az időjárás (éjszaka, vihar, felhő, köd) homályosítja el a szereplők valóságérzetét. Az *utolsó világban* Tomi közönsége ugyanolyan hazugságnak részese, mint a filmszínészek, csupán egy fiktív réteggel „kijebb”: hazugságnak tartják a viharjelenetet, de tulajdonképpen annak mondható az egész film, a film elindításának körülményei is (például hangszóróból szól a tücsökgzene), és mindaz a közeg, amelyben a közönség él.

A filmből az álomba tartó átlépésen és a kettő közötti képi megjelenítés hasonlóságain²⁶ túl érdemes kitérni az álom tartalmára: a vihar és a víz nemcsak a két világ közti hanykódás és a bizonytalan, úton lévő hős toposza, de a víz álomhoz való kapcsolata szempontjából is érdekes lehet. Az álom és a folyékonyág kapcsolatára több irodalmi példát hozhatnánk,²⁷ de ezáltal szintén a megfoghatatlanság, az elfolyó időtlenség

szimbóluma, ráadásul akárcsak a víz,²⁸ az álom is tükröz, emlékeztet, és közvetít. A víznek és a víz álomhoz hasonló tulajdonságának tehát komoly szerepe van a regény második fejezetében; a továbbiakban ezeket veszem sorra.

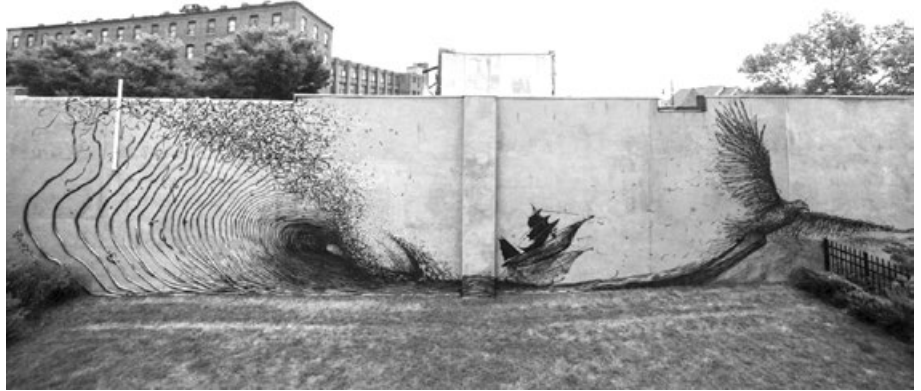
A víz egyszerre közelít és távolít; ez az elem köti össze Alcyonét és Ceyxet, s ugyanez választja el őket egymástól. A búcsúzás pillanatában Alcyone még álmában sem látja a viharos tengert, azonban a nő könnye már a belőle kitörő belső vihar pszichikai megvalósulása, egyúttal jelzi a víz pusztító és elválasztó erejét. A filmjelenetben Alcyone sírására ismét „kívülről” is érkezik válasz, mégpedig Battustól, a szatócsné Fama fiától: „Battus felnyögött, amikor meglátta szemében a könnyeket” (26). A közönségből érkező reakció látványosan szembesíti a szereplőt és nézőjét, a két *Metamorphoses*-szereplőt, akik a regényben két külön közegben néznek egymás szemébe; Battus nézőpontját követve pedig az olvasó is bekapcsolódhat a fikciós színterek közötti játékba, mint ahogyan ez a fejezet során már többször látható volt. Alcyone belső vihara Ovidiusnál még inkább párhuzamba állítható a tengeren elszenvedett vihar kitörésével; érdemes megfigyelni a férje elutazásának hírére adott, egyre fokozódó erősségű fizikai tüneteket és változásokat. Miután megbizonyosodott arról, hogy Ceyx valóban elmegy, csontjait megdermeszti a fagy, majd halálos sápadtság vesz erőt rajta, szeme könnyel telik meg, később a sírás akadályozza a beszédben (akárcsak a tenger, amely Ceyx kiáltását nyeli el), végül zokogni kezd (*Met.* XI. 415–422):

...certam

*te facit, Alcyone; cui protinus intima frigus
ossa receperunt buxoque simillimus ora
pallor obit lacrimisque genae maduere profusis.
ter conata loqui ter fletibus ora rigavit
singultuque pias interrumpente querelas
'quae mea culpa tuam' dixit, 'carissime, mentem
vertit? ...'*

*Mégis e szándékát legelőbb elmondta tenéked,
Alcyone, hűséges nő, kinek ekkor a csontját
fagy foglalta el, és arcát megszállta a puszpáng-
fának sápadtsága, s elomlott rajta a könnyár.
Szólana háromszor, háromszor fékezi sírás,
majd fel-felszakadó zokogással küzdve kimondja
szép szerető panasztát: „Mily vétkem tette, te édes,
hogymár elfordulsz tőlem, hova lett a szerelmed? [...]”*
(Devecseri Gábor fordítása)

Az álombeli és később a valósággá vált vihar éppen azért okoz fájdalmat, majd örületközeli állapotot Alcyonénak Ovidius és Ransmayr szövegeiben is, mert a *certum facere*, azaz a bizonyosság, látás biztonsága hiányzik belőlük. A víz tehát könnyként egyrészt közelíti a búcsúzó férfit és nőt, hiszen Ceyx indulásának pillanatát hosszabbítja, másrészt viharos tengerként el



2. kép. Falfestmény az átváltozásokról. Mark Deff felvétele, New York

(forrás: Google Arts & Culture)

is távolítja egymástól a szerelmeseket. Hasonlóan az álomhoz (és tulajdonképpen a film tulajdonságaihoz), amennyiben az eltávolíthatja Ceyxet, előre jelezheti a későbbi, fizikai eltávolodást, de közel is hozhatja a már elveszett test képét; Ovidius Morpheus alakjában hozza vissza Ceyxet, mindez azonban összekapcsolódik az érzécsalódással, az *imago* egyszerre valóságos és valószerűtlen voltával, mindezek pedig a film vezérmotívumaihoz vezetnek.

Ahogyan a film rászedi a nézőt és az olvasót, az álom megcsalja Alcyone érzékelését, úgy a víz is képes az „ellenőrizhetetlen valóság” megteremtésére (annál is inkább, mert a fentebb idézett részletben ezt a szerkezetet Tomi közönsége éppen a vízzel kapcsolatos ismereteikre alapozva használja). Noha a víznek és a viharoknak a nézőket nem sikerül megcsalni, Alcyonéval nemcsak az álom, hanem a víz is *fallax*ként viselkedik Ransmayr regényében. Ceyx eltávovása után ugyanis Alcyone egyre inkább eltávolodik a (persze filmbeli) saját valóságától; eleinte csak gondolatai szakadnak el az aktuális eseményektől: „De gondolatai már ennél is előbbre jártak, girlandokat font, látta Ceyxet feljönni a meredek utcán, fel öhozzá, és kitérte karját” (34). Később fizikai jelenlétét is egyre jobban kivonja megszokott életének rendjéből: „Alcyone minden reggel, minden délnél és minden este végigment és végigszaladt a parton, a káprázató távol kiégette szeme világát, és nem hitt a tulajdon álmának” (34). Szinte már örülethez közeli állapotban van, amikor hajó fut be a kikötőbe, fedélzetén hajótöröttek, akiknek „arcvonásait tönkretette a nap és a só, ajkaiak kifehéredtek”. A felismerhetetlenségig torzult arcok egyikében Alcyone – az álomhoz hasonlóan – Ceyx képmását véli felfedezni, ezáltal tulajdonképpen az éber álom állapotába kerül. Ezután „többé nem tért vissza a palotába: közel maradt a tengerhez, a hullámveréshez, és kitarzott hite mellett, hogy valamely kegyes áramlat legalább Ceyx holttestét a lábához hozza” (35). A korábban szétválasztó víz pedig valóban újra közel hozza Ceyx testét, az egyetlen erőként maradva, amely még képes változtatni, alakítani az eseményeken – szinte ovidiusi módon elevenedik meg tehát a tenger, amely „oda-odanyújtózott” Alcyonéhoz, és aztán magával hozta Ceyxet. A halálból való visszatérés majd átváltozás pedig egyedülálló a *Metamorphoses*ben,²⁹ a visszatérés lehetőségét a víz teremti meg. Nem véletlen, hogy az élő és az élettelen, Alcyone és Ceyx találkozása a vízparton történik, a part mentén, ahonnan Cyparis,

a filmvetítés is érkezett a fejezet elején. A madárrá változást a víz teszi lehetővé, amely egyrészt közvetítő közegként van jelen az élő és a holt világ között, másrészt a fizikai átváltozásában is szerepet játszik, hogy a vízhez kötődő tragikus kapcsolat a levegőben oldódhasson fel. Alcyone a szárazföld felől közelít a part mentén, „örülete végre irányt és célt kapott, ugrált, szökdelt, körül kőre pattant a sziklahasadékok fölött, valósággal repült a parti sziklák fölött”. (37.) Ceyxet a víz hozza a parthoz, hiszen ő már végképp az „ellenőrizhetetlen valóságból” érkezett: „...a hajban bűzlő habokból pihetoll koszorú lett [...] Aztán a lágy szellő borzolta víztükörrel csőrös, apró fej emelkedett fel, [...] és lerázott sóvirágot, vizet és varas sebeket.” (38.)

A víz tehát – a szereplők sorsával összhangban – hol nyugodt, hol viharos, egyszer tiszta, másszor ugyanez a víz ködös, pusztító és életet adó tenger, amely egyszerre eltávolíthatja, és közelebb hozhatja a szereplőket. Kiszámíthatatlansága miatt az elbizonytalanítás terepe, akárcsak az álom, amely látás és nem látás határán ingadozik, információkat közvetít, amelyek sokszor hamisak, vagy nem megítélhető az igazságtartalmuk.

Jegyzetek

- 1 Kékesi Kun Árpád az ember alkotta világ pusztulásának egy újabb bemutatásaként említi Cyparis filmjeit.
- 2 Esterházy Péter írja: „A valóságok egyenrangúak: mondjuk a regény világa és annak egyik szereplője ünnepi beszédében vagy egy filmvászon meglevenedő világ, ezek ugyanolyan erővel léteznek (bár olykor egyik valóság ellenőrzi a másikat – ilyenkor föl kell erősíteni a zenét és a viharzás hangerejét).” Esterházy 1996, 136.
- 3 Fliedl 1993, 160.
- 4 Kulcsár-Szabó Zoltán a közönség reakcióiban az ókori és a posztmodern közötti kapcsolatot is kiemeli: „Cyparis filmvetítései, Fama »epizskópjának« közönsége elsősorban a modern tömegkommunikációs médiumokat, illetve, a tömegkultúra idekapcsolható hatás- és befogadási effektusait idézik fel, a tomi közönség reakciói a »hihetőség« igényének, a realitás illúziójának előfeltételével, illetve a »willing suspension of disbelief« posztmodern változataival írhatók le, ily módon kapcsolatot teremtve a megjelenített mítoszok és egy kifejezetten 20. századi befogadói attitűd mögött.” (Kulcsár-Szabó 2003, 72.)
- 5 Akárcsak a lejátszott filmjelenet az egész regény tükrében, állítja Friedmann Harzer: „Der erzählte Film über Ceyx und Alcyone fungiert gewissermaßen als »Buch im Buch«, als *mise en abyme*, in der sich die erzählten Verwandlungen der »Letzten Welt« spiegeln.” (Harzer 2000, 184.)
- 6 Hardie (2002, 274) a jelenetet az elégikus szerető búcsúzásaként olvassa.
- 7 A film tágabb értelemben önmagában is fölfogható szöveggént, írja Helga Mitterbauer (2015, 100), így az a regényt olvasva kétszeresen is szöveggént működik.
- 8 Monica Fröhlich (2001, 93) szerint Ransmayr regényének egyik legfőbb erőssége a nézőpontok és az érzékelések változatossága, az állandóság folyamatos fölszámolása.
- 9 Friedmann Harzer (2000, 184) is rámutat arra, hogy a film lehetőséget teremt még egy belső keret megjelenítésére.
- 10 Tulajdonképpen Fama (és később Battus) nevének említése a film közben szintén belépés a műalkotásba, vö. Ziolkowski 2005, 183.
- 11 A két világ nevekkkel való összemosisáról részletesebben lásd Vollstedt 1998, 46.
- 12 Vö. a *Thesaurus Linguae Latinae* „eo” szócikkével.
- 13 A fizikai eltávolodásról és jelenlétről részletesebben lásd Hardie 2002, 273.
- 14 Actaeon még emberként szólna, de szarvasként már képtelen rá: [*ut vero vultus et cornua vidit in unda.*] / ‘*me miserum!*’ dicturus erat; vox nulla secuta est! („Végülis új arcát s meglátva a vízben a szarvát, / »Jaj nekem!« így szólna: de szó már nem jön a torkán”; Met. III. 200–201); Daphne emberszívének dobogása pedig még fává változásának utolsó pillanatában is hallható: *hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus* („S Phoebus ezért is lángol még: rányomja a jobbját / arra a törzsre, s a kéreg alatt dobogó szívet érez”; Met. I. 553–554). Mindkét hely fordítása Devecseri Gábertől való.
- 15 Ceyx kiáltásra való képtelensége Ovidiustól ismerős; a jelenet elemzéséhez részletesebben lásd Hardie 2002, 280–281.
- 16 Kiel (1996, 230) egyenesen a valóság szükségletlenségéről beszél.
- 17 Gehlhoff 1999, 43.
- 18 Jonathan Swift *Gulliver kalandos utazásai* című regényében Gulliver Liliputba tartó útja szintén egy nagy tengeri viharral indul, amely a valóságosnak tűnő világból a mese világába viszi a főszereplőt. Cyparis liliputiként való említése talán a két világ közti átmenetet jelzi előre, amelynek közvetítő közege a víz, emellett pedig egy másik irodalmi művet is beemel a fikciós szintek közti játékba.
- 19 A beágyazott történetek egyúttal fölhívják a figyelmet az elbeszélés módjára is, amely különösen érdekesen alakul a posztmodern regény esetében. A beágyazott történetek narratológiai jelentőségéről lásd Acél 2011, 92–102.
- 20 Hardie 2002, 278.
- 21 Vollstedt 1998, 42.
- 22 Bombitz Attila (1999, 49) írja, hogy „Az *utolsó világ* – az alapmodell átírásában –, egy már előzőleg, mások által megtett útnak a megismétléséről szól...”. Az ismételhetőség tehát nemcsak a film és az álom összekötő eleme; a regény egészét átszövi az ismétlés, tulajdonképpen strukturális elvvé változik. Arany Mihály pedig fölhívja a figyelmet arra, hogy az ismétlés motívuma Ransmayr egész írásművészetére jellemző, részletesebben lásd Arany 2008, 93–111.
- 23 Jelenlét és távollét kapcsolatáról a *Metamorphoses*ben részletesebben lásd Hardie 2002, 272–282.

- 24 Kiel 1996, 216.
- 25 Freud ([1900] 2003, 200–220) az álommunkát két fontos fogalommal, a sűrítéssel és az eltolással írja le. Az álom jelentéseihez, lehetséges megfigyeléseihez (álomgondolatokhoz) képest maga az álomkép sokkal sűrűbb, a képek és események röviden elmesélhetők. Freud az álombeli sűrítést a kihagyással kapcsolja össze: „Ha megfontoljuk, hogy a fellelt álomgondolatoknak csak kis töredékét képviseli az álom képzetlemeinek valamelyike, arra kell következtetnünk, hogy a sűrítés *kihagyás* útján történik, amennyiben az álom nem hű fordítása vagy hajszálpontos vetített képe az álomgondolatnak, hanem csak felette tökéletlen és hézagos ábrázolása.” (201.) Az eltolás Freud szerint azt jelenti, hogy a tudattalan gyakran lényegtelennek tűnő álomképek mögé rejti az álomgondolatot, tehát egyes, velünk megtörtént eseményeket föl-nagyíthat vagy kisebbé tehet. Mindez a film szerkesztettségére is igaz: sűrít, ezáltal ki is hagy eseményeket, a kameramozgás pedig apró részleteket tehet vetítőnyi méretűvé vagy fordítva (gondoljunk csak Alcyone és Ceyx filmjének bevezető jelenetére).
- 26 Harzer 2000, 184.
- 27 Devecseri Gábor fordításában idézem Morpheus birodalmának leírását: „csermelye csorran a Lethének, s csobogással aláfut / kis kavicsok tetején, csalogatja a habja az álmot” (603–604). Említhetünk azonban későbbi műveket is, amelyek az álom vízszerűségét emelik ki, például Arany János *Álom-való* vagy Coleridge *Kubla kán* című versét.
- 28 A víz és az árnyék (*umbra*, mely szó igen gyakran előfordul az ovidiusi álomleírásokban mint az álomkép kifejezője) összemosódásáról lásd Konkoly 2015, 62.
- 29 Fantham 1979, 331.
- 30 Simon 2017, 91.

Bibliográfia

Szövegkiadások

- Ransmayr, Ch. 1988. *Die letzte Welt*. Nördlingen.
- Ransmayr, Ch. 1995. *Az utolsó világ*. Ford. Farkas Tünde. Budapest.

Szakirodalom

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke*. Budapest.
- Arany M. 2008. „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben”: *Forrás* 40/3, 93–111.
- Bombitz A. 1999. „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teoretikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez”: *Tisztaír* 53/6, 46–51.
- Esterházy P. 1996. „Az utolsó világ”: Uő: *Egy két haris*. Budapest, 135–137.
- Fantham, E. 1979. „Ovid’s Ceyx and Alcyone. The Metamorphosis of a Myth”: *Phoenix* 33/4, 330–345.
- Fliedl, K. 1993. „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye nyomán” (ford. Kerekes Gábor – Szalai Lajos): *Filológiai Közöny* 39/2, 158–162.
- Freud, S. [1900] 2003. *Álomfejtés*. Ford. Hollós I. Budapest.
- Fröhlich, M. 2001. *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg.
- Gehlhoff, E. F. 1999. *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*. Paderborn.
- Hardie, P. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Harzer, F. 2000. *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid–Kafka–Ransmayr)*. Tübingen.
- Kékesi Kun Á.: „»A pusztulás skálája« – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*”: *Palimpszeszt* http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm (hozzáférés: 2017. 09. 22.).
- Kiel, M. 1996. *NEXUS. Postmoderne Mythenbilder. Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs »Die letzte Welt«*. Frankfurt am Main.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)”: *Ókor* 14/3, 56–64.
- Kulcsár-Szabó Z. 2003. „Kommentár helyett »hymen«? A meta-textualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében”: Józán I. – Kulcsár Szabó E. – Szegedy-Maszák M. (szerk.): *Az elbeszélés módszerei. Narratíva és identitás*. Budapest, 474–500.
- Mitterbauer, H. 2015. „Der Weg ins Archiv. Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*”: A. Bombitz (szerk.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*. Wien, 98–106.
- Simon A. 2017. „Trauma és (a)phonia. Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének Philomela-epizódjáról”: *Alföld* 68/8, 88–105.
- Vollstedt, B. 1998. *Ovids Metamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto in Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*. Paderborn.
- Ziolkowski, T. 2005. *Ovid and the Moderns*. Ithaca, NY.

Metamorfózis és technoemésztés

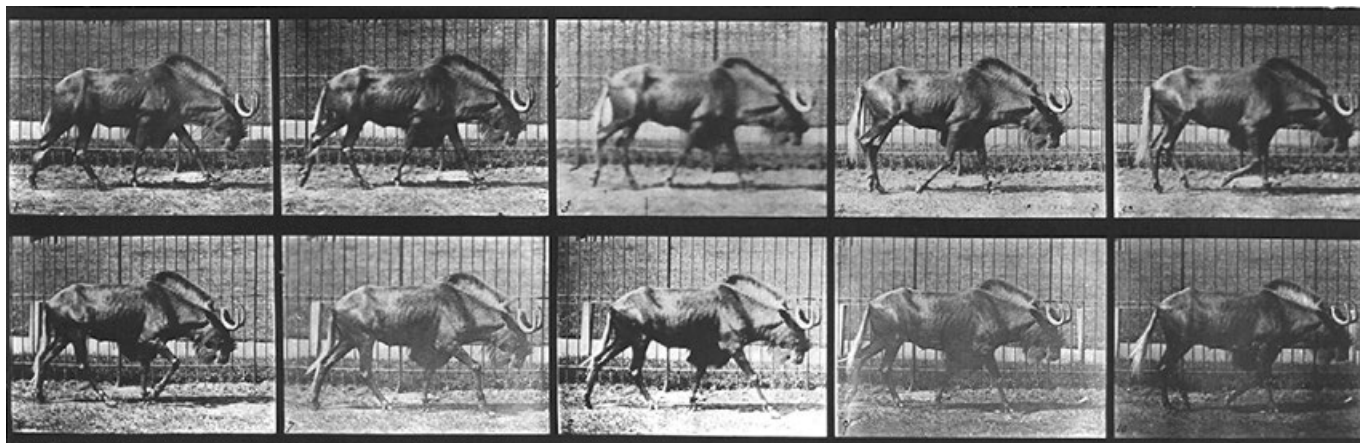
Ovidius és a poszthumán elméletek

Nemes Z. Márió

„Új alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani” – indítja Ovidius *Átváltozások* (*Metamorphoses*) című *perpetuum carmen*jét (Ovidius: *Átváltozások* I. 1–2, ford. Devecseri Gábor). Az „új alakokká vált testekről” szóló szöveg a metamorfózis alakzata jegyében viszi színre a mitológia és kultúra metszéspontjában megképződő emberi létezést. Mindez azt jelenti, hogy „a metamorfózis tétje mindig szükségképpen antropológiai”,¹ hiszen az ember (ki)léte nem önmagában megalapozott evidenciaként tárul fel előttünk, hanem a nem emberihez képest elgondolt reflexív viszonyában, egyfajta állandó kilépésben és önmeghaladásban. Mintha már mindig is az „új alakból” kérdeznénk vissza a „rég”i” testre/identitásra, miközben ennek a kérdésnek a pozíciója távollét és jelenlét állandó oscillációjában sohasem rögzül igazán, „mert a metamorfózissal kapcsolatos vitákban valahol mindig az forog kockán, amit a filozófus Elizabeth Grosz »a szubjektivitás testi határainak« nevez [...]”. Az átváltozás épp azért allegorizálható az identitás válságaként, mert valami nehezen megragadható módon szubjektivitás (identitás) és test kapcsolatára, a megtestesülés következményeire kérdez rá”.² Ez a metamorfikus antropológia az emberi és nem emberi közti határok transzgressziójával arra figyelmeztet, hogy a testet öltés tapasztalatában mindig benne rejlik valamiféle „többlet” való ráutaltság, ami Ovidius esetében legtöbbször az isteni szféra irányába mutat. A kortárs antropológiai gondolkodás különböző irányzatai számára egyaránt emblematikussá vált az *Átváltozások* „nyitott” emberképe. Mindez olyan kérdéseket vet fel, hogy miért és hogyan válik a metamorfózis antropológiája a humanista modernitás emberképének kritikájává, milyen „új alakok” kísértik a „rég”i” testeket”, illetve milyen „többlet” koordinálja a posztmodern alakváltásokat a társadalmi-kulturális „varázstalanítás” kontextusában.

Ezeknek a kérdéseknek a felfejtéséhez azonban rekonstruálni kell több antropológia- és kultúratörténeti összefüggést, hiszen a metamorfózist a továbbiakban a poszt-humanizmus kontextusában tárgyalom, ami azonban feltételezi az ember és az állat fogalmában beállt „antrozoológiai” (Randy Malamud) változások értelmezését, vagyis az ember önmagához való viszonyának átalakulását, amely az állatokkal kapcsolatos érzékelési módok és médiumok rendszerébe is beleíródik. A poszthumanizmus interdiszciplináris diskurzusa ugyanis az antropocentrikus európai modernitás egyfajta *gyászmunkájaként* (az Ember „halála” fölött érzett megrendülés, pánik és trauma „feldolgozása”) jön létre, amely azonban egy másik gyásztörténettel, mégpedig az Állat halálával és/vagy eltűnésével szövődik össze. Ebben az összefüggésben elengedhetetlen a technológiai kontextus értelmezése is, vagyis azokra a technológiai médiumokra, ábrázolási kódokra és vizuális rendszerekre való reflektálás, melyek keretei között ez a közös gyásztörténet artikulálódik.

Aleida Assmann az európai kultúra egyes strukturális összefüggéseinek értelmezésére vezeti be az átváltozáskultúra és az identitáskultúra fogalompárját.³ Az Assmann-féle tipológia szerint ezen két kulturális modell váltakozásával írható le a nyugati szubjektumtörténet, noha az átváltozás- és az identitáskultúrák nem homogén rendszerek, illetve nem tisztán elkülöníthető történeti állomások, hanem olyan dinamikus tendenciák, melyek különböző hibrid formákat is létrehozhatnak. A két kultu-



1. kép. Eadweard Muybridge: Sétáló gnú (*Animal Locomotion*, 1887, 701. tábla)

rális paradigma közötti alapvető különbség az emberi pozíció határainak, vagyis az emberi és a nem emberi közti viszonyoknak az eltérő kezelésében mutatkozik meg, mert egy olyan „antropológiai gépezet” (Giorgio Agamben) lép itt működésbe, mely kulturális-ideológiai alapokon, kizáró és bezáró műveletek segítségével koordinálja az emberlét lehetséges körvonalait.

Az átváltozáskultúra ebben a tekintetben *inkluzív* karakterűnek mutatkozik, vagyis nyitott emberképet hoz létre, melyet szervesen integrál a nem emberi kozmoszba. A mikro- és makrokozmosz közti integrációban a mámor, ekstázis, illetve a misztikus reveláció olyan tapasztalatformákat, alternatív létállapotokat és önmeghaladási gyakorlatokat képviselnek, melyek nem a szubjektum elszegényítéséhez, hanem az egzisztencia felfokozásához, egy elementáris természet-, összelet- és/vagy transzcendencia-tapasztalat átéléséhez vezetnek. Az identitáskultúra ezzel szemben *exkluzív* karakterű, ugyanis egy zárt emberkép értelmében kategorikusan leválasztja a humán szubjektumot a környező világtól és természettől, miközben meghatározza a személy határait, amelyen belül bármiféle változás és flexibilitás lehetséges. Az identitáskultúra egységes, önazonos és autonóm emberképe megfeleltethető a 18. századi humanista antropológiának, mely a modernitás projektuma számára alapvető jelentőségű.

Kant *Antropológiájának* első paragrafusa szemléletes módon képviseli ezt az álláspontot: „Hogy az ember gondolatban képes megragadni az ént, az őt végtelen magasságokba emeli minden más, a Földet lakó élőlény fölé. Ezáltal személy, és pedig a tudat egységének köszönhetően, essék meg vele bármi változás, egy és ugyanaz a személy, azaz valaki a *dolgoktól*, amilyenek még az esztelen állatok is, kikkel tetszés szerint tehetni bármit, rangban és méltóságban teljességgel elütő lény...”⁷⁴ Ebben a transzcendentális humanizmusban az ember nem csupán a dolgokkal egy szinten kezelt állatok fölötti „végtelen magasságokba” emelkedik, hiszen eközben saját természeti vonatkozásaitól is elkülönül, amit a fiziológiai és a pragmatikus antropológia kanti egyeztetetlensége jelez. A „tudat egysége” által garantált „egy és ugyanazon személy” megfigyelésének módszertani nehézsége a tettetés emberi opciójából adódik, mely lehetőség a 18. századi antropológiák egyik nagy problémája, mert a színlelés, (ön)elváltoztatás és maszkirozás társadalmi gyakorlatai, a *Verstellung* technikái és taktikái az identitáskultúra szempontjából negatív jelenségek.

A protestáns-polgári kultúra autenticitásközpontú, vagyis a lét (*Sein*) és a látszat (*Schein*) között tételezett ontikus differencia etikai-morális hierarchiává alakul át. Ebben a rendszerben a változás külső differencia és belső kontinuitás dialektikájában adódik, melyet a humanista *Bildung* intézménye kanalizál. A színlelés és mássá levés az identitás progressziójával szembeni „performatív fátylak”, mert nem csupán elleplezik az ontikus értékhierarchiát, hanem az eltérítés által destruálják az emberi létezés közvetlenségét és tiszta önazonosságát. Vagyis az átváltozás, az identitás határainak a „felsértése” nem az ismeret és tapasztalat bővüléséhez vezet, mint az átváltozáskultúrákban, hanem egy olyan antropológiai botrányt celebrál, ahol/amikor az ember a végtelen magasságból visszahull az állati és dologi létezés kaotikus természeti állapotába.

A 19. század természettudományos forradalmi, a biológia általános gondolkodási paradigmává és/vagy „stílusává” (*Denkstil*) válása (melynek a darwinizmus előretörése a legfontosabb szimptomája) egy általános antropológiai-kulturális pánikretorika megjelenéséhez vezetnek, ugyanis a humanista identitáskultúra a legújabb felismerések fényében már nem képes párhuzamos, de elválasztott rendszerekként kezelni az állatok és emberek birodalmát.⁷⁵ A darwinizmus a biológiai evolúció logikája mentén integrálja a két párhuzamos rendszert, ami többek között azt eredményezi, hogy az embernek immár nincs általános és rögzített „helye” – teológailag és/vagy transzcendentálisan biztosított „kivételessége” –, mert antropológiai identitása a feltörekvő és hanyatló életerők performanciájába oldódik bele. A fájdalom a szellem szeme, írja Helmuth Plessner arra utalva, hogy csak egy olyan kornak van elég intellektuális ereje a világ otthonosságának feltöresztéséhez, mely alapjaiban rendült meg és önmaga felől támadtak kétségei. „Az elidegenítő tekintet művészete éppen ezért elengedhetetlen előfeltétele minden valódi megértésnek. Kiemeli a láthatatlanságból azt, ami az emberi viszonyokban ismerős, hogy játékba hozza a megértést az eredetileg ismerősből kinyert, idegenkedést keltő feltűnővel való ismételt találkozás során. Idegenkedés nélkül nincs megértés, ez az ismerősséghez vezető kerülőút, az a sötét előtér, amelyből az ismerős mint jelenet és háttér kiemelkedik és felfoghatóvá válik.”⁷⁶ A modernitás antropológiai válságai visszafordítják az „elidegenítő tekintetet” az emberre, hiszen nem csak a világ otthonossága kérdőjeleződik meg, hanem az a „természet”, ami az

embert összeköti a világgal, amivel közösséget vállalva világalkotóvá válhat.

Ugyanakkor az (ön)azonos jelenlététől elidegenedett ember számára éppen Plessner antropológiájában adódik az a lehetőség, hogy lényének (újra)központosítása helyett a „sötét előteret” ismerje fel ambivalens pozíciója nem-helyeként. Az „ismerősséghez vezető kerülő út” ugyanis az önismeretre törekvés performatív játéktereként értelmeződik át a német szerző filozófiai antropológiájában, miszerint az emberre jellemző excentrikus pozicionalitás a létezés szélső pólusai közötti állandó átmenetben, ugrásban és kivetődésben viszi színre ott-honosság és idegenség kölcsönviszonyát. Ennek értelmében az ember soha nem volt otthon, noha mindig haza akar érni, vagyis folyamatos önlétesítésben, színre vitelben és átalakulásban teremti önmaga váltakozó képeit, miközben egyiknek sem tud autentikus módon megfelelni. Plessner nem esszencialista antropológiájában tehát visszatérnek az Assmann-féle átváltozáskultúra egyes motívumai, noha ebben a modernista koncepcióban már hiányzik az emberi képlékenységet szervesen befogadó és artikuláló kozmosz képzete.

A *Grenzen der Gemeinschaft* oldalain kifejtett társadalmi szerepjáték-elmélet szerint az ember folyamatosan a megmutatkozás és rejtekezés tendenciáinak antagonisztikus küzdelmébe van belevetve, ami azt jelenti, hogy az identitás(ok) termelése elképzelhetetlen a *Verstellung* technikái és taktikái nélkül.⁷ Vagyis az ember bármiféle „természetessége” már mindig is művi módon előállított, ami az identitáslehetőségek pluralizálódását és szerepszerű változtatását teszi lehetővé. A különböző szociális radikalizmusok közösségelvű autenticitásgényével szemben fellépő társadalomantropológiai vízió köztes pozíciót foglal el az átváltozás- és identitásparadigmák között. Plessner hitet tesz a polgári kultúra azon eszméje mellett, miszerint az együttélés alapja a „tartás” (*Haltung*) formaképző ereje, ugyanakkor egyik kulturális forma sem rendelkezik végleges identitásrögzítő erővel, hiszen antropológiai formátlanságunk performatív formaöltésre kényszerít minket, ami időleges szerepek közti metamorfikus identitáscseréket feltételez. A társadalmi-kulturális közegünk mint „második természet” (Lukács György) alól kiveszett az „első természet”, és csak akkor vagyunk képesek megőrizni egyensúlyunkat, ha átváltozó megtestesüléseink összjátékában stabilizáljuk radikális nyitottságunkat.

A poszthumanista áramlatok antropológiai szempontból a Plessnerre is jellemző nem esszencialista pozíciót képviselik, ugyanakkor nagyobb hangsúlyt fektetnek a második természet technológiai struktúrájára. A fogalom kultúraelméleti kontextusban először Ihab Hassan *Prometheus as Performer. Toward a Posthumanist Culture?* (1977) című írásában jelenik meg.⁸ Hassan Prométheust, az embereknek tüzet ajándékozó mitikus titánt nevezi ki a poszthumanitás hőséne, mely választás abból a szempontból is elgondolkodtató, hogy ez a figura és a hozzá kapcsolt titanizmus fogalma már a 18. század végi humanizmusban is jelentős szerepet töltött be mint ideológiai jelölő. Carl Friedrich von Weizsäcker fizikus-filozófus felfogásában a titanizmus mindig egy világegészre irányuló kérdést tételez fel.⁹ Ez a kérdés olyan „radikális pátozzsal” nyilatkozik meg, amely hübriszként lepleződik le és szükségszerű retorziót vált ki, de történelmi-szellemi dinamizmusa miatt mégis korszakformáló erejű. A titáni tehát egy olyan, nagyformátumú

gesztusokkal élő forradalmi erő, amely szükséges a történelem előremozdításához, mégis önmagában hordozza saját felbomlásának csíráját. Weizsäcker kultúrtörténeti elemzése szerint ugyanis a titanizmusban mindig van egy belső szakadás, amely a teória és a gyakorlat, a lehetőség és a ténylegesség között nyílik meg. Ez a szakadás vezet ahhoz, hogy a titanizmus művészi formái nem csupán gesztusaikban teátrálisak, hanem *par excellence* színpadi jelenségek, vagyis szükségszerűen ellepleznek valamit saját monumentális reprezentációjukkal.

Hassan Prométheusában ott bujkál az „emberek korát” radikális pátozzsal bejelentő titanizmus energiája, ugyanakkor tragikus hős helyett inkább transzformatív *trickster*ként viselkedik. Ezt a vonását jelöli a „performer” kifejezés, mely olyan alkotó megjelenítésre utal, amely egyszerre *Verstellung* és *Bildung*, vagyis az emberi kultúra olyan (újra)megalapozása, mely az identitás mimetikus rendje helyett a metamorfózis irányában elkötelezett. Kortárs körülmények között Prométheus „második eljövételét” ünnepeljük, mert meg kell értenünk, hogy az emberi forma és az emberi szenvedély, illetve mindezek kulturális reprezentációja radikális változásban van és „újra kell tervezni” (*re-visioned*): „A humanizmus ötszáz éve véget ért, és önmagát valalmi olyanná változtatja, amit poszthumanizmusnak kell neveznünk.”¹⁰ A performatív transzformáció arra utal, hogy a humanizmus és a poszthumanizmus vonatkozásában nem beszélhetünk „tisztá” antropológiai cezúráról, a *poszt* prefixum ambivalenciája a két paradigma közötti parazitisztikus viszonyt jelöli. Neil Badmington kritikai poszthumanizmus-koncepciója alapján a poszthumanizmus dekonstruktív módon itérálja és „idézi” a humanizmus formáit, hogy belülről írja szét az antropocentrikus gondolkodást.¹¹ Prométheus – nem temporálisan értett – „második eljövetele” éppen ennek a performatív idézésnek a példája, amikor a humanitás „revíziója” kritikai felülvizsgálat és teremtmény átalakulás egyszerre.

A keresztény teológia és antropológia felől megalapozott identitáskultúra számára ez a folyamat „újjászületésként” értelmeződik, mely a „rég ember” *utáni*, „új ember” princípiuma szerint kezdené előlről az emberiségtörténetet, noha az új kezdet ideológiája – mely a transzhumanisztikus gondolkodók kiindulópontja – valójában az identitáscentrikus gondolkodás átmentését jelenti egy másik narratív szerkezetbe. A performatív revízió azonban feloszlatja az önazonos történet lehetőségét, hiszen az alapjául szolgáló metamorfózis-fogalom, melyet a Deleuze–Guattari-féle „leendés” (*devenir*) felől tartok megközelíthetőnek, nem narratív, gépszerű és szeriális esemény, mely szegmentált gyorsítást és burjánzást hoz létre. „Az átváltozásban és utána már csak mozgások, rezgések, küszöbök vannak a hátrahagyott anyagban, megszűnik a történetekké formálható »epikus« anyag. Deleuze-éknél az átváltozás alanya valamiféle cselekvő alanyisághoz jut, de csak azáltal, hogy maximálisan, radikálisan, egyszer s mindenkorra feladja a szubjektivitást, a cselekvő alanyiságnak a szubjektumból kiinduló lehetőségét, a valakiságot.”¹² A mozgások, rezgések és küszöbök burjánzásában a szétosztott humanizmus üledékformái idéződnek, ugyanakkor ezekből nem áll össze a „valakiság” identitása, hiszen a régi-új alakok zilált konglomerátumában a metamorfózis (túl)gyorsulása megszünteti a jelentésrögzítés lehetőségét.

Hassan ezt úgy fejezi ki, hogy a performatív revízió a kozmoszba szórja szét a humanizmus ember- és testképe számára

központi jelentőségű vitruviusi ember struktúráját. Prométheusz mint performer az antropomorfizmus decentralizálását viszi színre, vagyis a formaadás gesztusába beleíródik a formák szétvételének az eseménye is. Hassan kozmosz-fogalma ugyancsak performatív karakterű, ami azt jelenti, hogy nem valamilyen autonóm és eredendő nem emberi dimenzióról van szó, hanem a prométheusi létesítésben, alakulásban és átváltozásban felnyíló lehetőségtérrel, a leendés szökevényeinek olyan térképéről, amely tudomány, mítosz, technológia és képzelet hibridizációjaként keletkezik a posztumán érzékelésben: „Magunk vagyunk ez a performansz, performálunk és performálódunk minden pillanatban. Mi vagyunk a fájdalom és az öröm az Ember számára, aki nem akar többé Ember maradni. Mi vagyunk a Föld és az Ég, a Víz és a Tűz. Mi vagyunk a szenvedély változó formái.”¹³ Ebben a többes számban a deleuze-i sokaság hangja szólal meg, egy olyan kaotikus kórus, mely a „valakiságról” lemondva a metamorfózis szenvedélyére bízta magát, hogy egy nem jelentő intenzitásban szóródjon szét. A kozmosz (Föld és Ég, Víz és Tűz) a metamorfikus átcsapásokban együtt gyorsul a sokasággal, hiszen a kölcsönös performálódás eseményében nem lehet elkülöníteni a posztumán Színházgép elemeit.

Az ember megújíthatóságának kérdése, ha áttételesen is, már az ovidiusi szövegekben is összekapcsolódott Prométheusz alakjával. Deucalion (aki a titán fia) és Pyrrha történetében Zeus (Jupiter) özönvízzel vet véget a vaskornak, vagyis egy olyan ökológiai katasztrófával sújtja az emberek világát, mely az isteni gondoskodásra méltatlanná vált faj(ok) teljes eltörléséhez vezet. „Törnek a tág folyamok szabadon, sík réteken által; / fák sorait, veteményt, ragadoznak barmokat, embert, / házakat és szentélyt, szentélyből szobrokat, oltárt.” (Ovidius: *Átváltozások* I. 285–287; ford. Devecseri Gábor.) Deucalion és Pyrrha a katasztrófa eseményében egyszerre válnak az utolsó és első emberpárrá, vagyis a *poszt* prefixum ambivalenciája

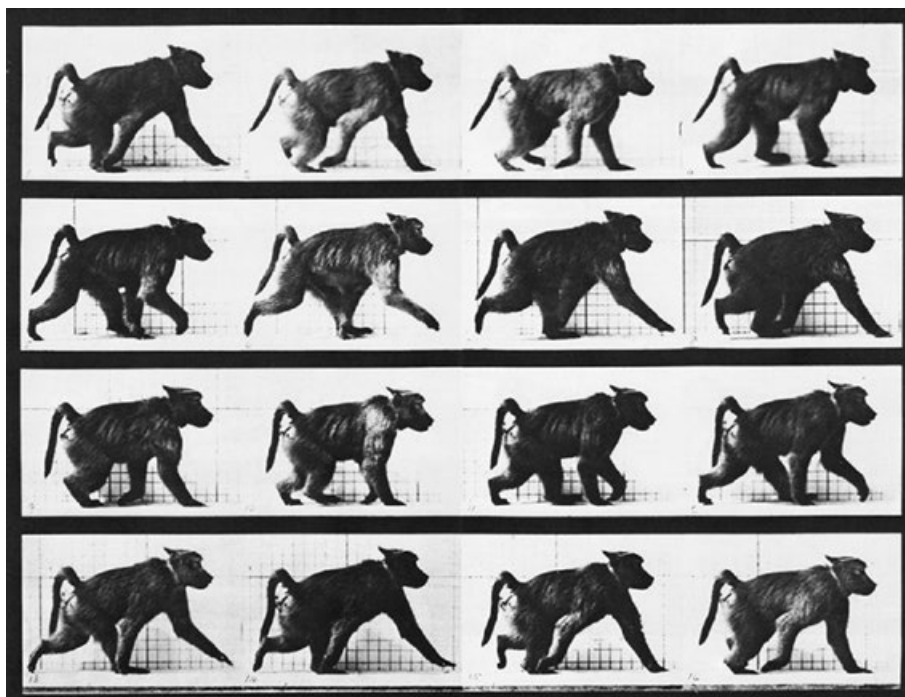
általuk köti össze a két embertani korszakot. Ez a kapcsolat azonban a bevégezés és (újra)kezdés paradox játékában adódik, hiszen az „új” emberfaj nem „belőlük” támad életre, hanem Gaia „csontjaiból”, azokból a kövekből, melyeket Themis istennő jóslata értelmében hátuk mögé dobnak.

*És a kövek (hinnéd-e, ha nem tanúsítja a régmúlt?)
már a keménységük levetik, már nem merevek, már
lassan lágyulnak, lágyan formába simulnak.
Majd, hogy megnőttek, természetük is szelidebb lett,
és valamely, még nem tisztult, ám emberi formát
sejtetnek, de csak úgy, mint kezd alakulni a márvány,
s még nem eléggé kész, még nyerek rajt a vonások.
Mégis, amely részük valamennyire nedvesedett volt
s része a földnek, most húruk lett, része a testnek;
és mi kemény volt s nemhajló, az a csontjukat adta;
és mi előbb ér volt, érvényes az ér neve most is.
Nem telt hosszú idő, s a kövek, miket isteni szóra
férfit-kéz hajított, öltöttek férfit-arcot,
és mit a nő hajított, abból kélt újra az asszony.
Innen durva nemünk, munkát-bajt tűrni megedzett,
így bizonyítjuk örökkéig, hogy honnan eredtünk.*

Ovidius: *Átváltozások* I. 400–415

(Devecseri Gábor fordítása)

A kövek, vagyis a Föld nem humán ágensei az emberi kéz („hajítás”) által egy antropomorfizációs folyamaton mennek keresztül. Elveszítik szerves keménységüket és hússá/csonttá alakulnak, ugyanakkor nem csak állagukban szervesülnek, hanem emberi formát is kapnak a hajításban közvetve megjelenő érzéki tapintás/érintés gesztusában. Vagyis az utolsó-első emberpár nem a biotörténelmét (DNS-ét) adja át az új fajnak, hanem a *formáját*, mely isteni eredeténél fogva mentes a ko-



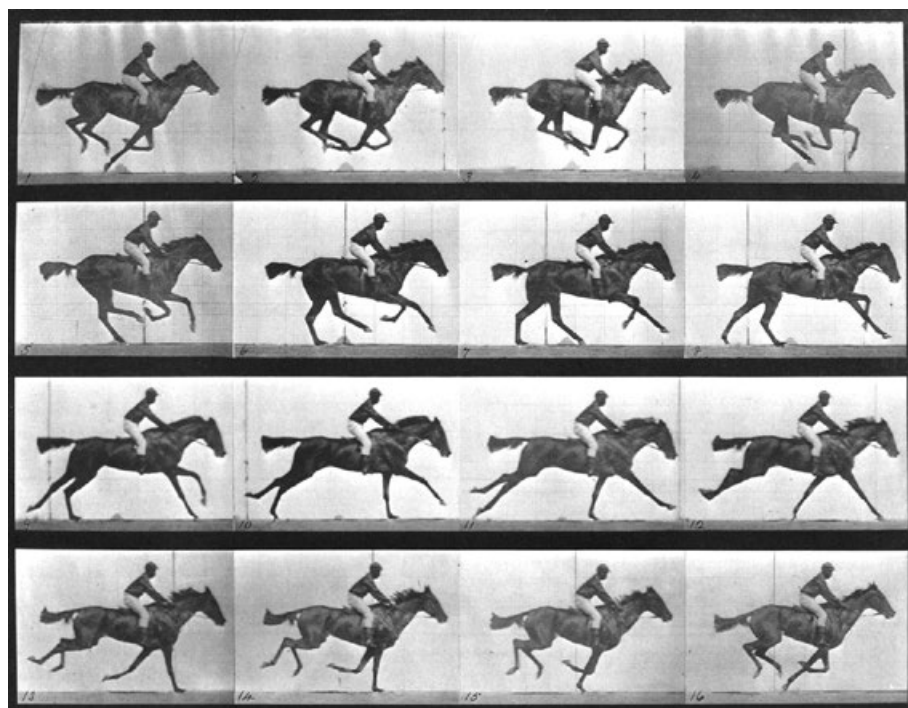
2. kép. Eadweard Muybridge: Négykézláb járó pávián
(*Animal Locomotion*, 1887, 748. tábla)

rábbi emberiségtörténet negatív örökségétől. A hajítás performatív gesztusa ebből a szempontból ellentétes a poszthumán szétszórással, hiszen itt a „valakiság” identitása teremődik újra a kozmosz formátlanságából, mely – és ennek Haraway kiborgelmélete szempontjából döntő jelentősége van¹⁴ – heteroszexuálisan (is) kódolt, mert a nemek keletkezése leképzi a Deucalion és Pyrrha által adott konfigurációt, a férfi dobásából születnek az „új” férfiak, a nő dobásából az „új” nők. Vagyis a narratíva megszakad ugyan, de a forma visszairódása mégiscsak garantálja a humánmitológia kompenzációját és folytatódását. Poszthumán szempontból talán nem is a föld csontjainak emberré változtatása a legizgalmasabb része ennek a történetnek, hanem az özönvíz eseménye, mely a létezési határok megsértésével azt a formátlanságot képviseli, ahol – Hassan kifejezésével élve – a szenvedély változó formái elszabadulnak és egymásba hatolnak, amikor „Föld és tenger közt nem akadt már semmi különbség: / tenger volt minden; partnérküli tágterű tenger” (Ovidius: *Átváltozások* I. 291–292, ford. Devecseri Gábor). A Föld és Tenger, lent és fent, ember és állat dichotómiáit meghaladó özönvízvilágban egy korábbi és egy későbbi „rend” üledékei úszkálnak, mozognak és rétegződnek egymásra. Ezt a nyitott ökonómiát a kozmosz metamorfikus ereje strukturálja, melyben az antropomorfizáció is csak egyike a potenciális szökekvonalaknak.

A poszthumanizmus „alapító” szövegeiben máshol is viszszer a tűzrabló titán alakja, mégpedig a Mary Shelley *Frankensteinjére* történő hivatkozásokban, hiszen a gótikus irodalom klasszikus darabjának alcíme *A modern Prométheusz*. Shelley szövege felfogható a Felvilágosodás-projektum dialektikus önkritikájaként, hiszen Victor Frankenstein alakja egy önmagába roskadó titánizmust jelenít meg, mert a teória és a gyakorlat közti szakadásban nem az új ember létesül, hanem szörnytermelés zajlik. A modernitás ambiguitása egy olyan

metamorfózist indít be, melyben Frankenstein doktor egybementírozódik teremtményével, miközben a „rég ember” transzformálása egy degeneratív hasonmásosság szerkezetében viszi színre a leendés eseményét. A tűz, vagyis a technológiai monopólium kisajátítása pusztító erőként artikulálódik, olyan nekromediális hatalomként, mely a vitruviusi humanitás töredékeit egy hullákból összetákolt „időleges és anyagi dögember” (Antonin Artaud) alakjában képesek csak revizionálni. A Frankenstein-szörny a humanista paradigmát egyszerre kísértő és legitimáló monstrumként képződik meg, amelyet a modernitás antropológiai gépezete elrettentő, rút és fenséges trófeaként preparál az emberi és nem emberi határán.

Shelley története Prométheusz/Frankenstein büntetésének „örök visszatérésével” próbálja ellehetetleníteni a „második eljövétel” átváltoztató szabadságát, ugyanakkor ez az idézés a humanizmus olyan immunreakciója, mely nem számol a prométheusi vírus fertőzésével és mutációjával, vagyis azzal a körülménnyel, hogy nemcsak az ember, hanem a természet és a kultúra fogalmában is végbement egy olyan „átdolgozás”, miszerint „az egyik nem lehet többé felhasználható forrás vagy bekebelezés tárgya a másik számára.”¹⁵ Donna Haraway poszthumán kiborgelméletének kidolgozása során éppen abból a szempontból határolja el magát a Prométheusz/Frankenstein-modelltől, hogy az a hierarchikus természet-kultúra-dichotómia, amelyben az ember „természetellenes” technológiai önformálása egy tragikus színdarab szerkezetét öltötte, immár inadekvát, hiszen a tisztán elhatárolt értékpólusok és a modernitás purifikációs gyakorlatai nem képesek elfojtani a posztgender kimérák termelését. „Frankenstein szörnyével ellentétben a kiborg nem várja apjától, hogy megváltsa őt az édenkert helyreállításával, azaz egy heteroszexuális társ létrehozása, világának befejezett egésszé (várossá és kozmosszá) való kiteljesítése által. A kiborg nem álmodik az organikus,



3. kép. Eadweard Muybridge: Galoppozó ló
(*Animal Locomotion*, 1887, 626. tábla)

ezúttal az Oidipusz-történet nélküli család közösségéről. A kiborg nem ismerné fel az édenkertet; nem porból lett, és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz.”¹⁶ Az „édenkert helyreállításának” nosztalgiaja a tiszta és egészséges természet vágyképpel kísérti a modernista tudatot, melynek egyik vezérlő eszménye a heteronormatív szexualitás mátrixa. A Haraway-féle kiborg ugyanakkor nem álmodik ilyen organikus álmokat, fel sem ismerné az édenkertet, ugyanis a világ befejezett egészként való kezelése helyett a részlegesség, ironia, intimitás és a perverzitás elkötelezettje. Nincsen a nyugati értelemben vett genealógiája, vagyis az „üdv történeten kívül” helyezkedik el, ugyanakkor a kiborgot nem lehet az abszolút kívülségben se pozicionálni, pontosabb talán, ha a nyugati eredemítoszok és struktúrák *technoemésztése* által létrejött fattyú-entitásként kezeljük, olyan törvénytelen utódként, aki/amely következetesen *hűtlen* saját eredetéhez. A posztgender kiborg a nyugati titanizmus önhasadásában keletkezik, de abban az értelemben hűtlen ehhez az eredethez, hogy hibriditását nem „bűnként” ismeri fel, hanem az „emberek és más élőlények zavaróan és élvezetesen szoros összekapcsolódásaként”,¹⁷ hiszen ahogy az édenkert, úgy a bűnbeesés mítosza is idegen tőle. A kritikai poszthumanizmus által itérálva szétírt humanizmus stratégiája tér vissza ebben a fattyú-paradigmában, mely önnön humán-ideológiai eredetével hűtlenül játszik, és nem hajlandó ezt a törvényen kívüliséget traumaként konzerválni.

Míg a Shelley-féle *Frankenstein*ben a technológia motívuma az (emberi) természet elevensége és a tudomány élőhalott démoniája közti konfliktusban csak közvetve jelent meg, addig a kiborgmítosz társadalmi és politikai kontextusban tárja fel azt a technokulturális kondíciót, melyben az ember és az állat, organizmus és gép, fizikai és nem fizikai alapvető elhatárolásai összeomlanak. A továbbiakban a poszthumanista diskurzus azon összefüggéseire szeretnék koncentrálni, melyet az állat-technológia-medialitás jelelőláncja különít el, hiszen ennek a metamorfóziskultúrának a vizsgálatában kitüntetett szereppel bír az állat-kiborgok kérdése, amelyet ugyanakkor nem lehet a technológiai médiumok állatreprezentációitól függetlenül vizsgálni. A kiborgok „replikációs barokkjá”¹⁸ ebben a kontextusban egyszerre jelent állattá és technológiáivá válást, mert az Ember és az Állat szubsztanciális egységének felbomlása a technoemésztés – Természet és technológia viszontfertőzésének – horizontjában megy végbe.

Alain Badiou Oszip Mandelstam *A század* című versének elemzése során jut arra a következtetésre, hogy a 20. század tudásának metaforája a vadállat tipológiája: „A normatív kérdés pedig így fogalmazható meg: Mi a valódi élet, mit jelent: valóban élni, méghozzá az élő organikus intenzitásának megfelelő életet? A kérdés végig ott van a században, mert összefügg az új ember problémájával, amelynek Nietzsche emberfeletti embere volt az előképe. Az életről való gondolkodás az élni akarás erejét vizsgálja. Mit jelent élni az élni akarás értelmében? És ha a századról van szó: Mi a század mint organizmus, mint vadállat, mint csontszerkezettel rendelkező és élő erő?”¹⁹ Az „élő organikus intenzitása” és az „új ember” problematikája valóban mélyen összefügg, ezt az életfilozófiák és a filozófiai antropológia közti, század eleji szoros módszertani kapcsolatok is bizonyítják, melyeket Helmuth Plessner munkássága is visszaigazol. Az „excentrikus pozicionalitás” fogalmának kidolgozása ugyanis nem lett volna lehetséges a Hans Driesch

által közvetített vitalizmussal való számvetés nélkül, mert Plessner a „szervesség fokozatainak” (*Stufen des Organischen*) biofilozófiai konstrukciójával jut el az emberi struktúra leírásához. Ugyanakkor a Badiou-féle „vitális identifikációnak” az állatokról való gondolkodás szempontjából van egy ambivalens effektusa, miszerint az identifikáció – főként annak kultúrkritikai formája – allegorikus kisajátítást (is) eredményez, abban az értelemben, hogy az animalitás hirtelen elszaporodó „képei” a humanitás krízisretorikája által felhasznált (ön)projekciós felületté változnak. Vagyis abban a kérdésben, hogy „Mi a század mint vadállat?”, benne rejlik a vadállat „törlésének”, metaforikus domesztikációjának a lehetősége is.

A vadállat vadsága, szörnyszerű vitalitása azt is jelenti, hogy az állat organikus intenzitása nem integrálható tervezhető és kiegyensúlyozott módon az emberi erőforrások társadalmi rendszerébe, sok esetben politikai–gazdasági–földrajzi okok is gátolják a szabad hozzáférést, ezért kivételes egyének (hősök, arisztokraták, politikusok) szimbolikus tőkéjévé válik. A monstrum mindig demonstrál (is), miszerint a vadállat vadsága az őt elejtő, legyőző és „kiállító” hatalom exkluzivitásának reprezentációját szolgálja. Ezáltal a monstrum az általa fenyegetett rendet is bemutatja, hiszen határsértő elevensége folytán a határok láthatóságát és ellenőrizhetőségét biztosítja. A szörnyszerű vitalitás attól szörnyszerű, hogy nem értelmezhető az állati élet formáiról és szabályairól alkotott kulturális elképzelések alapján, illetve megzavarja az antropocentrikus faji hierarchiát, melyet aztán a humán ágenciának a szörny legyőzésével helyre kell állítania. Ovidius Python-története arról számol be, hogy Gaia a Deucalion és Pyrrha-féle célelvű hajításokon kívül is szült lényeket, méghozzá spontán „önműködés” által (ezen teremtmények egyike Python), mely folyamatot a Nilus árterében születő formátlan lényekről szóló hasonlattal világítja meg:

*Így ha a hétfolyamú Nilus mocsaras mezejéről
visszavonul s a vizét medrébe vezérli be ismét,
új az iszap, s átfűti a nap, ha sugára reácsap,
lelnek a földművelők, rögöket forgatva, igen sok
állatot ott köztük, sokfélét; van mi csak éppen
most születik, s van, amely még készen nincs is egészen,
tagjai még kevesek, s ugyanegy test egyfele gyakran
már tele étellel, s nyers föld még mindig a másik.*

Ovidius: *Átváltozások* I. 422–429
(Devecseri Gábor fordítása)

A létesülés „eredete” itt is a föld és a víz találkozásának metamorfikus zónája, ahol a Kozmoszgépezet elevensége pulzál. A rögökből élet keletkezik, ugyanakkor ez az élet „formátlan”, melyet a földművelők próbálnak antropocentrikus kódjaikkal értelmezni, s ezáltal „megformálni”. Ahogy a mitológiából kultúra lesz, úgy válik a teratológiából természettudományos tudás, hiszen a szörnyek formátlanságának jelentések általi legyőzése a természeti vadság megműveléseként értelmezhető. Ez az a működés, ahogy az antropológiai gépezet védekező reakciója monstrumként azonosítja a „hibás” élőlényt, hogy annak hermeneutikai és/vagy hatalmi kolonizálása által biztosíthassa az emberek (a földművesek) kultúráját. Badiou diagnózisa ugyanakkor ennek az elnyomástörténetnek egy olyan fázisára utal, amikor a kiszervezett

vadság identifikációs nosztalgiák bázisává változik az önnön kultúrájából kiábrándult, saját középpontját elvesztő, illetve elvető ember számára.

Az állati metaforák, képek és jelölők elszaporodását a 19. és 20. század önreprezentációs rendszereiben rendkívül komplex gazdasági, biológiai és technológiai változások motiválják. Akira Mizuta Lippit szerint itt a kísértetképzés ökonómiájáról van szó, ugyanis azzal egy időben, hogy az ipari forradalom térhódítása miatt az állatok egyre inkább eltűnnek a hétköznapi világából, a korszak képkeltő technológiáinak kitüntetett témájává válik az animális létezés részleteinek rögzítése.²⁰ Vagyis a közvetlen állati jelenlétben megnyilvánuló „élő organikus intenzitás” eltűnik a korszak tapasztalati mezőjéből, ugyanakkor az animalitás ezen redukciójával párhuzamosan beindul egy olyan képtermelés, mely az önnön természetiségében megrendült ember biofiliáját és/vagy vitális identifikációját hivatott kielégíteni. Ezt a jelenséget példázza Eadweard Muybridge *Animals in Motion* (1872) című gyűjteményes fotótanulmánya, amelyben harmincnégy különböző állatot mutat be 132 karakterisztikus mozgásakció közben. Muybridge mániákusan kutatta az állati mozgás fizikai-vizuális törvényszerűségeit, illetve a különböző mozgásfázisok egymáshoz kapcsolódását, melyeket az általa kifejlesztett *zoopraxiscope* segítségével animált. Ebben az összefüggésben az állati eleveenség a mozgás szimbólumává változik, ezzel párhuzamosan pedig a gesztusok, pózok és fiziológiai változások rögzítése, (film)képpé alakítása az állatok eltűnésére adott melankolikus válaszként értelmezhető. Mintha a megszülető film az animalitás egyfajta gyászapparátusa lenne, egy olyan technológiai kriptá, amelyben az állatok mediális fantomokként kísértik az emberi észlelést.

Muybridge tevékenysége humánideológiai szempontból a kortárs antropometriai, frenológiai és fiziognómiai kutatásokhoz hasonlóan az emberi test fiziológiai és antropológiai feltérképezéséhez szolgáltatott releváns adatokat, ugyanakkor Randy Malamud antrozoológiai elemzése szerint az állatokról készített mozgástanulmányok valójában az antropocentrikus faji hegemoniát erősítik meg.²¹ A fényképezet kolonizáló tekintete „foglyul ejti” az animális intenzitást, és a jelenlét kulturális jelentéssé alakítása („az állat mint a mozgás szimbóluma”) során végbemegy egy *nekromediáció* is, hiszen az így előállított képet az állati kísértet „érzékfeletti érzékisége” hatja át. A mozgásképek elidegenítik az állatokat természeti környezetüktől, és egy számmal és grafikai jelekkel ellátott térben bontják fel a mozgás egészlegessét. Ez a képpoétika egy olyan fiziológiai szemléletet közvetít, melyben az állat „masinizálódik”, vagyis a Muybridge által a mozgás másik szimbólumaként kijelölt mozdony mintájára egyfajta természetén „kívüli” testgéppé változik. Ennek a technológiai állatnak a viselkedése elveszíti az élő mozgásban benne rejlő „környezetintencionált” ritmizáltságot. Ezt a nekromediációs átalakítást találóan jellemzi Plessner azon kifejezésméletei megjegyzése, miszerint ha izoláljuk az organizmust környezetével való intencionális kapcsolatától, és mint „testdolgót” (*Körperding*) „csupaszon” szemléljük, akkor magatartásából helyváltoztatások érthetetlen sorozata marad, a filozófus zenei hasonlatát használva: halott melódia.²²

Az állat technológiai fantomává változását ez a halott melódia kíséri, hiszen a képek által foglyul ejtett, illetve az állatkertekben „kiállított” állatok önmaguk szimulációját termelik, miközben kiszolgálják az ember szentimentális természetigényét. A „karizmatikus megafauna” színre vitele és/vagy a „cukiság ökonómiájában” képződő reprezentációk a globális kapitalizmus gazdasági és hatalmi kontextusában teljesítik be a Haraway-féle technoemésztést, melynek eredménye a természet és technokultúra hibridizálódása.²³ Ezt a folyamatot még tovább gyorsítja, mélyíti és túlhajtja a reprezentációs rendszerek technológiai fejlődésének digitális fázisa, mely az önreferenciális képtapasztalat mentén írja felül a testtapasztalat maradványformáit. A digitális állatkisértetek képrezervátumában az eleveenség már csak performatív módon idéződik, vagyis a technológiai biosz kontextusában az ember és állat közti viszonyrendszer médiakonfigurációkon, ezek interferenciáin és részvételre ösztönző ingerein belül jelentkezik. Az ember-állat kiborg, az állattá-leendés posztumán formája nem függetleníthető ezektől a mediális kereszteződésektől, ugyanis az antrozoológiai hibriditást a technológiai fúziók artikulálják.

A médiumok keresztezésével felszabaduló erők és energiák jelentőségét már Marshall McLuhan is felismeri, ugyanakkor a technomediális környezet komplexitásának ugrásszerű fejlődése a hibridek termelésének felgyorsulását vonja maga után. Lev Manovich szerint a digitális forradalommal a hibridizáció elérkezik a „mély remixelhetőség” (*deep remixability*) állapotába, hiszen már nemcsak mediális „tartalmak” keverednek el, mert a fúzió a fundamentális technológiai struktúrák szintjén megy végbe, ami a mozgóképet mediális kompozitumok digitális szövetévé alakítja át.²⁴ A „szoftverfajoknak” ebben a metahibridjében a különböző képmédiumok közti ontológiai differenciák irrelevánssá válnak, mert a 3D számítógépes animáció újmédiája mintegy bekebelezi az analóg médiumokat (fotó, film, videó stb.). Ez a folyamat radikálisan átalakítja a vizuális kultúrát, ugyanis a látszólag önidentikus képformák ugyanannak a metahibrid termelésnek a különböző kimeneti csatornáiként jönnek létre. A kortárs digitális film például egyike ezeknek a kimeneti csatornáknak, ami a film identitástörténetét is újraírja, ugyanis „az animáció születeként a film az animációt a határaitra szorítja, csak azért, hogy a végén maga is az animáció egy speciális fajtájává váljon.”²⁵

Az animáció, festés, szerkesztés és a vágórendszerek konvergálása olyan inherens változékonyságot hoz létre az emberi és a nem emberi formák megjelenítésben, melyet Elizabeth Swanstrom az „összeomlás” (*collapse*) digitálesztétikai stratégiájaként ír le.²⁶ Az összeomlás arra a performanciára utal, ahogy a digitális műalkotás médiumszövetében az ökoszféra és technoszféra közti határátlépések lejátszódnak. Swanstrom összeomlás-fogalma, melyet olyan konkrét példák segítségével fejt ki, mint a *Kinectimals* Xbox-játék, vagy a 3D alapú, online virtuális tér, a *Second Life* részeként működő *Empress & Hierophant* szimuláció, a metamorfózis médiumreflexív változataként értelmeződik, mely genealógiát a szerző antik utalásai (Ovidius, Homéros, Lukianos stb.) is megerősítik. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a mély remixelhetőség mediális kondíciói közt összeomló „új alakok” és „régie testek” nem egy rögzített pályájú, stabil referenciával rendelkező elő- és utófázisra

tagolódó átalakulásban vesznek részt. A Deleuze–Guattari-féle leendés-modell annyiban érvényes erre a metahibrid fúzióra is, hogy a metamorfózis a technológiai layerek végtelen szövetségében lezárhatatlan marad, hiszen a replikációs barokk nyitottságát az animáció totalizálódása tartja fent.

A digitálisztétikai összeomlás lezárhatatlanságának szemléletes példája *A majmok bolygója* franchise-t 2011-ben megújító reboot-trilógia (*A majmok bolygója: Lázadás*, 2011; *A majmok bolygója: Forradalom*, 2014; *A majmok bolygója: Háború*, 2017) majom(ember)-reprezentációja. A majom és ember közti átmenet és köztesség a modernista humanizmus egyik klasszikus filozófiai antropológiai toposza, mely ugyanakkor releváns filmtörténeti motívummá is vált a tömegfilmek kontextusában, amit Hollywood technológiai küzdelme kísért a minél „realisztikusabb” majomábrázolás megteremtése érdekében. Ebben a több szálon futó történetben jelent(het) fordulópontot a reboot-trilógia, hiszen az Andy Serkis és társai által bemutatott *motion capture*-színészet túllép a digitális és analóg képek dichotóm szembeállításán. A filmben megjelenő majombereknek „nincs arcuk”, de nem azért, mert egy állatnak valamiféle humanista antropológia és/vagy metafizika szempontjából *nem lehet* arca, hiszen ezek a metamorfikus határ-lények épp az ehhez hasonló esszencialista elhatárolásokat irritálva válnak kísértetiessé. Az antropológiai határsértést ebben az esetben kiegészíti és felerősíti a technoemésztés, ugyanis arcok helyett – Hans Belting fordulatára utalva²⁷ – itt olyan digitális maszkokról van szó, melyek heterogén „valóságok”

összeprogramozását teszik lehetővé. A majomemberek biokiborgként működnek, akik/amelyek digitális maszkja egy „valódi” archoz, mimikához és gesztusrendszerhez tapad, ugyanakkor ez a természetesség technológiai idézetként szóródik szét a mély remixelhetőségben. Az eredmény egy (poszt)digitális palimpszesztus, melyben nem elkülöníthető az emberi és az állati, az állatot játszó ember és a humanizálódó állat, hiszen áttetsző rétegekként egymásba tűnnek át, illetve folyamatosan egymásba olvasódnak a nézői tapasztalatban.

A végtelenített metamorfózis szökekvonalai tehát a hiányzó arc nem-helyén létesülnek. Talán ez magyarázza, hogy a film legmeggrázóbb pillanatai azok, amikor a néző a digitális majom/ember maszk inherens változékonyságától megbabonázva figyelheti természet és technokultúra egymásba omlását. Nehezen megválaszolható kérdés, hogy vajon ez a megrázókódítás a plessneri értelemben vett szellem fájdalom-e, és valamiféle gyásztörténet feldolgozásáról lenne szó, vagy inkább a „kiszámíthatatlan pályájú és eredményű sarjadzás”²⁸ eksztatikus szabadságélménye a meghatározóbb? Az ugyanakkor bizonyosnak látszik, hogy a többlet, amire a kortárs metamorfóziskultúra rá van utalva a testet öltés megjelenítésében, a digitális hibriditás technológiai struktúráiban keresendő. Mintha az Ovidiusnál megidézett metamorfikus Gaia helyett a mély remixelhetőség szupermédiája vált volna az új „nagy anyává”, aki-ami a szökekvonalak elevenségét mozgásban tartja.

Jegyzetek

- 1 Bényei 2013, 29.
- 2 Bényei 2013, 17.
- 3 Vö. Assmann 2006.
- 4 Kant 2005, 21.
- 5 Vö. Hejl 2000.
- 6 Plessner 2011, 199.
- 7 Plessner 1981.
- 8 Hassan 1977.
- 9 Weizsäcker 1989.
- 10 Hassan 1977, 831 (saját fordítás – N. Z. M.).
- 11 Badmington 2003, 14.
- 12 Bényei 2013, 45.
- 13 Hassan 1977, 850 (saját fordítás – N. Z. M.).
- 14 Vö. Haraway 2005.

- 15 Haraway 2005, 109.
- 16 Haraway 2005, 109.
- 17 Haraway 2005, 110.
- 18 Haraway 2005, 108.
- 19 Badiou 2010, 32–33.
- 20 Lippit 1994; Lippit 2008.
- 21 Vö. Malamud 2012, 61–69.
- 22 Plessner 1982, 79.
- 23 Vö. Malamud 2012, 116; Zertuche 2017.
- 24 Vö. Manovich 2007, 77.
- 25 Manovich 2009.
- 26 Vö. Swanstrom 2016, 53–82.
- 27 Vö. Belting 2014, 296.
- 28 Bényei 2013, 79.

Bibliográfia

- Assmann, A. 2006. „Kulturen der Indentität, Kulturen der Verwandlung”: A. Assmann – J. Assmann (szerk.): *Verwandlungen: Archäologie der literarischen Kommunikation*. München, 25–45.
- Badiou, A. 2010. *A század*. Ford. Mihancsik Zs. Budapest.
- Badmington, N. 2003. „Theorizing Posthumanism”: *Cultural Critique* 53, 10–27.
- Belting, H. 2014. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.

- Haraway, D. 2005. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években” (ford. Kovács Á.): *Replika* 51–52/11, 107–139.
- Hassan, I. 1977. „Prometheus as Performer. Toward a Posthumanist Culture?": *The Georgia Review* 31/4, 830–850.
- Hejl, P. M. 2000. „Biologische Metaphern in der deutschsprachigen Soziologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts”: A. Barsch – P. M. Hejl (szerk.): *Menschenbilder: Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*. Frankfurt am Main, 167–214.

- Kant, I. 2005. *Pragmatikus érdekű antropológia* (ford. Mesterházi M.): I. Kant: *Antropológiai írások*. Budapest, 7–306.
- Lippit, A. M. 1994. „Afterthoughts on the Animal World”: *Modern Language Notes* 109/5, 786–830.
- Lippit, A. M. 2008. *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis.
- Malamud, R. 2012. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. New York.
- Manovich, L. 2007. „Deep Remixability”: *Artifact* 1/2, 76–84.
- Manovich, L. 2009. „Mi a film?” (ford. Gollowitzer D.): <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (hozzáférés: 2017. 11. 29.).
- Plessner, H. 1981 [1924]. „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus”: Uő: *Macht und Menschliche Natur. Gesammelte Schriften*. V., 7–134.
- Plessner, H. 1982 [1925]. „Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs”: Uő: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften*. VII., 71–127.
- Plessner, H. 2011. *Más szemmel* (ford. Hecker H. – Iványi-Szabó R. – Tóth Cs.): Bacsó Béla (szerk.): *Tér, fenomen, mű*. Budapest, 195–207.
- Swanstrom, E. 2016. *Animal, Vegetable, Digital. Experiments in New Media Aesthetics and Environmental Poetics*. Alabama.
- Weizsäcker, C. F. von 1989. *A német titanizmus*. Ford. Molnár A. Budapest.
- Zertuche, H. 2017. „Animal Representations in Visual Culture. An Overview and a Haunting”: <http://tracejournal.net/trace-issues/issue1/06-zertuche.html> (hozzáférés: 2017. 11. 29.).

Kőríz Imre (1970) filológus, a Miskolci Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének adjunktusa, érdeklődési területe: római líra, textológia, modern magyar irodalom.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
„Hova tűnt Venus?” Horatius szerelmi lírája (2011/1).

„Ars amandi” Ovidius 20. századi utóéletéből

Kőríz Imre

„hol rögtönös a győzelem”

Heltai Jenő összes verseinek kiadása a költő halála után csaknem ötven évig, 2002-ig váratott magára.¹ A kötet címe nem véletlenül *Száztiz év*: akkor épp ennyi idős volt Heltai első verseskötönyve, és mivel a *Modern dalok* darabjait mindaddig csak erősen megrostálva adták ki, épp ennyi időnek kellett eltelnie ahhoz is, hogy ennek az 1892-es első kötetnek a teljes szövege ismét megjelenjen. Ez ugyanis sem az – évtizedeken át ugyanazokat a verseket közlő – 1957 utáni válogatásokban, sem abban a reprezentatív verseskötetben nem jelent meg hiánytalanul, amelynek első kiadása 1923-ben látott napvilágot az akkor egyébként évek óta éppen Heltai által igazgatott² Athenaeum jubileumi életműsorozatában.

A *Modern dalok* több más verse között a kihagyás sorsára jutott a kötet már-már kiáltványyszerű első darabja is.

A gesztus különös, de nem megmagyarázhatatlan. A mellőzésre ugyanis már pusztán a cím („*Ars amandi*”) elegendő indokkal szolgálhatott. Az ovidiusi *Ars amatoria* közkeletű címvariánsát újrahasznosító versnek – amely különben olyannyira kihullott a köztudatból, hogy az interneten nem található meg – már a felütése sem okoz csalódást: „A szerelem művészetében / Ovidius volt mesterem. / Ennek az égi tudománynak / Minden szabályát ismerem.”³ És hiába nevezi a vers szentnek a szerelmet – mi mást jelentene az „égi”? –, ennek ovidiusi felfogású művészetét 1923-ban kiadóigazgatói székéből díszkötésben hirdetni valószínűleg éppoly kevésbé volt életszerű, mint a Kádár-kor „szocialista erkölcsének” talaján állva vagy abban az időben, amikor az augustusi módon értelmezett *mos maiorum* eleven része volt a köztudatnak.⁴ Ez még akkor is így van, ha a következő sorok – az antik reminiscenciákkal egyébként stílusosan összhangban – kimondottan klasszikus hűrokat pengetnek, akár még Petőfi *Deák-pályám* című versét is („Diligenter frekventáltam / Iskoláim egykoron, / Secundába ponált mégis / sok számár professorom”) felidézve: „Mióta a latin professzor / Secunda classist monda rám, / Az »Ars amandi«-t istenemre / Bizony haszonnal forgatám.” Sőt, anélkül, hogy minden közhely mögött nélkülözhetetlen antik előzményt orron-tanánk, mintha még Horatius képe is felderengene: „Olvastam benne nappal-éjjel, / Tanulmányoztam lapjait”, és különösen ezekben a sorokban: „Hogyan kell átélvezni üdvét / A percnak, mely tovább suhan?”⁵

A vers egyébként tényleg afféle szerelmi *ars poetica*, és mint ilyen hű kifejeződése annak az alapvetően testi szerelemfelfogásnak, amely csak a világvárossá nőző, mozgalmas Budapest szabad légkörében bonthatta ki nem okvetlenül a fehér liliméhoz hasonló szirmait. A költő tehát a vers szerint éjjel-nappal forgatja, kívülről megtanulja Ovidiust, megismerve a célt, az eszközöket és a nőtípusokat, de csakhamar rájön, hogy az elmélet kevés („Az élet mestere a praxis”), ezért hozzáát „éj-napon át” gyakorolni is a szerelmet: csak „a mának, a jelennek élve” „minden virágot leszakaszt”-ott, „szeszélyes” és „csapongó” volt – egy római Heltai úgy mondta volna, *levis* –, a szerelem komoly érzését nem volt alkalma megismerni. De mint mondja, nem is akar szeretni, neki a csók elég – legalábbis ha közben „szép leány hó keble ringat”-ja –, mert valójában fél az érzéstől, megtagadja magától, és az élet üdvét ott keresi, „hol rögtönös a győzelem”. A „plátói agyrém”-et tehát elutasítja, mégpedig – a

Randevu

– Csak kétezer éves! –
(Ovidius: *Amores* Libr. I. Elegia V)

Nyár vala, délt az idő csak alig hogy tulhaladott volt:
Tikkadtan ledobám egy kerevetre magam.
Ablakomat függöny fedí félig, más fele nyitva.
Szürke homály vala ott, erdei szürke homály.
Mintha a nap lemegyen s árnyát veti rá a világra,
Vagy ha az éj elszáll s Phoebus még nyugoszik:
Ily fény kell a szemérmes, a szerény szüzi leánynak,
Melybe szemérme magát jól belerejtve hiszi...
– Ime Corynna közelg feltüzött szép tunicában.
Hattyufehér vállát fürti kibontva verik.
Nászágýába imigy ment volt Semiramis is egykor,
S mondják még, hogy a sok férfi szerette Laïs.
Nyomba letéptem az átlátszó tunicát a leányról,
Ujra befedni magát küzde Corynna velem,
Bárha a győzelmet maga sem keresé ma felettem,
S győzni felette nekem önmaga volt a segéd.
És ahogy ott állott levetett tunicában előttem,
Habtestét sehol egy folt, hiba nem csufítá.
Mily karokat, vállat láttam, tapogatva gyönyörrel!
Keble mily gömbölyded, mily simogatni való!
Elszorított pihegő keblének alatta lapos has,
S mily gyönyörű csipők ifjui combja felett!
Mit referáljak még? Mije volt, mind isteni volt az
És csupaszon testét átszorította karom.
Nincs ki ne tudná, mit cselekedtünk most: lehevertünk...
– Adjon az Isten még ily csodaszép napokat.

Ovidius Naso

[Fidibusz, 1909. július 23. (V/30), 2. oldal,
Fidibusz-kabaret felcímmel]

platonista ideatanban határozottan felismerhető jártasságot elárulva – azzal, hogy „az árnyék engem nem kecsegtet”, mert annál, mint a vers utolsó sora nemcsak 1892-ben, de egy és negyed évszázaddal később is meglehetősen fesztelennek tetsző nyíltsággal kimondja, „többet ér ezerszer / A könnyelmű szeretkezés”.

A vers Petőfire, Aranyra és az irodalmi népiességre emlékeztető nyelvhasználata félreismerhetetlenül tizenkilencedik századi, míg a téma feldolgozásának módja és a verselés ovidiusi könnyedsége – az Arany utáni költészet új hangját kereső, de „szegényes és egyoldalú” képzeletű⁶ Komjáthy Jenő, a „pesszimista”⁷ Reviczky Gyula vagy akár *A Hét* számos költője után – már a *Nyugatot* idézi. Ez tulajdonképpen Heltai legtöbb verséről elmondható. Emblematikus műfaja volt a – karaktere ismeretében nem magától értetődő módon – népies intonációjú dal,⁸ de a díszlet és az életérzés ebben a műfajban is mindig nagyvárosi. Jellemző, hogy bár Ady nem kedvelte Heltait, ez nem akadályozta meg abban, hogy *A vén kocsis dalát* remekműnek tartsa.⁹ Ez az egyetlen vers egyébként, amelyet Gragger Róbert Heltaitól beválogatott a tekintélyes lipcsei Insel-Verlagnál 1922-ben megjelent, *Anthologia Hungaricana* című reprezentatív kötetbe. (Ebben még nem szerepelhetett az *Ómagyar Mária-síralom*, amelynek szövegét Gragger csak 1923-ban közölte a *Magyar Nyelv* az évi első számának élén.) A verset ugyanaz a távolságtartó, lemondó könnyedség – Kosztolányi szavával „a veszendő kedély ragyogása”¹⁰ – hatja át, mint ami az „*Ars amandi*”-nak is fontos szólama. *A vén kocsis dalát* Heltai egyébként Párizsban írta, mindössze huszonkilenc éves korában, és a tartalma úgy foglalható össze, hogy ha fiatal szerelmespár ül be az öreg kocsis konflisába, a ló a régi időkre emlékezve megtüzesedik – de a kocsis leinti: „Jobb lesz nekünk lassan menni, / Vén szekerem, vén lovam, / Jobb lesz nekünk megpihenni, / Öreg idő, este van. / Lassan menni, megpihenni, / Hogy ne bántson senki, semmi, / – Gyű Madár, hej Madár! / Miértünk már úgyse kár!”

Ezek után talán nem túlzás az „*Ars amandi*”-t nemcsak szerelmi, hanem költői értelemben is *ars poeticának* olvasni. Ennek a két témának, a versírásnak és a szerelemnek az összefonódása egyébként Heltai *Joujou kisasszony* című „érzékeny jelenet”-ében egyenesen az ösztövről cselekmény éltetője. E szerint Arlequino éppen azon van, hogy már-már halni készülve verses levélben köszönjön el a hónapok óta eredménytelenül ostromlott nőtől, amikor is az imádott megjelenik, és szenvedélyesen szerelmet vall – mire a levélíró egy csapásra kiábrándul belőle: „Nagysád, ön engemet ennyit sem érdekel, / Nekem nem szerető, nekem csak téma kell.” Valami hasonló figyelhető meg¹¹ az *Amores* I. 1-ben, ahol a téma hiánya (*nec mihi materia est*) szintén összekapcsolódik a költő facérságával (*vacuo... pectore*). De Ovidiusnak könnyebb dolga volt, mint Heltainak: neki kéznél volt Cupido, a nyilaival.

A stílári könnyedség gyakran hívja ki maga ellen a könnyűség, sőt a könnyelműség vádját: erre Kosztolányi művészete a legismertebb példa. A nagy egzisztenciális kérdésekre adott könnyelmű felelet valóban nem vehető komolyan, de mint Ovidiustól Varró Dánielig számos költői életmű példázza, a könnyelműség – mint válasz – nagyon is. Emlékezzünk csak a barátok által húzásra javasolt és az Ovidius által törölni nem engedett passzusok azonosságáról szóló anekdotára.¹² Heltai is ismerte a hibáit, és ő is szerette őket.¹³ A verseiben megszólaló lírai én mintha maga is tudatában lenne annak, hogy rosszul gazdálkodik a tehetségével, hogy hiányzik belőle az elköteleződés, ha nem más, hát legalább a saját tehetsége iránt. Verseiben keresni sem kell az utalást a ki nem bontakoztatott művészi és életlehetőségekre: „műzsám és a többi csókos asszony / Másoknak adta legjobb csókjait” (*Dal*); „Elég soká muzsikáltunk, / Szép csöndesen félreálljunk, / A költő is, a primás is, / Hadd húzza már egyszer más is” (*Öreg Marci*); „Bár egykor mást ígért

a múltam, / Irtóztatóan elbutultam / ... / Ó, bár eljönne még a múzsa, / Gyér fürteim hogy koszorúzza / És megcsókolja homlokom!... / De már nem tudja, hol lakom” (*Megkésétt dal*). Vagy ahogy az életét a csillagok körkörös pályájához hasonlítja: „Rajta hiába robogunk tova, / Nem érkezünk meg soha sehova” (*Csillagok*). Az *Itt az idő* című töredék is – a szerkesztői jegyzet szerint: „A költő utolsó, félbemaradt kézírata” – azt mutatja, hogy ezzel maga a költő is tisztában volt, mert aminek a készülő, de be már nem fejezett verset szánja, nem más, mint „Egy füstbement... pálya / Keserű, gúnyos, gyilkos kritikája”.

1947-ben megjelent, *Elfelejtett versek* című kötete néhány darabjának tanúsága szerint ugyanakkor az érett Heltai sikerrel, ha nem is nagy terjedelemben újította meg a költészetét. Ezekbe a mindössze négy-öt darabot számláló félhosszú versekbe szerencsésen épülnek bele azok a fogások, amelyeket a *Nyugat* első nemzedékének olyan költői dolgoztak ki, akik nemcsak fiatalabbak voltak nála, mint Szép Ernő, hanem a harmincas évek végén már nem is éltek, mint Kosztolányi és Karinthy. Ezek a shakespeare-i jambusokban íródott, rímtelen darabok a Tandori Dezső által leírt félhosszú verseknek¹⁴ abban a ráérős parlándójában szólnak, amely nem is állhatna távolabb a daltól. Annál érdekesebb, hogy a *Vén pad* című vers közepén mégis felszendülnek a rímek – ahogy *A vén kocsis dalában* a lovat, itt mintha a fiatalságára emlékező költőt kapná el a lendület –: „Szű és idő lukat rágott belé, / Betűt hasított húsába a bicska, / Évszámot és nevet, szívet, nyilat. / Itt ültek együtt Jancsi és Juliska, / Itt csókolóztak, álmodozva ébren, / Ezerkilencszázhusz szeptemberében.”

Ekkor jelenik a versben egy öregember, aki felismeri a padot: ötven éve éppen itt várt, hiába, egy lányra. Végül aztán cipősarkak kopogása hallatszik: talán most jön el? De nem a banális befejezés az érdekes, hanem az, ahogyan az öreg a múlt ötven évét, az egész elmúlt életét a szerelem, a régi, viszonzatlan szerelem fénytörésében látja: „Várt-várt soká. Soká? Egy óra sok? / A hónap és az év sok? Ötven év sok?” A vers aztán visszatér a kezdetéhez: ahhoz, hogy mi minden történt ezen a téren: „A téren / Semmi se történt.” Ez a semmi azonban nem a semmiző semmi sötétben és hidegen tátongó szakadéka, hanem épp ellenkezőleg: maga a virtuóz módon, de mindig csak pillanataiban megragadni próbált élet.

„Csak kétezer éves!”

A *Fidibusz* – egy későbbi előfizetési felhívás¹⁵ szerint „a legvidámabb és legművészebb, de egyuttal a legolcsóbb magyar élclap” – első száma 1905. december 1-jén jelent meg „A Nap» újságvállalat” kiadásában. A főszerkesztő Heltai Jenő, a munkatársak pedig Ambrus Zoltán és Molnár Ferenc voltak. Utolsó száma – szerkesztőváltások és hosszúra nyúlt hanyatlás után –, úgy tűnik, 1927-ben látott napvilágot.¹⁶ Közben olyan költőket és írókat is szerzői között tudhatott, mint Kosztolányi, Szép Ernő, Somlyó Zoltán, Juhász Gyula vagy – a név nélkül publikáló – Szomory Dezső.¹⁷ A lap a helyét az irodalomtörténetben mindazonáltal azzal vívta ki, hogy közölte annak az eleinte *Egy kezdő író vázlatkönyvéből*, majd *Magyar Antológia* címet viselő ciklusnak több tucatnyi darabját, amelyet ma mindenki *Így írtok ti* címen ismer. Nyilvánvalóan a *Fidibusz*-ra utal az ismert anekdota, amely szerint Füst Milán javaslatára, hogy Ösvát Ernő közölje Karinthy paródiáit, a szerkesztő azt felelte: „A *Nyugat* nem vicclap.”¹⁸

Heltai viszonylag rövid (1905. december – 1908. február), Kemény Simon futó, majd Gábor Andor tartósabb (1908. május – 1912. július) főszerkesztői működése idején a *Fidibusz* mindenestre sokkal érdekesebb és szívesebb volt, mint azután – különösen a posztot Gábor Andortól átvevő Paulini Béla 1915-ös bevonulását követően –, de a lap szerzőgárdájának irodalomtörténeti nevekkkel ékes listája sem feledtetheti, hogy

Ovidius: *Amores* I. 5

Dél volt s nagy hőség, a nap épp egyenest ragyogott le,
Testem fáradtan mély kerevetre pihent,
Nyitva a fél ablak-szárny. Oly fény önti szobám el,
Mint aminő erdők lombjai közt remeg át,
Alkonyi pír letünő Phoebus nyomait ha mutatja
És mikor éj nincs már s késik a nap tüze még.
Ily sugaraknál kell a szemérmes lánnyal enyelgned,
Aggódó szégyen bujni zugokba szeret.
Jön már, ime, Corinna, szabad tunikája kioldva
És hősziű nyakán sok kusza fűrtje lehull.
A gyönyörű Semirámis is éppígy dőlt le az ágyra
– Mondják – s Láis, akit sok szerető szeretett.
Vékony s ártani nem sokat árt tunikája, letépem
Mégis; küzdött a lány betakarni magát
Véle, de úgy harcolt hogy látszott: győzni nem óhajt,
S könnyű volt győzőm, mert maga is segített.
Ó szemeim! Minden ruha nélkül végül is ott állt!
S végig egész testén nincs hiba, egy se, sehol.
Mily vállat láttam s tapogattam, s mily karokat, hej!
S két bimbója milyen kézbe való, hegyes is
Volt és hőszi melle alatt sima kis hasa! És a
Csípő! És fiatal combok is! és milyenek!
Egyenkint minek említsem? Minden csodaszép volt.
Testét testemhez vontam is ám szorosan.
A többit ki ne tudná?... Ó s én is kimerültünk.
Ó, legyenek gyakran máskor is ily deleim!

Karinthy Gábor fordítása

végző soron mégiscsak a hol kevésbé, hol még kevésbé ízléses kispolgári malackodásnak volt a főuma.¹⁹ A karikatúrák és a viccek állandó témája a házasságtörés, a cseléd molesztálása, a magukat arisztokratákkal kitartató táncosnők életmódja, olyannyira, hogy olykor még a ruhanemű-hirdetések is ebben a hangfekvésben szólnak: az egyik reklám szerint például a fiatal nőn „a bárója” csak „Elsner Oszkár (Párisi-utca 3.) finom és kitűnő csipkéit tűri meg”.

A lapnak kétségtelenül ez a profilja a legmarkánsabb, bár a sokáig teljes terjedelme negyedét kitevő négy hirdetési oldalán sem kizárólag csipke fehérneműt és óvszert népszerűsítettek, hanem például egyedileg készült cipőt vagy éppen („Amputáltak!” címsorral) művégtagokat is. És nem lehet említés nélkül hagyni azt sem, hogy a pajzán tréfák mellett rögtön az első számban a tudományos életet kritika tárgyává tevő két vicc is helyet kapott: „– Mit szól ahhoz, hogy Londonban az öreg lovagnak menhelyet építettek? – Az semmi. Nálunk az öreg szamaraknak akadémiát emeltek”, illetve: „Levél az Akadémia tagjaihoz! Nagyon kérem a t. Tag urakat, hogy ezután eredeti műveik elejére és végére az idézőjelet odatenni kegyeskedjenek. Berzeviczy s.k. a M.T.A. elnöke”. A harmadik szám bírósági tárgyalást ábrázoló önreflexív címlapja pedig egyenesen a szólásszabadság viszonyainak kritikáját nyújtja azzal, hogy a két vasra vert vádlott sziluettjét üresen hagyta a grafikus, és csak a körvonalak vannak megrajzolva. Mint az aláírás mondja: „Az üresen maradt helyre kerülne a szerkesztő és a rajzoló, ha meg merték volna csinálni azt, amihez e héten kedvük volt.” És még 1911-ben is (június 30., VII/27), amikor a beliveken már egyeduralkodó a budoártematika, a lap az Áchim András szocialista parasztpolitikust lelövő Bajcsy-Zsilinszky fivérek tárgyalása után két frakkos arisztokratát ábrázoló – *Tájékozottság* című – címlapgrafikával és alatta ezzel a szöveggel jelenik meg: „– Te Niki, mit ohdítanak az utcán a hikkancsok valami gyulai ítélethől? – Pehsze, fölmentettek egy Achim nevű pahasztot.”

Mindezek fényében talán nem is annyira meglepő, bár azért így is elég váratlan, hogy az újság 1906. április 27-i (II/17) számának rögtön a második oldalán, a rendszerint kupléknak fenntartott *Fidibusz-kabaret* című rovatban Heltai a *Sokféle lányok* című verset közli. Ez ugyanis nem más, mint Ovidius *Amorese* egyik elégiájának (II. 4) fordítása, amelyet a horvátországi Jablanac sziklás hegyei között állomásozó – és az ott „patrollírozó tiszteknek a quartélyokra” szintén Ovidiustól, a *Tristiából* vett idézetet (IV. 10, 67–76) kiragasztó – Kazinczy László készített 1784 őszén. A szöveg nem első közlés: előzőleg már megjelent Kazinczy – mármint az egész életét katonáskodással töltő László másféle, de nem kevésbé harcias tevékenységéről ismert bátyja – levelezésének kiadásában,²⁰ bár a fordítástörténet, úgy tűnik, nem tartja számon. A szerkesztő Heltai a *Fidibuszban* egy szómagyarázat erejéig mindenesetre a filológia műveléséhez is hozzájárult, nevezetesen a „szem” szó „alaton” jelzőjének megjegyzetelésével, hogy tudniillik: „lesütött”. Forrásához híven nem mulasztja el a báty egyik módosító javaslatát sem közölni: az „Amaz verseimet gyalázza motskosan: / Had! Had! Tsak foghatnám tzombját magánosan!” sorpár a híresebb Kazinczy szerint ugyanis így jobban hangozna: „Amaz verseimet gyalázza kevésen, / Had! Had! Tsak nyúlhatnék tzombjaihoz mélyen.” Az már Heltai kedélyét mutatja, hogy a jegyzetet ezzel a – mondani sem kell, hogy

nem a *KazLev.*-ből vett – mondatattal vezeti be: „Ezt a fordítást a fiatal katona nagynevű bátyjának, Kazinczy Ferencnek küldte be, aki akkor még ifjú és jókedvű volt és nem haragudott sem a népiesre, sem a pajkosra.”

Az antikvitás később is vet némi távoli visszfényt a lap hasábjain, az 1913. december 19-i szám (IX/51) 11. oldalán például *Menenius Agrippa meséje* címmel olvasható egy kuplé N. K., valószínűleg Nóti Károly tollából. A táncosnő története új összefüggésbe helyezi a testrészeknek a has ellen kilátásba helyezett sztrájkját, amely azonban most sem torkollik tragédiába, mert az érintettnek a problémára elmés megoldása van: „Nem is reflektálok rátok, / Pártutó lábak, kezek. / Nem fogok lábbal táncolni / És hastáncosnő leszek.” Az antik vonatkozású költemények közül ugyanakkor a legérdekesebb talán Juhász Gyula *Anakreon halála* című verse – 1907. június 21. (III/25), 2. oldal –, amely azóta sem jelent meg kötetben, és a kritikai kiadás sem ismeri.

De nemcsak szövegek jelzik a klasszikusok továbbélését. A 1909. július 23-ai (V/30) szám teljes harmadik oldalát egy *Ismerkedés* című rajz foglalja el: a képen (lásd a szemközti oldalon) egy teltkarcsú nő figyel egy hatyút a lornyonján át, a háta mögött Pán szobrával. A képaláírás a következő: „– Kohn Léda vagyok, nem ismer? – Én egytyu vagyok, de ha hatyru volnék, akkor se állhatnék a rendelkezésére. De ott van Pán a furólyával!” Az érzékeny jelenet megértése a szokásos viccekhez képest igényel némi többletműveltséget, amit a szerkesztő, úgy tűnik, olvasóiról feltételezett is. Ellenkező esetben valószínűleg nem közölte volna ugyanebben a számban, ismét a – már ha a *Fidibusz*szal összefüggésben nem eleve ellentmondás ennek a szónak a használata – előkelő második oldalon, a *Fidibusz-kabaret* rovatban a *Randevu* című verset. A *Csak kétezer éves!* alcímmel megjelent szöveg ugyanis Ovidius *Amorese* egy másik darabjának (I. 5) a fordítása (lásd a 38. oldal margóján).

A név nélkül megjelent fordítás gyakorlott kézre vall, amit az is mutat, hogy a hetedik és a tizenharmadik kivételével minden sorban megtalálható az ötödféles metszet, a két további cezúra által inkább három részre tagolt tizenkilencedik sor – *quos umeros, quales vidi tetigique lacertos* – fordítása pedig metrikailag is már-már bravúros: „Mily karokat, vállat láttam, tapogatva gyönyörrel”. Igaz, a belső rímeket, amelyek az első sortól kezdve a vers háromnegyedén végighúzódnak, a fordítás nem adja vissza, pedig ezek szerepe a művészi hatás szempontjából sem közömbös: ahogy a férfi egyre jobban belemelegsik a jelenet elbeszélésébe (vagy megélésébe), úgy a stílusa is egyre keresetlenebb.

Metrikai bizonytalanság csak a hatodik-hetedik sorban van: a hatodik sor pentameterje második felének első lába daktilus helyett menthetetlenül spondeus, de az első félsort bizonyára csak egy nyomdahiba rontja el, és „Vagy ha az éj leszáll” helyett ez olvasandó: „Vagy ha az éj elszáll” (*aut ubi nox abiit*). A hetedik sorban a ritmus döccenésétől eltekintve is jól látszik az erőlködés, hiszen a latin egyszerű *verecundis* jelzőjéből ez lesz: „a szemérmes, a szerény szüzi”. Szinte az lenne a csoda, ha a sor verstanilag rendben lenne. (Bár ez is megoldható volna, mondjuk így: Ily fény kell a szemérmes szívű, szüzi leánynak – de ez akkor is olyan hézagkitöltő szószaporítás, amit Kazinczy Ferenc „sütés”-nek nevezett volna.²¹) A tizenegy-tizenkettedik sor – „Nászágýába imígy ment volt Semiramis is egykor, / S mondják még, hogy a sok férfi szerette Lais” –

amúgy is elég suta végéről értelmileg nagyon hiányzik az „is”, igaz, a következő sor viszont igazán jól sikerült: „Nyomba le-
téptem az átlátszó tunicát a leányról”, olyannyira, hogy még a hősi metszet hiányát sem érdemes itt felróni. A tizenhatodik sorban túlságosan sok névmás zsúfolódik össze túl kicsi helyen – „S győzni felette nekem önmaga volt a segéd” –, ráadásul a mondatszerkezet, a vonzat is (segéd volt győzni) olyan idegen-szerű, hogy a sor kimondottan nyersfordításnak tűnik, pedig távolról sem az. Egyébként a latinhoz való ragaszkodás képzetét kelti a „győzelmet... felettem” és a „győzni felette” variálása is, pedig ez is a fordító leleménye, úgyhogy a sorpárt az aktívumai és a passzívumai tulajdonképpen nullszaldósra hozzák ki.

Az „És ahogy ott állott levetett tunicában előttem” sor különösen bájos, mégpedig a benne rejlő ellentmondástól: ha a lány levette a tunikáját, már nem lehetett tunikában, még levetett tunikában sem. Illetve mégis, mert lehetett ez a levetett a tunika a lába körül is, a földön: ez esetben a képes hely- (Töttössy-tanítványoknak: állapot-) határozó tényleges helyhatározóvá lényegül vissza. A fordító szabadságába mindenesetre bőven belefér, hogy nem ablativus absolutusnak fordítja azt, hogy *posito velamine*, még akkor se, ha úgy is beleférne a hexameterbe: „És ahogy ott állott, tunikája levetve, előttem”.

A huszonegyedik sor – „Elszorított pihegő keblének alatta lapos has” – vége elég rossz hangzású. Ha a sort csak mint magyar mondatot nézzük, hiányzik belőle az igei állítmány: „van”. De *est* a latinban sincs, van viszont felkiáltás – *quam* –, amelynek lefordítása mégis életet lehelhetne a szerkezetbe: „milyen lapos a hasa!” Egyébként ez a birtokos toldalék nélküli, csupasz *has*, különösen a hangsúlyos sorvégen eleve szokatlan. Testrészek nevének ilyen használata kimondottan elidegenítő, tárgyiasító hatású, ami egy erotikus vers fordításában minden, csak nem kívánatos. Egy fényképész nő visszaemlékezése szerint például Bartók „maga mesélte, hogy Londonban egy fotográfus csak azért kínozza hosszú ideig, hogy a haj”, és itt az emlékező kitűnő érzékkel veti közbe: „– nem úgy mondta, hogy a hajam, ez túl közvetlen lett volna –”, tehát hogy a haj „féhérségét tompítsa vagy eltüntesse”.²² Pontosan így hat Kemény István *Egy nap élet* című versében is egy testrész sor végén elhelyezett, toldalékolatlan neve (a vers egy érettségi találkozóról szól, ez a megoldás ott az illető kívülálló voltát mutatja): „S máris megy kettő: »tudod, a kölkök nélkül nem / alusznak el«, / A másikért meg itt a férje: a sөvény fölött már / ott a fej”.

A fordítás végén mindenesetre a kezdősorokra jellemző archaizmusok („vala”, „ledobám”) nyomtalanul eltűnnek, míg a hiányzó belső rímek végül mégis előkerülnek: „És csupaszon testét átszorította karom. / Nincs ki ne tudná, mit cselekedtünk most: lehevertünk...” Az utolsó sor megoldása pedig mintha valami sajátos, elégedett elköszönést formázna, amelyet gondolatjel is elválaszt a vers többi részétől: „– Adjon az Isten még sokszor ilyen napokat”. Érdekes, hogy éppen az utolsó sorban tesz a fordító egy markánsan magyarosító, domesztikáló²³ gesztust. Mindenesetre talán a sornak ez a köszöneteszerű volta az oka, hogy nem „deleket” szerepel a szövegben, amely pedig a *medii... dies*-nek kézenfekvő és metrikailag is megfelelő fordítása lenne. De ne menjünk el szó nélkül a huszonharmadik sor első felének telitalálata mellett sem: „Mit referáljak még?”. Azt, hogy *Singula quid referam?* – emlékezzünk csak a Nöti-kuplénak erre a sorára: „Nem is reflektálok rátok” – a



„Ismerkedés” – karikatúra a *Fidibusz* 1909. július 23-ai számának harmadik oldalán

pesti kispolgároknak szóló *Fidibusz*ban nem is lehetett volna hívebben fordítani.

Eddig nem esett szó róla, de a fordítást már-már egészen egyedivé teszi egy vonása, amely a korban rendkívül szokatlan volt: a formahűség. Az antik versformák ugyanis az irodalmi népiesség térhódításával – bár ez alól épp a disztichon és a hexameter jelentett valamelyest kivételt – a tizenkilencedik század végére idejétmúlttá váltak: modernnek az antik versek formáját, sőt akár diszleteit, kellekeit is magyarosító fordítás számított.²⁴ Ennek a tendenciának a hatása alól még Molnár Ferenc sem vonhatta ki magát. Szilágyi János György írja Molnár 1901-ben megjelent Catullus-fordításairól, hogy „eleven költészetet, a Petőfi–Arany-epigonok »nép-nemzeti« konvencióit romboló új hangot szólaltatnak meg”, bár – teszi hozzá ennek a hangnak a forrását azonosítva – „igaz, hogy tíz évvel az első Heltai-kötetek megjelenése után”.²⁵ Molnár fordításai-
ban különösen érdekes, hogy miközben már új hangot ütnek meg, a formájuk még rímes, vagyis nem rehabilitálják az antik versmértéket. Igaz, erre sem kellett sokáig várni, csak Babits – aki, mint ismeretes, később teoretikusként is kiállt az antik versformák megtartása mellett²⁶ – első kötetének első verse, az *In Horatium* megjelenéséig.²⁷

Tetszett volna Babitsnak a névtelen Ovidius-fordítás? Alighanem igen. De vajon olvashatta-e?

Amikor 1909-ben megjelent, már egy éve Fogarason tanárkodott, a történelmi Magyarország délkeleti végein, „az óriási erdők, lakatlan havasok alján”. „Ugy érzem magamat, mint Ovidius, mikor Tomiba készült »chassé du paradis latin« . Megyek a barbár oláhok közé”²⁸ – írta Juhász Gyulának 1908.

július 24-én, igaz, a következő nyáron olaszországi körutat tett.²⁹ Nemrég fénymásolatban előkerült egy levél, amelyet Babits egy volt kollégájának, Kún Józsefnek írt, aki „ekkor már rendszeresen publikáló költőként egyúttal művészi mentora, tanácsadója és közeli barátja lett” Szegeden. Kún egy korábbi levelében megemlítette egy versét, amely *A Hétben* jelent meg. Ezt azonban Babits nem ismerte: „A másik versedet sajnos nem olvastam, s Fogaras hátrányai közt elfeledtem említeni, hogy a *Hét Fogarason sehova sem jár*: (kiemelés az eredetiben – K. I.) sem a casinóba sem a cukrászdába: ezek pedig az egyetlen helyek, hova járni lehet újságolvasni.” Majd zárójelben és – mint azt a felkiáltójel mutatja – határozott rosszállással teszi hozzá: „A Fidibusz persze jár!” Akárhogyan is, ha az olaszországi utazás idején a kaszinó vagy a cukrászda valamelyik vendége nem csinált szivargyújtót (ezt jelenti az újság rokonszenvesen szerény címe) a július 23-ai számból, akkor a benne közölt fordítás valamelyest javítható a „száműzött” Babits nyomott kedélyét a saját Tomijának érzékelt Fogarason, és talán abban is volt szerepe, hogy később, az *Eratóba*, ő is éppen ezt az – amúgy is a leginkább odavalók közé tartozó – verset fordította le Ovidiustól.

„Ha felkerül a csentecsa”

Karinthy Gábor *Amores*-fordítása,³⁰ amelyet mára szinte csak Szilágyi János György bevezető tanulmánya miatt őrzött meg az emlékezet, 1943-ban jelent meg, de Füst Milánnak a fordító már 1938-ban ezt írta: „Ovidius válogatott költeményeiből egy bemutató könyvecskét szeretnék az ősszel vagy a télen kiadni, tanulmányommal s saját fordításaimmal. A fordítások közül néhány már kész van, a tanulmányból még semmi. A »Szép Szó«-ban közölni fognak (már megbeszéltem Ignótus Palival) mutatvány-részletet a tanulmányból s egy-két fordítást is.”³¹ A folyóiratban végül nem jelent meg Ovidius-fordítás, a tanulmány pedig valószínűleg el sem készült. A téma amúgy sem vágott a *Szép Szó* profiljába: Ovidiusnak sokkal jobb helye lett volna például az *Argonautákban*, ahol Radnóti híres Tibullus-fordítása is megjelent, csakhogy a rövid életű lap 1938-ra már meg is szűnt.³² Ha Ignótus Pál egyáltalán komolyan gondolta a publikációt, akkor esetleg arról lehetett szó, hogy Karinthy nem érezte véglegesnek a szöveget.

Az *Amores* teljes fordítása végül öt évvel később, Kerényi Károly kétnyelvű sorozatában jelent meg,³³ és mint Szilágyi János György mesélte, Kerényi kimondottan szerencsésnek tartotta ezt a megoldást, mondván, hogy „még jó, hogy a latin szöveg mellette van, mert így legalább meg lehet érteni a magyart”.³⁴ Lator Lászlónak a Karinthy verseiről adott pontos jellemzése ugyanis az Ovidius-fordítás is illik: „Ki-kilépett a foghatóból, belemerült valami másba. Állandó egyensúlyzavarai voltak. [...] Másképp járt az esze, sokszor úgy érezzük, más törvények szerint működött, mint józan embertársaié. Ezért van, hogy már korai dalai is váratlan villanásokkal, kiszámíthatatlan kanyarokkal, meghökkentő ficamokkal fejlenek. Elkezd a verset, olyan szölamokkal, tónusokkal, ahogy elődeitől tanulta. S aztán beletesz valamit, ami nem igazán illik oda.”³⁵ Ennek legjobb példája *Az ének az idej tavaszról* című, egyébként nagyon szép versben olvasható: „Puttonnyal ősz öregapó s a tömzsi kis szekér szalad. / A régi lélek mondja ezt: Az óra-

inga és akik / Dalolnak. Álmatag haját színezte szét a gondolat, / Ha felkerül a csentecsa, a messzeségen átbukik.”

Akárhol nyitjuk ki a könyvet, a fordítást vagy szokatlan szórend, vagy indázó enjambement-ok, vagy a sorok végén éktelekded fölösleges sütések teszik furcsává.³⁶

A könyvben ugyanakkor annyi a jól sikerült megoldás, hogy az nem lehet a véletlen műve. „Friss sebemet viselő prédád velük ott haladok majd / Én is s ott nyögi új láncaid öntudatom”: ezt a sorpárt (Ovidius: *Amores* I. 2, 29–30) az első olvasásra talán kissé agrammatikus szerkezet (predád... haladok) latinossá teszi, miközben az „öntudat” (a latinban: *mente*) József Attila költői világát idézi meg, az éles enjambement pedig Illyés- és Szabó Lőrinc-olvasmányokra vall. Az „én is” után következő „s” a kiejthetőség szempontjából nem a legszerencsésebb, de az egész hangulata mindenestül olyan modern, amilyen a latin szükségszerűen nem lehet. *Ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habeo / et nova captiva vincula mente feram*: a második sor alanya az „ego”, míg a fordításban az „öntudat” – pedig a latin *mente* szónak nincs ekkora súlya, sőt, itteni használata szinte az újlatin nyelvekben megszilárdult képzői funkcióját előlegzi meg. (A „rab” – *captiva* – az öntudat mellett már túlzás lenne.) A „Nem lakom én erdőn, és lószerű végtagom egy sincs” sor (I. 4, 9) szerencsés groteskséggel („lószerű végtag”) utal a kentaurokra, és rögtön felkelti az olvasó kíváncsiságát: hogy hangzik a latin eredeti? Tulajdonképpen semmivel sem kevésbé bizzar: *nec equo mea membra cohaerent*. Jellemző, hogy amikor a disztichon első fele kristálytisza, a pentameter erőltetett: „Most a kemény küszöbön koszorúm hervadva heverj te, / Nem-víg hajzatról tépve le, reggelig itt” (I. 6, 67–68). Gyakran úgy homályos az értelem, úgy kusza a stílus, hogy a fogalmazástól nem lehet megtagadni bizonyos költői erőt sem: „En nyomorúlt, sokmindentől félek, nekem is sok / Pajkosságom volt, önmagamon tanuló” (I. 4. 45–46) – ahol a megértéshez tényleg muszáj megnézni a latin eredetét (és akkor az is kiderül, hogy a második idézett sor állítmánya, a *torqueor* nincs lefordítva).

Különösen jellemző az áthajlás, sőt a kétszeres vagy még többszörös áthajlás, vagyis amikor a sorok elején és a végén is enjambement van, mint például itt: „Ami / Megszületett, önként s érten hulljon s növekedjék / Addig” (II. 14, 24–26). A kor olyan költőinek gyakorlata, mint Illyés, Szabó Lőrinc vagy a kései Babits,³⁷ az áthajlást mindennaposá tette, de Karinthy Gábor annyira sűrűn használja – ráadásul enjambement-jainak, mint ebben az esetben is, többnyire nincs fedezetük a latinban –, hogy ha ilyen fogékonyságokkal közelítenénk a fordításhoz, akár ügyetlenségre is gyanakodhatnánk. Csak-hogy Karinthy egyik-másik saját versében is jócskán használ áthajlást, amely ott tagadhatatlanul a művészi hatás egyik, sőt a *Nem zokogok...* című versben, a rímek ellen kijátszva, egyenesen a legfontosabb eszköze:

*Ha a régi rózsza volna most az asztalon:
leverném. Vagy ha csipkés keszkenő
akadna ujjaim közé, hát azt halom
ronggyá szakítnám! mert a reszkető
könnyet s a léha bánatot soha
így még nem átkoztam, mint most! noha
a szemem ég! a mellem meg zörög!
nem zokogok!... de mindent széttörök!...*

A *Villamos* című rögtönzésszerű versnek is éltető eleme az enjambement. A vers sosem jelent meg kötetben,³⁸ már csak ezért is érdemes teljes egészében idézni:

*A perrónon állt. Lila köpenye
alól kikandikált a kékselyem
gyengén hullámos szoknya. Kis kezén
is halványkék kesztyű feszült. Finom
mosollyal hajlongott, apró foga
mint hófehér láng, villogott, szeme
dalolt sötét pillák mögött...*

*Torz gyötrődéseim hogy elsímultak.
Mint durva hajszaalak, ha drága kéz
simítja végig őket. – Két szemem
hogy falta ezt a kék csodát. „Leány
– szerettem volna szólni, – merre visz
utad? Nem tarthatunk együtt? a hűs
őszben kibolyganánk a süppedős
erdőbe ódon fák közé...”*

*S meredtem rá, míg egyszer csak megállt
a villamos s eltűnt a lila tündér.*

Bőségesen van enjambement az *Amores*-fordítás következő soraiban is (II. 1, 26–34), bár a fent idézett versek tiszta struktúrájával szemben a nehézkes mondatszerkezet és a furcsa szórend tehertétele – különösen az idézet második mondatában – komoly nehézségek elé állítja az olvasót:

a vers

*Ajtószárny nincs mit fel nem tör s ha kemény tölgy
Bár, mind visszavonúl a retesz is. Mit akár
Nékem a fűrge Achillest is megzengetni használt
És Atrides akár egyik, a másik akár
Megsegitett? S ki csatán éppennyit forga, amennyit
Bolygott s szánandón kit tova haemoni ló
Hurcolt, Hector! Ám, szép lány, ha dicsér, versért te
Költőhöz díjként jössz el.*

A fenti idézetben a „S ki csatán éppennyit forga” kezdetű mondat egy másik jelenségre is tipikus példa, arra, amikor a fordító önkényesen bánik a szórenddel, ami nemcsak az érthetőségnek megy a rovására, hanem olykor kimondottan komikus is. Ez a sor még csak esetlen: „Aggódó szégyen bujni zugokba szeret” (I. 5, 8),³⁹ de ez már szinte csak szavak erőltetett mozaikja: „Hálában méltán részes nem megfizetett jó” (I. 10, 43), ezek pedig már az érthetlenség határát súrolják: „Férj és őridegen s az erős ajtó aki őrzött, / Hogy valamely fortély meg ne kerítse” (II. 12, 3–4); „Jogszerető aki voltál, vetni, Latinus / Országodra hadat trójai népet a nő / Buzdította” (II. 12, 21–23). Ez a puzzle-szerű sor lehet, hogy csak félreértés eredménye: „Bor s szerelem nem fél, éjjel a szégyen üres”⁴⁰ (I. 6, 60), ez a mondat pedig olyan jelentést tulajdonít a „szán” igének,

amivel ilyen összefüggésben az nem rendelkezik: „Úrnődnél én nem szántam a jószavakat” (I. 6, 20 – értsd: „nem sajnáltam a jó szót”). Azt a megfogalmazást, hogy „És nem kértem tán annyiszor, engemet ő”, az sem menti – mert akkor már késő –, hogy a mondat a következő sorban így folytatódik: „hogy kedveljen” (III. 7, 2–3). Hasonló a helyzet ezzel a felsorral: „s abból igyál, a gyerek”, hiába előzi meg az, hogy „S hozzon más poharat” (I. 4, 30).

Hosszan lehetne még sorolni a példákat, vagy lehetne beszélni Karinthy Gábornak a fordításból kiolvasható és legjobb barátjánál, Devecseri Gáborénál sokkal megengedőbb verstani gyakorlatáról is, de mindez nem feledteti azt az érzést, hogy ebben a fordításában végig van valami lágy – ez Karinthynek saját verseiben is egyik kedvenc jelzője – és gyámoltalan. Valami, amit nem túlzás kisfiúsnak nevezni. „Mily vállat láttam s tapogattam, s mily karokat, hej! / S két bimbója milyen kézbe való, hegyes is / Volt és hőszin melle alatt sima kis hasa! És a / Csípő! És fiatal combok is! és milyenek!” (I. 5, 20–21) – ezek a sorok minden szenvedélyt és átélést nélkülöznek, leginkább még egy kamasz fiú ügyefogyott, anyagtalan képzelgéseit idézik fel. Karinthynek nincs füle az Ovidius-féle erotikára, ezért az eredmény játékos helyett sokszor infantilis lesz: „Csintalan és így ejt meg, pajkossága reményt ad, / Hogy puha ágyban friss csín s csupa tett az a lány” (II. 4, 13–14), máskor pedig egy mondaton belül úgy váltja a csemcseget a bumfordiság, hogy az se derül ki, hogy voltaképp táncról van szó: „Van, ki kecses vállát lágyan s karját emelinti / És a farát csábos mozdulatokkal ide / És oda hánnya” (II. 4, 29–31).

A különböző nőtipusok egyikéről szóló jellemzést (*altera dura est: / at poterit tacto mollior esse viro*, II. 4, 23–24) Karinthy így fordítja: „durva a másik / Az ölelésben majd megszelidül s puha lesz”. Ez – *A makrancos hölgy* eredeti címének Nádasdy Ádámtól származó fordításával szólva – a hárpia megzabolázásának paradigmája. Pedig itt nem erről van szó, hanem az olyan nőről, aki az előző felsorban leírt típus (*molliter incedit: motu capit*) ellentéte: azaz bár a mozgása nem kecses, a férfi érintésére ez megváltozik. Ez sokkal erotikusabban hangzik, mint a Karinthy-féle értelmezés, és talán csak első pillantásra meglepő, hogy Kazinczy László, ez a művelt katona érzékenyebben adja vissza: „Hetykén lép – hát kíván. Amaz parasztosan, / De ha mellé fekszem, majd mozog tsinosan!”⁴¹

Ovidius versgyűjteményére a játékoság, könnyelműség és a tökélyre fejlesztett, de szenvedély nélküli erotika a jellemző. Karinthy Gábor művészetétől viszont a könnyű önfeledtségnél és szenvedélytelen testi szerelemnél mi sem állt távolabb (az érzéki szenvedélyre, például a *Palota* című vers tanúsága szerint, nagyon is volt hangja). Karinthy nem kevés, de valahogy mindig meglepő, mindig alkalmi jó megoldásainak ellenére mű és fordító ezúttal nem talált egymásra, a tervezett eszszé talán ezért sem született meg. Nem tudom, Szilágyi János Györgynek eszébe jutott-e, hogy saját bevezető tanulmányának címe mintha a fordításról mondott baráti kritika is lenne: „*Dulce malum*”.

Jegyzetek

- 1 Heltai 2002. Győrei Heltai érdekében kifejtett erőfeszítéseit nem lehet túlbecsülni. A versek kiadásán kívül még két Heltai-kötet (Heltai 2001; Győrei 2007), valamint egy monográfia (Győrei 2005) és egy dupla folyóiratszám (Győrei 2002/3) fűződik a nevéhez.
- 2 Heltai 2017, 109.
- 3 „Aki megértette Ovidius erotikáját, és azt akarta költészetében folytatni, vagy éppen komolyan vette Horatius korai költészetének epikureusságát – az a századvégi polgári prűdéria közepette csakis botrányt idézhetett. Latinul kellett tanulni, de latin szelleműnek lenni tilos volt.” (Hegedüs 1971.)
- 4 Hegyi W. 2003; 2017.
- 5 Mint Hegedüs Géza rámutat (Hegedüs 1971, 62), Horatius szelleműjének vonása sokkal látványosabb az *Életfilozófiában*: „Mig dobban a szív, forr, pezseg a vér / Élvezd mit a szerelem ád, / Ūrítsd ki fenékig a gyönyör, a kéj / Aranyos, habzó poharát. // Mert elhal a vágy, elhamvad a láng, / A szív dobogása megáll, / S kacagva nagyot, kiteríti reánk / Hideg leplét a halál.”
- 6 Babits 1978, 121.
- 7 Porkoláb 2012, 620–622.
- 8 Hegedüs Géza Heltai egyes francia népdalfordításaiival kapcsolatban emeli ki, hogy „a fordítóvarázslatban magyar népdalokká váltak”, de az idézetekkel is alátámasztott megfigyelés *mutatis mutandis* Heltai egész dalköltészetére nézve elgondolkodtató: Hegedüs 1971, 189.
- 9 Hegedüs 1971, 75 és 193.
- 10 Kosztolányi 1977, 123.
- 11 Köszönet ezért a megfigyelésért Krupp Józsefnek.
- 12 Sen. *Contr.* II. 2, 12.
- 13 „Tegnap Julien Green Leviáthánját olvastam: kegyetlen könyv, sötét könyv, félelmetes virtuozitással van megírva, elszégyelltem magam, milyen felületesen írok. És ez csak Green! Hát még az igazi nagyok!” (Heltai 2017, 119.)
- 14 Tandori 1981.
- 15 *Fidibusz* IV/1 (1908. január 3.), 11.
- 16 A PIM katalógusában az 1927. április 30-i (XIII/8) az utolsó megjelent lapszám. Szintén 1927-ig tartja számon a lapot a két irányadó bibliográfia: Lakatos 1974, illetve Ferenczyné Wendelin 2010. A számok, sőt, évfolyamok, túl azon, hogy a Tanácsköztársaság idején a megjelenés egy darabig szünetelt, mind az OSZK-ban, mind a FSZEK állományában – különösen az utolsó évfolyamok esetében – hézagosan vannak meg. Az előbbiben az 1921. június 10-i (XVII/23), utóbbiban az 1924. január 24-i (XX/4) szám az utolsó. Ezekkel ellentétben nem láttam Szegeden a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár példányait, amelyek összességükben még hiányosabbak ugyan, de a katalógus szerint a húszas évek évfolyamai egészen 1925 végéig megvannak.
- 17 Kellér 1979, 59–62.
- 18 Füst 1986, 55.
- 19 A kor kiváló sajtótörténeti összefoglalása szerint: „a századelő félpornográf hetilapja” (Dersi 1973, 41).
- 20 *KazLev.* I, 84–85. Kazinczy László leveleiről: „A mult [mármint a tizennyolcadik – K. I.] század két utolsó tizedéből nincs érdekesb, hívebb, megbízhatóbb forrásunk a tiszték és legénység magán és tábori életére” (Kiss 1890, 827).
- 21 Lásd a Berzsenyinek 1808. október 23-án írt levelet, *KazLev.* VII 161. 163–164.
- 22 Kálmán 2012, 129.
- 23 Lásd a következő jegyzetet.
- 24 Polgár 2003, 32–34, 39–40, 48–84 és különösen 73–79.
- 25 Szilágyi 1978b, 239.
- 26 Lásd a *Dante fordítása* című esszéje 1917-es, kötetbeli kiadásához fűzött jegyzetét: Babits 1978, 811–814. Kerényi Károly válasza: *Egyetemes Philologiai Közlöny* 42 (1917), 267–268. A kérdéshez: Szilágyi 1978a, 85 és Polgár 2003, 87.
- 27 Radó Antal *A fordítás művészete* című könyvében (Radó 1909, 95) teszi fel a kérdést: „olyan modern költő, a ki a közönségre hatni (kiemelés az eredetiben – K. I.) akar, vajjon fog-e ma már alkájoszi ódákat írni”, amit ugyanazzal a lendülettel meg is válaszol: „Ugyebár nem”. Polgár Anikó a sors iróniájának nevezi (Polgár 2003, 40), hogy épp Radó könyvével egy időben jelent meg a *Levelek Írisz koszorújából az In Horatiummal az élén*, de Radó megjegyzését a pusztai tájékozatlanság számlájára is írhatjuk, minthogy Babits – egyébként 1904-ben írt – verse már 1908-ban megjelent, mégpedig *A Holnap* című, agyonhallgatottnak igazán nem nevezhető antológiában.
- 28 Babits 2005, 97. A francia idézet forrása Baudelaire *Horreur sympathique* (Szabó Lőrinc fordításában: *Vonzó borzadály*) című verse. „Babits számára – írja Kelevéz Ágnes – [...] fontos, hogy Baudelaire annak a »jajgató« Ovidiusnak az alakját idézi meg híres költeményében, akit éppen »kiűztek a latin paradicsomból« – igaz, éppen azzal a sajátos, dekadens hangszíval, hogy ő egyáltalán nem panaszkodik, sőt ellenkezőleg: »szíve gyönyörködik« a »mord fényben«, mely a »Poklot« hirdeti.” (Kelevéz 2013, 345.)
- 29 Bisztray 1956, 301.
- 30 Karinthy 1943.
- 31 Karinthy Gábor levele Füst Milánnak, 1938. október 5., közli Beck András: *Holmi* 16/9 (2004), 991–992.
- 32 Trencsényi 1996. A Füst Milánnak októberben írt levél idején az *Argonauták* már megszűnt, bár „életreporozásának” kérdése még 1941-ben is felmerült (Trencsényi 1996, 400).
- 33 Lehet, hogy mást is fordított Ovidiustól, mert összegyűjtött verseinek kiadásában ezt írja: „Ovidius-fordításaim egy része megjelent” (Karinthy 1973, 190). Az *Amores* en kívül mindössze két – kitérő, de kötetben meg nem jelent – fordítását ismerem, mindkettő Mörike-vers: *Golgotavirág* (*Auf eine Christblume*, Új Idők 46/39, 1939. szeptember 22., 378) és *Téli reggelen napfölkelté előtt* (*An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*, Diárium 2/4–6, 1941. április, 105).
- 34 Szilágyi 2016, 72.
- 35 Lator László: *Emlékeztetőül* (Karinthy 2003, 5–7, itt 6–7).
- 36 „Karinthy Gábornak voltak mániái, melyekről, ha egyáltalán, nehezen lehetett leszoktatni, de végül elkészült a könyv” (Szilágyi 2016, 72).
- 37 Nem hiszem, hogy például a *Balázsolás*nak ezekben a soraiban akár gyakorlott Babits-olvasók is könnyűszerrel be tudnák jelezni a sorhatárokat: „szemem pislogva csüggött az öreg papon, aki hozzád imádkozott fölémhajolva, ahogy ott térdeltem az oltár előtt, kegyes szokás szerint, s diákul dünyögve, amit sem én s ő se jól értett. De azért te meghallgattad és megóvtad gyermeki életem a fojtogató torokgyíktól.”
- 38 *Tolnai Világlapja* 39/8, 1937. február 17., 8.
- 39 Babits *Erato*-beli fordítása sokkal jobb: „A remegő lánykát mereni tanítja az árny.” A *Fidibusz* ismeretlen fordítójának megoldása darabos ugyan, de jól érthető: „melybe [tudniillik a félhomályba] szemérme magát jól belerejtve hiszi”.
- 40 *Illa* [sc. *nox*] *pudore vacat, Liber Amorque metu*.
- 41 A II. 4, 13–14 Kazinczytól származó fordítása is plasztikusabb: „A másik kikapó. Szabad tekintete / Megfogott. Virgoncz lesz ágyi viselete.” A 29–31. sor (*illa placet gestu numerosaque brachia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus*) érzéki leírása Kazinczy tollán éterivé szelídül, és az oda egyáltalán nem való „szűz” szó nyilvánvalóan csak a „tűz” rímkenyszere miatt került a versbe: „Az tánczol. Ő tanult lépéssel járó szűz, / Legkisebb mozgásod a leghathatóbb tűz.”

Bibliográfia

- Babits M. 1978. *Esszék, tanulmányok I.* Szerk. Belia Gy. Budapest.
- Babits M. 2005. *Levelezése, 1907–1909.* Szerk. Szőke M. Budapest.
- Bisztray Gy. 1956. „Babits fogarasi évei, I”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 60, 300–310.
- Dersi T. 1973. *Századvégi üzenet. Sajtótörténeti tanulmányok.* Budapest.
- Ferenczyné Wendelin L. 2010. *A magyarországi hírlapok és folyóiratok bibliográfiája 1921–1944. I–III.* Budapest.
- Füst M. 1986. „A Nyugat születése”: Uő: *Emlékezések és tanulmányok.* Budapest, 18–56.
- Győrei Zs. 2005. *Heltai Jenő drámai életműve.* Budapest.
- Győrei Zs. (szerk.) 2002/3. *Heltai Jenő-breviárium I–II.* Budapesti Negyed 38/39 (10/4–11/5).
- Győrei Zs. (szerk.) 2007. *Té pajkos, kis kokott – Heltai J. Budapestje.* Budapest.
- Hegedüs G. 1971. *Heltai Jenő alkotásai és vallomásai tükrében.* Budapest.
- Hegyí W. Gy. 2003. *Mos és res publica. Római történetírás és politikai gondolkodás.* PhD értekezés. Debrecen.
- Hegyí W. Gy. 2017. „A res publica tartalma és képzete”: *Ókor* 16/1, 19–26.
- Heltai J. 2001. *A masamód. Elfelejtett drámák.* Szerk. Győrei Zs. Budapest.
- Heltai J. 2002. *Száztíz év. Heltai Jenő összegyűjtött versei.* Szerk. Győrei Zs. Budapest.
- Heltai J. 2017. *Négy fal között – Naplójegyzetek 1944–1945.* Szerk. Tamás Zs. Budapest.
- Kálmán K. 2012. „Fényképezésem Bartók Bélánál (Részlet egy Móricz Zsigmondról írott naplóból). Közreadja Varga K.”: *Holmi* 27, 124–132.
- Karinthy G. (ford.) 1943. *Ovidi Nasonis Amores – P. Ovidius Naso Szerelmei.* Budapest.
- Karinthy G. 1973. *Bánat.* Budapest.
- Karinthy G. 2003. *En, fájdalomherceg.* Szerk. Dezsényi K. Budapest.
- Kelevéz Á. 2013. „»Igy van ez Tomiban«. Babits ismeretlen fogarasi levele Kún Józsefhez”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 117, 340–354.
- Kellér A. 1979. *Író a toronyban et al.* Budapest.
- Kiss A. 1890. „Kazinczy Ferenc levelezése”: *Egyetemes Philologiai Közöny* 14, 811–829.
- Kosztolányi D. 1977. „Heltai Jenő”: Uő: *Egy ég alatt.* Szerk. Réz P. Budapest, 121–123.
- Lakatos É. 1974. *Magyar irodalmi folyóiratok, A–F. A Petőfi Irodalmi Múzeum bibliográfiai füzetek A/3.* Budapest.
- Polgár A. 2003. *Catullus noster: Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben.* Pozsony.
- Porkoláb T. 2012. „Lévay, a kritikus (A Budapesti Szemle Értesítő-rovata a századfordulón)”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 116, 603–639.
- Radó A. 1909. *A fordítás művészete.* Budapest.
- Szilágyi J. Gy. 1978a. „A műfordítás mint irodalom”: *Antik Tanulmányok* 25, 85–88.
- Szilágyi J. Gy. 1978b. „Catullus noster”: *Antik Tanulmányok* 25, 236–242.
- Szilágyi J. Gy. 2016. „Egzisztenciális tudomány – Interjú Szilágyi János Györggyel (I. rész)”: *Enigma* 87, 28–123.
- Tandori D. 1981. *Az erősebb lét közelében.* Budapest.
- Trencsényi K. 1996. „Az Argohajósok (és más »görögök«) viszonytárságos kalandjai századunk harmincas éveiben. Az Argonauták című folyóirat története”: *Irodalomtörténet* 27/77, 392–401.

Bartal Mária (1977) az ELTE Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a modern és kortárs magyar líra költészettörténeti, líraelméleti, fordításelméleti és mítoszkritikai vonatkozásai, testfilozófiák és a kortárs magyar irodalom kapcsolata. *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája* című monográfiája 2014-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A kardal poétikai lehetőségei Weöres Sándor költészetében (2010/4).

A kilencedik Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötetében

Bartal Mária

Weöres Sándor ötvenes és hatvanas években írott mitikus vonatkozású költeményeit olvasva meglepő, hogy a jelenleg hozzáférhető interjúkban, levelekben a költő egyetlen alkalommal említi Ovidius nevét. 1946 októberében, az idő sajátos megkettőződésének tapasztalatában fogant, Hamvas Bélának írt levelében Weöres belső esztétikai értékskálájának megfelelően angyal-rendekbe sorolja és bolygókhoz rendeli a magyar és a világlíra alkotóit. Az aprólékosan kidolgozott rendszer játékoságát és sajátos önkényét a kártyalapok rendszerének analógiája teszi félreismerhetetlenné.¹ Ovidius a 6 × 3-as struktúrában a kilencedik helyre kerül, Neptun csillagzatához, az „emberi” költészet legmagasabb fokára: „A költő-óriás, a tökéletes művű; az immanens líra tetőfoka. Arany János, Euripides, Ovidius, Villon, Burns, Heredia, Lafontaine, Tasso, Mörike, stb. »Király«; csillaga Neptun. Itt végződik a 3-ik hármas, s a költészet emberi régiója, melynek tetőfokán a költő elmondhatja: »Művem eléri a tisztán-emberi lehetőség végső határát.«”² E levélrészlet felől is különösnek tűnhet, hogy Weöres sokrétű műfordítói gyakorlatában szintén csak egyetlen Ovidius-fordítást találunk, amelyet Szepešs Tibor felkérésére készített az általa szerkesztett *Latin költők antológiája* számára 1958-ban.³ Az első pontusi levél szövege egyébként magyarul egy évvel korábban, egy másik gyűjteményben már megjelent Horváth István Károly fordításában.⁴ „Akiiket lelki rokonomnak érzek, azoktól alig fordítok”⁵ – vajon érvényes-e, kiterjeszthető-e ez a kijelentés a két szövegvilág kapcsolatára a csekély közvetlen filológiai bizonyíték ellenére? És olvasóként, értelmezőként hogyan látjuk e kérdést? A jelen vizsgálat nem terjedhet ki valamennyi weöresi szövegre, amely az ovidiusi költemények tematikus, motivikus átvételére, újraértelmezésére és rekontextualizálására vállalkozik, hiszen ha csak a *Metamorphoses* intertextusait is keresnénk, akkor is elvégezhetetlen feladat elé kerülnénk, miután századokon keresztül az európai líra számára ez volt az a szöveg, amely a görög és római mítoszokat közvetítette, és a 18. század elejéig azt a módot is meghatározta, ahogyan művészi szövegek a mitikus anyagot kezelték: fantasztikus történetek gyűjteményeként.⁶

Tanulmányomban az 1956-ban megjelent *A hallgatás tornya* című kötetből pusztán két olyan költeményre és egy szövegcsoportha szeretném a figyelmet irányítani, ahol más-más szempontból a két költészet kapcsolatát a legerősebbnek érzékelem, hogy így mutassak rá a két szövegvilág találkozásának domináns csomópontjaira, jóllehet az értelmezett intertextuális kapcsolatok mögött nemegyszer nem csak a magyar (többek között Balassi, Janus Pannonius, Rimay János, Gyöngyösi István, Molnár János, Csokonai, Ungvárnémeti Tóth, Kölcsey, a korai Vörösmarty, Ady, Babits, Füst), de a nyugat-európai, elsősorban barokk és romantikus líra közvetítését is érdemes feltételeznünk. A jelen írás keretei között nem fogok kitérni a romantikus lírában kedvelt Endymion-történet weöresi dramatikus feldolgozására, a *Venus és Mars* című költeményre a *Psyché*-ben és az 1964-es *Tűzkút* kötet olyan, témánk szempontjából releváns szövegeire, mint a *Graduale V., VI.*, a *Terra sigillata*, a *Persephonét sirató Eros* és a *Xenia*. Egy következő tanulmány értelmezi majd az említett kötet *Átváltozások*-sorozatának azon szonettjeit is, amelyek Mallarmé hatására a mitikus vonat-

kozások költői felhasználásában is radikális váltást hoztak, és különböző ovidiusi szöveghelyek újraírására vállalkoznak, így a *Proteus*, a *Kettébomlott Hermaphroditus*, a *holnap születése*, valamint a *Marsyas és Apollon* című költemények.

Echo

Weöres a gimnáziumi Ovidius-szemelvényeket követően a pécsi egyetemen Kerényi Károly római irodalmat tárgyaló kurzusain találkozhatott ismét a *Metamorphoses* szövegével. Devecseri Gáborhoz közeli barátság fűzte, *De Amore* című kötetéről rövid recenziót írt a *Diáriumba*, és feltételezhetően már jóval a megjelenés előtt olvasta az *Átváltozások* sűrűn módosított szövegváltozatait.⁷ A *Tűzkút* kötet (1964) *Átváltozások* szonettciklusának háttérben feltételezhető *A kétezer éves Ovidius* című, Kardos László vezetésével összeállított gyűjtemény ismerete is,⁸ ennek egyes darabjai már korábban, az ötvenes évek idején is hozzáférhetőek voltak a gyűjtemény korábbi kiadásában.⁹ A *hallgatás tornya* című, 1956-os kötetben jelent meg először nyomtatásban Weöres száz versből álló, nagyjából tíz évig készített *Orbis pictus*-sorozata, amely címében, szerkezetében és témáiban a cseh humanista, Johannes Amos Comenius (Jan Amos Komenský) háromnyelvű tankönyvével, az *Orbis Sensualium Pictus*szal folytat invenciózus párbeszédet. Ezúttal e sorozatból kizárólag az *Echo* (1952) című vers¹⁰ értelmezésével foglalkozom, amely a *Metamorphoses* vonatkozó részletével összefüggésben plasztikusan mutatja, hogy Narcissus és Echo egymásba forduló története döntően nem a már 1943-ban¹¹ idézett és értelmezett, s a *Psyché*-ben később felhasznált, így közvetítőként joggal tételezhető Ungvárnémeti Tóth-dráma, a *Nárcisz avagy a gyilkos ön-szeretet* felől, hanem az ovidiusi költemény metapoétikus jelentésrétegeinek, a hang és a hangoztatás problematikájának előtérbe helyezésével válik poétikai értelemben termékennyé Weöres költészetében. Értelmezésem és a verssel kapcsolatos következtetéseim jelentősen eltérnek a költemény korábbi, Ócsai Éva által javasolt olvasatától, amely *A teljesség felé* egyik részletéhez kapcsolja az általa tanító jellegűnek tekintett, a vágyak ismételtetésének hiábavalóságára figyelmeztető négy soros szöveget:¹²

*Csengő visszhang gyűrűz, majd lágyan elhal.
Minden vágyadra ujjongva felel.
Honába, semmiség partjára elcsal,
szél-kordé, köd-láb, levegő-kebel.*

A visszhang jelensége a saját hang elkülönülődését viszi színre: az én saját vágyának tárgyaként tapasztalja meg visszaverődő, korporális meghatározottságú hangját, amely immateriális és (a mitikus történet nyomán) metaforikusan feminin testet ölt. A visszhang a *semmi(ség) partján* képződik meg: a banalitás, a nihil és a megsemmisülés nem tragikusan értelmezett tapasztalatával egyaránt érintkezik. A vers metrikailag is bemutatja a hang visszaverődését: a vers nyitó és záró sorának meghatározó metruma a spondeus, amely az első sorban fokozatosan alakul át jambikus lejtésűvé, az utolsóban pedig trochaikussá. A második sorban a középmetszetenél, majd több kétszer is lejtésváltást érzékelhetünk. A záró sor három szóösszetétele a saját, élő hang felszámolóadásának a tapasztalatát



1. kép. Narcissus és Echo. Pompeii falfestmény, Kr. u. 1. század
(forrás: wikimedia)

az egymáshoz metonimikusan illeszkedő előtagok segítségével az ismétlődések során a mozgástól a statikusság felé irányuló folyamatként alkotja meg. A párhuzamos szerkezetű összetételek testi meghatározottságot és mozgást kifejező utótagjai és a nem vizuális jellegű, a testhatárok felszámolóadására, lokalizálhatatlanságára és a test fluiditására utaló *szél-, köd-, levegő-* előtagjai között ritmikusan ismétlődő, és a záró sort követően a csendbe kitarított billegés jön létre: Echo eltűnésében, felszámolóadásában formálódik (hang)testté. Ovidius egy fél sorba sűríti a nimfa történetét, mielőtt újramondásához kezdene: *corpus adhuc Echo, non vox erat* („még test volt Echo, nem hang” *Met.* III. 359), vagyis már az epizód indításakor a test és a hang hasonló billegésére élesít, mint később Weöres költeménye. Echo, akit *vocalis nymphának* („[vissz]hangzó nimfa”) nevez a szöveg (III. 357), az általa látszat-párbeszéddé formált monológon felbátorodva előlép a sűrűből, de Nárcisz ellenáll érintésének, elnémul, és elfut előle (*Met.* III. 388–390), majd Echo is elrejtőzik bánatában, és teste a levegőbe menekül, csak szó és csont marad belőle: *in aera sucus / corporis omnis abit. vox tantum atque ossa supersunt* („a levegőbe távozik testének minden nedvessége, csak a hang és a csont marad”, *Met.* III. 397–398).

Nárcisz történetében ez a mozgás sokkal inkább a kép és a hang ingadozásában, helyenkénti összeolvadásában figyelhető meg, mint arra Konkoly Dániel tanulmánya is rámutat.¹³ Weöres költeménye azt a mozzanatot emeli ki Ovidius szövegéből, amikor a mások érintésétől tartózkodó (III. 355, 390) ifjú maga nyúl az érintetlen (III. 407–410) forráshoz: a *visszhang gyűrűz* szintagma egymásba írja Echo birtoklásra éhes nemi vágyát és a víztükrön keltett mozgást: a hang- és a víz hullámokat. Az *Echo* című vers követi tehát a *Metamorphoses* szövegértelmezői és -alkotó gyakorlatát, amely a narratív szintátlépések és a



2. kép. Giovanni Bilivert (1585–1644): *Eco e Narciso*

(forrás: stanzadelborgo.it)

sűrű belső utalásrendszer segítségével a hagyomány történeteit egymásba szöve, szoros narratív hálót hoz létre.¹⁴ A kutatások már a harmincas években rámutattak, hogy míg számos más átváltozástörténethez hasonlóan Narcissusé sem Ovidius invenciója, viszont a *Metamorphoses* teljesítménye éppen annak a két elemnek (vagyis Tiresias jóslatának és az Echo-epizódnak) a meghatározó beépítése az ifjú történetébe, amely Weöres számára is döntő az elbeszélés értelmezésében.¹⁵ Weöres költeményében a fiú nevének kimondására sincsen már szükség ahhoz, hogy érzékeljük, a két elbeszélés egymástól már annyira szétszalazhatatlan, hogy a vers aposztrophéjának elsődleges címzettje magától értődően Narcissus, akiben a megátkozott nimfa szavai háromszorosan nyernek értelmet (ahogy erre Ovidius szövegét értelmezve Gábor Sámuel jó érzékkel felhívja a figyelmet): az ifjú eredeti szándéka, az azokat visszhangzó és így új jelentéssel ellátó Echo intenciója és a más szájából visszahallott mondandóját újraértelmező Narcissus értelmezése szerint.¹⁶ A fokozatos jelentésmódosulásra a legerőteljesebb példa a szövegben: *‘huc coeamus’ ait, nullique libentius umquam / responsura sono ‘coeamus’ rettulit Echo* („itt találkozzunk«, mondja, és mivel nincs olyan hang, amire nagyobb örömmel válaszolna, »találkozzunk / egyesüljünk«, ismételte Echo», *Met.* III. 386–387).

Tiresias kiemelt szerepére Weöres költészetében többek között a későbbi *Tűzkút* című kötet mottója hívja fel a figyelmet, jelesül a korábban említett Ungvárnémeti Tóth-dráma *Őrlélek*-monológjának egy részlete, amelyet a verseskötet és később a *Psyché*. is Tiréziász szájába ad:

*Körben forognak mindenek az ember körül
És vezérsugárokon folynak belénk,
Melyek csupán a gondolat nyüst-szájai.
Boldog, ki a csendes középponton pihen,
Nem tántorog, s nem függ sem egy, sem másfele:
Ellenben akit akármilyen tárgy kikaphatott
Nyugvó helyéből, azt az örvény rántja be. [...]*¹⁷

Sokatmondó, hogy Ungvárnémeti akkoriban még szinte teljesen ismeretlen költészetét bemutatva Weöres már 1943-ban e felől az idézet felől közelíti meg és Paul Valéry Narcissus-szimbólumával hozza összefüggésbe a *Narcisz avagy a*

gyilkos ön-szeretet című drámát. Figyelmét feltételezhetően a pécsi egyetemen Kerényi irányította e szövegre, aki a korábbi recepcióval (Rákóczy Géza, Pintér Jenő, Beöthy Zsolt) szemben már a tízes évek végén nem az antik szövegek, hanem a későbarokk pásztorjátékok, különösen Guarini *Pastor fidója* és Poliziano *Orfeója* felől értelmezte újra a *Narcisz* szövegét,¹⁸ és tanulmányában felidézte a barokk költészet (Tasso, Zrínyi és Gyöngyösi) Narcisz-tematizálásának rímes visszhang-játékait is.¹⁹ Weöres 1943-as tanulmánya viszont már Ungvárnémeti modern individualitását emeli ki: „Valéry Narcissusa: a művész, ki eleped az önmagában rejlő lelki kincsek után, melyeket soha teljesen meg nem közelíthet; Tóth Narcissusa: az életben otthont nem találó, szeráfi lény, aki a lehető legtokéletesebbet önmagában találja meg és e társtalanságban nincs más lehetősége, mint a pusztulás. Mindkét gondolat végzetesen modern: az elementáris világtól eltávolodó, magáramaradó individuum gondolata.”²⁰ A tanulmányban a drámából idézett, és később mottóul választott részlet viszont világosan jelzi, hogy Weöres 1964-es kötetét már nem az autoidentikus jel(enlét), a tükör, a tagadás metaforái, a színpadon kívüli történetek jelentéssége foglalkoztatja, mint Ungvárnémeti szövegét,²¹ hanem a vágy és az egyensúly (poétikai) mozgásai.

Ungvárnémeti drámája Echo pusztító féltékenységgé fokozott viszonzatlan szerelmének tragédiáját leválasztja Narciszról, aki az anyjával folytatott beszélgetés során önszeretete magára zárulására ismer: „Nem szól; nem ért, nem hall: nem! óh nem, mert siket, / Vak, néma.”²² Hermann Zoltán megfigyelése jól mutatja az idézett mondat kontextusát: Ungvárnémeti darabjában ismétlődő dramaturgiai fogás, hogy egy harmadik kihallgatja a titkos párbeszédet, és hogy a játék résztvevői visszatérően másnak mutatják magukat, mint akik valójában.²³ Weöres a *Psyché*.-ben négyszáz sorral lerövidítve újraközi Ungvárnémeti tragédiáját, és csak néhány helyen ír az átmásolt szövegbe. Az említett párbeszéd ráismerés-jelenete ennek egyik példája, ahol Weöres kis változtatással megismétli, visszhangoztatja a tragédiában néhány sorral feljebb már olvasható sorokat, majd a korábban idézett *Echo* című verssel összefüggésben továbbírja a szöveget: „Nem szól, nem hall, nem ért, mert néma, siket, hideg! / Mert vízi tükröződés, üres és léte nincs!”²⁴ E kiegészítés Ovidius soraihoz kapcsolja a részletet: *ista repercussae quam cernis imaginis umbra est. / nil habet ista sui* („tükröződő kép árnyéka, amit nézel: / nincs benne semmi saját”, *Met.* III. 434–435), és a szerelmi vágy beteljesületlenségének tragédiája helyett az ember igazi lényé felismerhetőségének dilemmájába helyezi, ahogy a *Metamorphoses* III. könyvének kontextusa is sugallja,²⁵ és a narcissusi tükrömotívum két, egymással feszültségben álló, az Ovidius-kutatásban Shadi Bartsch által nyomatékosított funkcióját mutatja fel: a megtevesztő, eltérítő, valamint a felismerést adó tükröződését.²⁶ Innen nézve talán még jobban felismerhető, hogy a Weöres-vers és az Ungvárnémeti-drámába illesztett értelmező kiegészítés hogyan kapcsolja össze Narcisz történetének metaforikáját Echo gyilkos és üres, magába zárt vágyával, vagyis az a jellegzetesen ironikus mozgás kerül előtérbe a *figura*, az *imago*, a *simulacrum* szépségének szemlélésétől a ragadozó birtoklásig, amelyre Lynn Enterline is rámutat a *Metamorphoses* szövegében.²⁷ Ha Echo felől olvassuk Narcissus történetét, illetve Ovidius felől Weöres versét, a saját hang uralhatatlansága és hatásának ellenőrizhetetlensége

válk dominánssá, amely a *Metamorphoses* egyik legfontosabb, többek között Echo, Narcissus, Medusa és Philomela történetében kidolgozott témája.²⁸

Orpheus

Weöres Sándor *Orpheus* című költeménye ugyanebben a kötetben a *Metamorphoses* X. és XI. könyvével Rilke *Szonettek Orpheushoz* című ciklusán, valamint *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versén keresztül lép párbeszédbe, miközben az *Orpheus* névhez köthető gazdag és szerteágazó vallás- és kultúrtörténeti hagyomány számos, egymásnak akár ellentmondó jelentéssíkját is működteti.²⁹ A korai görög hagyomány halál felett hatalmat gyakorló váteszi költő-zenésze, a misztériumalapító, a prófétai szerepbe állított, transzcendens igazságokat közvetítő Orpheus, akiről Pausaniasnál, Platónnál és Hérodotosznál olvashatunk,³⁰ az újplatonikusok szövegmagyarázatainak Orpheusa, aki spirituális megvilágosodásának köszönhető tudását allegorikus és csak a kiválasztottak számára felfejthető nyelven közvetíti és az ókeresztény hagyomány Krisztus-alakmása egyaránt meghatározó elemeivé válnak az öt részből álló költeménynek (a szöveget bevezető négy soros prologust négy, címmel ellátott egység követi: *A játszó Orpheus; A megölt Orpheus; Orpheus, Eurydiké, Hermés; Lebegés a határtalanban*). Maurice Blanchot a *Szonettek Orpheushoz* című verssorozat kapcsán kiemeli, hogy Rilkének Orpheust és a dalt mint létet dicsőítő költeményei nem arról a dalról beszélnek, amely az alkotó emberből veszi eredetét és ekként teljesedik be, de nem is a dal teljességéről, hanem a dalról *mint* eredetről és a dal eredetéről.³¹ Ez a törekvés szólaltatja meg a weöresi költemény első részének, *A játszó Orpheus*-nak a beszélőjét is, az alvilági éneket metaforikusan olyan fényként alkotva meg, amely a vers absztrakt terét átrendező erővel rendelkezik. A nyitó sorok kapcsolódnak a római költészeti tradícióhoz, amely Orpheust (Museaeust és Linust) a természetet ismerő, ihletett *vates*-nek tekinti.³²

*Kapum keleten az éjből táru. Énekem a láng,
robogó, szertenylalló: a sötét, sima víz tereit
fürtösre tépi.*

*Gyüszüvirág-sűrűben ébredek,
bogárhéj-koponyámban mogorónyi mennyboltozat,
hol a néma dal hullámaik három fonál
lengeti: szellő, csira, és lehelet.*

A weöresi *Orpheus* prologusát követő három rész a metrikus drámák írásképét követi, tipográfiailag a margók teremtik meg a több szereplőt megszólaltató, vízszintesen elcsúsztatott elemekből felépülő ritmizált sor egységét, az egyes beszélők szövegeit a szöveg függőleges tagolása különíti el. A költemény E/1. személyben megszólaló monológfoszlányokból épül fel, de a szöveg sűrű tagolása csak némi fogódzót ad az egyes hangok megkülönböztetéséhez. *A játszó Orpheus* alcímnek köszönhetően az E/1. személyű megszólalást kezdetben Orpheushoz kapcsoljuk, majd az „Énekem, a láng...” kezdetű szövegrészt követően kiterjeszthetjük Orpheus énekére is: „A halál dobja pereg, én forgok a táncban örökre, / az ének” (73–74). E szerkezet kialakításában meghatározó lehetett Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című költeménye. A komplex

jelentésű E/1. személyt az első alcímmel ellátott egység úgy hozza létre, hogy egyszerre tartozzék a sötétség és a hajnal tereihez („Kapum keleten az éjből táru”), mozdulatait a víz, a szél és a fény személytelen hullámmozgása szervezi, ami a zárt terek megnyitását eredményezi: „Énekem, a láng, / robogó, szertenylalló: a sötét, néma víz tereit / fürtösre tépi”. Acél Zsolt *Orpheus éneke* című könyvének a pretextusok részletes vizsgálatára is kiterjedő *Metamorphoses*-elemzése körültekintően mutatja be Orpheus dalának metapoétikus olvashatóságát.³³ Ovidius szövege, amelynek Weöres költeményéhez hasonlóan az az egyik legfontosabb kérdése, hogy hogyan lehet újra elbeszélni a hagyomány nagy történeteit, szintén szöveg-típusok (eposz, elégia, epigramma, ekloga) feszültségében jön létre. Az ókori hagyomány nyomán Ovidius szövegében Orpheus neve egy irodalmi műfajvita szókincséhez is tartozik, a kisköltészet önértelmezését jeleníti meg.³⁴ Weöresnél a tekintet rögzítő és a dal mobilizáló ereje szintén szemléltető nemcsak az Orpheus nevéhez fűződő különböző szöveghagyományok feszültségeként, hanem (ezzel összefüggésben) két szövegtípus és olvasásmód kontrasztjaként is: a négy soros prologus és *A megölt Orpheus* egyes részleteinek normatív hangoltsága a gnómák, míg a költemény többi részlete az elégia beszéd-típusához kapcsolódik.

A halál állapotából való visszatérés kísérlete Ovidiusnál térbeli metaforák segítségével beszélhető el, a meredek úton megtett, határozott vonalú mozgásként a ködtől átláthatatlan térben: *Carpitur acclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca* („néma csendben haladnak az emelkedő ösvényen, / mely meredek, átláthatatlan, sötét a sűrű homálytól”, *Met.* X. 53–54). Weöres költeményét ezzel szemben a bolyongás, a kanyargás, a szökkenés és a gomolygás személytelenített mozgásai uralják, a hanghullámok az élet és halál köztes terének új működésmódját hozzák létre. A vergiliusi *Georgica* negyedik énekének tragikus hangoltságú Orpheus-epizódjához képest Ovidiusnál Orpheus gyásza és leszállása néhány soros tartalmi kivonatra korlátozódik, és a beágyazott elbeszélésekkel kibővülő alvilági ének kerül előtérbe mint olyan elégius *exemplum*ok füzére, amelyek Orpheus költői önértelmezéséhez, a szerelem és a halál énekeihez kínálnak mintákat. Ovidius szövegében Pygmalion története a gyászoló Orpheus dalának egyik olyan epizódja, amely felerősíti a szövegrész metapoétikus olvashatóságát.³⁵ Ezt a jelentésréteget Weöres költeményének harmadik része is kitüntetett figyelemmel illeti:

Sárkány-lehelet

*sistere asszony-testem sápadt márványa felett,
előmlő rózsaszínnel melengeti át a vér,
szikra-esőben csipőm lankái, keblem ormai,*

*táru a szempilla-zár, éjből csillan a tekintet
(112–114.)*

[...] *érints. Moccan a holt,
ernyedő izülete roppan, hideg könnye szivárog,
verejtékezik.
(63–65.)*

Weöresnél a „hullámos, eleven agyagedény” csak „már-ösz-szetört” voltában, mint „[p]enészbe, hinárba merül[ő] hulló

cserepek tánca”, mint illanó látvány szemlélhető, a rilkei vers zárlatához és az ovidiusi szöveghez hasonlóan nem tragikus kicsengéssel. Az agyagedény személytelen képze, amelybe metonimikusan áttűnik a márványszoboré, olyan tárgyat jelenít meg, amelyben anyaga egykori formáló mozgása tárgyasul. Eurydiké hasonlóképpen Orpheus alkotásaként jön létre a szövegben, majd Orpheus táncába átíródva az elmúlás jelévé válik. Minden bizonnyal meghatározó itt a rilkei *Szonettek Orpheushoz* II. részének 18. darabja: „Táncosnő: te minden elmúlás / folyton-eltolása, áthelyezése”³⁶ (Rényi András nyersfordításában).

Weöres mitikus vonatkozású költeményeiben igen gyakori, és az *Orpheus* domináns szövegszervező elveként is azonosítható az ellentét alakzata, amely a gnómák szövegtípusának jellemző összetevőjeként egyúttal az orfikus költészet hamvasi fogalmának sarokpontja is.³⁷ A költemény szemantikai szintjén legintenzívebben az élet és halál tereinek szembeállításaként, majd azt lebontva e terek átjárhatóságaként tételeződik. Ennek az orpheusi térnek az elkülönítésre utaló *secerno* igéből származó *sacer* a jelzője, hiszen egyszerre *szent* és *átkozott*. Philip Hardie szerint, aki a *Metamorphosest* olyan költeményként olvassa, amelynek poétikáját elsősorban a jelenlét illúziójának problémája határozza meg, Orpheus betéttörténetekből felépülő énekének témája az, hogy a halott kedvest az emlékezés különböző eljárásaival, a természet körforgása és az ünneplés (Hyacinthus és Adonis története), valamint a varázslat segítségével (Pygmalion epizódja) hogyan lehet jelenvalóvá tenni.³⁸ Rilke szövegében Eurydike teste olyan készülő műalkotásként jelenik meg, amely Orpheus énekéből épül fel, és tekintetere omlik össze: „s ezzel le nem rontaná / művét, melyet még nem épített / halandó ember” (ford. Rab Zsuzsa).³⁹ Pór Péter értelmezésében arról a kilátásba helyezett átváltozásról van itt szó, amely Rilke kötetében számtalanszor végbemegy: a tér átalakításáról a saját transzcendenciájára irányuló művi tárgy terévé.⁴⁰ Weöresnél Eurydiké testének a „por-mélyi királyi pár... irtóztos arca” által rögzített látványa szintén átesztétizált, időtlenné merevített („testem mint kék-eres fehér márvány pihen”), amelyet Orpheus tekintete nem érinthet addig, míg törékenységet nem kölcsönöz neki. A weöresi *Orpheus* kapcsán is érvényesnek tartom azt a meglátást, amelyet Blanchot Rilke költeménye nyomán fogalmaz meg: Eurydiké az a szélsőség, amelyhez a művészet egyáltalán elérhet, ahol a műnek önnön mértéktelensége próbáját kell kiállnia, és ezért szükségszerű, hogy nem nyílik meg szemtől szemben.⁴¹ Az egész, magát dal-ként felépítő verskompozíció a „néma dal” oximoronja (10) felől indul, és a zárlat csendje, a halként éneklő Orpheus felé tart: „[...] szivemben néki dalolok / a hangot eloltó űrben, mint tenger hala”. Az intertextuális olvasatnak köszönhetően az Orpheus és Eurydiké szájából megszólaló hangok egységét tehát a szöveg az elnémulásként értett halál felől hozza létre, amelybe az átmenet (a dal) hullámzó mozgás(a)ként beszélhető el: Eurydiké második halála, a „Penészbe, hínárba merül a hulló cserepek tánca” csakúgy, mint a saját teteme fölött táncoló Orpheus (dala) vagy a Hebron folyóban úszó leszaggatott fej és lant lebegése.

Orpheus történetének Ovidiusnál kidolgozott bacchusi jellegét a szövegben nemcsak a „fürtösre tép” metafora hangsúlyozza, hanem a költemény ismételt visszatérése ahhoz az orfikus eredetelbeszéléshez, amely szerint Bacchus feldara-

bolt tetemét elfogyasztó titánok villámmal agyonsújtott hamaiból lett az ember:

*Az egymást-hajtó éhség, a hústépő lakoma,
a halál fiait nemzők villámló mámora.* (152–153.)

[...]
*sás-kard a patak remegő
tört tükrében, villám, mely a hegy szívébe hasít* (17–18.)

Orpheus és Krisztus kapcsolata, amely már az öskereszténység idején igen kedvelt párhuzam, hasonló módon, a halál eseményéhez kapcsolódó történetstilánkok beékelésével jön létre a szövegben.⁴² Orpheus dalának hatalma az, hogy szembeszáll a sorssal mint az individuumok előre megírt, változtathatatlan történetével, s ennek megfelelően a címmel elkülönített szövegegységek valóban felszámolják Orpheus epizódokból álló, lineárisan elbeszélhető történetét. Nemcsak azáltal, hogy *A megölt Orpheus* megelőzi a *katabasis*-kelléktárhoz legerőteljesebben kapcsolódó *Orpheus, Eurydiké, Hermés* című egységet, és azáltal, hogy a dal jelene dominál a szöveg egészében, hanem elsősorban annak köszönhetően, hogy nem csupán a történetek szereplőinek (vagy helyesebben e szereplők szövegemlékének) létmódja az átváltozás, hanem az átmeneitileg érzékelhető identitásukat megteremtő motívumoknak is. Orpheus ovidiusi történetének stilánkjai például a „halál lugasa” (fakatalógus) vagy a „learatva fekszem” kifejezések, amelyek összekapcsolják a krisztusi kereszthalál történetét a földműves-szerszámokkal meggyilkolt Orpheuséval. Orpheus dala megkísérli a személyes sors felszámolását, de tagadott képek sorozataként újból előhívja azt:

*Se veszély függő kardja, se kísértetek hada,
se távoli emlék üszke, hűlő vérszín hamuja,
széthullt a sors, csak az énekes dalol egymaga.*

[...]

*És mind, ami elmaradt, elapadt, távol, sehova:
mintha kavarogva-szökellve a messzeségen át
tarkán felém áramlana, talpam alá siklana.*

*Tajtékozva, gyűrűzve kúszna lábam fölé,
ezer sziszegő fejjel csavarodna bokám köré
a messzi lüktetés, mely nem pihen soha.*

(138–140, 143–148.)

Mint látható, az ének nem tudja nyelvbe emelni a nemlét tapasztalatát, és ez a hiány teszi a beszélőt itt egyszerre Eurydikévé, akit a kígyó pusztít el, és Orpheusszá, akinek a „halál dobja”, és a „messzi lüktetés” némitja el a dalát. A szöveg nemcsak kettejüket montírozza egymásra, hanem Hermést is úgy alkotja meg, mint aki kettejük testéből épül fel. Talán elég utalni itt a szárnyas, kétnemű, férfi- és női test alkotta, Héraklésnak is nevezett sárkány orphikus tartalmaira a *Rapszodiák*ban, amelyek meghatározó, a korai orphikához is kapcsolható metaforákként épültek be Weöres számos más szövegébe is.⁴³ A szöveg elkülöníthető szereplők helyett tulajdonképpen két, egymással ellentétes impulzus köré rendezi a mítosztöredékeket, a halál-

merevséget okozó „néma tekintet” és a dal teremtő mozgása köré. A tekintet rögzít és elpusztít, akár a por-mélyi királyi páré („fölelhajol és néz irtóztatós arccal szüntelen”), akár Eurydiké–Orpheusé („Rám néz férfi-szemem / s a hullámos eleven agyag-edény már összetört”), míg az ének imaginárius testet és világot formál a rilkei „panasz-égbolt” („Klage-Himmel”) nyomán: „[...] csak az énekes dalol egymaga. / A végtelen át-ölel, vállamra, mellemre borul, / bántott nőtestvér”. Ezt a billegő mozgást az *enjambement*-nal nyomatékosítva összegzi a prológos didaktikus hangoltságát ismét felerősítő, *A megölt Orpheus* című szövegegység egyik részlete, amelynek utolsó két szava a *Metamorphoses*-ban számtalanszor megfigyelt alakváltozásokat emeli ki:

*gyászdob pereg és én táncolok. Minden vagyok
és semmi vagyok: ó, nézzetek rám. Mindenki vagyok
és senki vagyok: kőből, ércből, sok alakban*

A hallgatás tornya kötetben (például a *Minotauros*, a *Medeia*, az *Orpheus* és az *Orbis pictus* esetében) megfigyelhető a versekben ismétlődő kísérlet, hogy a nemlét állapotát nyelvileg megteremtsék. A tagadás és a tagadás tagadásának metafizikai eljárásai nyomán kiépülő sorok tartalmilag mintegy az orfikus aktus inverzét nyújtják, de valójában nem lebontják, hanem tovább bővítik a metonimikus mozgások mentén párhuzamos szerkesztésmóddal élő és metaforákban tobzódó szövegvilág szüntelen mozgatózásából épülő jelentést, a tagadások által egyre bővülő, excentrikus nyelvi teret hozva létre:

*Se part taraja, se tajték irama, se pára tollazata,
űrben lengedezem, gát nem nyúgóz, út nem hí tova.*

*Mint ember-arcúra vajt gyümölcsből mécs sugara,
lobogva világítok, senkinek. Mert senki sincs.*

Az átváltozás versszerkezetei

A *Minotauros*, az *Orpheus* és a *Medeia* című hosszúversek talán a legérzékletesebb példák Weöres költészetében arra, hogy az átváltozás folyamata, amely lehet a vers beszélőjének tapasztalata és/vagy a dinamikus mozgásban tartott metaforákkal érzékeltetett látványelem – Ovidius költeményéhez hasonlóan – Weöresnél is a versek szerkezetét érintő narratív-dramaturgiai funkciót tölthet be. A *Metamorphoses* bravúrja, az áthagyományozott történetek innovatív újramesélése Weöresnél a különböző szövegahagyományok közötti feszültség- és kapcsolatteremtés lehetőségeként és kihívásaként merül fel. Andrew Feldherr rámutat, hogy a hősi epikában a morális tanulságokra irányuló figyelem háttérbe szorítja az átváltozás témáját, amely instabilitást, bizonytalanságot hoz a történetbe.⁴⁴ Ovidiusnál viszont gyakran az egyes epizódok lezárásaként hangsúlyos szerkezeti elem, az olvasó dinamizálásának sajátos eszköze, amellyel biztosítható a szöveg folyamatossága és a különböző nézőpontok, valamint olvasásmódok (politikai, filozófiai, irodalmi) közötti választás lehetősége. A szereplő átváltoztatott alakjában megmutatkozhat valami korábban elrejtett lényegi, története *exemplum*ként felmutathatja a megsértett világrend hierarchiáját, erejét és stabilitását. Erre lehet példa Lycaon tör-

ténete, amelynek elbeszélője Ovidiusnál történetesen éppen az univerzum elrendezője, Iuppiter.⁴⁵ A Daphnéről szóló elbeszélés viszont arra mutathat rá, hogy a metamorfózisok többféleképpen is olvashatók. Az epizód záró soraiban a nimfa mint ha beleegyezne az isteni döntésbe, és ezért bólintana ágaival, de ez a gesztus értelmezhető a birtokba vett test engedelmes mozdulataként is, amennyiben Apollo Daphnét éppen a narratívában megmutatkozó sajátosságaitól, különleges, vonzó szépségétől és gyorsaságától fosztotta meg, vagyis ebben az értelemben az átváltozást az emberit saját minőségétől elzáró hatalmi gesztusként kell olvasnunk, amely hasadást hoz létre.⁴⁶ Mint többek között Feldherr is rámutat, Arachne versenye nyíltan szembeállítja egymással a két lehetséges olvasásmódot: Pallas az emberi elbizakodottság büntetését, állattá varázsolt áldozatokat és az antropomorf isteni hatalom tündöklését szövi vásznára, míg Arachne a részvétellel ábrázolt menekülő emberi alakok nézőpontjából az erőszaktevő, állati formákat öltött isteneket. Jól látható, hogy az átváltozás képlekennyé teszi a struktúrát, a hierarchia megbillen, a művészi tevékenység és a természet is instabil kategóriákká válnak mind az említett epizódban, mind pedig Ovidius költeményének egészében.⁴⁷

Weöres *Minotauros* című költeménye⁴⁸ olyan szöveglabirintusként jön létre, amelynek méretei folyamatosan változnak: vertikálisan a bika és Pasiphaé teste hasítja ki a térből úgy, hogy a metonímiáknak köszönhetően egyszerre létesül egy női test belső útvesztőjeként és a két mozgó test között létrejövő amorf labirintusként, horizontálisan pedig a metaforák segítségével felépített tükörszerkezet húzza meg határait úgy, hogy a felfelé nyitott labirintust előbb zárt (hüvely)csatornához teszi hasonlóvá, majd a szöveg második felében a költemény hangzóságának mind nagyobb teret engedve és e térszerkezetet lebontva, „égszín liget”-ként nyitja meg mindkét irányban. Az átváltozások összetett rendszeréből kiépülő vers külső és belső tér egybeolvasztását hajtja végre, *Minotauros* alkotója és alakja is az önmagára vonatkozó, önmagát transzcendáló totális térnek, amely azonban a rilkei *Új versekkel* szemben nem marad zárt és változatlan, hanem gépszerű működését ellentételezi egy mind poétikájában, mind tematikájában az előzőektől gyökeresen különböző, játékos szövegrész, amely azután fokozatosan visszaíródik a versekzet dikciójába. A vers kezdeti groteszk-tragikus karaktere tehát (amelyet Szilágyi Ákos terminológiája valószínűleg a romantika tragikus iróniájához kötne)⁴⁹ a vers zárlatában elmozdul a Szilágyi által szintén pontosan leírt elvont, jelentés nélküli harmónia felé, amelynek meghatározói a weöresi poétikában kulcsfogalmaknak tekinthető *átmenet* és *lebegés* mozgásformái, és kidolgozása többek között a transzcendens tartalom kifejezésének nehézségeivel függ össze.⁵⁰ A Pasiphaé testéből származó élet burjánzása egy virtuális túlvilág metaforizációjaként áll elő, amelynek képei a komikumtól sem idegenkednek.

A *Medeia*⁵¹ az alkalmazott beszédformák gazdag repertoárjával összefüggésben a különböző hangok és szereplők identitásának határait az előző szövegekhez hasonlóan képlekennyé teszi, ismételt felszámolja, majd áthelyezi, dramatikus funkciókat felcseréli, történetvariánsaik egymást tükröző, torzító és fenyegető karakterét állítja előtérbe. A vers három számított egységből az első egyértelműen az euripidési drámával tart szoros kapcsolatot, a második és harmadik egyes részletei a *Metamorphoses* VII. könyvére utalnak. A hosszúvers dikció-

ja és a narratíva egyes elemei valószínűsítik, hogy német vagy francia nyelvű fordításon, esetleg adaptációkon keresztül Weöres ismerhette Apollónios Rhodios *Argonautika* című epikus költeményét is.⁵² Jóllehet a *Medeia* felhasználja a különböző mítoszváltozatok narratív sémáit, de nem egy új mitikus elbeszélés kiépítése érdekében, hanem azért, hogy a kulturális emléknymoknak köszönhetően azonosítható megszólalók és helyzetek variatív ismétlések sorozatába rendeződjenek, kimozdíthatóvá és egymással felcserélhetővé váljanak a három részes költemény spirális szerkezetében. Weöresnél nem a mágikus varázslat, a gyilkosság vagy a szó hatalma lesz központi jelentőségűvé, hanem az a pusztító és erőteljes komponens, amely előkészíti, lehetővé teszi az átadottság, elengedettség állapotát, amely új, individualitáson túli minőséget hoz létre a szövegben tematikailag és poétikailag egyaránt. Euripidésnél a Hélios szekerén megölt gyermekeivel második Napként vakító Médeia⁵³ gyilkos tette ellenére „megdicsőülten” moz-

dítja ki a kozmosz halandók által ismert rendjét, olyannyira, hogy a kar utolsó mondatai az istenek kiismerhetetlen logikájához hasonlítják Médeia bosszúját. Weöres szövegében Médeia isteni származása (Hélios unokája) és rituális funkciója (Hekaté-papnő) egymást feltételező minőségekként jelennek meg a napszerű Sárkánylegény és a Holdhoz kötődő Sárkányszűz kettősében. A középső rész megszólalói a Médeia figurájába sűrített ellentétes minőségek egymást fázisokként feltételező komponenseiként is olvashatók. Az egyes epizódok között ismételt beszélőváltás figyelhető meg a szövegben, amit gyakran narratív szintátlépés (álom – ébrenlét) vagy napszakváltás is nyomatékosít. Az egyes szám első személyű különböző megszólalók között mégis olyan szoros az összefüggés, hogy az olvasás uralkodó tapasztalatává válik, hogy a beszélő(k) átváltozás-sorozatai ugyanannak a történetnek egymással mélyen összefüggő, jóllehet nyugtalanítóan különböző olvasatai.

Jegyzetek

- 1 „A 9 angyal-rend és 9 bolygó egy sajátos esztétikai értékskála birtokába is juttatott. – Ez a skála 2 főrésze oszlik: »emberi« és »emberfölötti« részre [...] 6 hármás-részre, melyek közül az elsőt mindig a »szép«, »esztétikus«, »szerelmes« jellemzi, a másodikat a »jó«, »morális«, »lovass«, harmadikat az »igaz«, »egzisztenciális«, »király« (A kártyafigurákban is ez az értékrend lappang: alsó-felső-király; bube, lovas [dama], király.)” (Weöres 1998, 446.)
- 2 Weöres Sándor levele Hamvas Bélának, 1946. október 7. (Weöres 1998, II., 447.)
- 3 Szepessy 1958.
- 4 Marót 1957, 157.
- 5 Domokos 1993, 206.
- 6 Graf 2006, 119.
- 7 Devecseri és Weöres szellemi kapcsolatáról, készülő szövegeikről folytatott beszélgetéseikről tanúskodik például Weöres Sándor levele Fülep Lajosnak, Pécs, 1940. május 5. (Weöres 1998, I., 433). Arra vonatkozóan egyelőre nincsen filológiai adatunk, hogy az ötvenes években is folytatódott-e közöttük az intenzív szellemi párbeszéd, de az azonos kiadónál párhuzamosan vállalt fordítói megbízások alapján sejthető, hogy Weöres látta a *Metamorphoses*-fordítás készülő részleteit.
- 8 Marót 1957.
- 9 Marót 1953.
- 10 Weöres 1956, 337.
- 11 Weöres 1943, 271–274.
- 12 Ócsai 2013, 24.
- 13 Különösen Konkoly 2015, 57–58.
- 14 Erről bővebben lásd Rosati 2002, 272.
- 15 Bömer 1969, 537–538; Manuwald 1975. Utal rá: Gábor 2015, 263, 4. jegyzet.
- 16 Gábor 2015, 270.
- 17 Ungvárméti 2008, 295; Weöres 1964, 5; Weöres 1972, 213.
- 18 Kerényi 1918, 43–44.
- 19 Kerényi 1918, 45.
- 20 Weöres 1943, 271–272.
- 21 Ehhez lásd Hermann Zoltán érdekfeszítő elemzését: Hermann 2005.
- 22 Ungvárméti 2008, 307 (236–237).
- 23 Hermann 2005, 100.
- 24 Weöres 1972, 224.
- 25 Erről a megközelítésről lásd Fantham 2004, 38 skk.; Hardie 2002, 167. Utal rá: Gábor 2015, 264.
- 26 Bartsch 2006, 94; hivatkozik rá: Gábor 2015, 271, 21. jegyzet.
- 27 Enterline 2004, 10.
- 28 Enterline 2004, 35.
- 29 E versről bővebben és az orfikus költészet fogalmának poétikai alkalmazhatóságáról Weöres költészetében lásd Bartal 2014, 150–181.
- 30 Ghidini 2000, 12.
- 31 Blanchot 2005, 113.
- 32 Wheeler 1999, 65.
- 33 Acél 2011.
- 34 Acél 2011, 66, 75.
- 35 A Pygmalion-történet olvasatát Orpheus dalára Charles Segal terjeszti ki elsőként, ezáltal az Ovidius-értelmezésekben korábban háttérbe szorult Orpheus-énekre irányítva a figyelmet: Segal 1989, vö. Acél 2011, 25.
- 36 „Tänzerin: o du Verlegung / alles Vergehens in Gang”. Rényi András fordításának forrása és elemzésem számára is meghatározó gondolatmenete: Rényi 1999, 18–35, különösen 32–35.
- 37 „A gnóma a paradox stílus, az ellentétekben való gondolkodás formája” (Hamvas 1987, 126).
- 38 Hardie 2002. Philip Hardie könyvének problémafelvetését Acél Zsolt ismerteti: Acél 2011, 44.
- 39 „(wäre das Zurückschaun / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird)”.
40 Pór 2002, 166.
- 41 Blanchot 2005, 140.
- 42 „akit rettegve keresztre vonsz” (2); „[...] kőből és ércből, sok alakban, / rabszolga-keresztben. Miért öltök meg engem a papok? / Bántottam-e templomukat?” (54–56); „A testet, ha keresztre juttott, / nem kérem vissza. Learatva fekszem a pusztán” (70–71); „reccsenve törő csigolya / győzelmi zaj, hörgés a keresztben” (150–151). „Az éhes föld farkasai bekerítették engem” (60) sor a 22. zsoltár részleteinek (Zsolt 22,13–14.17–18) parafrázisa, amelyet Jézus a keresztfán imádkozott.
- 43 Erről bővebben lásd például Kirk–Raven–Schofield 1998, 57–65.
- 44 Feldherr 2006, 169.
- 45 Feldherr 2006, 170.
- 46 Feldherr 2006, 172–173.
- 47 Feldherr 2006, 176. A *Metamorphoses* történeteinek művészi újraírásaiban ezt a folyamatot vizsgálja Bényei 2013.
- 48 Weöres 1956, 390–395.

- 49 Feldherr 2006, 630 alapján gondolom így.
- 50 Szilágyi tanulmányának tág horizontját mutatja, hogy ezt a vonatkozást maga is megjelöli, jöllehet következtetéseitől idegen: Szilágyi 1984, 559.
- 51 Weöres 1956, 370–381.
- 52 A költemény antik vonatkozásairól részletesebben lásd Bartal 2014, 182–238.
- 53 Rehm 2002, 268. Rehm utal a *Bakchansnők* párhuzamos szöveg-helyére: „Két napot látok fönn az égen, úgy hiszem, / és hétkapus Thébát is kettőt idelelni” (Euripidész: *Bakchansnők* 918–919, ford. Devcecséri Gábor).

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*. Budapest.
- Albrecht, M. von 1981. „Mythos und römische Realität in Ovids *Metamorphosen*”: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.31.4. Berlin – New York, 2328–2342.
- Bartal M. 2014. *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*. Budapest.
- Bartal M. 2017. „Médeia. A kívüllét neve”: *Studia Litteraria* 2017/1–4, 164–180.
- Bartsch, S. 2006. *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.
- Blanchot, M. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Gy. et al. Budapest.
- Bömer, F. 1969. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar, Buch I–III*. Heidelberg.
- Domokos M. (szerk.) 1993. *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszéletei, nyilatkozatai, vallomásai*. Budapest.
- Enterline, L. 2004. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge.
- Fantham, E. 2004. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford.
- Gábor S. 2015. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 261–279.
- Ghidini, M. T. – Marino, A. S. – Visconti, A. (szerk.) 2000. *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*. Napoli.
- Ghidini, M. T. 2000. „Da Orfeo agli orfici”: Uő (szerk.): *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*. Napoli, 11–41.
- Graf, F. 2006. „Myth in Ovid”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 108–121.
- Hamvas B. 1987. „Hérakleitos helye az európai szellemiségben”: *Hamvas Béla harminchárom esszéje*. Budapest, 123–135.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hermann Z. 2005. „»Hol semmi jelt nem láthatok...« Újabb szempontok Ungvárnémeti Nárcisz-drámájának értelmezéséhez”: Uő (szerk.): *Nárcisz vagy a 'gyilkos önn-szeretet*. Budapest, 87–110.
- Kerényi K. 1918. „Görög tragédiánk”: *Egyetemes Philológiai Közlemény* 47, 42–51.
- Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. 1998. *A preszokratikus filozófusok*. Ford. Csiszter K. – Steiger K. Budapest.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében”: *Ókor* 14/4, 56–64.
- Marót K. (szerk.) 1957. *A kétezer éves Ovidius. Szemelvények a költő műveiből*. Budapest.
- Ócsai É. 2013. „Az Orbis pictus 100 verse”: *Forrás* 45/6, 16–30.
- Pór P. 2002. *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Rehm, R. 2002. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton.
- Rényi A. 1999. „A gravitáció mint létmetafora. Egy motívum a kései Rilke költészetében”: *Enigma* 1999/6, 18–35.
- Rosati, G. 2002. „Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*”: B. Weiden Boyd (szerk.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden, 271–304.
- Segal, C. P. 1989. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore.
- Szilágyi Á. 1984. „Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében”: Uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, 485–672.
- Ungvárnémeti T. L. 2008. *Művei*. Szerk. Merényi A. – Tóth S. A. Budapest (RMKT XVIII. század, 9).
- Weöres S. 1943. „Egy ismeretlen nagy magyar költő. Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820)”: *Diárium* 4/12, 271–274.
- Weöres S. 1956. *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből*. Budapest.
- Weöres S. 1964. *Tűzkút*. Budapest.
- Weöres S. 1972. *Psyché*. Budapest.
- Weöres S. 1998. *Egybegyűjtött levelek*. II. Szerk. Bata I. – Nemeskéri E. Budapest.
- Wheeler, S. M. 1999. *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia.

Polgár Anikó (1975) irodalomtörténész, műfordító, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Kutatási területe a magyar műfordítás története és az antikvitás magyar hatástörténete. Legfontosabb publikációi: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben* (2003); *Ráfogások Ovidiusra. Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéből* (2011).

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *A szellem sarjadó rétye. Ízelítő a bizánci költészetből* (2015/2).

Új alakokká vált testek

Devecseri Gábor és az ovidiusi *Átváltozások*

Polgár Anikó

„**M**int kedves Ovidiusának, neki is minden verssé vagy legalábbis prózává vált a kezén, az a nem kevés is, amit a kor legmagasabb szintű tudományából merített és feldolgozott” – írja Devecseri Gáborról Szilágyi János György,¹ aki szerint Devecseri munkásságának megítélésekor nincs értelme költő és műfordító, filológus és publicista szembeállításának, hiszen „végső soron egyik sem tagadta meg a másikat”, s az életmű lényegét épp az adja, hogy „hol tudva, hol kényszerítve váltogatta anyagát és eszközeit, amelyek közelebb vitték a soha meg nem tagadott feladat megoldásához”.² Devecseri szerint a műfordítás egyszerre költői és filológusi kihívás, s az egyik legfontosabb célja az érvényesség, amelynek „tárgyi ismérvei vannak”.³ Hangsúlyozza, hogy nem elegendő, ha a magyar szöveg az eredetinek egy ihletett variációja lesz: „Homérosz művének képét kívánom, nem pedig valamely ráemlékeztető, de más, bármilyen szép, képet. Tetszeni az utóbbi is tetszhetik. Érvényes csak ez előbbi lehet.”⁴

Devecseri méltán nagy visszhangot kiváltott és nagy hatású Homérosz-fordítása után több nagyobb vállalkozásba is belefogott. Ezek közül az egyik legimpozánsabb Ovidius *Metamorphoses*ének átültetése volt, mellyel Rónay László szerint Devecseri maradandót alkotott, hiszen a mű előző teljes magyarítása, Egyed Antal műve „mára inkább filológiai érdekesség, semmint műfordítói teljesítmény”.⁵ Devecseri *Metamorphose*se kétségkívül magasan felülmúlja a legtöbb korabeli Ovidius-fordítást (Karinthy Gábor *Amores*-ét, Gaál László *Amores*-ét és *Fastij*-át, Muraközy Gyula *Heroides*-ét), s a magyar műfordítás-történet távlatába helyezve is kimagasló alkotás. A választott szerzővel költői alkatában is rokon fordító nagy hangsúlyt helyezett a hexameterek csiszoltságára és gördülékenységére, sikerült egy egyszerre „vidám és méltóságteljes” hangot találnia, melyben együtt van a „törvénykövető szimmetria” és a „törvényteremtő játékoság”.⁶ Meglepő viszont, hogy Devecseri 60-as évekbeli fordításait „még szakmai körökben sem méltatják”,⁷ s az először 1964-ben, Picasso-illusztrációkkal kiadott Ovidius-fordításnak egyáltalán nem volt kritikai visszhangja. Ez nem magyarázható a mű rangjából adódó értelmezési nehézségekkel, talán inkább Devecseri életművének ellentmondásos megítélésével hozható összefüggésbe. Bár a fordítás máig is széles körű használatnak örvend egyrészt iskolai klasszikusként, másrészt a magyarul íródott, Ovidiushoz kötődő tudományos szakirodalom hivatkozási alapjaként, a fordítás értékelése azóta sem történt meg, ha itt-ott találkozhatunk is konkrét fordítói megoldásokra vonatkozó szórványos megjegyzésekkel. Komplex elemzésre jelen tanulmány keretében sem vállalkozom: célom egyrészt, hogy néhány jellegzetes példa segítségével jellemezzem Devecseri fordítói munkamódszerét, másrészt költés és fordítás kölcsönhatásából kiindulva⁸ felmutassam és értelmezzem a Devecseri-életmű azon elemeit, melyek az ovidiusi átváltozásmítoszok hatását mutatják.

Az Átváltozások fordítása: az új alakúvá váló szövegtest

A Petőfi Irodalmi Múzeum *Műfordítógép* című időszakos kiállítás⁹ Devecseri Ovidius-fordításának kéziraiba is betekintést nyújtott, s szembesítette a tárlat megtekintőit azzal a többszintes munkával, mely a fordítás állandó csiszolásán, s a fordító és a lektor szoros együttműködésén alapult. Tény, hogy Devecseri ránc maradt fordítói hagyatéka,¹⁰ beleértve a kézirat variánsokat is, a magyar műfordítás-történet egyik legmonumentálisabb teljesítménye. A variánsok nagy mennyisége elsősorban a fordításszemlélet változásainak és annak a sajátos fordítói módszernek a következménye, melyet a lefordított szöveg befejezetlensége, a folyamatos alakulásban levés jellemez. Devecseri, aki egyébként hangsúlyozta, hogy a költői és fordítói alkotás mechanizmusa „hasznló, sőt, több, mint hasznló”,¹¹ a munkafolyamatban mégis lát egy olyan mozzanatot, amely élesen elkülöníti egymástól a kettőt: szerinte a költő saját versét tekintheti ugyan befejezettnek, de a műfordítás nem zárul le, mindig új és új megoldások keresésére készlet. Ezt az elvet versben, a Horatiushoz írt didaktikus episztolájában így foglalta össze: „Az a fordító, aki költő, / még írhatja saját versének utána a »Vége«- / szót a papírra, mi tán »Befejeztem« – jelzi, de ott áll / mint kísértet a más-költő-remek egyre az új s új / munka mögött s vídám-huhogón int *kezdeni* mindig. / Vagy tán abba se hagyni.”¹² Érzékletes metafora: az eredeti mű állandóan ott kísért a fordító tudatában, a félresikerült (vagy annak érzett) megoldások mintegy lelkiismeret-furdalást okoznak, ezért kell újra és újra a vélt hibák elhárításán fáradoznia.

Devecseri az újabb kiadásokat az elérhetetlen tökéletesség felé tartó út átmeneti szakaszainak tekintette, s amikor csak tehetett, javította, csiszolta korábbi fordítói megoldásait. Mivel az *Átváltozások* szövege Devecseri életében csak egyszer jelent meg, azt hihetnénk, hogy ez esetben nem kell variánsok tömkelegével számolnunk: a PIM Kézirattárában található kézirat tömeg tanúsága alapján azonban ez nem így van. A három dobozba gyűjtött anyag régebbi szövegeket, „köztes változat”-okat (ez Devecseri saját terminusa), a lektor, Szilágyi János György megjegyzéseit tartalmazó gépiratokat, valamint kiadói korrektúrát tartalmaz. „Minden antik fordítását velem ellenőriztette, sorról sorra mentünk végig minden fordításán” – nyilatkozta közös munkájukról Szilágyi János György.¹³ Devecseri Horatiushoz írt episztolájában is hangsúlyozta, milyen sokat jelentett fordításai alakulása szempontjából a sok „vita és csevegés”: a pályája alakulását befolyásoló barátok és mesterek között a hexameteres felsorolásban ott van „az edző / (becsmérő szavait ki sosem tompítja) Szilágyi / János György” is.¹⁴ Szilágyi és Devecseri közös munkája tehát nem a lektorok és fordítók szokásos, formális együttműködésére hasonlít,¹⁵ s ezt a kéziratok margójára írt megjegyzések is tanúsítják.

Szilágyi János György szerint Devecseri úgy dolgozott, akár a görög szobrászok, akik egészében bontják ki az alakot, s utána csiszolják. Devecseri „először az egészet csinálta meg nagyjából, s az első fogalmazásból hámozta ki rétegenként azt a fordítást, amelyet már elfogadhatónak érzett (ő maga ennél soha többnek)”.¹⁶ A félkész fordítás tehát azt jelenti, hogy a nyers, tömbszerű alapanyag további megmunkálásra vár. Mint ha félbemaradt átváltozásról lenne szó, két minőség (vagy két nyelv) közti átmeneti stádiumról, s nem könnyű eldönteni,

mikor minősíthető egy átváltozás teljesen lezárultnak. A szövegtestnek a variánsokban megmutatkozó fokozatos változása mintha az Ovidius művében leírt átváltozásokat textuális szinten is megvalósítaná: a nyomon követhető alakulás révén szinte látjuk, amint a test szárnyat növeszt, vagy ágakká minősülnek át a karjai.

Devecserinek az ideális fordítást kereső fordításmódszere a korábbi fordítások szerencsés megoldásainak átvételét is magában foglalta. Ez az eljárás a fordítástörténetben széleskörűen elterjedt, bár a megítélése ellentmondásos, ahogy ezt már irodalmunk első plágium-vitája is megmutatta. Kazinczy Ferenc szerint Vályi Nagy Ferenc „készebb volt nem a magáét adni, csak hogy Homért jobban adhassa”.¹⁷ Az eredeti minél tökéletesebb rekonstrukciója tehát megengedi, sőt megköveteli a fordítótól, hogy ne zárkozzon el elődei sikerült megoldásaitól. Devecserinél feltételezhetjük, hogy e mellett az elvi ok mellett a korábbi fordítások intenzív felhasználásának gyakorlati oka is volt: a szűk időkeretek, melyek felgyorsított fordítástempót követeltek. Szilágyi János György szóbeli közlése alapján Devecseri élete utolsó évtizedében állandó időhiánnyal küszködött, s ezt a hagyatékban fennmaradt dokumentumok, levelek, szerződések is tanúsítják.¹⁸

A feladat nehézségéből adódóan természetes, hogy a *Metamorphoses* fordítása több évet vegyen igénybe, meglepő viszont az első kiadói határidő szűkre szabottsága. A fordításra a Magyar Helikon Kiadó 1958. szeptember 16-án kötött szerződést Devecserivel, 1959. május 1-i határidővel. Két évvel később Falus Róbert a kiadó nevében sürgette meg a fordítót egy 1961. szeptember 20-án kelt levélben. Ebből kiderül, hogy Devecseri korábban szerződést bontott, s most új határidőt kap (1962. február 27.), „de ezt a terminust 1962. május 1-ig meghosszabbíthatjuk” – írja Falus, miközben, nyilván tudva a fordító könnyelmű és gyakran be nem tartható vállalásairól, azt is hangsúlyozza, hogy Euripidészre addig nem szerződnek vele, míg Ovidiust le nem adja.

A szerződésekben látható, hogy Devecseri az Ovidius-fordítással nagyjából egy időben vállalt feladatok nagy részét nem győzte teljesíteni. Csak néhány részlet készült el Apollónios Rhodios *Argonautikájának* fordításából, amellyel az Európa Kiadó 1961-ben megbízta. Az Európa Kiadó megbízólevele 1961. május 9-én kelt, a fordítást 1961. október 15-én kellett volna leadnia. Egy további szerződésben azt vállalta 1961. október 1-jén, hogy 1962. október 1-ig nyersfordításból elkészíti a *Rámájana* fordítását. Ekkoriban ért egyébként a későbbiekben elhíresült, nagy vitát kiváltó Horatius-kötet szerkesztésének végére, melyet szintén sokat halasztgatott: a Corvina Kiadóval kötött megállapodása szerint a nyomdakész kéziratot 1958. május 31-én kellett volna leadnia, s miután ez nem valósult meg, a kiadóból egy 1960. szeptember 28-án kelt levélben (tehát több mint két évvel a leadási határidő után) bekérték Devecseritől a teljes nála lévő anyagot.¹⁹ Még készült az Ovidius-fordítás, amikor 1963-ban Devecseri elvállalta Aristophanész tíz vígjátékának lefordítását: ezekből abban az időben három készült el.²⁰

A vállalások az adott határidők mellett nem egy esetben irreálisnak tűnnek, még akkor is, ha egy nagy tapasztalattal és rutinnal rendelkező fordítóról van szó. Az *Átváltozások* esetében munkáját, amint azt a fennmaradt gépiratok és fordításvariánsok tanúsítják, úgy gyorsította, hogy Egyed Antal fordításának

Devecseri Gábor

Medúza

(Bulgáriai emlék)

A medúzát a doktor fölemelte,
fel ő, bizony azért, hogy majd üvegbe dugja,
ezt az üvegszerű kékes testet, üvegbe
és azt az üveget a nyári ég üvegje
alatt magasbatartva kérkedjék vele,
holott nem ő,
nem ő teremtetten, nem ő fejlesztette idáig,
nem ő választotta el egyelőre csak kocsonyás bizonytalanságba,
áttetsző majdnem-létnek látszó valóságos létbe
a víztől, a vízbe is beáramló fény átsütötte víztől,
ő csak gyűjti:
„Foglyom léssz, medúza” –
De a medúza nem hagyta magát,
még hozzá éppen azáltal nem, hogy nagyonis,
hogy nagyonis megadó volt és tört, széttört, következetesen
és újra és újra omlott, omladozott, nem akart ő
medúza lenni üvegben, igen, mit tegyen, ha odaragadják,
ki a vízből, behomokozva, felsértve, széttöredezetten üvegbe,
hát akkor ott lesz ő, de nem ő lesz már, hanem valami más,
csak rothadag kocsonya,
nem a kocsonyák királya, üvegpalota a víz üvegpalatájának
tajtékos termeiben,
nem, hanem a kopaszodó, sőt már csaknem egészen kopasz
ifju cseh doktor dunsztosüvegjében szétomló
kocsonyaroncs:
Nohát akkor nem is kell, mit kezdjen vele? Mit? Hát nem
mindegy, ha már úgyis csak emlék,
önmaga emléke, hogy őrzi-e külső formáját, vagy csak töredék-
módon tiszteleg a végzete előtt.
Nem, nem, csillogja a medúza, tejüveg-derengéssel, kékesen
a csorranó napban
a bábész gyerekek és napozó felnőttek egybefutott gyűrűjében:
Nem, nem!
És török és omlik és oszlik és hull le önmagáról és török.
„Vagy a vizet nekem, a vizet, de nem lekváros-üvegét, nem
kisebbet, mint a Fekete-tenger!
Vagy szétmállok a semmibe, mely még nagyobb, mely
a tengernél is végtelenebb.” S a kis doktor
már féllábon ugrálva, kényszeredett mosollyal tartja és lemond,
már lemond arról, hogy megőrizze, nem érdemes, mint rólunk
ha észreveszi majd a Sors, hogy jobb lett volna életben hagyni,
úgy, ahogy megöl, mit kezdjen velünk?

bizonyos elemeit átemelte a sajátjába. Szilágyi János György a lapszéli informális megjegyzésekben gyakran hasonlítja Devecseri munkáját a régebbi vagy kortárs fordítókéhoz,²¹ Egyed Antal nevét azonban nem említi: feltehetőleg nem tudott róla, hogy Devecseri és Egyed szövege közt ilyen szoros kapcsolat van. Mivel azonban a kéziratban az Egyedtől átvett elemek olykor kivrívóan régiesnek hatnak, általában a lektor is (anélkül, hogy az adott szövegrészek forrására rámutatott volna) felfigyelt ezekre a Devecseri elveihez nem illő szakaszokra, s ilyen esetekben módosítást javasolt. Devecseri fordításának nyomtatásban megjelent változata ennek köszönhetően már meglehetősen eltávolodott a latin mellett kiindulási alapként használt Egyed-szövegtől, de a kapcsolat nyilvánvalóvá lesz, amennyiben a kéziratokban feltehető legkorábbi fordításvariánsokat vetjük össze a 19. századi fordító művével. Idézzük példaként a mű kezdő sorait:

Egyed Antal fordítása:

*Új testekké vált alakokról szólni kívánok:
Istenek! (Ám azok is váltattak tőletek által)
Ihlyetek engem meg: 's kezdettől fogva korunkig
Engedjétek örök mozgásban folyni le versim.*²²

Devecseri fordításvariánsa:

*Új testekké vált alakokról készletet a lelkem
szólani: isteneink! (hisz ez is mind általatok lett)
adjatok ihletet, és a világ kezdő idejétől
adjatok dalomat koromig lezuhogni szünetlen.*²³

Az első sorban nyilvánvaló az átvétel Egyed Antaltól. Ehhez Szilágyi János György a margóra a következő megjegyzést fűzte: „nincs benne a változás / nem szerencsés így és értelmetlen (»új alakot öltött« test)”. Az *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* (*Metamorphoses* I. 1–2) megfelelőjét Devecseri, Egyed megoldásától eltávolodva, a lektor megjegyzését figyelembe véve így javította: „Új alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani”.²⁴

A továbbiakból is nyilvánvaló, hogy Devecseri Egyed fordítását szem előtt tartva dolgozott.

Egyed Antal fordítása:

*Tenger-föld- 's mindent beborító égnek előtte,
Egy vala a 'természetnek széltében alakja,
Névre chaos: nyers és rendnélküli össze csoportzat;
Nem más, mint tehetetlen terh, és egybe nem illő
Dolgoknak keverék 's ellenszerű magvai.*²⁵

Devecseri (feltehetőleg első) fordításvariánsa:

*Tenger- s föld- s mindent borító égboltnak előtte
egy volt még csak az arca a természetnek egészen,
névre chaos²⁶ volt ez; csupa nyers, rendnélküli halmaz;
csak tehetetlen súly: ellenszerű, egybeverődött
magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.*²⁷

Az idézet első sora, a harmadik sorban a „névre chaos” kifejezés, s a későbbiekben néhány közös jelző („rendnélküli”, „tehetetlen”,

„ellenszerű”) egyértelműen jelzi a kötődést. Némileg változik a helyzet Devecseri későbbi fordításvariánsában, mely a Szilágyihoz eljuttatott szöveg alapja lett:

*Tenger nem volt még, sem föld, sem a ráboruló ég:
arca a nagy természetnek még egy s azonos volt,
névre chaos, nem más: rendnélküli nyers tunya halmaz;
csak tehetetlen súly: ellenszerű, egybeverődött
magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.*²⁸

Látható, hogy a szöveg fokozatosan távolodik Egyed Antalétól, s miután a lektor a „csak tehetetlen súly: ellenszerű, egybeverődött / magvai” szakasz mellett a margón megjegyezte, hogy „nem értem”, Devecseri tovább módosított a szövegen:

*Tenger s föld, s mindent takaró égboltnak előtte
egy volt arca a természetnek mind e világon,
névre chaos volt az: rendnélküli nyers kusza halmaz;
csak tunya súly: egymásra sodort, hanem össze nem illő
magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.*²⁹

A gépiraton kézzel javított még, kihúzta az „egy volt arca a természetnek mind e világon, / névre chaos volt az: rendnélküli” szakaszt, s helyette beiktatta a következőt: „mind e világ kerekén egyarcú volt az egész nagy / természet: chaos, így hívták: csak”, a következő sorban pedig a „hanem” kötőszó helyére „s még” került. Az így létrejött változat került a nyomtatott kiadásba.³⁰ A végső változatban az Egyed Antaltól átvett szavak egyikét sem találjuk, s ha az összevetéssel tovább haladnánk, általában véve hasonló lenne a helyzet. A Devecseri-fordításon azonban ez a munkamódszer nyomott hagyott: bizonyos pontjain érződik valami avítság, látszik az egyes elemek fokozatos lecserélése révén létrejött mozaikszerűség, többször megtörik a szöveg természetes folyása.

Mindezek ellensúlyozását szolgálták Szilágyi János György módosítási javaslatai, aki felemelte szavát a latinizmusok, a magyarban nyakatekertnek ható megoldások ellen. Előfordult ugyan, hogy a fordító ragaszkodott saját megoldásához (a kéziratba ilyenkor egy M betűt írt az adott sor mellé, valószínűleg a „marad” vagy „meghagyom” szó rövidítéseként), a leggyakrabban azonban az adott sort a lektor kíváncsiainak megfelelően természetesebbé alakította.³¹ Néha viszont éppen a lektor megjegyzései miatt lett latinosabb, idegenszerűbb a szöveg. Az I. könyv 89. sorának egyik fordításváltozata („Első volt az aranykorszak, mely nem fenyítéstől...”) mellé például Szilágyi oda írta: „sata est”, jelezve ezzel, hogy a latinban nem a létige („volt”) szerepel, hanem a ‘vet, ültet, nemz’ jelentésű *sero*, -ere, *sevi*, *satum* ige passzív perfectuma. Devecseri megpróbálta a lektor által kifogásolt igét lecserélni, s a módosítások során a latinhoz jobban igazodó, ám sokkal mesterkélebb változatokat hozott létre: „S nőtt legelőbb az aranykorszak, mely nem fenyítéstől” (kéziratvariáns), „S lett legelőbb az aranykorszak, mely nem fenyítéstől” (nyomtatott szövegváltozat).³² Gyakoribb azonban, hogy a lektor a magyar szöveg érthetlensége ellen emel kifogást. Erre több példát találunk Perseus és Phineus történetében, az V. könyv elején. A kézirat margóján egy helyütt (*Metamorphoses* V. 19–21) Szilágyi ironikusan megjegyezte: „(próbáld magyarul, így teljesen érthetetlen)”. A lektor által bejelölt szakasz a kéziratban így hangzik:

*Tőled már akkor elillant,
veszni midőnt indult, hacsak ez nem kéne, kegyetlen,
néked, hogy tegye is, mert gyászunk könnyíti szíved.*³³

Itt csak egy jellegzetes fordulat hasonlít Egyed Antal megoldására:

*Ő tőled lett vonva el akkor;
Veszni midőnt indult. Zordon! hacsak azt nem ohajtod,
Hogy kár érje, 's keservünkön rossz lelked örüljön.*³⁴

Öreg fák
(részlet)

Ha együtt – akkor nem külön,
akkor elvész az, hogy vagyok.
Aki csak rész, az nincs;
abban csak a másik van.

Ha külön, akkor nincs, ki elfogadjon
vagy visszavessen (ami az elfogadás
egy fajtája), akkor nem is vagyok.
Csak a tó-tükör kettőztette meg.
Narkisszosznak nem voltak fiai.

De külön méltóság, közös erő,
külön érzés és közös szerelem,
s a különállás, mely úgy különállás,
hogy benne van az összetartozás,
mert van miknek és kiknek együtvé
tartozniok:

ez a közelség értelme, a minden
közelségben szép megfajtásra hívó
külön titok.

A nyomtatott változat még kevesebb Egyed Antaléra hasonlító elemet tartalmaz, de nem lett sokkal érthetőbb (elsősorban a „veszni mikor kifeszült” és a „tegye is” kifejezések miatt):

*Eltépték tőled már akkor a lányom,
veszni mikor kifeszült, hacsak az nem kell, te kegyetlen,
néked, hogy tegye is, mert vigasz néked a gyászunk.³⁵*

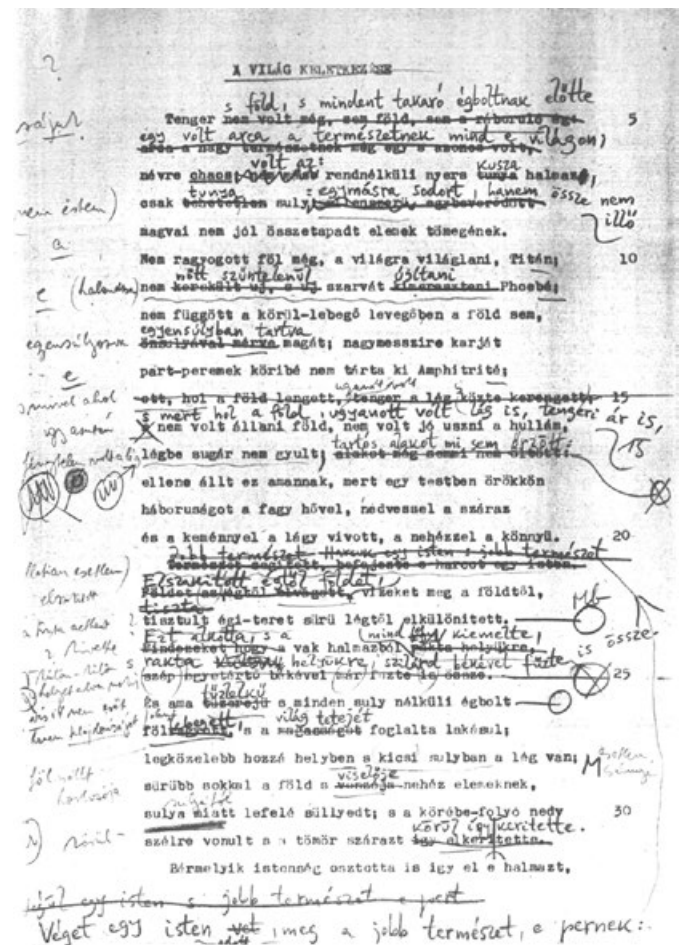
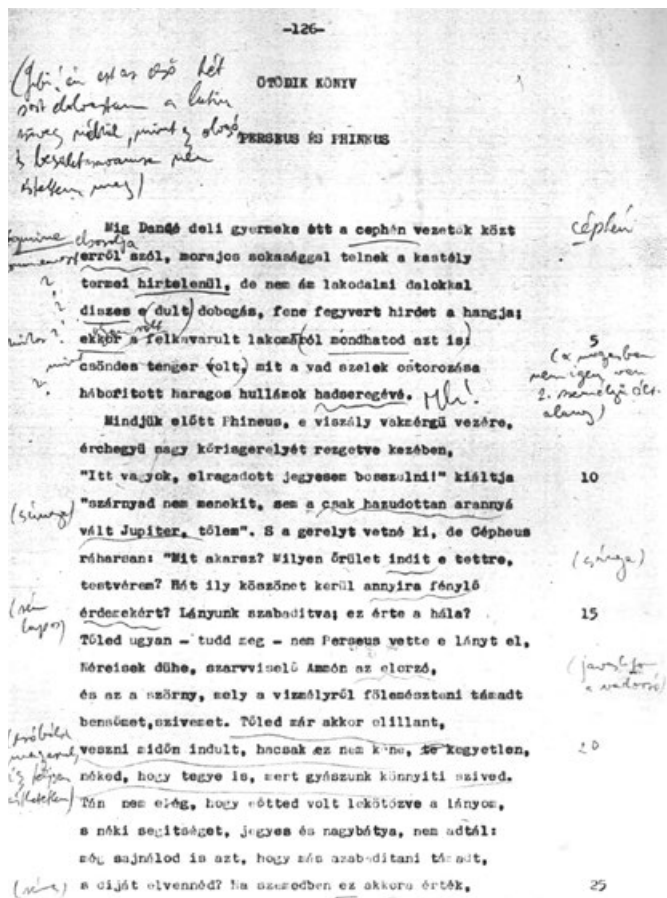
A szöveg egy későbbi pontján (*Metamorphoses* V. 113) Szilágyi ennyit jegyzett meg ironikusan: „(le kellene fordítani)”. Az adott sor („s meghívott voltál: lakomán, örömeikre, daloltál”³⁶) fölé a lektor odaírta a maga értelmezését prózában: „az volt a tiszted, hogy az ünnepi lakomát énekkel tedd fényesebbé”. Amint az a nyomtatott változatból kitűnik, Szilágyi értelmezését Devecseri később kifogástalan hexameterbe illesztette: „s ünnepi szent lakomát díszíteni dallal a tiszted”.³⁷

Nyilatkozata szerint Devecseri célja a *Metamorphoses*-tol mácsolással az volt, hogy „a magyar költői nyelv természetes keretein belül sajátosan ovidiusi versnyelvet” alakítson ki.³⁸ Bár a kísérletet nem mindig érezzük sikeresnek, tény, hogy Devecseri hexametereinek skálája rendkívül sokszínű (néha fennkölt, néha játékosan könnyed, a mitológiai történetek elmesélésébe olykor a hétköznapi beszéd természetességét viszi be), s a verssorokat mindig elegánssá csiszolja. Az Ovidius-fordításra is érvényes, amit Ritoók Zsigmond a Homéros-fordítások kapcsán megállapított: „Devecseri egy-

felől minden korábbi fordítónál pontosabban fordított, másfelől minden korábbi fordítónál következetesebb volt.”³⁹ A fent idézett elvek alapján feltételezhető, hogy Devecseri az Ovidius-fordítását sem tartotta még befejezettnek, annak ellenére, hogy megjelent nyomtatásban – ha megérte volna a további kiadások megjelenését, nyilván tovább javított volna a szövegen.⁴⁰ Az *Átváltozások* megjelenése után, utolsó éveiben egyéb fordítói vállalkozások mellett⁴¹ a költői alkotásra, illetve görögországi úti élményeinek művészi feldolgozására koncentrált, az Ovidius-fordítás azonban nyomott hagyott későbbi munkáin.

Az önmagáról lehullt medúza és az átváltozás erotikája

Azt talán nem kell külön bizonygatni, hogy Devecseri fordítói életműve megkerülhetetlen, feltehetőleg nincs olyan irodalomtörténész, író, humán értelmiségi, akinek nem akad legalább egy-egy Devecseri által lefordított kötet a könyvespolcán. Azt azonban ma már kevesebben tudatosítják, hogy ezt a színvonalas műfordítói életművet egy olyan költő hozta létre, akinek irodalmi pályája ugyan egyenetlen volt, ám a nyugatos indulást követő rövid sematikus korszak után meglehetősen magasba ívelt. A hatvanas években Devecseri egy elmélyült, a 20. századi görög költészet, az ógörög drámafordítások és a görögor-



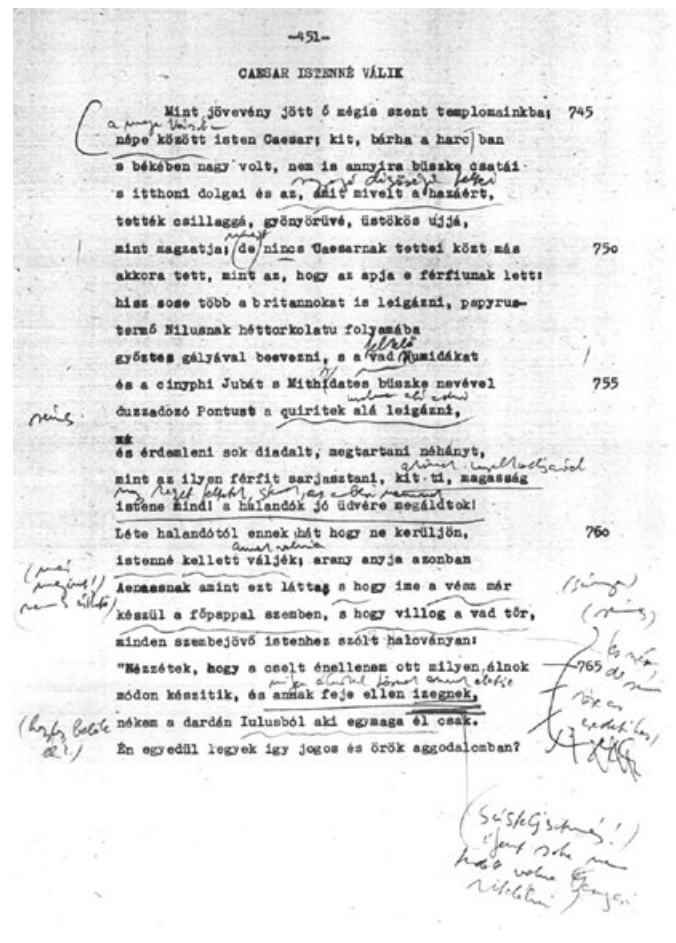
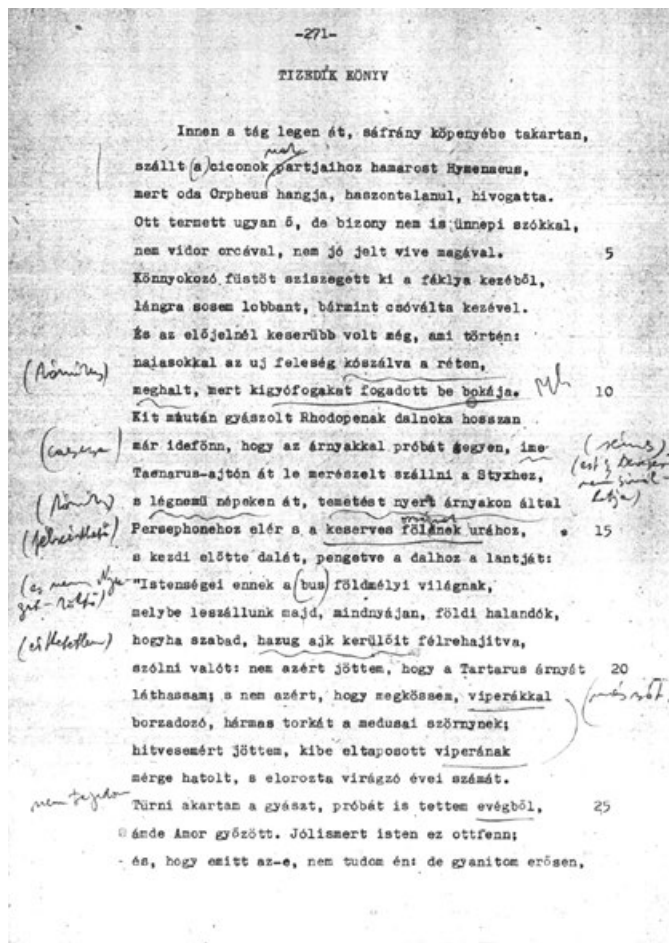
szági úti élmények ihlette stílust alakított ki,⁴² mely a vizuális és képzőművészeti hatások beolvasztásával az antik és kortárs horizont találkozásának egy új stratégiáját mutatta fel. Az új stílus kialakításában jelentős szerep jut az Ovidius-hatásnak is: ennek legmarkánsabb kifejeződése az *Öreg fák* című, a kép és szöveg találkozását, az átváltozást és a növényi-emberi hibriditást felmutató kötet, mellyel a következő alfejezetben foglalkozom behatóbban.

Elszórtan korábban is előfordultak a Devecseri-versekben utalások ovidiusi átváltozásmítoszokra (például a *Zeus Szemeléért...* című vers⁴³ a főisten átváltozásainak katalógusa), ez azonban csupán tematikai hasonlóság. Néhány, a hatvanas években, az *Átváltozások* fordításával párhuzamosan vagy azt követően született versben viszont nem csupán az átváltozás mint téma, hanem az ovidiusi ábrázolásmód is szembetűnő. A *Medúza (Bulgáriai emlék)* című versben⁴⁴ nem mitológiai lényekről, hanem egy valódi, a tengerből kifogott medúzáról van szó. Amikor egy turista, egy cseh orvos üvegbe akarja dugni a medúzát, a tengerparton bámeszkodók szinte ovidiusi, mitológikus átváltozásnak lesznek tanúi: „De a medúza nem hagyta magát, / méghozzá éppen azáltal nem, hogy nagyon is megadó volt és tört, széttört, következetesen / és újra és újra omlott, omladozott.” Az átváltozás tehát ismeretlen erők hatására történt meg vele, s új állapotában önazonossága kérdésessé vált: „hát akkor ott lesz ő, de nem ő lesz már, hanem valami más, csak rothatatag kocsonya”, s közben emlékké, önmaga emléké-

vé lesz. Az átalakulás énvessztéssé válik: „És törik és omlik és oszlik és hull le önmagáról és törik.”

A római Villa Borghese-beli látogatást felvillantó versben, mely Bernini Apollót és Daphnét ábrázoló szobrának a látogatókra tett hatását ecseteli,⁴⁵ az irónia került előtérbe. A múzeum szépségei közt pihenésre vágyó, mohón rohángáló turisták a Daphnét kergető Apollo helyébe képzelik magukat, ők azonban nem a menekülő lányra, hanem az „alattomos rutinna” múlt időre szeretnének rákiáltani: „Mérsékeld a futást, mérsékelem én is az üzést!”⁴⁶ A képtári élmény után a parkban egy régi győzelmi oszlopot nézegető turisták a régi, lekopott, „dicsőség-hirdető felirat” helyén a Mussolini nevet találják szépírással felrajzolva, s „Daphné babérhajfűrtje, -lába, -karja” ezt kénytelen körülfontni, anélkül, hogy akadna valaki, aki levakarja.

Daphné mítosza felbukkan Devecserinek részben lukiano-si-apuleiusi, részben ovidiusi ihletésű, játékos epikus költeményében is,⁴⁷ mely Reich Károly erotikus, ugyanakkor humorral telített rajzait transzformálja át szöveggé. A történetben az esetlen pamutszamar beleszeret „a meztelenség-köntösű”,⁴⁸ az antik nimfákhoz hasonlító Feliciába, dicshimnusz t zeng a szépségéről, részletesen leírva testét hónalja pelyheitől mellbimbóin át „térde villogó ezüst”-jéig. A lány észre sem veszi a nála sokkal apróbb, bár egyes rajzokon megsokszorozódó pamutszamarat. Megjelenik egy nap- vagy virágarcú, félig aszszony, félig ló, kezében borostyánágot tartó lény, egy különös női kentaur, s vele egy kettős sípot fújó, lólábú szatír, putto-



1. kép. Részlet Devecseri Gábor Ovidius-fordításának kéziratából, a lektor, Szilágyi János György jegyzeteivel.
PIM. Kézirattár. Devecseri-hagyaték



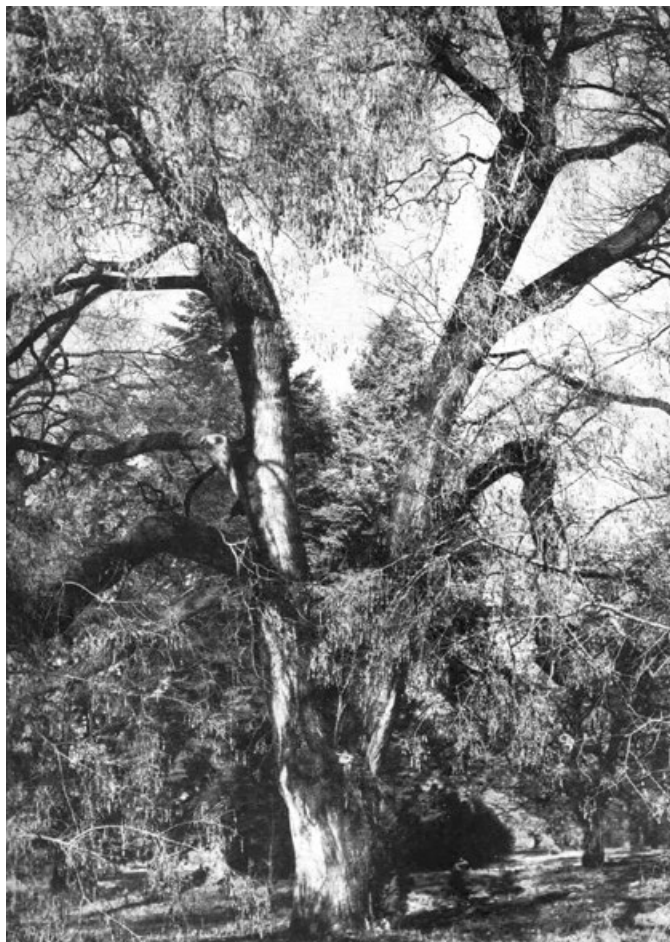
2. kép. Dr. Vajda Ernő *Öreg fák* című albumából (Natura Kiadó, 1969)

nyában a boristennel. A lólány arra biztatja a szamarat, hogy elődjét, „a régvolt Luciust” követve rózsát egyen. Felicia futni kezd a virágot csak félig elfogyasztó, szörnyeteggé lett számár elől, s ezen a ponton Phoebus és Daphné történetébe csöppennünk. A jambikus, rimes verselés egy nyolcsoros betét erejéig hexameteresre vált, s így Devecseri *Metamorphoses*-fordításának egyes elemeit is befogadja: „S már, valamint Phoebus hajdan Daphnéra kiáltott, / szólnék rá magam is: »Ne szaladj, még megsebesülhetsz; / mérsékelj a futást, mérsékelem én is az üzést!« / Hasztalanul szólnék: a liget köribe tömörül már, / védik a bokrok, fák, árnyukkal rejtve takarják.”⁴⁹ Végül a lólány kérésére Felicia megáll és megcsókolja a pamutszamarat, s így megtörténik a vágyott emberré változás. Ez az átváltozás azonban, bár meghozza a szerelmi beteljesülést, hasadt identitáshoz vezet („Királyfi arculattal is / nem maradtál számár?” – kérdezi Felicia). A szerelmi egyesülés is a két ént egybemosó, visszafordíthatatlan átváltozássá lesz: „itt nem választja szét idő, / hogy melyik én és melyik ő.”⁵⁰

Átváltozás és erotika összefüggésein alapszik, az isteni és az emberi, a férfi és a nő, a buja és a szűz kategóriáinak játékos összemosódását mutatja fel Devecseri egyetlen regénye, *A meztelen istennő és a vak jövőmondó*.⁵¹ A fürdőző Pallas Athénét megpillantó, s ezért megvakuló Teiresias történetének gyökerei Kallimachosnál találhatók (a Devecseri által szintén fordított) *Pallas fürdőjéhez* című himnuszban.⁵² Abban a pillanatban, amikor Teiresias megsérti a szentséget, az erotikus és a vallásos aspektus találkozik.⁵³ Athéné, bár ez nem okoz

neki örömet, kénytelen elvenni Teiresias szeme világát, ám jóssá teszi őt és megtoldja „még élete éveit is; / ő egyedül marad eszméletlenül holtan is, árnyak / közt úgy jár”.⁵⁴ Az eset egy ovidiusi történetnek, Actaeon mítoszának az előképévé lesz, bár annak a végkimenetele nem ilyen kíméletes. A *Metamorphoses*-ben Tiresias megvakításának indítéka egészen más: ott Iuno bünteti ezzel, miután Tiresias Iuppiter javára dönt erotikus természetű vitájukban, a főisten viszont kompenzációképpen jóstudománnyal és hosszú élettel ajándékozza meg (*Metamorphoses* III. 316–338). Az események sorrendje sem ugyanaz, hiszen Actaeon története az *Átváltozásokban* korábban esik meg, mint Tiresiasé: ebben a tekintetben Devecseri is Ovidiushoz igazodik.⁵⁵ Tiresias a *Metamorphoses*-ben Narcissus ellenképe, hiszen míg az egyik a szemével nem lát, ám a jövő tudója, a másik lát ugyan, de épp a dolgokat átlátni engedő tudás hiányzik belőle.⁵⁶

Devecseri regénye a kallimachosi kiindulási alap mellett erősen kötődik Ovidiushoz is, összekapcsolja a két hagyományt, s ehhez kisebb módosítások is szükségesek. A kígyók hatására nővé, majd ismét férfivá változás Devecserinél is megtörténik, akárcsak Ovidiusnál. A latin szöveg szerint Tiresias mindkét kígyót megütötte a botjával: *nam duo magnorum viridi coeuntia silva / corpora serpentum baculi violaverat ictu* (*Metamorphoses* III. 324–325) – „Két nagy kígyót látott ölelőzni / zöld erdő közepén, bottal ütötte e kettőt”.⁵⁷ Devecseri regényszereplőjének ezzel szemben vigyáznia kell, hogy botjával először a nőtény, majd hét év elteltével a hím kígyó-



ra üssön. „Azt sem tudom, ugyanazok vagytok-e vagy a déd-unokáik” – szólítja meg a regényben Teiresziász a kígyókat. – „De hát azok nem lehettek, hiszen az egyiket botom sújtásával megöltem. Ha jól emlékszem, a nőtényt. Így lettem nővé. Vigyáznom kell, hogy most a hímre üssek.”⁵⁸ Teiresziász a regényben előbb Athéné, majd Nannóként Aphrodité szolgálatában áll: a Nannó-létben a két nem együttes jelenlétét érzi, s ez zavarni kezdi, meghasonlik önmagával.⁵⁹ Visszaváltozása után történik meg az Ovidiusból ismert bíraskodás, melyben Teiresziász Zeusznak ad igazat, a büntetéssel és az ajándékozással viszont Zeus és Héra már elkéstek.

Emberarcú fák és a múlt rengetege

Az átváltozás, mint a *Medúza* című versnél is láttuk, a múlttal, az emlékezettel is szorosan összefüggő kategória: az átváltozott alakok magukba foglalják annak emlékezetét, amik korábban voltak.⁶⁰ Az öreg fák ugyan nem az ember által létrehozott monumentumok, emlékművek, de a hozzájuk kötődő (gyakran megnevezésükben is prezentálódó) hagyomány és a látványukból kibontható múlt képei a kulturális emlékezet megtestesítőivé is avatják őket.⁶¹ A múlttal, az eredettel, a leszármazással való kapcsolat lehetőségét kínálják fel, utat nyitnak egy másik idődimenzióba való átlépés felé.

Vajda Ernőnek magyarországi öreg fákról készített fotói, melyek többségükben az 1950-es, 1960-as évekből származ-

nak, nem objektív, természettudományos kérdések megválaszolásában, hanem elsősorban a múlthoz való viszonyunk árnyalásában segítenek. A Kass János által tervezett *Öreg fák* című impozáns album az elmúlt századokra emlékeztető, viharok, fagyok nyomait magukon viselő, olykor a történelmi vagy a népi hagyománnyal is összefüggésben álló évszázados fák fotóit tartalmazza, melyek több generáció életének tanúi. Ahogy a fotóművész az utószóban írja: „Bevallom, hogy nekem ezek az öreg fák akkor is mesélnek, ha nem fűződik hozzájuk semmiféle történelmi hagyomány, anekdota vagy babona. [...] a maguk életéről, küzdelmeiről beszélnek, visszavisznek elmúlt századokba, föllevenítik az erdők akkori képét és felidéznek évszázados küzdelmeknek, viharoknak, villámcsapásoknak, fagyoknak és zúzmaráknak a történetét, megmutatván azoknak ma is meglevő nyomait.”⁶²

Devecseri ezeknek az öreg fáknak a „tolmácsaként”⁶³ lép fel a kötetben, s szövegei a fák elképzelt monológjait, illetve a velük folytatott beszélgetéseket dokumentálják. A gyermekmeséknek és a még korábbi múltba nyúló történeteknek, mítoszoknak a felidézése az idősíkok találkozását hivatott szemléltetni. Az alkotói korszakot, melyben az *Öreg fák* versei születnek, Rónay László az összegzés, az elmúlással, a halállal szembenezés idejének tartja: „A költő, túl ötvenedik életében, vágyainak földjén, Görögországban, vagy az *öreg fák* alatt, melyekről oly szellemes verseket írt, érzi-tudja, hogy elérkezett a betakarítás ideje.”⁶⁴ Ez az életrajzi tényeket az alkotásokra vetítő megközelítés túlságosan leegyszerűsíti, triviálissá

teszi az életmű értelmezését. Az *Öreg fák* versei kapcsán természetesebb lehet az identitáskérdések, az intermedialis aspektusok és az átváltozásmotívumok vizsgálata.

A fotós az utószóban hangsúlyozza, hogy ezekben a sokat túrt fában a tömegből kiemelkedő egyéniségeket lát: „befordadt sebhelyeik gyakran megdöbbenően hasonlítanak emberi arcokhoz” – írja.⁶⁵ Az emberarcú fák üzenetét nemcsak vizuális, hanem verbális szinten is közölni szeretne volna, ezért kért fel egy költőt a kísérő szövegek megírására. A felkért költő személye rokoni kapcsolatból adódott, Dr. Vajda Ernő ugyanis Devecseri Gábor feleségének, Huszár Klárának a nagybátyja volt,⁶⁶ s unokahúgát gyermekkorától anyagilag is támogatta. Huszár Klára memoárjában „tündérkirály”-ként jellemzi az őt támogató nagybácsit.⁶⁷ Vajda Ernő ugyan jogász volt, de természettudományi tanulmányokat is folytatott, s a fényképezést kezdetben a tudományos dokumentáció részének tekintette.⁶⁸ A dokumentáció igényéhez, ahogy életrajzírója megállapítja, később társult a művészi hozzáállás: „Világossá vált Vajda Ernő számára, hogy tudományos célkitűzéseit akkor érheti el maradéktalanul, ha a fotóművészet oldaláról közelíti az általa jól ismert természethez.”⁶⁹ A növények fényképezése ugyanakkor kötöttséget is jelent, Vajda Ernőről elmondható, hogy „a vizuális hatást a hitelesség rovására fokozó mesterségbeli fogásokkal sohasem élt”.⁷⁰ Szerénység, ám egyúttal a művészi program része is annak hangsúlyozása, hogy nem a természettudós nézőpontja uralkodik el az *Öreg fák* című kötetben: „Félreértés ne essék: kíváncsiságom, vágyam és igyekezetem elsősorban nem arra felé hajtottak és hajtanak, hogy közvetlenül munkálkodjam megoldatlan élettani és ezzel kapcsolatos egyéb elméleti és gyakorlati kérdések feltárásán; erre nincs is kellő tudományos felkészültségem.”⁷¹ A költő és fotós közös művészi projektjéről van tehát szó, melyben az idő, az emlékezet és az identitás fogalmai különösen erős hangsúlyt kapnak.

A kísérőversek legsokrétűbb darabjai azok, amelyek túllepnek az idő múlásának közhelyes konstatalásán, s az egyes létszférák közti kapcsolódási pontokat mutatják fel. A fák gyakran a növényi-emberi hibriditásnak, köztes állapotnak a megtestesítői, s nemegyszer mitológiai párhuzamok is felmerülnek velük kapcsolatban. Ezeknek a szövegnek a háttérmin-tázatait elsősorban Ovidius *Metamorphoses*-e adja, melynek magyarítását Devecseri nem sokkal az *Öreg fák* megjelenése előtt fejezte be.⁷² A versek gyakran alapulnak a fa és az ember metaforikus kapcsolatán, színekdochén vagy megszemélyesítésen, de gyakori a proszopopoiia is.⁷³ A fába belelátott emberi testrészek a *Metamorphoses* azon történeteit is felidézik, amelyben mitológiai alakok fává változtak át (például Daphne, Philemon és Baucis).

Az *erdő fái* című vers⁷⁴ a *pars pro toto* és a *totum pro parte* alakzatának a felcserélhetőségével játszik el. A fák – akár egy nagyobb szervezet megnevezetlen testrészei – beleolvadnak az erdőbe, nem alakul ki saját identitásuk („Aki csak rész, az nincs”⁷⁵), bármikor összetéveszthetők egymással. Az együtt és külön, a rész és egész, az én és a másik alapellentéte sok irányba szétszalazható. Míg az első szakasz a *totum pro parte* eluralkodását, az együttműködésnek, a közösnek, a kollektívnek az individuumra tett ártó hatását boncolgatja, a másik szakasz a nézőpontok felcserélésével jut el ugyanahhoz az egyediséget megszüntető, nihilista következtetésig. A külön-külön elgondolt fák esetében elveszne a viszonyítási alap: ha nincs a kö-

zösség részéről elfogadás vagy visszautasítás, az egyén léte is megkérdőjeleződik. Ezen a ponton kapcsolódik a fejtegetéshez Narkissosz mitikus képe mint a radikális kívülállás, az abszolút függetlenség ábrándja:

*Ha külön, akkor nincs, ki elfogadjon
vagy visszavessen (ami az elfogadás
egy fajtája), akkor nem is vagyok.
Csak a tó-tükör kettőztetne meg.
Narkisszosznak nem voltak fiai.*⁷⁶

Narkissosz itt a fenntartások nélküli magány szimbóluma: olyan egyedül van, hogy csak önmagában lelhet társra. A tükörkép, melyet a tó mutat, ennek a szánalomra méltó egyedüllétnek a képi kivetülése. Ovidius Narcissusa nincs teljesen egyedül, csupán nem figyel a körülötte lévőkre, pl. az őt a halálba is követő Echóra. Mániákus merevsége, egy irányba figyelése a szerelmi örület tünete. Amikor Narcissus a tó tükreben nézi magát, s a szerelemláng annyira elemésztí, hogy ereje is elfogy, „teste sem az már, mit szeretett hajdanta az Echo”⁷⁷ (*nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo; Metamorphoses* III. 493), a nimfa mégis szánja, „s valahányszor az ifjú zokogta ki: »Ó jaj!«, / szörnyű keservében maga is vele mondta, hogy »Ó jaj!«”⁷⁸ (*quotiensque puer miserabilis 'eheu!' / dixerat, haec resonis iterabat vocibus 'eheu!'*; *Metamorphoses* III. 495–496). Interakcióról van tehát szó, nemcsak látszólagos, a tükörkép általi megkettőződésről, hanem a hangok megduplázódásáról is, egy sajátos párbeszédéről, melynek során csak az egyik fél figyel a másik szavait, ugyanakkor neki magának korlátozottak a megszólalási lehetőségei.

Ovidiusnál Narcissus monológja nem magánbeszéd, hiszen mindig egy beszélgetőpartnert szólít meg, ám az nem tud felelni: így hát válaszként csak a hallgatás jut neki osztályrészül.⁷⁹ Az erdő fáihoz mint hosszú idők tanúhoz fordul, tőlük kérdezi, láttak-e már az ő szenvedésénél nagyobbat: *ad circumstantes tendens sua brachia silvas / 'ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit? / scitis enim et multis latebra opportuna fuistis. / ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae, / qui sic tabuerit, longo meministis in aevo? [...]'* („és a körülfekvő ligetekhez emelve a karját, / »Erdők, hát nyomorúbb szerető?« nyögi már »van-e nálam? / Hisz tudhatjátok, ti sokak menedékhelye sokszor. / Emlékeztek-e hát, nagy időktől fogva, olyanra, / sok-sok századon át, kit ilyen szerelem tüze kínozott?»”, *Metamorphoses* III. 441–445).⁸⁰ Az erdő öreg fáinak tehát Ovidiusnál is, akárcsak Vajda Ernő és Devecseri közös könyvében, mintha az emberéhez hasonló értelmi képességei lennének (még ha szavakkal nem is tudnak válaszolni), s így arra is alkalmasak lennének, hogy meghosszabbítsák az emberi emlékezetet.

Egy Philostratos által leírt festményen Narkissosz Dionysos kultuszával és a növények burjánzásával kerül összefüggésbe: a képen ott van a nimfák barlangja, s a forrást szőlővessző és borostyán futja be.⁸¹ Az ifjú halála és virággá változása az élet természetbeli regenerálódását szimbolizálja.⁸² Devecseri ezzel szemben a Narkissosz-lét folytathatatlanágát hangsúlyozza, Narkissosz megkettőztetése nem szaporodás, csak tükrözés, s a vers alapján, aki másokkal nem kerül kapcsolatba, az tulajdonképpen nem is létezik. Másrészt viszont az ember önmegismerését akadályozhatja az emberi közösség, az ember a többiek

között ugyanúgy nem ismer magára, ahogy az erdő rengetegében sem ismerjük fel a fákat külön-külön: „Ha együtt – akkor nem külön, / akkor elvész az, hogy vagyok.” Az önmegismerés és önmagába zártság az ovidiusi Narcissus-történetben is együtt van: „az öntudat és az önismeret szükségképp a *principium individuationis* tombolásával, feloldhatatlan és végzetes szolipszizmussal jár együtt”.⁸³

Devecseri hangsúlyozza, hogy az individuum különállóságát úgy kell felmutatni, hogy a „külön méltóság” és a „közös erő” összekapcsolódjanak. Az *erdő fái* című vers nem véletlenül került az album élére, hanem a kötet egészének a célkitűzését is közelebb hozza: a hozzárendelt képen egy fenyves erdő sűrűn egymás mellé került fái láthatók, a háttérben felbukkanó újabb törzsek és ágak teljesen betöltik a fák közötti tereket. A kollektív burjánzásban az egyedek szinte szét sem választhatók. A későbbiekben a kötet legtöbb fotója kiemel egy-egy öreg fát, fel is mutatva környezetüket, ugyanakkor ki is szakítva őket belőle, mintha a nyitóvers programját valósítaná meg: „a különállás, mely úgy különállás, / hogy benne van az összetartozás, mert van miknek és kiknek együvé / tartozniok: / ez a közelség értelme, a minden / közelségben szép megfejtésre hívó / külön titok”.

Az *Intelem* című vers⁸⁴ egy (a Töserdőn fotózott) kocsányos tölgy és egy emberi kéz közti metaforikus kapcsolat leírásából indul. A fa ágai Vajda Ernő fotóján hajlékony ujjakként tekerednek. A vizuális hasonlóság mellett a kísérővers egy elvont metaforát is felmutat: a fa hajlíthatatlan keménysége az intő kéz erkölcsi szilárdságának a jele. Hasonlóképpen válik (masszivitásából, tömbszerűségéből adódóan) intő jellé az *Ördögiga-fa*,⁸⁵ mely mögött szintén ott van egy metaforikus átváltozás lehetősége: a fa ugyanis egy „lovagló óriás lába”, a láthatatlan ló pedig, amelyet megül, a vers szerint nem más, mint az idő.

Egy másik (ezúttal Kismaroson fotózott) kocsányos tölgyhöz is testrészmeterafora kötődik: a fa ágai most nem az emberi ujjakhoz, hanem két karhoz hasonlítanak (*Kétágú fa-óriás*⁸⁶). A metafora mitológiai dimenziókat is kap, a fa ugyanis Atlaszként tartja az eget két karjában. Az emelés mozdulata az átölelés gesztusával társul, így lesz a fa gondoskodóvá, sze-

reteteljessé. Devecseri kiváló alapötletből induló verse közhelyesen folytatódik: a faóriás a rettenetből felnövő „szeretet fészke” lesz, s karjaiban az ég úgy pihenhet, „mint nyugalomra vágyó nagy madár”.

A mitológiai dimenzió s az Ovidius-hoz kötődés a legnyilvánvalóbb a fehér szeder esetében. Devecseri *Fehér szeder* című versében Pyramus és Thisbe fájának „fivére” szólal meg.⁸⁷ Ez a fa ugyan fehér maradt, hiszen nem festette feketére a szerelmesek felfröccsenő vére, de a két testvérfában a két múltbeli esemény egymásutánja is megszűnt: az egyik fa, a fehér „az egykoron korábbi / s ma már örök szerelem-ébredést” mutatja, a másik, a fekete „az egykor-későbbi rettenetet, / a felhasadt szív vérét és a sóhajt”. Az idődimenziók rétegződése ott van ugyan az erdő fáiban, de fel is számolódik azáltal, hogy két különböző idősíkú múlt, vagy akár múlt és jelen észrevétlenül egymás mellé kerül.

Összegzés

Az átváltozás Devecseri műveiben több szinten is megjelenik: egyrészt magának a szövegtestnek a fokozatos átalakulásában, másrészt az átváltozást ovidiusi poétikai eszközökkel bemutató költeményekben. Az átváltozás, akárcsak Ovidiusnál, identitásproblémákat is felvet. Textuális szinten a fordított szöveg önazonosságának a kérdése merül fel: Devecseri fordítóként elvileg hisz abban, hogy az eredeti szöveg önazonossága megőrizhető, ám – mivel fordításait sosem tartja befejezettnek, nem érkezik el az ideálisnak tartható változathoz – a létrejött variánsok az állandó folyamatban levést dokumentálják, s nem válnak az eredeti szöveg alakot is magukban foglaló, véglegesen és visszafordíthatatlanul átváltozott testekké. Az *Öreg fák* című kötet, Devecseri utolsó korszakának egyik izgalmas vállalkozása a látvány képpé, a természettudományos dokumentáció műalkotássá alakulásának, másrészt a képek szövegekké transzformálásának a tükre. Az évszázados fák önmagukban is segítik a múlthoz való viszony árnyalását, de mitikus dimenziókkal összefonódva válnak igazán a kulturális emlékezet részeivé.

Jegyzetek

A témával kapcsolatos kutatások az 1/0272/17. számú, *Preklad, kulturna hybridita a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén.

- 1 Szilágyi 2011, 352.
- 2 Szilágyi 2011, 348.
- 3 Devecseri 1973, 338.
- 4 Devecseri 1973, 338.
- 5 Rónay 1979, 206.
- 6 Devecseri 1973, 257.
- 7 Rónay 1979, 206.
- 8 Vö. Devecseri 1973, 383–397.
- 9 A kiállítás 2016 novemberétől 2017 május végéig volt látogatható, kurátora Jeney Zoltán volt.
- 10 Ezúton szeretnék köszönetet mondani a PIM Kézirattára munkatársainak, különösen a Devecseri-hagyaték gondozójának, Komá-

romi Csabának a kéziratok tanulmányozásához nyújtott segítségért.

- 11 Devecseri 1973, 396–397.
- 12 Devecseri 1961, 620.
- 13 Szilágyi 2016b, 64. Ez alól csak az *Odysseia*-fordítás volt kivétel, mert annak nyomdába adásakor Szilágyi János György hadifogságban volt. Az *Odysseia* először évszám nélkül jelent meg, „de tudni lehet, hogy először 1947-ben, majd második kiadásban 1948-ban és még ugyanabban az évben harmadik kiadásban is” (Ritoók 2009, 98). Szilágyi 1947 szeptemberében került haza (Szilágyi 2016a, 98–99).
- 14 Devecseri 1961, 622.
- 15 „Hát, a kapcsolatunk olyan volt, mint az *Önkéntes határőr* történetéből is kiderül, hogy én mindent megmondhattam neki” (Szilágyi 2016b, 64).
- 16 Szilágyi 1977, 573.
- 17 Kazinczy 1980, 567.

- 18 A felhasznált szerződések, dokumentumok forrása: PIM Kt. Devecseri-hagyaték, *Megbízólevelek, szerződések, elszámolások* c. pallium.
- 19 A szerkesztő ezt követően bizonyára újabb haladékat kapott, hiszen az egyeztetés a fordítókkal még a megjelenés évében, 1961-ben is folyt. A Corvina Kiadó 1961. október 27-én kelt levele alapján a kötet levonata ekkorra már elkészült.
- 20 Két korábbi (színházi felkérésre készült) fordításával együtt Devecseri összesen öt Aristophanés-darabot fordított le: Devecseri 1982, 7–407.
- 21 Például: „Gabi, amit itt művelsz, az alig több Kárpát Csillánál”; „éljen Rákos Sándor!”; „üdvözlöm, kedves Radó úr!”; „csúcsteljesítmény! ilyen soha nem tudott volna Csengeri kitalálni” (PIM Kt., Devecseri-hagyaték).
- 22 Ovidius 1851, 1. kötet, 1.
- 23 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 24 Ovidius 1964, 5.
- 25 Ovidius 1851, 1. kötet, 1.
- 26 A gépiratban a szó aláhúzva, nyilván a kurzíválás szükségességét jelölve. A nyomtatott változatban a szó kurzívval jelent meg (Ovidius 1964, 7).
- 27 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 28 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 29 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 30 Ovidius 1964, 7.
- 31 A témáról bővebben: Polgár 2013. Szilágyi a fordító reakcióiról így nyilatkozott: „Ha ugyanis a kézirat szélére szokimondó megjegyzéseket írtam, mindig tiltakozott, ordított, hogy nem értesz hozzá, hülye vagy, aztán másnap vagy elfogadta, vagy nem” (Szilágyi 2016b, 64).
- 32 Ovidius 1964, 10.
- 33 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 34 Ovidius 1851, 2. kötet, 127.
- 35 Ovidius 1964, 133.
- 36 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
- 37 Ovidius 1964, 136.
- 38 Devecseri 1973, 258.
- 39 Ritoók 2009, 102.
- 40 Tény viszont, hogy a javításnak szánt csiszolgatások nem mindig váltak a Devecseri-fordítások javára, főleg, ha korábbi, háború előtti fordításait igazította hozzá megváltozott fordítói elveihez. Erről bővebben: Polgár 2016. Erről Szilágyi is hasonlóan vélekedett: „Én mondtam neki azt is, hogy most már hagyja abba a Homéros-fordítás csiszolását, mert egyre rosszabb lesz, ezen persze mindig összevesztünk” (Szilágyi 2016b, 64).
- 41 Ezek közül a legjelentősebbek Euripidés *Bakkhánsnők* című tragédiája, az újjörög költészet néhány darabja és a Plautus-komédiák.
- 42 „De miközben itt is, ott is visszaminősítették, előbbre lépett. Az érlelő csöndet mind gyakrabban törték meg modern, vibráló, jelentős versei. Az életművét megkoronázó teljesítmény építőkövei.” (Vajna 1975, 10.)
- 43 Devecseri 1954, 193.
- 44 Devecseri 1964, 12–13.
- 45 A vers a *Római mozaik* című versciklus 6. darabja: Devecseri 1972a, 425–426.
- 46 A sort Devecseri saját fordításából emelte át ebbe a versbe: Ovidius 1964, 25 (*Metamorphoses* I. 511).
- 47 Reich–Devecseri 1970.
- 48 Reich–Devecseri 1970, oldalszámozás nélkül.
- 49 Reich–Devecseri 1970, oldalszámozás nélkül. Vö. *Metamorphoses* I. 508–511.
- 50 Reich–Devecseri 1970, oldalszámozás nélkül.
- 51 Devecseri 1972b.
- 52 Kallimachos 1943, 72–81.
- 53 Krupp 2009, 68.
- 54 Kallimachos 1943, 81.
- 55 A regényben Aktaión esetét Athéné mint megtörténtet idézi fel: „Emlékszel Aktaiónra? – Emlékszem, emlékszem! – zokogott a nimfa. – Jaj, az én jó fiam éppoly szerencsétlen.” (Devecseri 1972b, 69.)
- 56 Krupp 2009, 87.
- 57 Ovidius 1964, 84.
- 58 Devecseri 1972b, 167.
- 59 „...az utóbbi időben kezdem férfinak még az érintését is nehezen tűrni. De még az olyan nőét is, aki a nőt keresi bennem, és nem a férfit ismeri fel. Jól tudom, hogy a legtökéletesebb lény, a kettő együtt, mert csak együtt adhatja meg a teljes embert, de én nagyon tudok örülni annak, hogy van *másik* nem.” (Devecseri 1972b, 160.)
- 60 Schmeling 2008, 338.
- 61 Assmann szerint a személyes és kollektív emlékezet bennünk létezik, a kulturális emlékezet viszont nemcsak az emlékező személyekben, hanem a dolgokban is (Assmann 2005, 21).
- 62 Vajda–Devecseri 1969, oldalszámozás nélkül.
- 63 „Akár száz, akár ezer esztendősek is ezek az öreg fáink, szeretném, ha mindenkinek olyan sokat mondanának el, mint nekem. Úgy gondoltam, hogy ehhez tolmács segítségét is kérnem kell. Tolmácsét, aki csak poeta lehet.” (Vajda–Devecseri 1969, oldalszámozás nélkül.)
- 64 Rónay 1979, 226.
- 65 Vajda–Devecseri 1969, oldalszámozás nélkül.
- 66 Devecseri Gábor és Vajda Ernő baráti kapcsolatáról Huszár Klára a memoárjában nyilatkozik: „Devecserit 1938 októberében vittem először a Tigris utcába. Vajda Ernővel másodpercek alatt megszerették egymást. Ez a szeretet később – házasságunk harminc éve alatt – egyre mélyült. Barátságuk munkatársi kapcsolatává is fejlődött.” (Devecseriné Huszár 2001, 136.)
- 67 Devecseriné Huszár 2001, 17.
- 68 Kollányi 1971, 7.
- 69 Kollányi 1971, 8.
- 70 Kollányi 1971, 11.
- 71 Vajda–Devecseri 1969, oldalszámozás nélkül.
- 72 Ovidius 1964.
- 73 Az ovidiusi metamorfózis és a retorikai alakzatok kapcsolatáról lásd Bényei 2013, 35–42.
- 74 Az *Öreg fák* kötetben a képek mellett cím nélkül állnak a versek, s mivel az album oldalszámozás nélküli, a könnyebb azonosíthatóság kedvéért megadom az összegyűjtött versek kötetében szereplő címeket és oldalszámokat: Devecseri 1974, 607.
- 75 Devecseri 1974, 607.
- 76 Devecseri 1974, 607.
- 77 Ovidius 1964, 90.
- 78 Ovidius 1964, 90.
- 79 Krupp 2009, 115.
- 80 Ovidius 1964, 89.
- 81 Philostratos 2004, 144–146.
- 82 Philostratos 2004, 351.
- 83 Gábor 2015, 277.
- 84 Devecseri 1974, 635.
- 85 Devecseri 1974, 637.
- 86 Devecseri 1974, 616.
- 87 Devecseri 1974, 626–627.

Bibliográfia

- Assmann, J. 2005. „Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses”: T. Dreier – E. Euler (szerk.): *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert*. Karlsruhe, 21–29.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.
- Devecseri G. 1954. *Jövendő tükre. Versek 1950–1954*. Budapest.
- Devecseri G. 1961. „Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete (Utószó)”: Q. Horatius F. *Összes versei*. Budapest, 601–623.
- Devecseri G. 1964. *Odüsszeusz szerelmei*. Budapest.
- Devecseri G. 1972a. *Beszakad az idő. Válogatott versek*. Budapest.
- Devecseri G. 1972b. *A meztelen istennő és a vak jövendőmondó*. Budapest.
- Devecseri G. 1973. *Műhely és varázs. Görög–római tanulmányok*. Budapest.
- Devecseri G. 1974. *Összegyűjtött versek*. Budapest.
- Devecseri G. 1982. *Görög komédiák*. Budapest.
- Devecseriné Huszár K. 2001. *Krisztinavárosi madrigál*. Budapest.
- Gábor S. 2015. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei. Ovidius: *Átváltozások* III. 339–510”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 261–278.
- Kallimachos 1943. *Himnuszai*. Görögül és magyarul. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Kazinczy F. 1980. „Kazinczy Szemerének”: Szalay A. (szerk.): *Penaháborúk. Nyelvi és irodalmi viták 1781–1826*. Budapest, 567.
- Kollányi Á. 1971. *Dr. Vajda Ernő munkássága*. Budapest.
- Krupp J. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg.
- Ovidius 1851. *Átváltozások*. 1–3. kötet. Ford. Egyed Antal. Pest.
- Ovidius 1964. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Philostratos 2004. *Die Bilder*. Griechisch–deutsch, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger. Würzburg.
- Polgár A. 2013. „A lektor mint edző. Betekintés Devecseri Gábor Ovidius-fordításainak háttér munkálataiba”: Hrbáček-Noszek M. (szerk.): *Mentés másként: műfordítás és irodalmi kapcsolatok. Uchovávanie literárnych diel: literárny preklad a literárne odkazy*. Slovenská Ľupča, 143–157.
- Polgár 2016. „A variánsok sűrűjében. A műfordítás lezáratlanságának jelensége Devecseri Gábornál”: Misad K. – Csehy Z. (szerk.): *Nova Posoniensia VI*. Pozsony, 90–113.
- Reich K. – Devecseri G. 1970. *Variációk. A pamutszámár keservei, átváltozásai és végső boldogsága*. Budapest.
- Ritoók Zs. 2009. „A magyar Homérosz-fordítások. XX. század”: Hajdu P. – Ferenczi A. (szerk.): *A klasszikusok magyarul*. Budapest, 70–117.
- Rónay L. 1979. *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest.
- Schmeling, M. 2008. „»Omnia mutantur«. Das Paradigma der Metamorphose im transkulturellen Prozess. Von Ovid über Ransmayr und Rushdie zu Darrieussecq”: E. Dewes – S. Duhem (szerk.): *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption in europäischen Kontext*. Berlin, 333–357.
- Szilágyi J. Gy. 1977. „Plautus és magyar fordítása”: Plautus *vígjátékai*. II. kötet. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, 549–576.
- Szilágyi J. Gy. 2011. „Devecseri Gábor (1917–1971)”: Szilágyi J. Gy.: *A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*. Budapest, 348–354.
- Szilágyi J. Gy. 2016a. „Egyszisztenciális tudomány – Interjú Szilágyi János Györggyel (I. rész)”: *Enigma* 87, 28–123.
- Szilágyi J. Gy. 2016b. „Egyszisztenciális tudomány – Interjú Szilágyi János Györggyel (2. rész)”: *Enigma* 88, 17–90.
- Vajda E. Dr. – Devecseri G. 1969. *Öreg fák*. Budapest.
- Vajna J. 1975. „Devecseri költészete”: *Élet és Irodalom* 1975/5, 10.

Konkoly Dániel (1990) az ELTE Általános Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Programjának hallgatója. Kutatásai az érzékelés antik és modern irodalmi formációira irányulnak.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében* (Met. III. 339–510) (2015/4).

A fodorzódó víztükör poétikája

A mitológiai hagyomány működése

Marno János Nárcisz-verseiben

Konkoly Dániel

Az utóbbi évtizedben Marno János költészetét egyre pozitívabb és kiterjedtebb kritikai visszhang övezi. Erről tanúskodik, hogy a folyóiratok tucatnál is több méltató kritikát közölnek friss köteteiről. Sőt, tematikus lapszámok is olvashatók a költő munkásságáról, amelyek interjúkkal, elemző tanulmányokkal vagy éppen hommage-jellegű szépirodalmi művekkel tisztelgnek Marno életműve előtt.¹ De egy költői oeuvre jelentősége nemcsak a kritikai megítélés függvénye, hanem legalább annyira a hatása is. Marno e tekintetben sem szégyenkezhet, hiszen az egykori Telep csoport tagjainak művei deklaráltan kötődnek a tárgyalt életműhöz.² Krusovszky Dénes, illetve Nemes Z. Márió pedig nemcsak költői, hanem kritikai és értelmezői munkáikkal is kiemelt figyelmet szentelnek Marno művészetének.

Marno János költészetének egyik legtöbbet emlegetett sajátossága a hapax legomenon jelensége,³ amely már az első kötettől kezdve jelen van alkotásaiban. Ezenfelül a hasonló hangalakú szavakkal való játék, a különböző jelentéssíkok egyszerre történő mozgatása, az életrajziség, valamint a Marno által több interjúban is kifejtett alkotási folyamat, a körben járás és az ezáltal játékba hozható körszerűség képzi az értelmezések legtöbbször érintett témáit. Szót kell még ejtenünk az érthetlenség vádjáról is, amely a Marno-recepció első két évtizedének volt meghatározó szólama, még azokban az esetekben is, amikor a kritikák méltatólag nyilatkoztak a tárgyalt életműről.

Tanulmányom célja, hogy Marno János „Nárcisz-verseinek” kapcsolatát vizsgálja meg Ovidius *Metamorphoses* című művének Narcissus és Echo-történetével (Met. III. 339–510). Ennek megfelelően négy verseskötet alkotásai kell hogy az értelmezések tárgyát képezzék: *Nárcisz készül* (2007), *a semmi esélye* (2010), *Kairos* (2012), valamint a legfrissebb mű, a *Hideghullám* (2015), melyben csupán egyetlen versben olvashatjuk Nárcisz nevét.

Marno János *Nárcisz készül* című kötete vitathatatlanul a szerző legtöbbet értelmezett és a legnagyobb kritikai visszhangot kiváltott kötete. Azonban a kötetéről megjelent kritikák legtöbbször – talán a műfaj terjedelmi korlátai miatt – kiaknázatlanul hagyják a szóban forgó Marno-versek kapcsolatának taglalását az ovidiusi Narcissus-történettel. Természetesen akad példa az összevetésre, de a témát korántsem mérítette ki a recepció. A költemények szorosabb olvasásának igénye (melyre Marno kritikusai közül csak kevesen vállalkoznak)⁴ talán lehetőséget teremthet arra, hogy újabb szempontok bevonásával vizsgálhassuk a két korpusz viszonyát.

Kezdjük Marno költészete ovidiusi vonásainak elemzését a 2007-es kötet *Mondjuk* című versével! A vers első két mondatában olvasható képzettársítások látszólag csupán véletlenszerű, metonimikus érintkezéseken alapulnak, viszont amint tovább olvassuk a költeményt, bizonyossá válik, hogy ezek szervesen benne állnak a mű szövegében. „Nárcisz hazudik. Mint a vízfolyás” – olvashatjuk az első sorban, amelyben egyrészt a „hazudik, mint a vízfolyás” frazéma idéződik fel, másrészt a hazugsággal járó testi tünetre, a költeményben később szereplő izzadásra történik utalás. A nedves minőség jelenléte mind Ovidiusnál (forrás, sírás), mind a most tárgyalt Marno-versben megfigyelhető (izzadás). A „verítéke” és a „terítéke” szavak összerimeltetését kísérő kommentár („ha másért nem, az olvasó jó hangzásért”) is az esetlegesség moz-

zanatát igyekszik alátámasztani. Azonban a vers a továbbiakban valóban a lírai én veritékezésének testi jelenségéről szól. „[A] terítő pedig / egy ágyat takar, amelybe nem bújít még / nő Narcisszal szeretőként” – így a folytatás. Ez értelmezhető utalásként az ovidiusi történet egy konkrét állítására, illetve helyére: *nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* („egyetlen ifjú és egyetlen leány sem érintette őt [ti.: Narcissust]”, III. 355).⁵ Ha megpróbálunk koherens narratívát előállítani az eddig megismert elemekből (hazugság, izzadás, a nem élet hiánya), akkor azt mondhatjuk, hogy Marno Nárcisza talán éppen azért hazudik, hátha ezáltal sikerül végre szeretőt találnia magának. Persze ez az olvasat némileg szemben áll Ovidius történetével, ahol a fiú saját tükröképébe szerelmes, viszont az elemzett versben a tükrözés is másként történik: „Kövér / veritékcseppjei egyenként / mind-mind a félelmét tükrözik”. Vagyis a tükröződés itt nemcsak a lírai én külsejét, hanem érzelmeit is megjeleníti, hiszen maguk a veritékcseppek azok, amelyek a fiú lelkiállapotáról, az izgalomról, majd később a pánikról árulkodnak. Szemben az ovidiusi elbeszéléssel, Nárcisz jelen esetben nem sír: „Szeme azonban száraz. Mint az ökle, / amellyel olykor odakap, mert nem hisz / neki, hiszen mi mindent nem lát Nárcisz, / amin ne látna azonnal át is, / szemét, a látvánnyal együtt, törölve”. Az imént idézett szöveg alapján úgy is érthetjük a fenti idézet utolsó sorát, hogy a szem megtörlése egyben a látványt is kitörli, vagyis éppen a tisztánlátás az, ami megmutatja, hogy sosem bízhatunk érzékszerveinkben. A költemény ezt explicálja is, hiszen a „mert nem hisz / neki” szakasz névmásának utaltja nem egy, a lírai énen kívüli másikat, hanem ő maga mint másik, mivel a saját észlelőapparátusa sem képes közvetlen hozzáférést biztosítani a külvilághoz. De azért is tételezheti magát idegennek, mert nem képes uralni saját reakcióit (izzadás). „Mintha iszapban űlne” – folytatódik a vers, amely szintén – kontrasztív módon – az ovidiusi Narcissust idézi meg, aki éppen egy „iszaptalan forrás” partján űlve szemléli magát annak tükrében (*fons erat inlimis*, Met. III. 407). A folytatásban a szem által közvetített látvány hitelességében való elbizonytalanodás már mint vakság jelenik meg, jöllehet a kifejezés („vakon bízva”) köznapi használatában a vakság szó szerintisége elvész. A költemény most tárgyalt része („Mintha iszapban űlne, vakon bízva / benne, hogy ránézve azért az Isten / egyszer csak megenyhül; ellágyul mintegy, / némely nők formáját öltve”) azonban nem csak ezen az egy helyen ugrál a jelentéssíkok között,⁶ hiszen az iménti idézet végén szereplő ellágyulás nemcsak mint érzelmi aktus jelenik meg, hanem mint tényleges alakváltás vagy átváltozás, amely szintén Ovidius művére utalhat. Viszont az „ellágyul” ige előtt álló pontosvessző elbizonytalanítja, hogy ki is ennek az átváltozásnak az elszenvetője (Nárcisz vagy „az Isten”), vagyis a mondat alanya is megszilárdíthatatlanul alakulásban van.

Ez nem független az ellágyulás eseményétől sem, amely a továbbiakban szereplő nővé változással együtt egy másik ovidiusi elbeszélést is felidézhet, méghozzá Hermaphroditus történetét, amelyben Salmacis nimfa forrásának vize ellágyítja a benne megmerítkező férfiakat, azaz megfosztja őket férfiasságuktól: *Unde sit infamis, quare male fortibus undis / Salmacis enervet tactosque remolliat artus* („Honnan olyan hírhedt, mért van, hogy a Salmacis árja / emberi testeket elgyöngít, lágyít, ahogy éri”, IV. 285–286, ford. Devecseri Gábor).⁷ Az elemzett Marno-vers folytatása tehát („némely nők formáját öltve,

akikre / egykor, az erdön riadva magára / Nárcisz, oly undorral tekintett”) ismételt az ovidiusi Narcissus-történetet juttatja eszünkbe, mivel ott az Echóval való találkozás vált ki hasonló érzelmeket a fiúból. Az érzékszervekbe vetett hit elvesztése, a testi funkciók uralhatatlansága, valamint a verejtékcseppek tükrei általi megsokszorozódás mind-mind az ének (vagy pontosabban az én ajkának, beszédszervének) az utolsó sorokban történő széttöredezését vetítik előre: „s ajkát a láz cserepekre törve / ragadja félre, mint torkon, a beszéd”. Természetesen itt is több jelentéssík van játékban egyszerre, hiszen a magas láz valóban gyakran jár az ajkak kicserepesedésével, a lázzal járó megemelkedett testhőmérséklet pedig szintén összefügg a verejtékezésessel. Ez a gondolat összefüggésben áll a következő, a címben, de a versben is megjelenő igével: „mondjuk”, amely nemcsak a tetszőlegességre, az esetlegességre, hanem T /1-ben egy csoportra (a nyelvi beszélők egy adott közösségére) is utalhat, akik szoktak élni az adott fordulattal (hazudik, mint a vízfolyás). Az említett frazéma egy olyan közhasználatban lévő nyelvi panel, amely az intertextualitással együtt a vers beszélőjének egyediségét redukálja.

A kötet kritikusaik közül többen is értelmezik a *Nárcisz hajlik* című verset,⁸ melynek már a címe is kötődik Ovidius történetéhez, melyben a fiú a víztükör fölé hajolva szemléli saját képmását. A tárgyalt költemény sem szűkülökdi a denotatív, illetve a konnotatív jelentések összecsúsztatásában: „Cérna kis / hangja színeit váltva leng a sötét / levegőn.” Itt a színes cérna vizualitását és az ének hangszínének váltakozását játssza egybe a költemény nyelve,⁹ tehát az így létesülő érzetcsere vizualizálja a hangot, amely úgyszintén nem idegen az ovidiusi Narcissus-történetből.¹⁰ Sőt a szín megváltozása mint színeváltozás és az auditív érzület vizualizálása még akár átváltozásként is értelmezhető. A következőt olvashatjuk Ovidiusnál, amikor Echo megpillantja Narcissust és arra vár, hogy a fiú megszólaljon, mivel ő is csak ekképpen képes szólni hozzá: *illa parata est / exspectare sonos* („[Echo] készen állt arra, hogy várja a hangokat”, III. 377–378), ahol az *exspectare* („várni”) infinitívus magában foglalja a látás aspektusát is (*spectare*).¹¹ A címben rejlő hajlékonyság vagy hajlíthatóság, azaz az alak formálhatóságának lehetősége ismételt a metamorfózisra tereli az olvasó figyelmét. *Nárcisz hajlik*, vagyis identitása korántsem szilárd:¹² egyszerre mitikus figura, növény,¹³ a lírai én, valamint a gyakori életrajzi párhuzamok miatt a szerző alteregója, egy „pseudo-Marno”.¹⁴ A tárgyalt költeményben azonban



1. kép. Jody Kelly: *The Dreams Are in Place*

(forrás: flickr)

Ovidius: Átváltozások III. 407–431

Volt egy iszaptalan és kristályos ezüstvizű forrás,
 melyhez még pásztor soha, sem legelő hegyi kecske,
 más nyáj sem járult, a madár s más vad se kavarta,
 sem fáról bevetődött ág, zavarosra a habját.
 Körben gyepek zöldelt, mit a forrás nedve növesztett,
 és erdő, mely a nap hevítő sugarát kirekeszti.
 Itt a fiú, a vadüzéstől s lankadtan a hévtől
 végre ledőlt, a hely és a patak bővölte magához.
 Szomját oltani vágy, s más szomj nő benne eközben,
 míg iszik ott, a saját képét meglátja, szerelme
 fellobban, s ami csak rezgő víz, testnek alítja.
 Megbámulja magát, nem mozdul, az arca se rezdül,
 szinte szobor: mives faragású Paros-beli márvány.
 Fekve a földön, iker-csillagra, szemére, tekint le,
 Bacchus- s Phoebushoz méltó fürtjére is úgy néz;
 ifjú orcáját, az ivor nyakat, és a sugáros
 arcot, min rózsás fény villan, váltva fehérrel,
 s mind, mi magában bámulatos, bámulja a habban.
 Kába, kívánja magát, a varázs gyűl benne meg érte,
 vágyakozik s vágyott, fölgyűl és gyűjtja a lángot.
 Hasztalanul csókkal hányszor csap a csalfa habokra.
 Víz közepén meglátva nyakát, jaj, hányszor akarja
 fonni be karjaival, hányszor nyúl vízbe hiába!
 Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát,
 tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti.

Devecseri Gábor fordítása

nem csak Nárcisz, hanem a nyelv is hajlik (persze maga Nárcisz is csupán nyelvi létező). A lírai én a vers fölé *hajlik*, amely az ő *hajléka* lehetne, majd az édesanyjának vagy a kalácsnak a *haja* (ha nyelvjárási alaknak tekintjük, akkor a szó jelentése lehet héj is) ég meg, de az egész cselekménysor *hajnalban* történik. Mint láttuk, a haj megégése is két jelentéssíkot hoz játékba: egy, a jelenetben jelenlévő tárgy és az anya teste vetül egymásra. Nem az iménti az egyetlen hely a szövegben, ahol tetten érhetjük ezt a jelenséget, ugyanis a vers elején megjelenő falikút és az anya légsőve kerül párhuzamba egymással: „[r]ázza a kút, / mintha köhögne, köpködve s hörögve – mert / a vezeték valahol megint eldugult. / [...] Anyja tervet / szív, munkást vagy kossuthot”. A vezeték elzáródása tehát az idézet végén szereplő három (ma már nem forgalmazott) cigarettamárka megjelenése folytán a dohányzás okozta, a légsővet elzáró hurutként értelmeződik. Ezeket a jelentések közötti vibrálásokat is értelmezhetjük átváltozásként, de ami talán szorosabban köti Marno versét Ovidius művéhez, az Nárcisz anyjának és a falikútnak, a víz forrásának összemontírozása, hiszen az ókori történetben Narcissus anyja, Liriope is egy forrás nimfája. Ennek megfelelően nemcsak tematikus pontokon létesül kapocs Narcissus történetével, hanem a nyelvi elemek szemantikai síkjai közötti ide-oda mozgás is az átváltozás kérdéskörébe utalja a költemény fentebb tárgyalt elemeit.

A szótövek ismételtetése, hajlítgatása *A vers születése* című költeményben is fontos szerepet játszik. Ha a költészet a repetícióban (a ritmusnak, hangsoroknak vagy magának a költeménynek az ismétlésében) rejlő poétikai lehetőségek kiaknázása,¹⁵ akkor Narcissus és Echo párbeszéde akár elgondolható a költészet születésének egyik fiktív ősjeleneteként is, hiszen a megismételt nyelvi elemek a szöveggörnyezet függvényében újszerű jelentésre tesznek szert: *‘ecquis adest?’ et ‘adest’ responderat Echo* („Van-e itt egy, van?« S »Egy van«, szólta válaszul Echo”, III. 380, ford. Devecseri Gábor); *‘huc coeamus’ ait, nullique libentius umquam / responsura sono ‘coeamus’* („Itt egyesülünk«, szól. Nem hallott kellemesebbet / Echo még, amit újrázhat; hát szól: »Egyesülünk«”, III. 386–387, ford. Devecseri Gábor). Marno verse mintha erre az ősjelenetre játszana rá, amikor ugyanannak a hangsornak („nesze”) az elismétlésével különböző jelentéseket hoz játékba. Innen már láthatjuk, hogy a cím nemcsak az adott versnek, hanem általában a költészetnek a születésére is vonatkozhat. A tárgyalt szövegrész a következőképpen hangzik: „*nosza*, mondja a lépcsőt fölfelé mászva, / mint aki rászorul némi unszolásra, / és mintha válaszul bukna fel hozzá a / *nesze* [‘halk zöreje’], amit a parkban a zene belé- / fojtott, *nesze* [mint indulatszól], remeg végig a testén / a szívéből felszökő szólásforma, / *nesze* semmi [a fentebb tárgyalt két jelentést olvasztva magába], fújja mintegy kiforrva, / egyszersmind el is unva a szájáról / leváló gondolatot, csak fogd ám jól.” [Kiemelés és beillesztés: K. D.] A nesz ismétlődése a költeményen kívül is folytatódik. A *(N)esze* című vers például a hangsor szétagolásával játssza ki a hangalakban rejlő másik értelmes elemet (*esze*). Ennek a technikának az inverze is megtalálható a versben: az „a karja” a következő sorban igévé olvad össze. Szintén az ismétlésben rejlő szemantikai elmozdítás lehetőségét aknázza ki *A vers születése* kezdete („Kelletlenül kelsz”), ahol az alliteráció második tagja visszahatva az elsőre mintha zárójelbe tenné a szó harmadik betűjét, hiszen aki kelletlenül kel, az tulajdonképpen még keletlen, még nem ébredt fel, sőt nem is szeretne még felébredni. Vagyis az ismétlések Marno verseiben kölcsönhatásba lépnek egymással, oda-vissza átértelmezik egymást. Ez a jelenség akár a Marnónál olvasható ovidiusi szövegek közötti viszonyok kicsinyítő tükröként is működhet, mivel ezek is kölcsönösen fejtik ki hatásukat: Ovidius szövegének ismeretében máshogyan értjük Marno költészetét, és talán nem túlzás azt állítani – bár ez jelen tanulmánynak nem témája –, hogy ez a viszony akár fordítva is érvényes lehet. A tükrözés egyébként az iménti mellett is sajátja a versnek: „Megúszni / ezt-azt, eltűnni inkább a tükörben”. A „[m]egúszni” főnévi igenév a Narcissus-történet ismeretében a kifejezés szó szerinti értelmét is

aktiválja, azaz Nárcisz, mivel számára a tükröződő felület valójában egy forrás, szeretné *megúszni* azt, a vízbe vetni magát, belépni a tükör világába. Jóllehet Marno Nárciszának erre sokkal kisebb teret biztosít a szöveg, mint Ovidiusénak, ugyanis a tárgyalt költeményben szereplő tükör csupán a pára miatt kerül kapcsolatba a vízzel. Itt ismételt kontrasztív intertextualitásról van szó, akár csak a *Mondjuk* című költeményben, ahol a könnyekből verejték, az iszaptalan forrásból pedig iszapos láb lesz. A fürdőszoba párája a „dermesztő köd[del]” együtt homályosítja el a tükröt. Persze a pára és a köd voltaképpen ugyanaz: a levegőben, illetve szilárd felületen kicsapódott víz. A nedvesség képzele más szavakba is beszivárog: a „megúszni” szóban található hosszú magánhangzó a „Medúsa” középső magánhangzóját is megnyújtja, így a névbe belehallatszik az *úszni* ige is, amely miatt nem csak a mitológia Medusája, de a tengeri csalánozó is játékba kerül. A „húsa” főnévvel kialakított rímpár így az ironia felől érthető meg, mivel a medúzák teste majdnem kizárólag vízből áll. Ez utalhat akár a szimulákrumoknak – a tükörképnek, vagy a vers elején szóba kerülő szobornak, amely Medusa tekintetnének produktuma is lehet – a hús-vér-szerű létmódot nélkülöző mivoltára is.

Hasonlóan a költészet mibenlétével foglalkozik a *Mi is* című költemény, melynek nyitókérdésére („Mi is // a vers”) nem kapunk választ, de mintha a következő kérdés („Már az mi, hogy MOM”) a költészet egyik jelentős aspektusára, a vizualitásra hívná fel a figyelmet. Természetesen a kérdést még nem válaszoltuk meg, ha csupán feloldjuk az adott betűszót (Magyar Optikai Művek), noha már ezzel is a látásra terelődik a hangsúly. Ami számunkra ezen túl fontos itt, az a betűszó tükröszerűsége,¹⁶ valamint a betűsor grafémáinak ikonikussága, amelyre maga a költemény tereli rá az olvasó figyelmét: „[m]ár az mi, hogy MOM, / aki olvassa, mit takarhat / annak, éjszaka, *telihold* alatt” [kiem.: K. D.]. Nem mellesleg a szöveg vizuális aspektusa, a szemnek szóló effektusai Ovidiusnál is fontosak. Gondoljunk csak a római költészetben oly gyakori hyperbaton alakzatára (*In nova [...] corpora*) vagy azokra az alliterációkra, amelyek nem a fülnek, hanem a szemnek szólnak: *inrita* fallaci *quotiens* *dedit oscula* fonti! („valahányszor hiábavaló csókokat adott a csalfá forrásnak”, III. 427, kiem.: K. D.). A vizualitás azonban a költemény tematikus szintjén is lényeges, mivel a MOM betűsor a tükrözés jelenségére is utalhat, amely nemcsak vizuálisan, hanem az auditív síkot is megidézve, de annak éppen teret nem engedve (a szájról történő olvasás a némaságot hívja elő) idéződik meg: „Szavadat mintha szájról olvasnák / le, sajátjukként a sajátjukról”. Azaz a vers beszélője valaki más (aki éppen saját maga) szájáról olvassa le a verset. Kérdéses persze, hogy az így előálló költemény identikus-e az utánnal. A válasz csak nemleges lehet, amennyiben a már elemzett ismétlődések éppen az eltérésekre hívják fel a figyelmet. Ovidius elbeszélésében – mint azt már láthattuk – Nárcissus és Echo találkozásakor is a megismételt nyelvi elemek szemantikai különbségeiről olvashatunk.

A 2010-ben megjelent kötet, a *semmi esélye* tematikusan sokkal kevésbé kapcsolódik Nárcissus történetéhez, mint a korábbi gyűjtemény, de finom nyelvi bravúrokkal fenntartja a kapcsolatot az átváltozás témájával. Például a *Mit* című költeményben egy betűsor („fog”) szófaj tekintetében történő átalakulásáról olvashatunk: „Mit // fogna, mit fognak körbe a rossz fogú / hegyek”. A vers előterében ezúttal nem Nárcisz, hanem – ahogy a kötet második felében általában – Anna áll, aki szintén kapcsolatban van a tükrözéssel, hiszen a neve egy palindróma,¹⁷ amely jelenség önmagában is Anna szövegszerűségére helyez hangsúlyt, aki több, az irodalomból jól

Ovidius: Átváltozások III. 370–401

*Hát hogy Narcissust meglátja az úttalan úton,
máris fellobban, s a nyomán szalad egyre titokban;
s hogy közelébe kerül, csak jobban gyúl a szerelme,
nem másként, valamint fátylák végében a kénkö
hogyha parázs közelít hozzá, gyúl lánggra azonnal.
Jaj, hányszor kívánt vele édes szóba eredni,
és szeliden kérlelni! Dehát természete tiltja,
hogy megkezdje a szót. De amit nem tilt: a leány vár
megkezdett hangot, hogy rá maga hangja feleljen.
Történt, hogy, szem elől veszítvén követőit az ifjú,
szólt: „Van-e itt egy, van?” S „Egy van”, szólt válaszul Echo.
Ámul ez és a szemét forgatja, figyelve tekint szét,
„Jer!” harsan fel a szó ajakán: „Jer!” válaszol Echo.
Hátratekint, senkit nem lát, s „No felelj, mi okért futsz?”
kérdzi; és ugyanazt, mit mondott, hallja megintcsak.
Erre megáll, s ama válaszó hangtól becsapva,
„Itt egyesüljünk”, szól. Nem hallott kellemesebbet
Echo még, amit újrázhat; hát szól: „Egyesüljünk.”
És elhíve, amit maga mondott, lép a sűrűből
nyomban elő, megölelni nyakát a remélt szeretőnek.
Az menekül, s menekülve: „Kezed vidd onnan odébb!” szól.
„Inkább meghalnék, semmint a tiéd legyenek!” így szól.
Mást a leány nem mond: „A tiéd legyenek!” - ennyi a válasz.
S minthogy megveti őt a fiú, megbúvik a berken,
rejt a lomb arcát, barlangban tartja lakását;
ámde szerelme, mit eldobtak, csak erősül a kintől.
És nyomorult testét sorvasztja a fúrge serény gond,
bőre is elszárad, minden testnedve a légbe
illan el. És végül csak a hangja s a csontja marad meg:
megvan a hangja ma is; kővé vált, hirtik, a csontja.
Erdőn rejtekezik, ki se jó a fenyérre, a bércre;
halljuk, ahogy szól ő; de bizony csak a hangja az élő.*

Devecseri Gábor fordítása

Marno János: *Nárcisz hajlik*

„Ének, hajolj ki ajkamon,
s te bánat, ne éj el, csak holnap.
Mélyebbre kell még hajlanom,
hogy semmit nem tudón dudoljak.”
(J. A. töredék)

a vers fölél, mely hajléka lehetne,
egy sárga ajtó, a konyhafalba verve,
tűzhely, a tűzfal hátának vetve,
s az öntöttvas edényű falikút
(ezt Nárcisz, másutt, már megverselte),
amint anyja az edény fölé borult
sírva, annak idején, éjszaka mondjuk,
mivel az éjszaka sokak szemében egy
agyrém. Szombat éj, alszik a ház, csak ő
meg az anyja nem. Többet Nárcisz sem ért,
csak hallja, kislány énekel. Cérna kis
hangja színeit váltva leng a sötét
levegőn; s szövődik tovább, hullámszik
szökellő fonata... Fölkél hát Nárcisz,
hogy faggassa anyját a dolog felől...
És már ott áll az ajtóban, mezítláb,
ingjében, mely kék, mint a füst, térdig érő,
és az értelme, érzi, hogy tovább szűkül;
egyszerre látja égni a lámpát és
aludni ki, aludni ki, szünet nélkül.
Anyja, mint jeleztük, a lefolyó fölé
borulva zokogni látszik. Rázza a kút,
mintha köhögne, köpködve s hörögve – mert
a vezeték valahol megint eldugult.
És már a fiú is fuldoklik. Anyja tervet
szív, munkást vagy kossuthot, kalácsa megkelt
épp, mehetne sütőbe, haja majd megég
egy kicsit, és kibuggyan sárgán a bele,
hajnalban kioson csipkedni belőle
altató falatot. Lág csipkefény! S akár
a mérleg, mert benne is leng ám a mérleg,
mióta se mennyet, se földet nem érhet.

ismert Annával is kapcsolatba kerül: Anna Kareninával, Juhász Gyula szerelmével, de a palindróma révén Kurt Schwitters Annájával is. Az anagrammatikusság egyébként a költeménynek egy másik jellemzőjével is összefügg, méghozzá az elrejtettséggel. Ugyanis a negyedik sorban olvasható „medrét” főnév a következő sor közepén olvasható „lelkét” szavával rimel. De rimelhetne az előző sor „ember”-ével is, ha alanyesetben állna (meder). Ahogy a ragozott „medrét” alakban rejlik az alanyeset (meder), úgy rejti el a tó vize magát a medret, sőt így rejtőzik el a tárgyesetben álló főnévi alakban a következő sor végén olvasható „érte” névmás is. A halastó említése már önmagában is az elrejtettséget implicálja, hiszen vizuálisan kevésbé nyilvánvaló, hogy rejtőznek-e halak az adott tóban, amelyeket az ideérkező horgász szeretne kifogni. Az elrejtettség sokkal nyilvánvalóbb variációja a felhőbe burkolózás, vagy a költeményt záró rímhármass (ének – vízének – merítkeznének), ahol az első tag bújik meg a később tovább építkező rímekben. Talán hasonlóan lakozik Echo is a verset záró képben, aki „szólongat egy párt, kik merítkeznének”.

Az előző költeményben elemzett jellemzők mellett más tényezők is Anna szövegszerű, vagy inkább közegetszerű létmódjára irányítják az olvasó figyelmét. Az egyik Anna-vers (132.) például így kezdődik: „Anna // víz”, azaz nem más, mint a közeg, amelyen a tükrökép kirajzolódhat. Egy másik költemény („Holott nem kelt át / rajta, lába sem szenvedett még csorbát”, 134.) pedig a *Nárcisz készül* egyik darabjával párhuzamba állítva („A cél, mely mindig hátra, legyen: / száraz lábbal átkelni a versen”, *Történelem*) rajzol ki kapcsolatokat Anna és a szöveg vagy a vers között. A most tárgyalt költemények egyébként megidézik Narcissus történetének ovidiusi testvér-elbeszélését is a *Metamorphoses* negyedik könyvéből, a Hermaphroditus-történetet, melyben a tó nimfája, Salmacis egyszerre maga a tükröződő vízfelület és antropomorf alak. Marno János verseiben ugyanakkor ez a vízfelület sosem tükrösima, vagyis a nyelv nem hogy nem tűnik el, hanem rendre ráterelődik a figyelem. A Marno-költemények nyelve nem transzparens, működésük nem merül ki a nyelv közvetítő funkciójában, sőt néha úgy tűnhet, hogy egyenesen mellőzik azt. Bizonyos hangsorok ismétlődése, az anagrammatikus játékok, a szövegeket át- meg átszövő asszonáncok mind-mind a versek szövegszerűségére, magára a nyelvre terelik az olvasó figyelmét.

A *Metamorphoses*-ben többször előfordul, hogy a szereplők diszpozíciója hatással van észlelésükre. A Pyramus és Thisbe-elbeszélésben a szerelmesek észreveszik a házak közötti repedést, amelyet emberöltőkön keresztül senki sem fedezett fel, és amit az elbeszélő ekképpen kommentál: *quid non sentit amor?* („mit észre nem vesz a szerelem?”, IV. 68). De Narcissus történetében is hasonló történik, hiszen a szerelmes fiú az érzései – a vágyakozás, a másik iránt érzett szomjúság (*dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit*, „miközben arra vágyott, hogy oltsa szomját, másféle szomjúság ébredt benne”, III. 415) – miatt elvakulva érzékeli a víz felszínén megjelenő kétdimenziós tükröképet egy térben létező másik személyként. Marno János verseiben sincs ez másként. A *Nárcisz* (38.) című versben legalább két jelentéssík lehet játékban, egyrészt a mitológiai történet Narcissusa, akinek érzései (szomjúság) az érzékelés médiumává válnak („szemén mint szomján / túlhaladva”), másrészt a szem daganatos elváltozása miatt megváltozott látványról ad hírt a költemény, amely olvasatban a „szemén mint szomján” részlet viszont a fokozatosan elhatalmasodó vakság miatti, a látványra, vagy a látásra való szomjúság forrásaként érti a szemet. Ez az Arany Jánostól származó mottó (*Ex tenebris*) egyik képével is összefügg (vakság pohara), amely a Marno-versben mindvégig ott munkál a háttérben. Marno szövege ebben az esetben is kontrasztot képez a megidézett költeménnyel, hiszen nála a szomjúság a látással, míg Aranyánál a vaksággal állítható párba. A világ mint világosság azonban mindkét szövegben játékba kerül: az elfogyó fény az elmúlás irányából gondolandó el. A tükrözésnek (ez is a fénnel való játék) eddig nem szerepeltetett módszeréről olvashatunk a költemény utolsó sorában. A pohár görbe tükrében mutatkozik meg az ujjnyomat, amely a bőr barázdáinak egyedi mintázatával a szubjektum egyedi és megismételhetetlen mivoltára utal, azonban a pohár hajlított felületének fénytörésében éppen ez a mintázat szenved torzulást. Nem ujjlenyomatról beszél a vers, hiszen a lenyomat már a nyomhagyó távollétéről ad hírt, míg jelen esetben a

jelenlévő ujj mintázata képzi a sor tárgyát. Az ujjlenyomatot viszont önkéntelenül is belehalljuk a szóba, amely már a megjelenő szubjektum távolodását is magával vonja, amelyet már a vers felütése is előrevetít: „Nárcisz // [I]assan felszívódik”.

Az észlelői pozíció szétszerelését már regisztrálta a szakirodalom.¹⁸ Ez első-sorban abban figyelhető meg, hogy Nárciszt mintegy kívülről szemléljük, mégis maradéktalanul hozzáférünk gondolataihoz, észleleteihez. Gyakran olvashatunk továbbá a lírai én látásának gyengüléséről, például a fentebb elemzett *Nárcisz* (38.) című versben, vagy a *Ha* kezdetű költeményben („S lopózik / vissza a félhomályba, mely cseppenként / issza be magát a szemhéja mögé”), de a beszéd elvesztése is többször témája a költeményeknek: „elmegy, s vele együtt a hangja” (*Anna*, 106.), „[s]zavunk most odaszárad az ajkunkhoz” (*Anna*, 111.), „nem és nem támad szóra a nyelve” (*Anna*, 161.). A némaság az ovidiusi Narcissus-történet felől is magyarázható: *quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras* („valahányszor mozdulni látom gyönyörű száját, szavaid mégsem érnek el a fülemhez”, III. 461–462), de a vakság már csak a *Ha* című költemény első sorának ismeretében: „Ha // megérték valamit, elvakultság az”: ez a megértés mindenkorai paracitására hívja fel a figyelmet, amely Narcissus esetében hatványozottan érvényesül.

A saját idegenségének nárciszi alakzatához köthető még a beszédszerveknek vagy a beszédnek a leválasztása az énről, amely Marno több kötetének is témája. A 2010-es gyűjteményből például a *Mert* című költeményt említhetjük, melyben a nyelv több szinten is elidegenedik tulajdonosától (ha mint szervet értjük), vagy használójától (ha mint diszkurzív rendszert értjük). Elsőre ennek talán csak a képi aspektusa tárul fel („[a]hogy a függőnyt lángnyelv / gyanánt egy széllelés az ablaktáblák / közé tolja”), majd láthatóvá válik, hogy a költemény színre is viszi, amit ekképpen állít, hiszen feltárul bizonyos nyelvi fordulatok többértelműsége, valamint az így létrejövő jelentések kerülnek egymással előre kalkulálhatatlan összefüggésbe. A gyomor mint felmenő (folyamatos melléknévi igenévként értve: az, aminek tartalma felmegy) valószínűleg a refluxra utal, de a szó bevetébb értelme (ős, előd) az elhunyt rokonokat, valamint az ő nyughelyüket, a temetőt is eszünkbe juttathatja. Így viszont az ötödik sorban olvasható „feljön” ige már a holtak kísérteteinek visszajárására utal. Látjuk tehát, hogy az együtt mozgó jelentéssíkok is kapcsolatban állnak egymással. Az előbbi játéknál még összetettebb viszonyt létesít a mellre szív szófordulat („[á]m ami feljön, azt könnyen / a mellére szívja”), amely egyrészt utalhat a bevett metaforikus jelentésre (valami felhergelte a lírai ént), de az idézett mondat folytatása lehetővé teszi, hogy a kifejezést a légúti megbetegedés egyik jellemző tünetével is összefüggésbe hozzuk („fuldokolva és / könnyét ontva”).

A 2007-es kötetben szereplő *Esti* című költemény nem a nyelvet, vagy a megnyilatkozást, hanem a beszédhangot idegeníti el annak eredetétől: „Esti // pirítósod csonkja mint rekedt / torokhang mered ki az elekt- / romos pirítóból”. A hang elidegenítésének legkorábbi, a hangot továbbító, illetve reprodukáló technikai eszközöket megelőző modellje nem más, mint a visszhang (avagy *echo*, amelynek mitikus eredettörténetéről éppen az Echóról szóló elbeszélésen keresztül tudósít Ovidius). Az iménti idézett jobb értéséhez nélkülözhetetlen az egyszerre címként és első sorként is funkcionáló szó és a tényleges első sor közé ékelődő József Attilától származó mottó: „S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsa”. Az iménti idézet először is szétválasztja az eredeti szöveget (szétmorzsolja), hiszen nem értelmi, sőt nem is szóhatáron végződik a citátum, de ezen felül kapcsolatot is teremt a morzsa, a pirítós és az én között. Némileg parodisztikusan hat, ha összerakjuk az így létrejövő képet: ha az énnak már csupán morzsái vannak, akkor korábban valami egész kellett hogy legyen, mint például egy pirítós. Marno versei gyakran élnek azzal az eljárással, hogy megszokott vagy rögzült nyelvi kapcsolatok abszurditását tárják fel a szó szerinti jelentés felfejtésével.

Az *Ő (a semmi esélye)* című vers – hasonlóan, mint a már elemezett *Nárcisz hajlik* – a látvány, a hang és a nyelv viszonyára kérdez rá, és ezek határait feszegeti.¹⁹ A költemény utolsó mondata („Sokat beszélnek, / amiről a kép persze hallgat, s erre / a kád öble is épp elég visszhangnak”) nyomán az lehet a benyomásunk, hogy a vers tulajdonképpen egy kép leírása, azaz egy *ekphrasis*, amely Ovidius

Marno János: *A vers születése*

Kelletlenül kelsz, szobád hideg,
mint egy szobor, kifarva belőle
a velő, kivagy, lábszárad, térded,
térded dagadt, sajgó combodat bele-
darálod a nadrágodba, mehetsz,
nadrágod serceg, mint egy lemez, kimész
a mosdóba, farkad merev és nehéz,
épp csak szivárog, elvéve cseperész
belőle a húgy. Hogy is ne, az ablak
nyitva, úgy állsz ott, kitéve huzatnak,
az ősnek, nyiroknak, rosszindulatnak,
s minden eszköznek, mely ragad. Te magad
nem akarnál közben semmit. Megúszni
ezt-azt, eltűnni inkább a tükörben, sem-
mint hogy hosszasan tűnődj a Medúza
képe fölött; párad s a dermesztő kód
mintha együtt ülne meg rajta, dühöd
is öbelé fojtva, túrvén, hadd húzza
keresztül számításodat a húsa.
A tiéd lenyűzva, szemedet szúrja,
szemed mint a szilva, tocsogatsz benne,
ömleszted, feltúrva ujjal-körömmel,
hogy feslik a héja, mázolja könnyed,
míg kékesbarnája összebb sötétül
s gyűröttten tolul a körmöd alá. Ki-
keféled, ha nagyját kiszoptad, este.
Vagy levágod mind az ablakban ülve,
mert idegesít, ha zsebedbe (például)
beleakad, nadrágod zsebe már úgyis
lyukas, képtelen vagy a kezdet zsebre
dugni, hogy mindjárt a combodat ne érje;
annál meg nincs is semmi rosszabb. Kivéve,
ha ujjad fagyott, és akkor ott – fölenged.
Aztán megjárd éjjel még a parkot,
a táncszobából förtelmes zene harsog,
körre kör fokozódik az iramod,
elnyomva azt is, amit fölőle gondolsz,
tömegről, táncról s a zenéről magáról,
valamint arról, hogy mire fül fordul
az ember a szűkségben fűhöz és fához,
és tér vissza fázni a fűtetlen házba,
nosza, mondja a lépcsőt fölfelé mászva,
mint aki rászorul némi unszólásra,
és mintha válaszul bukna fel hozzá a
nesze, amit a parkban a zene belé-
fojtott, nesze, remeg végig a testén
a szívéből felszökő szólásforma,
nesze semmi, fűjja mintegy kiforrva,
egyszersmind el is unva a szájáról
leváló gondolatot, csak fogd ám jól.

Marno János: *Mit*

fogna, mit fognak körbe a rossz fogú
hegyek, pállott sárcsomókon vergődik
keresztül az ember, s a vendéglőnél
elfordulva tárja elébe medrét
a halastó. Lelkét adja ki érte
most október, és lovasokat küld fel
a gerincre, orosz föld felhőibe
burkolózva, s Anna keményebb névre
hallgatva hintájába ül a csöndnek.
Kabátja mélyzöld s sötét mint az ének,
mely iszapját mérve a tó vizének
szólongat egy párt, kik merítkezének.

Marno János: *Nem készül*

Nem készül Nárcisz befürödni
még egyszer a késsel; zsebében
papír és ceruza, zsebkendő,
de az is papírból, mióta
volt az a kényes história,
s újra kellett fogalmaznia
meghitt szokásokat. Újabb
naponta próbál ott teremni
egy ösvényen, mint aki semmit
sem tudott még magáról eddig,
lámpagyújtás előtt érkezik
kevéssel, és aztán sokáig
beéri ezzel a kevéssel,
tegnap csaknem lámpaoltásig.

Narcissusának történetében is szerephez jut. Például a 453. sorban olvasható *posse putes tangi* („úgy vélhetnéd, hogy meg lehet érinteni” [ti. annyira valóságos a tükörkép]) is a képleírások nyelvére emlékeztető fordulat, vagy a 418. sorban olvasható *adstupet*, amely az *Aeneis* első énekében szereplő, a Iuno-templom freskóiról szóló *ekphrasist* idézi fel. A most idézett szöveghelyek a valóság és a fikció határának ovidiusi elbizonytalanításához kötődnek, amely oppozíciók közötti szoros szembenállás Marno verseinek is témája (gondoljunk az életrajzi vagy pszeudo-életrajzi elemek beemeléseire a költeményekbe). Az *Ő* című költeményben úgy tűnik, hogy a beszélő emlékeiben is megőrződött az adott pillanat: „árnyékuk nyelve / amott a falon, mely halvány olajzöld / volt a valóságban”. A kép nyelvi, illetve vizuális aspektusai közötti összjáték tehát a vizuális fénykép és a nyelvileg létező emlékkép feszültsége nyomán jelenik meg a költeményben. Az „árnyékuk nyelve” már eleve egy kétértelmű szókapcsolat (egyrészt az árnyék mint nyelv formájú képződmény, másrészt az árnyékokhoz tartozó diszkurzív rendszer), viszont ha figyelembe vesszük, hogy a mondat további részében ezek az árnyékok föllobbannak, akkor a vers már ezen a ponton előrevetíti azt, ami legnyilvánvalóbban a következő mondatokban történik meg: „A fény oldalról jön, / és felülről valamelyest. Forrása, / magyarán, természetes. Már ha nyelvről / mondható ugyan ez.” És ha a saját gyermekkori emlékeit felidéző vagy fotóit szemlélő lírai én még nem lenne elég nárciszi vagy éppen ovidiusi, akkor elég, ha felidézzük a vers utolsó szavát („visszhangnak”), amely Narcissus ovidiusi párját, Echót juttatja eszünkbe. Az „árnyékuk nyelve” utalásként is érthető Ovidius elbeszélésére: *ista repercussae quam cernis imaginis umbra est* („amit látsz, visszatükröződött kép-ped árnyéka [vagyis: tükörképe]”, III. 434). Az árnyék az iménti idézet fényében a tükörképet is megidézi, amely Marno versében kétszeresen is jelen van: a lírai én és gyerekkori önmaga különbsége mellett a kádban fürdő felidézett én és a kád vizében tükröződő képe közti eltérésre is felfigyelhetünk.

A saját vagy a megszokott kapcsán feltáruló idegenség Marno költészetére általánosan jellemző, hiszen jól ismert, minden nap használt szavaknak, kifejezéseknek képes olyan oldalát is megmutatni, amely mindaddig rejtve maradt. A 2012-ben megjelent *Kairos* című kötet – nevezzük így – kés-tematikájú versei (94–103., 111.) is így tesznek. Vegyük például a *Nem készül* című költeményt, melyben a „kés” betűsor különbözőképpen szét-, illetve betagolt változataival találkozhatunk: „*késsel*”, „*kényes*”, „*kevéssel*” (melynek ismétlődése eltérő jelentéseket mozgósít), illetve a címben is szereplő „*készül*” (kiem.: K. D.) szavakkal. Az utóbbi nem csak a 2007-es kötet címét idézi fel, hanem át is változtatja azt. Nárcisz innen nézve nem csupán készül, hanem *készül*, azaz arra vár, hogy mikor válik ő maga is késsé, ami talán máris kevésbé tűnik merésznek, ha felidézzük a néhány lappal korábban olvasható *Kész* című vers kezdősorát: „[á]lmomban maga vagyok a kés”. Itt is egy átváltozás tanúi lehetünk.

A *Kairos* kötetzáró költeményét, a *Képeket* a gyűjtemény egyik kritikus az egész gyűjtemény kicsinyítő tükrének nevezi, valamint kiemeli, hogy a vers legfontosabb problémaköre (mélység és sekélyesség viszonya) Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című művéből ered.²⁰ Ha mélyebbre akarunk ásni, akkor egészen az ovidiusi Narcissus-történetig vezethetjük vissza Marno költeményét. Az ókori elbeszélésben Narcissus, amikor a forrás fölé hajolva szemléli kép-mását, a víz felszínén tükröződő képet nem kétdimenziós képként, hanem háromdimenziós látványként értelmezi, úgy látja, hogy a víz felszínét képező vékony réteg alatt egy másik fiú fekszik (III. 450–452).²¹ Marno versében azonban a tükröződés nyelvi szinten jelenik meg, hiszen a két számmal elválasztott szakasz szavai kiasztikusan rendeződnek el, mint ha a két versszak között húzódná az a tükör, amely a két Narcissust elválasztja.

Marno János legújabb kötetében, a 2015-ben megjelent *Hideghullámban* csupán egyetlen költeményben, az *Információcsapdában* olvashatunk Nárcisról. A vers több szállal is kötődik korábbi költeményekhez. Például a helyszín (fürdőszoba) megidézi a 2007-es kötetben szereplő *A vers születése* című darabot, de a nyitó sor („Nárcisz a csap fölé hajol”) a *Nárcisz hajlik* című verset s ezzel Ovidius történetét is eszünkbe juttathatja. A most elemzett mű több olyan kifejezést is tartalmaz, amelyek elméleti diskurzusokat idéznek meg. Ilyen például a címként szereplő szó, amelyet az információelmélet használ több jelenség megnevezésére



2. kép. Jobbra: James Cochran: *Narcissus* (olajfestmény). Balra: részlet a szerző azonos című videoinstallációjából

(forrás: pinterest)

is, s az talán mindegyikben közös, hogy az ún. információ-csapda az egyének információs csatornáinak beszűkülésével hozható összefüggésbe. A másik ilyen fogalom a „belső forma”, amelyről Benedetto Croce esztétikájában olvashatunk: a szóban forgó fogalom az olasz filozófusnál nem más, mint az, ami a mű tartalmát teszi hozzáférhetővé.²² Marno verse a következőképpen érti a fogalmat: „a legbelső forma, mely elvben / kész rá, hogy a tartalmat kizárja, / kerüljön bárki szeme elé tárgya, / a repedt mosdókagyló, toalette, / dobozos tükör, a dobozban púder / mint síkosító, annak kell lennie”. Vagyis mindkét fogalom az információ mennyiségének csökkenésével, csökkentett mértékével áll kapcsolatban. Nevezhetjük-e az irodalmat információcsapdának, ha belátjuk, hogy az már mindig tanúságtétel, vagyis nincs más csatorna, csak az adott nyelvi produktum, amely hozzáférést biztosít a műhöz vagy annak tartalmához?

A fenti rövid elemzések arra kívántak rávilágítani, hogy Marno Nárcisz-versei mögött nemcsak tematikus értelemben

sejlik fel az ovidiusi történet, hanem – az időmértékes verselést elhagyva és a magyar nyelv lehetőségeihez idomulva – magának a versnek az anyagával, a nyelvvel is hasonlóan bannak a költemények, mint a *Metamorphoses*. Az átváltozások nyelvi aktualizálása (*Nárcisz hajlik; A vers születése*), az érzéktérületek nyelvi szétszalazhatatlansága (*Nárcisz hajlik; Ő*), valamint a szöveg térbeli aspektusának kiemelése (*Mi is, Noé párkája*)²³ mind-mind felfoghatók olyan jellegzetességekként, amelyek – főként Narcissus egyértelműen ovidiusi vonásokkal is bíró alakjának fénytörésében – „ovidiusiként” is leírhatunk. Tanulmányom eredményei ebből a szempontból talán előre láthatók voltak, a Marno és Ovidius szövegei közötti kapcsolatok tárházát viszont remélhetőleg néhány új, nyelvközpontú példával sikerült gazdagítania. Az ennél sokkal izgalmasabb, de a jelen perspektívájából megválaszolhatatlan kérdés pedig arra irányulhatna, hogy képesek lesznek-e Marno költeményei beleszólni abba, hogy miként is olvassuk a *Metamorphosest*.

Jegyzetek

1 Parnasszus 2007/1; *Ex Symposion* 2014/86.

2 Szegő 2009, 8. Persze érdemes lenne megnézni, hogy mennyi valósul meg ebből az intencióból. Az eggyel fiatalabb költőgenerációból még Kerber Balázs nevét érdemes megemlíteni, aki maga is közzétett egy esszét Marno Nárcisz-verseiről az *Ex Symposion* 2014/86-os számában.

3 Lásd Borsik 2014.

4 Vö. Krupp 2008, 981.

5 Ha másként nem jelzem, az Ovidius-idézeteket a továbbiakban a saját fordításomban adom meg. (K. D.)

6 A jelentéssíkok közötti váltásokról lásd Nagy 2016, 120.

7 Ovidiusnál az ellágyulás több helyen is a viasz alakváltozásával áll kapcsolatban. Vö. *Pygmalion* (X. 283 skk.), illetve *Daedalus és Icarus* történetével (VIII. 198 skk.).

8 Krupp 2008; Harmath 2012.

9 Krupp 2008, 982.

10 Bővebben lásd Konkoly 2015, 57–58.

11 Krupp 2009, 98.

12 Tóth 2008, 66.

13 Vö. „kibuggyan sárgán a bele”. Az idézet utalhat egyrészt az éppen kinyíló nárcisz virágára, másrészt viszont a túlságosan is megkelt kalács tésztájának bele is kibuggyanhat.

14 Fogarassy 2009, 25.

15 Vö. Jakobson 1969, 244, valamint Hopkins 1959.

16 Tóth 2008, 68.

17 Krupp 2010, 19; Harmath 2012, 51.

18 Radics 2011, 568.

19 Krupp 2010, 19.

20 Radics 2013, 1197.

21 Bővebben lásd Konkoly 2015, 59.

22 Kaposi 2017, 92

23 Vö. Berta 2007, 106.

Bibliográfia

- Berta Á. 2007. „Szó, ma. Marno János: *Nárcisz készül*”: *Alföld* 59/9, 106–109.
- Borsik M. 2014. „Néhány szó a Marno-hapaxokról”: *Ex Symposion* 23/86, 65–72.
- Fogarassy M. 2009. „Marno János: *Nárcisz készül* (Ex libris)”: *Élet és Irodalom* 53/2, 25.
- Harmath A. 2012. *Kacér romok. A kortárs magyar líráról*. Pozsony.
- Hopkins, G. M. 1959. *The Journals and Papers*. London.
- Jakobson, R. 1969. „Nyelvészeti és poétika”: Uő: *Hang – jel – vers*. Budapest, 1969, 211–257.
- Kaposi M. 2017. *Benedetto Croce intuíció-felfogása és magyar értelmezői*. Szeged.
- Keresztesi J. 2009. *Telep-antológia*. Budapest.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)”: *Ókor* 14/4, 56–64.
- Krupp J. 2008. „»Talán vagyok«”: *Jelenkor* 51/9, 981–985.
- Krupp J. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg.
- Krupp J. 2010. „Marno János: *a semmi esélye* (Ex libris)”: *Élet és Irodalom* 54/41 (október 15.), 19.
- Nagy Cs. 2016. *Átkötések: tanulmányok és kritikák*. Dunaszerdahely.
- Radics V. 2011. „A lét egyedül. Marno János: *a semmi esélye*”: *Jelenkor* 54, 563–571.
- Radics V. 2013. „A haladék. Körözés Marno új verseskötetében”: *Holmi* 25, 1197–1211.
- Szegő J. 2009. „Eleven tizenegy”: *Keresztesi* 2009, 5–9.
- Tóth Á. 2008. „A legszigorúbb szem. Marno János: *Nárcisz készül*”: *Új Forrás* 40, 65–79.

Gesztelyi Hermina (1990) a Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Felnőttképzési Karának tanársegéde. Kutatási területe a 18. századi női műveltség Európában; élénken érdeklődik a kortárs irodalom és kultúra jelenségei iránt.

Vásárra vitt bőr?

Az ovidiusi Marsyas-mítosz

Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében

Gesztelyi Hermina

A tanulmány címválasztása igazán kézenfekvő egy olyan kötet elemzésekor, amelynek középső ciklusa a *Marszüasz polifón* nevet viseli, egyértelműen jelezve a kapcsolatot az antik mitológia egyik legismertebb büntetéstörténetével. Talán csak a kérdőjel tudja megmenteni az olcsó poén benyomásától, elbizonytalanítva a passzívált közmondás érvényességét. Ez az írásjel teret enged a kötettel kapcsolatos kételyek megfogalmazásának, amelyek arra vonatkoznak, hogy a kiemelt előképekhez hasonlóan Krusovszky költészete is egzisztenciális tétellel bír-e, illetve hogy *A felesleges part* Marsyas felidézése miatt valóban beilleszthető-e a mítoszfeldolgozások sorába. Hiszen a szatír vakmerősége és szükségszerű bukása különböző feldolgozások, parafrázisok sorát ihlette, gazdag utóélete jelzi, hogy változatos interpretációkat tesz lehetővé. A megnyűzás mozzanata központi elemmé avatja a testet és a bőrt, amelyek egyes kortárs irodalomtudományos kérdésfeltevéseknek is homlokterében állnak, így Marsyas különösen jól adaptálható a testpoétika vagy a korporális narratológia számára. A szatír meghatározó voltát mutatja, hogy az alakját megidéző ciklus a kötet középpontjában, belsejében kapott helyet, felfedezésre váró pozícióba kerülve ezzel.

E rejtett elhelyezés, a különböző jelentésrétegek egymásra rendezése figyelhető meg a szilén-ábrázolások¹ esetében is, ami remek párhuzamot kínál a ciklus működésének megvilágítására: „Állítom ugyanis, hogy leginkább azokhoz a szilénekhez hasonlatos, akiket a képfaragó műhelyekben látni, amint a mesterek készítik őket, guggolva, síppal vagy fuvalával a kezükben; s csak mikor kettényílnak, derül ki, hogy belsejükben istenképet rejtegetnek.”² *A lakoma* e szöveghelye több szállal is kapcsolódik a mitológiai történethez, hiszen éppen Marsyashoz hasonlítja Sókratést, közvetlenül megidézve ezzel a szatírt.³ Emellett a leírt, istenképet rejtő szilén-ábrázolás a *Marszüasz polifón* kötetbeli elhelyezésének is kiváló metaforája lehet, csakhogy *A felesleges part* esetében egy csavarral maga a szilén kerül a kötet „belsejébe”. Ez a gesztus pedig nemcsak a kötetnek, hanem a megértésnek is a középpontjába helyezi a szatírt, akinek alakja a többi ciklus felfejtéséhez is kulcsot jelent. A *Marszüasz polifón* a kötet szimmetriatengelye, hiszen a másik két számozott ciklus (*Mint egy vászonzsák*, *A régi jelentés*), valamint az ezeket keretező két számozatlan (*Beljebb jutunk mégis*, *Mégsem egészen üres*) e rész mentén alkot arányos kompozíciót.

A cikluscímek archeológiai szóhasználatára adja az olvasás metaforáját, vagyis a rá-rakódásokon keresztül kell a befogadónak leásni a legrégebbi, „eredeti” rétegre. Így Marsyas alakja mint archetípus tűnik fel, amelyre az újabb értelmezések rétegződnek. A lineáris olvasás kedvez a koncepció érvényesülésének, így válnak értelmezhetővé a *Beljebb jutunk mégis*, majd a *Mégsem egészen üres* cikluscímek. A kötet nyitó verse is előrevetíti ezt a befogadási módot, vagyis hogy „Egyre beljebb jutunk / mégis, díztelen, praktikus mozdulatokkal halad // a munka” (*Díztelen, praktikus*). Szintén a rétegződés képzetével cseng össze az egyik utolsó, *Ornamens* című szöveg: „Jelenlét / rétegei / összecsúsznak / lassan” (*Ornamens*, 74). A kötet vége felé elhelyezkedő vers – végigjárva már a rétegeket – egyúttal azt is kifejezi, hogy ezek nem különíthetők el élesen, azzal hogy egymásra rakódnak, táplálkoznak is egymásból, szintetizá-

Éppen az vált világossá számára a hallstatti csontházban, hogy a jól elkülönített lépések, az egymásra idegen anyagként rásimuló rétegek miként érnek össze a nagyobb kompozíció sokszor önkéntelenül felemelkedő tablóján. A részleteket nem kell mindenkinek értenie ahhoz, hogy hatással legyen rá a kép egésze.
(Krusovszky 2014, 213)

Ovidius: *Átváltozások* VI. 382–400

Egy közülünk miután Lycie-beliek veszedelmét
elmondotta, akad másik szóló: a szatírról,
kit Latona szülte legyőzött tritoni sípon,
s megkínzott, s aki így kiabált: „Mért rántsz ki magamból?”
Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!”
Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték;
tisztá merő seb volt, csöpögött mindenhol a vére,
meztelenül inait lehetett már látni, az ér mind
bőrtakarótlan ver, s ugrál; számlálni lehetne
megrángó beleit s mellében az izmai szálát.
Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe,
és a fivér szatírok, meg a most is kedves Olympus
sirva siratták mind, meg a nimfák, s mind, ki a bérceen
csordát és gyapjas nyáját legelőre terelget.
Akkor a termőföld, könnyűtől ázva, a könnyet
mind befogadta, a könnyet alanti erébe beszívta;
vízzé tette előbb, azután kifolyatta a légre.
S róla e gyors folyamot, mi lefut meredek peremek közt,
Marsyas – így nevezik, Phrygiának tiszta folyóját.

Devecseri Gábor fordítása

lódnak. E szemléletet közvetíti a mű szerkezete, amely tipográfiaiailag erősen tagolt, rövid sorokból áll, amelyek vertikálisan elkülönülnek, ám szintaktikailag együtt válnak jelentéssé. A szerkezettel ellentétben a vers szemantikai rétegében a különböző részekből felépült egészből válnak le darabok („Mint a csempe, / válik le a / neveidből / néhány”), eljutva egészen az emberi test lebontásáig („Saját tested / zajából majd / kiválik egy / hangsor”) – szorosan kapcsolódva e képpel is Marsyas történetéhez.

A zaj és a „kiváló” hangsor is utal arra a zeneiségre, hangzóságra, amelyet a *Marsziasz polifón* cikluscím hordoz. A polifónia az eddig leírt réteges, egymásra épülő szerkezetet teszi a hangzás szintjén is jelentéssé a zenei szaknyelv segítségével, hiszen a jelenséget az önálló szölamok együttese alkotja, ahol „A harmónia hiánya mindenestre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene” (x. *Idekintről nem*). A zeneiség bevonása szintén megidézi a mítoszt, Marsyas büntetése ugyanis éppen egy zenei versengés következménye, melynek során a szatír vakmerően vállalta az Apollóval szembeni megmérettetést. Minden esetben a halandók bukásával végződnek az efféle történetek, már csak azért is, mert céljuk elsősorban a hybristól való elrettentés. Ezért található Marsyas bűnhődése Ovidiusnál is a *Metamorphoses* hatodik könyvében, az istenekkel versenyre kelő, majd kegyetlen büntetést elszenvedő halandók sorában, többek között Arachnéval és Niobével együtt. A római irodalom egyetlen költői igényű Marsyas-feldolgozása lényegében csak a megnyúzást ismerteti, az előzményekről jóformán semmi nem derül ki.⁴ A zenei verseny mint művészeti-esztétikai vetélkedés, valamint a megnyúzás a történet rögzült elemeiként minden esetben szerepelnek, éppen ezért az adaptációk is rendszerint e mozzanatok köré épülnek, így elsősorban a testképpel és a művészet-felfogással kapcsolatos belátások kifejezőjévé vált a mítosz.⁵

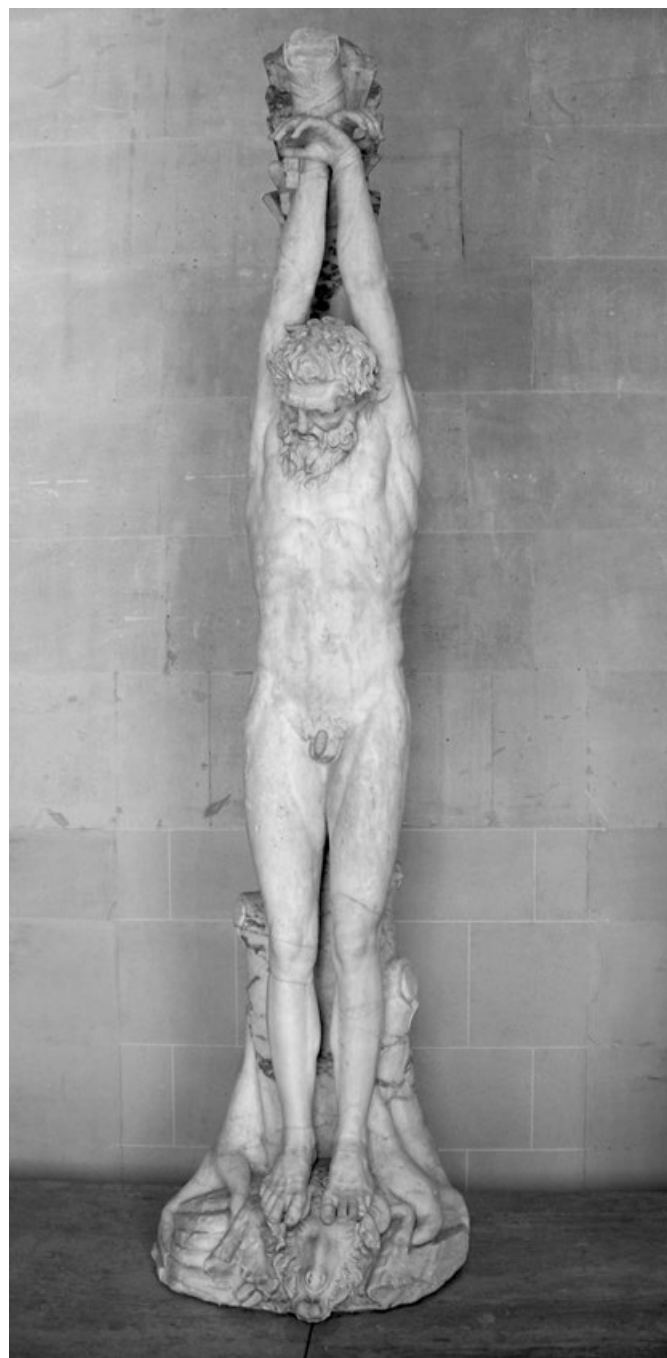
Ezzel szemben a *felesleges part* más működésmódot sugall, nem a mítosz nyelvén igyekszik megfogalmazni saját valóságát, a világról alkotott elképzeléseit, hanem határozott esztétikai koncepciójának válik kifejezőjévé, egyben eszközévé a szatír. A kötetben egyedül a *Marsziasz polifón* ciklus áll számozott versekből, amelyek az ismert elemek felmutatásával íródnak rá a mítoszra, a versek háttértudásként építenek Marsyas alakjának ismeretére, amely megalapozza a kötet befogadhatóságát. A ciklus első verse rögtön markánsan megmutatja ezt: „A fenyőfa ágára akasztott emberi bőr / már egészen kiszáradt, viszont, / ahogy többen állították, a legegyszerűbb / furulyahangra is összerездült” (i. *Akár egy fenyőléc*). A mitológiai történet egyértelmű jelölői szerepelnek a szövegekben, mintegy nyomokként, maradványokként vannak jelen, amelyek felismerhető kapcsolatot teremtenek a mítosszal, ám sokkal erősebben a hiányra mutatnak rá. Vagyis maga a szatír és büntetése sosem jelenik meg a versekben, csak a bőr(e) mint anyag válik érdekessé. A *Szellős, árnyékos* című vers sem Marsyas esetét ismerteti, hanem szenvtelen és precíz szaknyelven általában a megnyúzás folyamatát írja le.⁶ Egyértelműen a *techné*re kerül a hangsúly, amely a tökéletesen kivitelezett eljárást állítja középpontba – ezzel mintha a megnyúzás gesztusát magát is leválasztaná a mítoszi büntetésről. Ez a szöveg igazán látványosan jelzi a kötet stratégiáját, amely megteremt a mitológiai kontextust mint lehetséges megközelítést, ám nem a szatír történetének újragondolása felől bír tétellel. Hiszen az említett vers ezen a ponton íródhatna rá legszorosabban Marsyas alakjára, de éppen a leginkább érzékeny, „húsbavágó” mozzanatnál hat elidegenítő effektusként, távolságtartásra késztetve az olvasót.⁷

Míg Ovidius a megnyúzást örökölte meg egészen átlátható, naturalisztikus módon, a meztelen inak és megrángó belek minden fájdalomával, addig Krusovszky éppen ezt az elementáris tapasztalatot hagyja ki szövegeiből, amelyeknek nem céljuk, hogy létrehozzák vagy újra-

alkossák a mítoszi szenvedést. Egyedül az ordítás visszatérő említése érzékelteti a történetben rejlő kint, ám ez is egyre távolodó, messzi hangként sejlik fel – jelezve egyúttal a mítosztól való távolodást: „és még egy elnyújtott, távoli üvöltés, / aminek már kideríthetetlen a forrása” (vii. *Kideríthetetlen a forrása*); „Mert lehet, hogy az ordításnak általában igaza van, / az viszont biztos, hogy mindig túl későn érkezik” (vi. *Megfelelő szégyen*). Miközben tehát különböző utalásokon keresztül megidéződik Marsyas, éppen ő maga nincs jelen a szövegekben, csupán memento marad a fenyőfa ágára akasztott bőre és távoli üvöltése. Ebből adódóan a mítosztól való megtisztításra is utalhatnak a következő sorok: „Egy életlen kés, egy tompa fadarab / talán pontosabban körül tudná írni / ezeket a mozdulatokat, / csak hogy a tisztogatáson már túl vagyunk” (xi. *A tisztogatáson túl*). E szöveg pozíciójából adódóan tovább árnyalódik, hiszen a *Marsziasz polifón* utolsó verseként átvetett *A régi jelentés* című ciklushoz,⁸ így a tisztogatás a ráakódott jelentések lehántásának, és a régi, az „eredeti” jelentés feltárulásának értelmezését is megengedi. Azzal a költői megoldással, hogy a megnyúzást „lecsupaszítva”, pusztán *techné*ként ábrázolja Krusovszky, a *Marsziasz polifón* – és így az egész kötet – kívül marad a magyar irodalmi feldolgozások hagyományán, amelyek rendszerint a mítosz e szimbolikussá emelt momentumában találták meg előképüket,⁹ miközben a jól láthatóvá tett utalásokkal a szerző felkínálja a tradíció felőli értelmezés lehetőségét.

Ez az eljárás felveti a kérdést, hogy Marsyas leválasztása a mítosztól milyen nyelvi eszközökkel valósítható meg, ezt követően pedig milyen jelentéseket képes felvenni a test és a bőr. A *Szellős, árnyékos* című szöveg már megmutatta, hogy az eljárás szakszerű és akkurátus leírása jelenti az elmondhatóság egyik módját, amely egyúttal megnehezíti az olvasó bevonódását, távolságtartásra készíti a szövegtől. Hasonló megoldást alkalmaz *Az egész szerkezet* című vers, amely szintén a precíznek ható szóhasználatával verbalizál egy alapvetően érzéki tapasztalatot, disszonanciát teremtve ezzel. Itt azonban nem a(z emberi) test válik nyelvileg nehezen megfoghatóvá, hanem egy műalkotás, méghozzá Anish Kapoor *Marsyas* című, 2002-es installációja. A londoni Tate Modernben kiállított munka látható a kötet borítóján is, még inkább kiemelve ezzel a verset, amely valóban meghatározó a kötet egésze szempontjából. A szöveg mindvégig hangsúlyozza az emberi test illúzióját keltő munka („Kapoor elképzelése szerint a gyűrűk közé / illesztett membránnak úgy kellett a látogatók / fölött lebegnie, akár egy óriási, lenyűgött testnek”, 47) mesterséges szerkezet jellegét, amelyet ismét a *Dísztelen, praktikus* című vers címadó fordulatával teremt meg („majd felegyenesítették / őket dísztelen, praktikus mozdulatokkal”).

Ugyanígy szerkezetként látatja az emberi testet a *Szellős, árnyékos* című szöveg precíz szóhasználatával, amelyben a megnyúzó szakszerű, fragmentáló tekintete bőrre, húsrá, csontokra és vérré bontja a korpuszt. *Az egész szerkezet* kitüntetett helyzete miatt a vers első sorai az egész kötetre érvényes önreflexív gesztusként is olvashatók („Nem volt olyan nézőpont, amiből az egész / szerkezetet be lehetett volna látni”), azt sugallva, hogy nincs olyan értelmezői pozíció, amelyből az egész mű felfejthető volna. Mindvégig kontrasztot teremt a mitológiai kontextus miatt felsejlő elgyötört, megkínzott test és a precíz, szakszerű attitűd, így a *natura* és *creatura*, *techné* vala-



1. kép. Marsyas megkínzása. Kr. e. 250–200 körül készült görög eredeti római kori márványmásolata (Párizs, Louvre)

mint az elemi, érzéki tapasztalat és a szenvtelenség feszültsége egyszerre van jelen („ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húsrá”, *Az egész szerkezet*). A Kapoor-installáció részletekbe menő, technikailag pontos leírása egyúttal a kötet alkotásmódját is feltárja, kicsinyítő tükörként működik. E szövegen keresztül Krusovszky megmutatja, hogy a *Marsyas* című alkotáshoz hasonlóan a kötet is alaposan elgondolt elemekből, precíz számításokból épül fel, az így létrejött műalkotás tehát egyértelműen a *techné* eredménye.

A test és a bőr kapcsolja össze a ciklusokat, ez a tematikus, motivikus érintkezés teremt meg a kötet egységét. A *Mint egy vászonzsák* című ciklus Hart Crane és Chris Burden életművét mutatja fel látványosan, akiknek életútja és -műve rá-



2. kép. Tiziano: Marsyas megnyúzása. 1576, olaj, vászon (Kromeriz, Állami Múzeum)

íródik a mitológiai archetípusra. Mindvégig a test teremti meg az egységes keretet, amelyet a lenyúzott bőr metaforájaként megjelenő vászonzsák is jelez. Hart Crane esetében az életrajzi eseményekre épül egy fiktív életút, amely az Orizabára való felszállástól egészen a halálig tart, az utolsó útját írva le ezzel. A zaklatott életű költőnél (is) érvényesül, hogy a magánélet és a lírai mű a recepcióban nem vált szét, sokkal inkább a kettő összefonódása kapott hangsúlyt.¹⁰ Hart Crane utolsó hajójúta a(z) életrajzi és a fiktív) test változatos jelentéseit képes megmutatni. Ebben az ábrázolásban a homoszexualitás¹¹ mellett fontos szerep jut a bántalmazásnak és a megaláztatásnak, s mindez végül az öngyilkosságban és a soha elő nem került test felravatalozásának paradoxonjában kulminál. A test különböző módon történő felemésztése (pl. alkoholizmus, a szegénység miatti nélkülözés) elemi tapasztalatként tükröződik a meggyötört nyelv használatában, amelyet az önkényes asszociációk és a képzelet megragadhatatlan elemeinek kifejezésére való törekvés hoz létre,¹² ez az eljárás pedig küzdelmes befogadássá teszi Crane költészetét. A *Mint egy vászonzsák* egyes versei részre tagolva, jelenetve alakítják ki az utolsó hajójúta narratív szerkezetét. A test biológiai meghatározottságai válnak igazán hangsúlyossá Krusovszky Crane-szövegeiben: „Csupa nyál vagy- / ok, csupa szerelmes váladék” (*Hart Crane felszáll az Orizabára*); „Azt hiszem, a lélek egy sötét / kabinban reszket, miközben a testet / véresre rugdossák a fedélzeten” (*Hart Crane-t összeverik a fedélzeten*); „de lassan mindent megemészték, mintha / egy nagyobb test gyomra lenné” (*Utolsó hajnal az Orizabán*). A *Hart Crane felszáll az Orizabára* című versből idézett részlet a kötet egy tipográfiai sajátosságára is felhívja a figyelmet, mégpedig a tagolás segítségével előállított többértelműsége (pl. az *Utolsó hajnal az Orizabán* és az *Ornaments* című szövegekben). Formailag is indokolt ez az eljárás, hiszen a Hart Crane-re íródott versek műfaja szonett, amely-

nek szerkezete erősen kötött. E szabályozott formát könnyen lehet azonosítani a korlátot jelentő testtel, amely megteremti az egység lehetőségét egy lényegileg fragmentált személyiség számára – ahogyan ez a szövegek tagolásában is tetten érhető. Az összes előkép ennek a (hagyományos) egységnek a megbontását, szegmentálását járja körül, amelyet nyelviileg a kötött forma elhagyása képez le.¹³

A Hart Crane-témájú szövegekre felelve, mintegy azokkal párbeszédbe lépve épül be Chris Burden performanszművész életműve az első ciklusba. A performansz mint műfaj egyik alapvető témája és kérdése az emberi test, ennek jelenvalósága és anyagszerűsége, ebből következik, hogy Burden munkái már létmódjukból fakadóan is *A felesleges parthoz* hasonló problémákat járnak körül. A versek az egyes alkotásokat ekphrasis-szerűen dolgozzák fel, amelyet az állandó *Chris Burden-másolat* cím is jelez, zárójelben feltüntetve a konkrét performanszt. Így a ciklusnyitó *Hart Crane felszáll az Orizabára* című szöveggel a *Chris Burden-másolat (Deadman)* teremti a dialógust, amely egyúttal előrevetíti a végkifejletet is. A *Hart Crane átveti magát a korláton* a *Chris Burden-másolat (Velvet Water)* című verssel (lásd a kezdő fordulatokat: „A víz fölé hajolok” – „Óvatosan a tartály fölé hajolok”), míg a *Chris Burden-másolat (Doorway to Heaven)* pedig *A matrózok felravatalozzák Hart Crane koporsóját* című szöveggel vonható párba.¹⁴ (Ezek mellett még hét számozott, *Könnyített változat* című vers alkotja a ciklust.) Chris Burden performanszai kivétel nélkül saját testét állították a középpontba, minden esetben annak megpróbáltatása, meggyötérése jelentette a művet, akár magára lövetett, akár felszegeltette magát egy Volkswagen tetjére. E munkák – főként az utóbbi – erőteljes keresztény konnotációkkal bírnak, a kultúrának ezt a szegmensét is bevonják az értelmezés szempontjai közé.¹⁵ Ám a kötetbe beépülve nem válik hangsúlyossá a performanszokban érvényesülő krisztusi szenvedés képe, sokkal inkább Marsyas alakja tűnik viszonyítási pontnak.

Hart Crane utazása már a kötet elején bevezeti a hajózást az élet allegóriájaként, amely *A felesleges part* című interpretációjához is termékeny megközelítést jelent. A legutolsó, számozatlan ciklus tartalmazza a kötet címadó versét, ahol a mottókban megint csak a rétegek, a különböző jelentések egymásra rakódása jelenik meg. Az antik referenciájú Gottfried Benn-idézet („Fogalmazhatnánk úgy is: olyan a vers, akár a phaiákok / hajója, amelyről azt meséli Homérosz, hogy kormányos / híján is nyílegyenesen befut a kikötőbe”) Chris Burden *Ghost Ship* című munkájával egészül ki – egészen pontosan az alkotás adatain keresztül idéződik fel maga a mű. A 2005-ös akció keretében egy kizárólag automatikával vezérelt, legénység és utas nélküli hajó útját követhetjük nyomon,¹⁶ amely – a *Marsziasz polifónhoz* hasonlóan – az ember(i)t iktatja ki, átadva helyét ezúttal is a *technének*. Egyúttal izgalmas összefüggéseket enged meg nemcsak a phaiákok kormányos nélküli hajójára – így pedig a versre magára – vonatkozóan, hanem az Orizabára nézve is. Hiszen Hart Crane hajójúta során a legénység és a kapitány kiemelt szerepet kap (pl. *Hart Crane a matrózoknak udvarol, Hart Crane-t összeverik a fedélzeten, Az Orizaba kapitánya megállítja a hajót, A matrózok felravatalozzák Hart Crane koporsóját*), aktív, cselekvő alakokként vannak jelen. Ezt az is jelezi, hogy a példaként említett utolsó két szövegben a versbeszélő többé nem a szövegekben megképződő

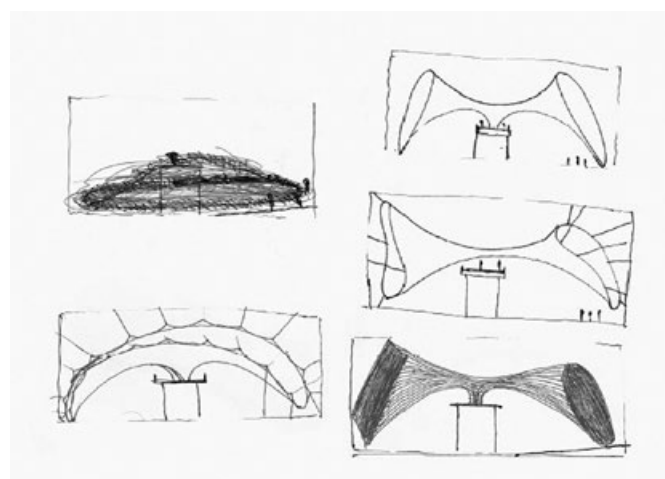
Hart Crane, hanem – a narratív szerkezetből is adódóan (vagyis senki sem lehet saját halálának az elbeszélője) – a hajó kapitánya, illetve legénysége. Ezzel szemben *A felesleges part* a hajó ember nélkülségét hangsúlyozza, a már ismert szófordulatokkal: „míg egy legénység / nélküli hajó halad át a horizonton, / mégsem egészen üres, / de amit visz, az ebből a pontból / nem belátható” [kiemelés tőlem: G. H.]. A kötet az ismétlődő motívumokkal és kifejezésekkel megteremti a szövegek koherenciáját, valamint segít kialakítani a – már emlegetett – egymásra épülő jelentések szerkezetét, összekapcsolódását.

Ha tehát a kormányos nélküli hajó a versnek felel meg, akkor – emberi jelenlét nélkül – a part mint tájékozódási pont válik feleslegessé, nem jelent viszonyítási alapot többé. Ez pedig alapvetően átírja az addig ismert, érvényes sémák alkalmazhatóságát. Ahogyan *A felesleges part* című versben olvashatjuk: „Mintha az egyensúly lassú / megvonására épülne a folyamat, / óvatosan torlódna fel / a rétegek”. A lírai szöveg tehát önálló entitás, amely minden egyéb körülménytől függetlenül hat, mindenképp „célba ér”. Az idézet egyúttal utal azokra az előképekre is, amelyekre a szöveg épül, azokra a különböző jelentésrétegekre, amelyeket szükségszerűen hordoz. Hiszen Marsyas alakja hozza magával azt a mítoszi kontextust, amely teljes mértékben nem választható le róla: „A régi jelentés fagygyújt / úgy látszik, mégsem sikerült eléggé / letisztogatnunk” (*A régi jelentés*). E sorokat a nyúzás, húsfeldolgozás metaforikája is szorosan összeköti a korábbi szövegekkel, valamint a szatírral.

Hart Crane, Chris Burden és Marsyas alakja egyaránt a meggyötört testet állítja középpontba, ezen keresztül pedig a kötet lényegi kérdéseként merül fel, hogy a szenvedés esztétizál-e. Hiszen az előtérbe kerülő antik és keresztény példák, valamint művészeti továbbélésük esetében hagyományosan értelmet nyer a kín, így a magasztosság képzetével társul. A már említett szakszerű, szenttelen megszólalásmód látszólag az emelkedettség ellen hat, ám ezzel mégis mintha valamiféle tiszta esztétikát képviselne,¹⁷ amely magában a folyamatban, a *techné*ben lát(tat)ja a szépséget, nem pedig szimbolikus, elvont eszméket kifejező voltában. *A felesleges part*ban ugyanis nem Marsyas büntetésének története, vagy a személyéhez társított értékek, hanem ő maga, megnyüzött teste emelkedik műalkotássá. Az irodalmi recepció szinte kizárólag a történetre koncentrált; a szobrászat volt képes leginkább megvalósítani¹⁸ azt, amit Krusovszky a nyelvvel igyekszik megalkotni. Ezért is nagyon lényeges Kapoor munkájának hangsúlyos pozíciója, aki megint csak a matériában látta meg a történet és Marsyas újramondásának lehetőségét. A nyelv lehetőségei bizonyos szempontból korlátozottabbak e tapasztalat átadásában, másfelől azonban a szövegtest sajátos lehetőséget rejt a materialitás megmutatására. A betű formát, testet ad a hangnak, így nyeri el a nyelv is anyagszerűségét. A hang leggyakrabban üvöltésként van jelen a kötetben: „A legelső tiszta hangtól, a nézők, az utolsó üvöltésig meghallgatnak / mindent, mégis ők múlnak el hamarabb, nem a délután.” (v. *Nem ez a délután*). Innen nézve a hangzóság, zeneiség összefüggésében emlegetett üvöltés újabb jelentéssel bővül, amely a testetlen hang megnyilatkozása – nem véletlenül társul a megfosztás gesztusához. A hanghatásokhoz társuló szókészlet jellemzően a töredezettség, hasadás jelentésmezijében mozog („ezek a hangok odakint újra összeállnak, / míg idebent a sajátom végighasad,

akár egy fenyőléc”; i. *Akár egy fenyőléc*). A meggyötört, megnyüzött test tehát nemcsak tematikusan jelenik meg, hanem a korábban emlegetett nyelvi fragmentáltság a hang testén létrehozott töréseken keresztül is képes előállítani a tapasztalatot.

Marsyas egyértelműen az elsők között van az európai kultúra történetében, akinél a művészet egzisztenciális téttel bír, szó szerint húsbavágó kérdéssé válik. Ezért találhatta meg Krusovszky a szatír alakjában a kötetben exponált kérdéseknek, problémáknak az egyik legpontosabb kifejezőjét, amely magyarázza a *Marszus polifón* ciklus centrumba helyezését is. Marsyas, Hart Crane és Chris Burden esetében a személyes és a művészi lét szorosan összefonódik, így minden művészeti megmozdulás a létezését magát érinti.¹⁹ E szemlélet nemcsak a hangsúlyosan felmutatott előképeknél és életműveknél érvényesül, hanem a többi szöveget is áthatja, megnyilatkozik más módon is. Innen van igazán jelentősége *A csontkáporna* című szövegnek is, amely némileg továbblép az egzisztenciális kérdésen, hiszen a halottak csontjaiból hoz létre (szakrális) építészeti alkotást: „Nem gondoltam a negyvenezer / ember közül egyre sem, akiknek a csontjait / František Rint rideg ornamentika alapján rendezte el. / Addigra már porig alázott giccsességgel pusztá létem” (*A csontkáporna*). Nem csupán a végtelenségig lecsupaszított ember és az esztétika összeegyeztethetősége válik fontossá, hanem ismét a jelentések egymásra rakódása, valamint ezek lehántása, lehánthatósága. Az osszárium jelenségének egyik legizgalmasabb aspektusa ugyanis éppen a minden „eredeti” értelmétől megfosztott csont felhasználása oly módon, hogy az (alakilag, elrendezésében) még csak fel sem idézi egykori önmagát – vagyis a csontvázat, ezen keresztül pedig magát az embert. A „rideg ornamentika” egészen eltávolítja a csontokat korábbi létmódjuktól, a *techné* nem emberi maradványokat lát benne, hanem eszközt, anyagot, amelyet teljes mértékben az esztétika szolgálatába állít. Ám különös módon a ráismerésben, a ráismerés által mégis hordozója marad „elsődleges” jelentésének a csont, ahogyan azt az idézett rész is mutatja, így pedig képes szembesíteni szemlélőjét saját létével és elmúlásával, paradox módon tehát az egykori létezés jelölői fejezik ki az enyészetet, és éppen ezzel irányítják a létezésre a figyelmet. Az osszárium jelentéseket leépítő és újraalkotó, ezeket egymásra rétegző, magával ragadó jelensége Krusovszky későbbi prózájában is helyet kap, mindenekelőtt *Az éjszaka vége* című elbeszélésben.²⁰ Különösen izgalmas



3. kép. Anish Kapoor: *Marsyas*. 2002, vázlat



4. kép. Anish Kapoor: *Marsyas*. 2002, installáció
(London, Tate Modern)

A csontkáporna (és a kötet többi versével való viszonya) felől olvasni ezt a szöveget, amely az osszárium történetét dolgozza fel bővebb, kifejtettebb verzióban – az alapkérdések azonban megmaradtak.

Innen nézve az *Ornamens* című versek is más megvilágításba kerülnek, hiszen ezek összeállva hozzájárulnak a kötet ornamentikájához. Nem véletlen a pozíciójuk sem, hiszen az első és az utolsó *Ornamens* keretezi *A régi jelentés* című ciklust, utóbbi közvetlenül *A csontkáporna* után helyezkedik el. Nyelviileg is elkülönül ez a szövegcsoporthoz, a többi versre ugyanis nem jellemző a rím vagy a ritmus, tipográfiája is más képet mutat. Ezzel egyrészt betöltik a címükben szereplő diszítő-funkciót, másrészt arra készítetik a befogadót, hogy egységként kezelje őket. Összeolvasva e verseket mintha kirajzolódna a kötet váza, felmutatva minden lényeges elemet, amely megjelenik a többi szövegben. Az első és utolsó *Ornamens* látványosan kapcsolódik egymáshoz: „Körbevesz / mégis a / hallgatás teste, / sértetlen / felület- / ével az este” (*Ornamens*, 53) és „Saját tested / zajából majd / kiválik egy / hangsor, / egy idegen / szempár nézi, / hogy ordítva / alszol” (*Ornamens*, 75). Mindkét idézett részletben akusztikus tapasztalatok társulnak a testhez, de míg az elsőben a hallgatás biztonságot adó, puha és andalító közeg, addig a zaj, a hangsor és az ordítás fenyegető fájdalom-má válik a második citátumban. A szövegek közti játékot az teremti meg, hogy ugyanabba a jelentésmezőbe tartozó szavakat használ a két vers, így hasonló képzeteket kelt (pl. este, alvás), végül mégis radikálisan ellentétes értelmet fejez ki. A sértetlenség éles kontrasztot képez a testből való kiválással, az üvöltéssel, amely hangsúlyozottan a másik jelenlétében történik.

Nemcsak a saját és az idegen jól ismert oppozícióját állítják fel ezek a sorok, hanem a látás dimenzióját is bevonják a percepció körébe, amely ez esetben a másik metsző tekintetét jelenti.

Az osszárium művészeti koncepciója Marsyas, Hart Crane és Chris Burden alakjához hasonlóan annak a kérdésnek a körüljárására teremt alkalmat, hogy az emberi test hogyan képes műalkotássá válni. A megnyűzott test vagy annak maradványai hogyan tudnak esztétizálódni, és ez összefügg-e a (művészi) szándékkal. A Kapoor-installáció azonban fordítva is megfogalmazza a kérdést: a műalkotás hogyan tud emberi testté alakulni? Főként *Az egész szerkezet* című vers foglalkozik e problémakörrel: „egy különleges anyagot tervezett a szoborhoz, / olyat, ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húsrá”; „Ha egészen közel hajoltak / hozzá, állítólag látszott, hogy az anyag folyamatosan remeg”. A kérdések egymásba fordítása, az ellentétes irányú mozgások mind leképeződnek a szövegekben, végig megtartva a testhez és annak megnyűzásához kapcsolódó szókészlet központi szerepét: „Amit tejjel üzentek, / rozsdára fordítom, amit bőrrel, azzal inkább csak / eljátszok az árnyékban, akár egy / bontókéssel a kíváncsi hentesgyerekek” (*Dísztelen, praktikus*). Az eddig említett képzőművészeti és építészeti vonatkozások mellett elszórtan más alkotások is feltűnnek, ezek a cím alatt fel vannak tüntetve: pl. *Fiú sebesült macskával*, *A kereszt barakcsolása*.

A test különböző megnyilvánulásait műalkotásként ábrázolja, állítja az olvasó elé Krusovszky ebben a kötetben, vagyis *A felesleges part* szigorú koncepciója, fegyelmezettsége – a versek nyelvezetében is megjelenő – precíz műgond építi fel a testet mint műalkotást.²¹ A szimmetria, az arányosság ezért is meghatározó a kötet szerkezetében, azt a hatást kelti, mintha egy képet néznénk, amelynek középpontjában Marsyas alakja tűnik fel, a két számozatlan ciklus pedig keretbe foglalja a teljes művet.²² Különböző irányú mozgásokkal jön létre ez a hatás, amelyek alapvetően a megnyűzás metaforájára épülnek – vagy legalábbis ezzel lépnek játékba. Hiszen a szerkezet centrumába helyezett szatírra írónak rá az újabb jelentések, ez pedig a megfosztással éppen ellentétes folyamat (pontosan ezt örökíti meg *Az egész szerkezet* című, Kapoor-installációt feldolgozó vers). Ezzel szemben a befogadás során a ráakodott rétegek felfejtésére kényszerül az olvasó, egyenként hántva le a bőrt, míg eljut a *Marszúasz polifónig*. Ezzel az eljárással a kötet megteremti azt a narratív analógiát, amely nemcsak elbeszéli a tapasztalatot, hanem elő is állítja azt, részelteti benne a befogadót. Krusovszky tehát nem a gazdag utóélettel rendelkező mitológiai történet feldolgozására, átértelmezésére vállalkozott, nem a mítosz vagy Marsyas készítette újramondásra, újszerű megközelítésre, hanem saját, markáns koncepciója vált kifejezhetővé a szatír alakjának segítségével, mintegy benne tudott testet öltetni. Egészen más tehát a megközelítés téje, amelyet az is kiválóan érzékeltet, hogy Ovidiustól kezdve a feldolgozások jellemzően a cselekményre, a mítosz elmondhatóságára koncentráltak. Ám *A felesleges part* esetében mindezt az esztétika, még inkább a *techné* szolgálatába állítja a szerző, vagyis a megragadni kívánt tapasztalat maga is megváltozott. Kapoor installációjához vagy Rint osszáriumához hasonlóan éppen az válik érdekessé, hogyan tud „puszta” eszközként, anyagként működni egy kulturálisan rendkívül terhelt, alapvetően érzelmileg-etikailag megközelített entitás – vagyis az em-

beri test és annak részei. A kérdésfeltevés miatt eddig főként a képzőművészetben – azon belül is a szobrászatban – érvényesített törekvés ez, amelyet Krusovszky a líra nyelvén igyekezett megszólaltatni, egészen újszerű megjelenítést adva ezzel a témának. Így *A felesleges part* maga a felidézett életművek és

alakok ellenére sem az egzisztenciát érinti, Krusovszky nem válik egyé művével, kívül marad a kötetben, precíz alkotói műgonddal tervez és „rideg ornamentika alapján” rendez, hogy „a megalázott emberi hús” mint esztétikai minőség érvényesüljön.

Jegyzetek

- 1 Lásd a *Der kleine Pauly* „Silenos–Satyros” szócikkét, amely nem különíti el a két fogalmat. A szatír és szilén kifejezést írásomban szinonimaként kezelem.
- 2 Platón: *A lakoma* 215b–d, ford. Telegdy Zsigmond. Idézi Darab 2015, 299.
- 3 „[É]ltre kelti az ókorban Silenos vagy szatír arcúnak nevezett és akként ábrázolt Sókratést” (Darab 2017, 61).
- 4 Marsyas mítoszának alakulásához és az ovidiusi feldolgozás alapos elemzéséhez lásd Darab 2015, 297–319. Nem érdektelen megjegyezni, hogy miközben Ovidiusnál nagyon is hangsúlyos Apolló kegyetlensége, és a teljes leírás ennek igazolásaként olvasható, addig a görög mítoszvilág alapvető magyar nyelvű kézikönyve, a Kerényi-féle mitológia ennek szinte az ellenkezőjét állítja: „Kisázsiaiban meséltek egy szilénről, akit ittasan elfogtak, s mély bölcsességeket nyilatkoztatott ki; meg egy másikról, Marsyasról, aki olyan ostoba volt, hogy Apollóval akart a muzsikában versenyezni, az legyőzte s lehúzta bozontos bundáját – amiből nem kell az isten különös kegyetlenségére következtetnünk, mihielyt csak álhúsdit látunk az állati megjelenésben.” (Kerényi 1977, 120.)
- 5 A magyar irodalmi utóélethez lásd Darab 2017, 58–72.
- 6 Az elidegenítést tovább erősíti, hogy a vers a házi nyúl kikészítéséről szóló vendégszöveg (Darab 2017, 48. lábjegyzet). Ez némileg átértékeli a kötetben *Jegyzetek* címen feltüntetett intertextusok listáját is, ahol ez a szöveghely nem szerepel. Így a segítségként értelmezett kiegészítés próbatételül alakul.
- 7 „Krusovszky számára azonban az eltávolítás nem csak költői eszköz, hanem cél is – már ha célnak nevezhetjük azt a pontot, amit nem érhetünk el soha” (Koncz 2012, 98).
- 8 Az első két ciklus feszes, precízen felépített szerkezetéhez képest *A régi jelentés* kevésbé sikerült, leginkább a kompozícióban elfoglalt helye miatt nélkülözhetetlen. Nem véletlen, hogy míg az említett két ciklus alapos elemzése megtörtént Hart Crane, illetve Marsyas alakja felől, addig az utolsó inkább csak elmarasztaló szavakat kapott: „A lényegét gondosan lecsupaszította Krusovszky, így az utolsó ciklusra már csak a jelentés bevallottan céltalan boncolgatása maradt. (A régi jelentés).” (Koncz 2012, 99.)
- 9 Darab 2017.
- 10 Ferencz Győző utószaván kívül Krusovszky is utal erre egy interjúban: „Ez egy nagyon bonyolult ügy, de éppen Hart Crane példája mutat rá arra, hogy van, amikor nem hogy nem kell, de nem is lehet szétválasztani a művet és a sorsot. Ebben is hasonlítanak a korábban már említett József Attilával egymásra.” *Az élet értetlensége – Krusovszky Dénes Hart Crane-ről*, litera.hu, 2014. augusztus 22. <http://www.litera.hu/hirek/az-elet-elerhetetlensege-krusovszky-denes-hart-crane-rol> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- 11 Kifejezetten a homoszexualitás szempontját érvényesíti elemzésében Csehy Zoltán, a víz szerepét a női princípium felől közelítve meg ebben a kontextusban (Csehy 2013).
- 12 Ferencz 1989.
- 13 Marsyas mítosza nem először találta meg formáját a szonettben, hiszen Weöres Sándor *Marsyas és Apollon* című verse is az *Átváltozások* szonettciklus részeként jelent meg, lásd Domokos 2012, 427–428.
- 14 Talán annak a párhuzamnak a felvillantása sem érdektelen, hogy Hart Crane 1930-ban megjelent, *A híd* című kötete egy szétdarabolt világról szerzett töredékes tapasztalatokat közvetít (Ferencz 1989, 111), ennek a nyelvi építménynek akár a más eszközökkel való előállítását is láthatjuk Chris Burden egyik munkájában. Ennek során gyerekeknek szánt építőjátékból készített hidat az East River fölé Wards Island és Queens között, amely – a kötethez hasonlóan – egységében is felmutatja fragmentáltságát, darabosságát.
- 15 Ennek részletesebb kibontását lásd Csehy 2013.
- 16 Chris Burden, *Ghost Ship*, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=qjUMPaWgv5I> [hozzáférés: 2017. 09. 12.].
- 17 Hasonlót fogalmaz meg Horváth Györgyi is kritikájában: „Krusovszky ezúttal is egy szépen formált, megnyugtató költői nyelven tudósítja az olvasót szorongáskeltő vagy felkavaró hangulatokról, kérdésekről, történetekről és provokatív művészeti koncepciókról. Nem véletlenül fogalmazok így: a kötet egyik újdonsága ugyanis a metapoétikusként értelmezhető elemek erőteljes jelenléte, a művészet hatáira való folyamatos rámutatás és reflexió, és a harmonikus szépség koncepciójának szelíd, de határozott perbe vonása.” (Horváth 2012.)
- 18 Marsyas mítoszána írott és képi elbeszélése egy időben jelent meg, textuális és szobrászati, ikonográfiai alakulásához lásd Darab 2015. Érdemes megjegyezni, hogy Hart Crane életművének leírásakor leginkább szobrászati metaforikát érvényesít a szakirodalom, amely utal a korpusz különböző jelentéseire, valamint a testnek az alapvetően nem a verbalításban fellelhető létmódjára. Például: „Egy sokszorosan traumatikus megszólalásmód retorikai transzformációjának lecsapódása ennél a lehetetlenségnél alkalmasabb formát aligha nyerhetett volna. Modern szobor vagy archaikus torzó?” (Csehy 2013.)
- 19 Ebből a szempontból kiemelt jelentősége lehet a *Szabad-ötletek jegyzékéből* származó intertextusnak („mindenki elhitte, hogy annyit szenvedtem”), amely némileg ironikus távlatba helyezi a problémakört, bevonva a hitelesség problematikáját is.
- 20 Krusovszky 2014, 169–220.
- 21 A precizításra és szimmetriára László Emese is felhívja a figyelmet: „Krusovszky tudatosan kimunkált szimmetria mentén építi föl kötetét, amelyben a harmónia és az arányok gyakran fölülírják az egyes versek logikáját” (László 2012).
- 22 Ehhez lásd Csehy Zoltán észrevételét: „Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötete egy hármastörténet, egy a művészi lét megszervezettségét ábrázoló triptichont jelenít meg. A matematikailag szabályosan megkonstruált első struktúra (*Mint egy vászonzsák*) a költő Hart Crane és a kezét átlövető, önnön testét egy autóra felfeszítő, álhullaként meghurcoló (stb.) Chris Burden művészportréit rajzolja meg, Marszias pedig egy külön ciklust kap (*Marszias polifón*).” (Csehy 2013.)

Bibliográfia

- Csehy Z. 2013. „A kegyetlen tengerfenék. Homotematikus síkok és a nemi ambivalencia mintázatai a modern és a kortárs költészetben – 1. rész”: *Műút portál*
<http://www.muut.hu/?p=2613> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Darab Á. 2015a. „Marsyas metamorfózisa”: Tóth O. (szerk.): *Tempora mutantur. Tanulmányok az időről és bűnről*. Debrecen, 297–319.
- Darab Á. 2015b. „Marsyas és Apollo: két paradigma”: *Ókor* 14/2, 33–40.
- Darab Á. 2017. „A szatír bőréből a *Kitömött Barbárig*. A Marsyas-mítosz alakváltozatai a magyar irodalomban”: *Alföld* 2017/8, 58–72.
- Domokos M. 2012. *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*. Budapest.
- Ferencz Gy. 1989. „Utószó”: Hart Crane: *Mindenkinek neve*. Szerk. Ferencz Gy. Budapest, 107–114.
- Horváth Gy. 2012. „Kizökkent, kérdez, összeroppan”: *Magyar Narancs* 5. szám, 2012. február 2.
<http://magyarnarancs.hu/konyv/kizokkent-kerdez-osszeroppan-78570> [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Budapest.
- Koncz T. 2012. „Lehúzott bőrök – Krusovszky Dénes: *Felesleges part*”: *Bárka* 20/3, 98–99
http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_201203.pdf [hozzáférés: 2017. 09. 29.].
- Krusovszky D. 2014. *A fiúk országa*. Budapest.
- László E. 2012. „Hogyan kormányozzunk verset?»: *Élet és Irodalom* 65/32, 20.

Csehy Zoltán (1973) költő, műfordító, irodalomtörténész, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Kutatási területe a humanista és neolatin irodalom, a régi magyar és kortárs költészet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Egy belső színház antik kulisszái. Mítoszhasználat, mítoszkorrektúra, fétis
El Kazovszkij műveiben (2015/4).

„Egyik képből a másikba” Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben

Csehy Zoltán

Az antik, illetve a mitológiai allúziók, motívumok, vendégszövegek látványos vagy kevésbé látványos felhasználása szorosan összefügg az adott kor lírai köznyelvének alakulásával. Az intertextuális, illetve allúziós játékoknak nagy teret adó költészet hatalmas fellendülése után (mely a 90-es években szinte paradigmaképzőnek számított) az antik szövegkorpusz is jelentős mozgásba jött (elég csak Kovács András Ferenc műveire gondolni). Az ezredforduló táján mintegy ellenhatásként felerősödött egy fokozottan „antiintellektuális” irányvonal, mely több fronton is leszámolt ezzel a hagyománnyal. Az ún. szójátékos és szerepjátszó költészet („Lefekszem-e egy nyelvjátekért, / lefekszem-e?” – ironizál az új nemzedék szellemében az elődök poétikáján Pollágh Péter *A főbiát ki hordta fel?* című versében) mellett a későmodern poétikákkal rokonítható (például az antik világot gyakori referenciaként használó Eliot, Pound vagy Rilke szellemében működtetett) tendenciák is támadási felületet képeztek, mivel az egzisztenciális tétek költői kifejezéséhez fokozatosan köznapibb és közvetlenebb megoldások társultak, melyeket már a sokáig mindenhatónak hitt önirónia sem kísért.¹ Ez a trend nem kedvez(ett) a nyílt antikizálásnak sem, egyre kevesebb kortárs költő „stigmatizálta” a szövegét: de ez nem jelenti azt, hogy például az ovidiusi alkotásmetodológia és létszemlélet ne szivároghatna be akár nyilvánvaló mitológiai vagy textuális markerek nélkül egy-egy költői szövegbe. Noha a 2010-es években ez a „fordulat” is kikezdhetővé vált, az irodalom- és zurnálkritikában számtalan formában jelenik meg az intellektuális költő profilja mint rémkép, illetve gúny tárgya. A mitológiai utalásokkal dolgozó poéták is sokszor ok nélkül erre a sorsra jutottak. Boldog Zoltán például az *Irodalmi Jelen* online oldalán Krusovszky Dénes egyik, ovidiusi motívumokat is felhasználó kötetét, mely véleményem szerint a fiatal magyar líra egyik legjobb teljesítménye, így „köszönti”: „Régóta várhattunk már egy olyan verseskötetet, amelyet kizárólag lexikonnal, a Google és a Wikipédia segítségével, valamint a sznobizmussal szembeni nagyfokú tolerancia birtokában lehet csak olvasni. Krusovszky Dénes harmadik, *A felesleges part* című könyve eleget tesz a fenti követelményeknek.”² Pikó András Gáspár Kőrösi Imre ugyancsak kitűnő, számos antik allúzióval dolgozó, *A másik pikk bubi* című kötetéből is folyvást csak „az órán elkalandozó klasszika-filológus *magister* hangját” véli kihallani, miközben süketen megy el a rendkívül szellemes, a horatiusi szatírák csevegő hangnemére rájátszó utalások mellett.³ Öröndöletes ugyanakkor, hogy ennek ellenére sok alkotó vállalja a kihívást, és bízik az antikvitas örökké regenerálódó és regeneráló erejében.

Ovidius-témák, Ovidius mint téma

Ovidius hatása szinte kezdettől örvénszerűen gyűrűzik, újabb és újabb köröket rendel a középpont köré. Az *Átváltozások* mítoszai alapvetően határozzák meg azokat a háttérmentázásokat, melyek az európai irodalmat otthonossá, beláthatóvá teszik. Az őseredet általában könnyen meghatározható (természetesen Ovidius szövegvilágáról van szó), de a gyűrűk közelsége korántsem ennyire jól érzékelhető. Ovidius alap-

Tözsér Árpád: *Ó, Orpheusz*
Hommage à Hamvas Béla

Ó, kihúnyó eonok,
 amelyek ifjúkorom olvasmányaiban
 valóságosabbak voltak az ablakom
 alatti sövénynél, a szubsztanciák ka
 rájánál, poros akácainknál, melye
 ken esténként álomtól elnehezült ma
 darak, régi bölcselők lelkei gubbasztot
 tak, s a Herkules oszlopain túl a jósze
 mű hajós akár az éjszaka óceánjából
 fel-felbukkanó Atlantiszt is láthatta;

ó, költők, barátaim,
 bizony mondom, elhagy minket a vers,
 mert elhagytuk orfikus emlékeinket,
 Mnemoszünének, a múzsák anyjának,
 ki eredetileg nimfáforrás volt, kilenc
 leánya (a kilenc múzsa) szakadatlanul
 a születés-elmúlás rejtélyére emlékez
 tette az emberiséget, mi már, Hölder
 lin tengerészei, félünk a forráshoz ha
 tolni; s félünk a szemfödél túldalától;
 közben köröttünk új ezredév árja forr,
 s még mielőtt az éjmadár végleg a vers
 re s ránk telepedne, volna mit emlékké,
 tisztos múlttá tennünk, kiérdemelve a
 méltóbb isteneket és az igazabb létet;

ó, Orpheusz,
 megbántad már, hogy hátranéztél? Eu
 rüdiké csak sötétben követ, szemed vi
 lágánál titok a szíve és öle, mint az é
 nek a letépett fejedben; míg a torkod é
 des kromatikájára féltékeny Apolló le
 vágva is daloló fejedet leckézteti (ne a
 vatkozz a dologomba!, rivall rá), addig
 fölöttünk Erinnuszok raja kering, s mi,
 dalod nélkül balgák, laptop-emlékeink
 helyett a mítosz kapuit reteszelve be.

mítoszainak újra- és újramesélése tartja életben a mitológiahasználat köznyelvét. A legkülönbözőbb művészeti ágakba begyűrűző ovidiusi elemek köré újabbak sorakoznak fel, s gyakran már a hatások hatásairól, sőt a hatások hatásának hatásáról beszélhetünk. Ovidius történetei alaptörténeteink, emancipációs mesék vagy költői allegóriák, létértelmezési támasztékok, szerepsémák és identitáskonstrukciók, allúziós játékterek. Az alábbi írás sem mindig közvetlen Ovidius-hatásokról fog szólni a kortárs magyar líra erővonaira fókuszálva, sokkal inkább arról az anyanyelvről, melynek lendülete az ovidiusi örvény középpontja köré gyűlő vizet gyűrűkbe rendszerezte. Lesz közelebb és lesz távolabbra eső kavargás is. Sajnos, a távolabbi a jellemzőbb: Ovidius műveinek kevésbé szerencsés magyar fordításai szinte kizárólag tematikus és nem elsősorban poétikai dimenziókkal hatnak, ha hatnak egyáltalán, az eredeti szövegek tanulmányozása pedig az iskolarendszer radikális átalakulásának köszönhetően visszaszorult. Naivitás lenne e művek fetiszizálása, hiszen világos, hogy Ovidius inkább a maga történetiségében hat, azaz terjedelmes és sok mindennel megpakolt uszályával együtt. A legtöbb itt elemzett mű ennek a hatáskomplexumnak az önfeledt kavargásában született.

A terepet sokféleképpen fel lehet térképezni: érdemes lenne akár magát Ovidiust mint szereplőt, mint az ovidiusi életlegenda hőst is megnézni, bár erre meglehetősen kevés példa akad. Ilyen Tözsér Árpád *A polai amfiteátrumban* című verse,⁴ melyben „Ovidius, a költő felolvasáshoz készül”, miközben Augustus hordszékének alja leszakad, és a császár átesik a mi időszámításunkba,⁵ vagy Varga Imre *Tomi Ovidiusban* című, avantgárd versnyelvet működtető versciklusa, mely a kisebbségi költő mindenkori nyelvi száműzöttségét, anyanyelvi kitaszítottságát tematizálta a száműzött költő sorsán keresztül.⁶ E vers párdarabjaként említhetnénk Szíveri János *Ovidius Constanában* című eklektikus költeményét, mely legalább annyira metapoétikus közérzetlira, mint a költészet modern térvészítését Ikaros mítoszával kifejező *Zuhanó diadém*.⁷ Kemsei István egy teljes kötetet szentelt az ovidiusi *epistula*-hagyománynak: *Levelek Pontusba* című kötete „elkallódott” ovidiusi levelek és Ovidiusnak címzett levéltöredékek változó költői intenzitású dinamikáján keresztül készít látéletet a lelki és testi száműzetésről.⁸ Ugyancsak az ovidiusi életpálya jelenik meg Bogdán László többszörösen is maszkos szerepverseiben. A *Bolyongások a dalmát szigetvilágban* című ciklusban a tahiti jegyzetfüzetébe gaugeni egzotikumigénnyel író Ricardo Reis, azaz Pessoa alakjához rendelt szövegben bukkan fel a száműzött poéta alakja: „lesni a láthatáron feltűnő délibábot, / ahogy Ovidius is várhatta ama gályát, / de hát soha nem jött el a felmentő ítélet”.⁹

A legburjánzóbb hatáskomplexumot természetesen az átváltozásmítoszok permanens jelenléte képezi. Mint látni fogjuk, két, a magyar költészettörténetben kivált jelentős kötet, Marno Jánosé és Tolnai Ottóé is egy-egy ovidiusi karakter játékba hozására építette textuális hátterét.

Fontos, ovidiusi ősképekkel bíró versciklusok is keletkeztek, más, nagyobb kompozíciók részeként: a Marsyas-mítosz egy igen jelentős, tizenegy versből álló kisciklust inspirált Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében.¹⁰ A központi inspirációt Anish Kapoor *Marsyas* című alkotása (2002) jelentette, mely a könyvborítón is helyet kapott. A kötet egy hármas mártíriumot, egy, a művészi lét megszenvedettségét ábrázoló triptichont jelenít meg. A Marsyas-mítosz egy matematikailag is szabályosan megkonstruált kötetterfél részévé válik (*Mint egy vászonzsák*) a homofób matrózok által meggyilkolt költő, Hart Crane és a kezét átlövető, önnön testét egy autóra felfeszítő, álhullaként meghurcoló (stb.) Chris Burden művészportréi mellett.¹¹ Koncz Tamás megfigyelése szerint e figurák a szabadságértelmezés tragikumában hozhatók közös nevezőre, ugyanis a test korlátjellegének tudatosítása miatt „gesztusuk a lehetséges tagadása, ami hit nélküli szabadságot adhat *A felesleges part* választott hőseinek [...]. A tagadás hybris: lázadás a valóság utánzása ellen, akár az élet elvesztése árán is – s végül az egyetlen emberi fegyver a sors és természet erőivel szemben”.¹² Mesterházi Mónika szerint a Marsyas-monda a kötet sugárzó középpontja, melynek elemei a kötet teljes lexikái építkezésére is kihatnak.¹³ Szilvay Máté, miközben mentegeti a kötet „idegesítő tökéletességét”, a mítosz Krusovszky-féle értelmezéséből a fেকেveszett ego és az istenek zsarnoksága közti összefüggések mellett a lázadás mint művészi

gesztus értékteremtő erejét emeli ki a Krusovszky-bírálatokban szokásosan uralkodó metapoétikus aspektusokkal szemben.¹⁴

Különösen izgalmasak azok a költői törekvések is, melyek nem antik diskurzusba ágyazzák az ovidiusi fogantatású szövegeiket. Gerevich András *Férfiak* című kötetének első, azonos című ciklusa,¹⁵ mely az identitások képlékenységét tematizálja, a Teiresias-mítoszt központi mintázatként, kiindulási mítoszként kezeli. Ebben a portrévers-sorozatban felbukkan Hermaphroditos és Paphos története is mint a maszkulinitás és a test kategóriáinak látszatevidenciáit kisíklató tényezők, illetve a másság metaforikus indikátorai. Horváth Imre Olivér *nem szimpátia* című kötetében az angol dekadens, a nemek határait feszegető camp kultúra háttérmin-tázatai között találunk egy-egy Ovidius-hoz is köthető gócpontot (pl. a *Héraklész* című versben megjelenik a gardrób-ból előbújó hydrát legyőző Héraklés alakja vagy a *Medusza* címűben a nevezetes gorgó horrorisztikus portréja), noha a kötet ciklusai Henry James, Bram Stoker és Charlotte Brontë nevét viselik.¹⁶

Turi Tímea *Anna visszafordul* című kiváló kötetében viszont a női sorstörténe-tek és a párkapcsolati dinamika lendületébe kerül bele két jellegzetesen ovidiusi alak, Philemon (*Philemon emlékezik*) és Tisbe (*Tisbe átkukucskál a falon*) történe-te.¹⁷ *Philemon és Baucis a West Endben* című versében korábban Polgár Anikó is feldolgozta a mítoszt.¹⁸ *Régész nő körömcipőben* című kötetében a görög tragédiák nőalakjai mellett kiemelt szerep jut az ovidiusi mítoszoknak is. Tóth Krisztina *Porhó* című kötetében,¹⁹ melybe a fonál-metafora számos mitológiai referenciá-ját is beleszötte (lásd pl. *Pénélope, A beszélgetés fonala, A Minotaurusz álma*), az Ariadné-történet ovidiusi aspektusaival is dolgozott, s az afirmativitását elvesztő költői nyelvet mint labirintust mutatta be.²⁰

Tözsér Árpád *Tanulmányok költőportrékhoz* (2004), *Légygyökerek* (2006) és *Csatavirág* című kötetében határozottabb színekben ragyognak ki az ovidiusi gyökérzetű mítoszok (*Bellerophón, Endümion, Zeus és Héra veszezszi*):²¹ költé-szetében a mítosztértelemezés gyakorta a winckelmanni antikvitáskép németes-gö-rögös, mondhatni hőlderlini dimenzióival rokonítható, ám számos versében épp a travesztia vagy a mítosz dekonstrukciója, átértelmezése ugrik előtérbe.²²

Jász Attila egy teljes verskötetet konstruált meg ovidiusi átváltozásmítoszok motívumaira, ezért indokolt, hogy az ő kötetével behatóbban foglalkozzunk. A to-vábbiakban először két kiemelt mítosz, Orpheus és Eurydice, illetve Narcissus történeteinek továbbélését követem, néhány pregnáns modern példa erejéig, majd Jász kötetkompozíciós eljárásainak szempontjából elemzem a *szárnyas csiga* című verskötetet.

Orpheus (és Eurydice)

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az Orpheus-mítosz Tolnai költészetének lé-legeztetőgépe. A *Wilhelm-dalok* című kötet²³ a *vidéki Orpheusz* alcímet viseli: a kötet azonban nem tartható az ovidiusi vátesz szerelem-költészet-halál három-szögében fogant alkotásnak, noha – ahogy azt Charles Segal bizonyítja – a mítosz alighanem leglényegesebb vonása, hogy miközben alapvető egzisztenciális kér-déseket fogalmaz meg, a művészet egzisztenciális tétjeivel is számot vet,²⁴ s ez Tolnainál is így van. Tolnai viszont ellen-Orpheust konstruál, aki elveszett ugyan a jelen „alvilági sötétjében”, de tébolyodottsága ellenére az egészséges életösztönt vezeti vissza környezetébe, miközben pontos látletét adja közösségének. Tolnai Ottó egy korábbi, *Orpheusz új lantja* című verse²⁵ még 1983-ban politikai bot-rányt okozott: közléséért menesztették az újvidéki *Új Symposion* főszerkesztőjét, Sziveri Jánost. A vers az üldözött, a titói személyi kultuszt kikezdő, bebörtönzött szerb költő, Gojko Dogo melletti szolidaritás megnyilvánulása volt.²⁶ Orpheus új lantja itt egy cipőpertli lesz, ám a börtönben még azt is elveszik tőle: „a költőtől elveszik cipőpertlijait / el hogy ne legyen mit a rácsok közé feszítenie / hogy or-pheusz ne húrozhassa fel új lantját / ne akassza fel magát”. Érdekes jelenség, hogy ez a végeredményben politikai színezetű költői gesztus a Tolnai-verset intertex-tuálisan megidézve felbukkan Barak László egyik bújtatottan politikai versében is: Barak áttételesen helyreállítja a betiltott Tolnai-vers tágabb allúziórendszerét.²⁷

Jász Attila: *a tükör túloldalán. Narc&Psych*

egy nap, amikor tükörkép leszek csak,
ne hagyj magamra, kérlek, csak ints vissza,
hogy minden rendben, érz hozzám, érints meg

amikor majd tényleg csak tükörkép leszek,
tudod, hogy szeretlek, mindig szerettelek,
imádattal követem minden mozdulatod

akkor tükörkép leszek már csak benned,
és várlak a túloldalon, ha menned
kell, idő van, gyere utánam, kérlek

Orcsik Roland: *Pornó Eurydike* (részlet)

I.

Elég volt egy (be)kattanás,
vakuzó orpheuszi pillantás,
a ránduló testből
kiömlött a fény.
A combok közti
bányamélyben
előhívatlan
árnyéka után
zihál a vágy.

II.

Elég volt egy kattintás,
megrepedt a pillantás.
Törmeléke az álom
torkában merült el.
A mélyén egy pillanatra
összeáll a sok szilánk,
fölsejlik a látvány:
a boncoló kamera előtt
vakon vonaglik a test,
majd széthull, akár a mondatok
az ébredés nélküli,
lucskos sötétben.

Az Orpheus-mítosz így lesz a politikai, hatalmi agresszióknak kiszolgáltatott művész nyílt és rejtett jelképe.

Kovács András Ferenc Kavafisz-maszkban megalkotott *Orpheusz* című költeményét korábban részletesebben is elemeztem.²⁸ A költemény bravúros alapötlete az alkotó szövegvilágának és saját sorsának párhuzamos bonyolítására épít: Hümerosz, az utolsó pogány költő Orpheus-eposzát úgy szagatják szét, ahogy a bacchánsnők Orpheust, s ahogy őt magát a fanatizált keresztények. A narrátor Hümerosz sorsában Orpheus történetét mondja újra, holott folyvást Orpheus hiányáról beszél. Hümerosz műve Orpheus történetének valós megélése lesz. Fulgentius értelmezése alapján, mely Orpheus és Eurydice misztikus egységében pszeudoetimológiai alapon a bölcsesség és az ékesszólás nászát látja,²⁹ Hümerosz költői vágyában az elveszett egységre irányuló törekvés reménytelenségeként jelenik meg.

Tözsér Árpád Ó, *Orpheusz* című verse a legújabb, *Imágók* című Tözsér-kötet egyik erőteljes darabja.³⁰ Maurice Blanchot pontosan látja Rilke Orpheus-képének én-áthágó és én-rekontextualizáló erejét: „Orpheusszal való találkozása azzal a hanggal való találkozása, mely nem az enyém, találkozás azzal a halállal, mely dallá lesz, de amely nem az én halálom, noha nekem kell még mélyebben eltűnni benne”.³¹ Tözsér említett verse is alapvetően ebbe az orfikus térbe robban bele, melyben a szereplehetőségekben megnyilatkozó és eltűnő én-ek a szerepek halálában mélyen elmerülő és feloldódó egységes énné alakulnak át.

A „régibőlcselők” madárrá lett lelkei és a „szentségtelen” természeti erők nyomán létrejövő emberi energiaformák (a versben megidézett *eonok*), azaz a felszabaduló vágyak, gondolatok, akarások és érzelmek a vers első harmadában az olvasást mint életformát, sőt helyettes létezését jelölik meg értelmezői territóriumként. Ezt az élményt lenne hivatott visszahozni az Alvilágból Orpheus, aki egyszersmind a költői lét elhasznált maszkja, és maga a létet fürkésző, megtestesült intellektus. Maga az önnön jelentéseit kereső nyelv: a másik halálában önmagával szembesített én. A költészet halálvíziójává alaku-

ló mítosz bereteszeli a nyelvet magát. Noha a vers harmadik szakaszában a „laptop- emlékek” helyett a mítosz kapuit reteszeli be: a mítosz mégiscsak a helyettes létezés játéktérének szabályrendszere, azaz nyelve volt. A három *apostrophé*ra fel-fűzött vers (az *eonok* után a költők, majd Orpheus megszólítása következik) három blanchot-i elemet működtet: az idegenné váló hangét (az ifjúkor olvasmányaiét), a halálét („félünk a szemfödél túloldalától”) és a dallá lett halál másságát („Eurüdiké csak a sötétben követ”). A vers több utat bejár: a személyes emlékezettől jutunk a mítosz öntőformájáig, mely noha maszkyszerű, mégis otthonos beszéddel társul, a könyvtől a laptopig, a rózsakeresztes hagyomány eonjaitól a kromatikán át a szakrális csonkolásig, mely egyszerre érinti a testet (a letépett fej képe) és a dal emlékét („mi, dalod nélkül balgák”). A letűnt aranykor nosztalgikus anyaméh lesz, ám az eredettől való rettegés modern poétikájának köszönhetően még saját halálunkon is kívülre kerülünk. A húsak való kiszolgáltatottságunk a világ dolgaival szemben „passzív elszennvedő közege” fokoz le mindannyiunkat. Az Orpheus lemetszett fejét kioktató Apollón istenléte a hús ellenében lehet diadalmas, hiszen ahogy Jean-Luc Marion írja, „a világban húsban öltök testet. A hús tesz eléggé kiszolgáltatottá engem ahhoz, hogy a világ dolgai túlerőben lehessenek velem szemben, és ezt a fölényüket, ezt a tehetetlen jelenlétüket éreztessék, rám kényszerítsék, sőt elszennvedtessék velem.”³² A húsba íródó hús erotikus marioni képzete mintegy jelzi az árny-Eurüdiké és az isten-Apollón Orpheus iránti szerelmének lehetetlenségét. Mégpedig a hús evidens hiányával.

A mítosz különösen elevenen, női pozícióból jelenik meg Erdős Virág *Eurüdiké* című könyvében is.³³ A mű egy a mítoszt rekontextualizáló novellával indul (Eurüdiké, akit Orpheus faképnél hagy, itt egy speciális elmeegógyintézet lakója, Pluto pedig a megvesztegetett főorvos), és egy historikus fotó verses leírásával zárul.

Orcsik Roland *Pornó Eurydike* című versciklusa *A Holdnak, Arccal* című kötet legjobb és egyszersmind legprovokatívabb szövege.³⁴ Klasszikus tézis, hogy a nemi egyensúlyvesztés következményeként a nézés aktív és



Pieter Bruegel (1525/30–1569): *Ikarosz bukása*.
1560 körül. Királyi Szépművészeti Múzeum, Brüsszel
(forrás: wikimedia)

passzív pólusokra különült el, melyek a férfi-női pozícióval esnek egybe: Mulvey szerint a stilizált nő a férfitekintet kiszolgáltatottja, és eleve „megnézendőséget konnotál”.³⁵ A *Pornó Eurydike* ugyanezeket a problémákat olvassa bele Orpheus és Eurüdiké ovidiusi mítoszába, s jut egészen más, sok tekintetben Mulvey-nél megrázóbb végeredményre az orpheusi tekintet tragikumának megvillantásakor. A költemény jól példázza Orcsik mítoszkorrekciós technikáinak lényegét is: nála a mítosz nem visszahelyezkedés, nem is allegorikus jelmez, hanem a jelenben meglátott történelmi vagy mítikus pillanat, mely nem illusztrál vagy elfed, hanem felbukkan, és látványosan eluralkodik. Orpheus története technicizálódik: a sorsdöntő pillantás „vakuzó” pillantássá válik, Eurüdiké pedig hol fétisbábu, hol a „videó-képek”

álomnöje, a „megnézendőségre konnotált” lény, aki a száználmas férfiorgazmusok után eltűnik a virtuális világ poklában, de egyetlen gombnyomással könnyen visszavezethető onnan. Az idilli görög hon, a mitológiai terep pedig a pornó sivatága. A történet vagy maga a táj is visszapergethető, megismételhető: „a visszapörgetett képkockákon / a táj fokozatosan elkomorul.” A mítosz költői holdudvara feltérképezhetetlenül tágas, Orcsik ezekre is reflektál a maga szemszögéből: így lesz például a rilkei lélek „tárnamélyéből” (utalás az *Orpheusz. Eurüdiké. Hermész* című vers Somlyó György-féle fordítására³⁶) a „combok közti / bányamély / előhívatlan / árnyéka”, vagy később a lekapcsolt készülékkel kapcsolatosan „sötét bánya”, a „sötét képernyő néma öle”. A testből a szöveg teste formálódik meg, majd bomlik szét: „a boncoló kamera előtt / vakon vonaglik a test, / majd széthull, akár a mondatok”. Az anatómiai regiszter bekapcsolása azért is fontos, mert a pornó szelekciós-fókuszáló alaptermészetére mutat rá: a test nem egész, hanem rész, bizonyos részek hatványozott dominanciája. A gépnő (nőgép) működési elve a rutin, a bejáratott funkciók, melyek folyamatosan csiszolódtak, s melyeket bárki igénybe vehet. A nőgép technicizált test, többfunkciós bábu, melynek a működtető élvezete a célja. A rendkívül izgató előjáték, előkészítés a gép bejáratása csupán, a használati utasítás folyamatrajza, a szisztematikus működés lélektelen leírása, melynek folyománya az a futószalagszerűséget idéző aktussorozat, mely a költeményben megbúvó tragikumot is festi. És ebben van a lényeg: a „kiszívott időben” egyszer csak felragyog a mítosz analógiája, mely újradimenzionálja a költeményt: „Sóvárgása nem vész el, / csak átfogalmazódott.” Az ismétlődés, a mítosz kimeríthetatlensége ugyanazt a technikát követi, mint a visszapörgetett történés technikai csodája, s talán Orcsik azt is sugallja ezzel, hogy éppen ez az irodalom létmódja.

Narcissus

A sokértelmű Narcissus-mítosz háttérmentázata nélkül nehezen értelmezhető Marno János *Narcisz készül* című³⁷ kötete, melyet az életmű egyik legjobb darabjának tartanak.³⁸ Marno költészetének fontos koncepcionális eleme a tükörszerkezet általi radikális jelentésszóródással való játék, mely a nyelv felfokozott materiális és asszociatív jellegének kiemelt jelentőséget tulajdonít. Narcisz újrakonstruált alakjában számolni lehet a lacani pszichoanalitikus modellel való rokonsággal is: a másikban felismert én integráns egésznek hat, de ez csak látszat, a Narcisz-sorsa szubjektum fájdalmas elkülönződése ön-maga képétől.³⁹ Radics Viktória Marno-olvasata így definiálja Narciszt: „Nem alteregó, nem hús-vér szereplő, hanem az ön-reflexív, magakereső, magába botló és bonyolódó szubjektum »Gestalt«-ja, váza, mondhatni: röntgenképe, [...], az ovidiusi önszerelem pedig – s ez a Marnónál fülön csíphető megannyi inverzió egyike csupán – önutálatba fordul át, vagy egy másik narcisztikus, azaz öntükröző, önmagába zárt személyben (szentélyben), a mindenkor Másikban keres – de csak pillanatokra talál – fogódzóra. Legyen ez a Másik eleven, halott vagy isteni, Narciszon lényegében nem tud segíteni.”⁴⁰ Az ovidiusi alapmodell inverzét kapjuk itt tehát, a létsömör szemlélésének önutálatá formálódott perverz tragikumát, mely a kiürült szubjektum értelmetlenségének posványába fullad, és a másik

kisemmizhetősége sem segíthet ezen, hiszen Narcisz se nem folytatódik, se nem ismétlődik meg a maga tükörképében, hanem metapoétikus értelemben az egyén „képzavarát” testesíti meg, mely a másik vágy általi megteremtésére irányul, de minden törekvés csődöt mond. A *Narcisz készül* című vers gyönyörűen jelzi a korrekciót és ellenhatást, Narcisz a társas magányba záródik bele, s az én-hez kötődő arctulajdonítás foglalkoztatja, miközben nem találja meg a szerelmet se magán kívül, se önmagában:

*A nő mint a pongyola végzet,
míg Narcisz a tények tükrében
vizsgálja magát. Méretekzik.
Megmerítkezik, úgymond, a tulajdon
arcában, mely arc éppenséggel
nem mond neki semmit. Pedig
ő értelmet adna mondatának,
ez kétségbe nem vonható, a kétség ott
merül fel, ahol Narciszt a vonások
összekuszálják és elnyelik.*

Ha összegyűjtünk Narcisz (a férfi) jelzőiből és meghatározósaiból egy csokorra valót, már akkor is világos, hogy messze kerülünk a szép ifjú klasszikus pozíciójától: rettegő, jelentéktelen, száználmas, kiégett, fogfájós, részletekben elvesző. A Marno-féle Narcissus-értelmezésnek egyetlen előképe sejlik fel a magyar irodalomtörténetből, Hajjas Tibor *Narcissus* c. verse, mely így zárul: „Micsoda sajgó vízesés / szökevény arcom!”⁴¹ Marno Narciszt ugyanakkor olvasói hagyománytudatunk folytonosan Ovidius Narcissusával konfrontálja: e nélkül a viszonyítási rendszer nélkül minden értelmezés szegényebb lenne.

Myth&Co

Jász Attila mind Orpheus, mind pedig Narcissus mitológiai történetét új energiákkal tölti fel. A *szárnyas csiga*⁴² című kötetnek két alcíme is van. Az első – *Átiratok* – eredendően a privát és az irodalmi hagyomány átértelmezhetőségére, felül- vagy átirására vonatkozik, felfogható akár szélesebb értelemben vett alkotásmetodológiai megnyilvánulásként (kivált a posztmodern allúziók és intertextusok világában), de akár önkorrekcióként is. A második – *Myth&Co* – ironikus utalás a mitológiai környezetre, arra a hatalmas, egy jól szervezett céghez hasonlatos rendszerre, mely részint a közös tudás révén megkönnyíti a befogadást, másrészt felkínál egy sokirányú értelmezőhálózatot. A kötet tehát részint mitológiai, részint az eddig teremtett privát költői világ textuális átiratainak gyűjteménye. Vagy ahogy Szűcs Balázs Péter fogalmazott recenziójában: „személyesség és távolságtartás, mitológiai motívumok és közvetlen tapasztalatok együttese”.⁴³ A kötet szerkezete a középpontos szimmetrián alapul, az antik kallimachosi-horatiusi köldökelvhez hasonlóan szerveződik. A középpontban a *Daid&Ikar* sorozattíz költeménye áll, ezt első héjként veszi körbe az *Orp&Eur* és a *Herm&Co* kilenc-kilenc költeménye, a külső héjat pedig a *Narc&Psych* és az *Apol&Marsy* ugyancsak kilenc-kilenc verse alkotja. A kilences szám arra utal, hogy a kötet lényegében kilenc mitológiai alakot hoz játékba (Narcissus, Psyche, Orpheus, Eurydice, Daedalus, Icarus, Hermes,

Apollo, Marsyas), Hermesnek ugyanis a negyedik ciklusban nincs megnevezett párja. De ne feledjük a kilences szám erőteljes mágikus beágyazódását sem az antik kultúra egészébe. „Hérodotosz kilenc könyvre osztja művét, kilenc a múzsa, kilenc évet kell várni. Az önreflexió vágya ebben a mágikusan értelmezett számban reflektál önmagára” – írja Nádas Péter.⁴⁴ A kilences a kötet tárgyát képező művészi önreflexió kódjaként is értelmezhető. A teljes gyűrűrendszert egy *Myth&Prae* és egy *Myth&Post* alcímű költemény keretezi, melyek az emberi létezés premitologikus és posztnitológias fázisára reflektálnak, miközben közös pontjuk a transzcendenciához való viszony megszövegezésének igénye. A pontos mértani-matematikai koncepciót tovább árnyalja egy, a ciklusok elején mottóként futtatott vezérvers, Jorge Luis Borges *James Joyce* című, tizen-négy soros, szonettszerű költeménye (Somlyó György fordításában). A csonka idézetek utolsó sora a tipográfiának köszönhetően rendre elhalványul, majd megismétlődik a következő tömb elején: a csonkulás és a szövegahagyományozódás tünékenysége mellett elsősorban arra érdemes figyelni, hogy az ovidiusi átváltozásmítoszok tömbjei mintha e vers speciális kommentárjai lennének, sőt mintha időnként e vers szöveganyagán élőködnének. „Az ember egy napja magába foglal / minden napot” – kezdi Borges.⁴⁵

A Jász-kötet összes verse az „Egy nap, amikor” fordulattal indul, s tulajdonképpen visszahelyezhető a borges-i ösversbe, akár egy fraktál. A belső borítón a Borges-vers rongyolt fragmentuma tűnik fel, félig-meddig olvashatatlanul, palimpszesztus-sorsra kárhozhatva. A szöveg illékonyaságára, a kulturális emlékezet fakulásának mechanizmusaira utal az a gesztus is, ahogy Jász önmagát szerzőként definiálja: „ismeretlen vidéki költő” – áll a fülszövegben. Ugyanakkor az alkotást nem egyéni attrakcióként vagy misztikus-romantikus teremtoi gesztusként fogja fel, hanem a hagyománynak kiszolgáltatott, önkéntelenül is többszemélyessé váló szerzőkonstrukció funkcionális működéseként. („Neve és más nevek alatt számos műve megtalálható nyomtatott és online formában is.”⁴⁶) A ciklusokat továbbá Csendes Toll (Jász Attila egyik ismert alteregója) fekete-fehér fotói tagolják, s nem mellékes az sem, hogy a szerző a tartalomjegyzék szerint minden egyes verset dedikál valakinek, gyakran ismert személynek (pl. Győrffy Ákosnak, Dresch Mihálynak, Segantininek, Erik Satie-nak vagy épp Klimtnek), máskor közelebről meg nem nevezett karakternek (egy hatyúdálnoknak, egy időtolvajnak, egy szívárokásónak, egy túloldalinak stb.), s ez a paratextus szintén tághatja a szöveg értelmezési körét.

(*Narc&Psych*) Az első kilences Narcissus és Psyche bűvölésében fogant: nem az ovidiusi Echo neve jelenik itt meg, hanem – Borbély Szilárd nevezetes *Amor és Psyche*-szekvenciáinak nyomán⁴⁷ – a lélek, de nem önálló lényként, hanem mint a testként létező Narcissus tükörképéül elgondolt mása. A kis-ciklus önmagában is kerek egészet alkot, fő tárgya az átmenet testből képbe, létből nem létbe: Narcissus az egzisztencia és az árnyék-lét mítoszának hat: „csupán jelez az ott-létével, ő csak egy árnyék, / egyik képből a másikba, vanból nincsbe, átér”.⁴⁸ Jász nem éri be ennyivel: a jelként való létet metaforizálva jut el a költői kép vagy a verssor és a referencialitás viszonyának újrafogalmazásáig, méghozzá épp a Narcissus-mítosz nyomvonalán. Nála a mítosz az egyetemes képi kifejezőmód metaforája vagy parabolája lesz: amikor Narcissus a világ textu-

ális tükörbe tekint, költői képeket, nyelvi jeleket lát, a látvány maga a jelentés szerelmét tükrözi a metafora csábereje iránt. Narcissus itt önmaga képiségebe, összes potenciális költői öndefiníciójába (metaforájába) szeret bele.

Már a reneszánsz művészetbölcse, Alberti is Narcissushoz kötötte a művészet születését, hiszen „mi egyéb a festészet, ha nem magunkhoz ölelni a forrás vizének tükkrét?” – kérdezi.⁴⁹ Nádas Péter Jean Gebser logikáját követve úgy olvassa Ovidius Narcissus-elbeszélését, mintha az ún. archaikus és mágikus korszak határmezsgyéjén történe, amikor „se a tükörnek, se a tükröződésnek, se a képnek, se a képmásnak nem volt fogalma”.⁵⁰ Jász ezzel szemben az önmagáról alkotott költői képekkel, a művészi önképpel, az egzisztencia csak költői nyelven megfogalmazható képével szembesíti hőst. Nem azt állítja, hogy nincsenek fogalmak, hanem azt, hogy amik a fogalmak képeként léteznek, nem juthatnak túl az önértelmezés korlátaiban, hiszen minden látszatmátság ellenére csak tükörképei ugyanannak, amiből kiindultak. A költészet be van zárva saját véget nem érő tükörjátékába. Ráadásul Jásznál a *szinte észrevétlen* című vers alapján a mítoszban megbújik a szinte elviselhetetlen szépség extatikus, önpusztítási vágya is. A pusztítás ugyanis fokozza a szépséget (a vers anekdotája szerint egy görög szobrász oly szép műalkotást hoz létre, hogy kalapáccsal veri le az orrát, hogy elviselhetővé tegye, ám a szoborfej ettől még gyönyörűbbé válik), az esztétikai befogadás szinte fetisizálja a hiányt. Kép és jelentés (műalkotás és ösvalóság) viszonya egyre radikálisabban kezd elszakadni egymástól a ciklus végére: „jég alatt élek”, mondja az egyik költemény Narcissusa, és megfordítja az önmagával való szembenézés irányát.⁵¹ A kép és tükörkép közötti jég az emlékezés és az álom szögét hozza játékba. A kilencedik versben is a tükör túloldala válik érdekessé: sőt, a tükörképpé válás folyamata, mely során elveszik az eredeti. Ez a másolat-lét a költői szövegvilág létmódjaként jelenik meg. Psyche ezt a tükörképet őrzi önmagában: „akkor tükörkép leszek már csak benned, / és várlak a túloldalon”.⁵² Az én/te tükörpozíció odáig redukálódik, hogy csak a másikban létező én, csak a túloldal marad meg, miközben az eredeti elpusztul. A ciklus a metapoétikus megfontolások mellett felvezeti egy kapcsolati krízistörténet narrációját is.

(*Orp&Eur*) Az Orp&Eur ciklus már világosabb narrációval dolgozik: az elszakadás tényéből indul ki, ám azonnal mítosz-korrekción is végrehajt. Az első vers végén ez így kap hangot: „Orpheusz gazzal benőtt ösvénye / eltűnik a ködben, / Eurydice fájdalma tájjá válik, / vonallá, tónussá, amikor már nem nézel vissza, / mert tudod, hogy láthatatlan a lénye G(abinak)”.⁵³ A mitikusra kopírozódó személyes, a helyettesíthetőség és korrekció játéka mozgatja ezt a sorozatot: Orpheus ráadásul itt nem hibázik, nem tekint hátra, mert tudja, hogy úgysem látna semmit, mégis elveszíti Eurydicét. A nézés férfiprivilegiumáról való lemondás a maszkulin tárgyasítás sztereotípiának feloldásaként is értelmezhető, de ennél sokkal hatékonyabb, ha a harmadik vers nemi feloldásaiból („alul férfiként, felül nőként érzel”),⁵⁴ illetve az identitás- és szerepösszemosásból indulunk ki: az Orpheusban élő Eurydice képe számít és viszont. A másikban megtapasztalt, a másik által létrehívott én, illetve az integritás lehetősége. Narcissus egysége és önazonossága után a különbözőséből létrejövő egység kezd el dominálni, a másikban kiteljesedő én mint harmonikus, androgün (és így aranykori) entitás. Ezt az egységet, illetve a megbomlásából faka-

dó hiányt a test romlása, pusztulása nem befolyásolja: a hiba szépsége a rendszer részét képezi. Érzékeny részei e gondolat költői megformálásának a fel-felbukkanó homonimák: „mikor a test kérge fája nem hoz újabb leveleket / belső postaládánk örök szomorúságára, csak hullat”.⁵⁵ A belső postaláda az én kommunikációkészségének és kommunikációs lehetőségeinek határait jelenti. A sorozat egyik legizgalmasabb szövege egy ősi költő-metafora (Pausanias szerint a hatyúk járatosak a múzsai tudományokban), a hatyú képét vetíti elénk mint szereplehetőséget: csak hogy ez a hatyú egy kitömött szertári hatyú, muzeális és poros tárgy, akárcsak az opheusi költőszerep maga. Itt a szerző játékba hozza Tolnai Ottó *13 hatyúk dala* című versét is, mely a hatyú-motívumrendszer látványos dekonstrukciója lesz.

(*Daid&Ikar*) A harmadik sorozat, azaz a központi Daid-&Ikar-ciklus tíz egységből áll: ez a kötet központi gondolati rendszerét tárja elénk, a zuhanás állapotát, a köztes létet vagy inkább a semmibe tartottságét, melynek világos célja a pusztulás. Jász Ikaros zuhanását lassítja le, mintha felvételt néznénk. Ez a zuhanás a képzelet kiszámíthatatlanságával kerül párhuzamba, mely kiszabadul a hagyományos, földi és fizikai zuhanás-fogalom territóriumából, holott a költő látszólag egyszerű sirályokról beszél: „mintha szertartást végeznének, / mozdulatlanul repülnek, / emelkedve zuhannának, akár az ikaroszi képzelet”.⁵⁶ Metapoétikai szempontból a sorozat a képzavar és a közhely fogalma mentén ragadható meg. A Nap a költészet valamiféle eszményi magasaként jelenik meg, míg a közhely és a képzavar Ikarosként: „megy le a nap, a távol közelében bármi lehetne, akár egy képzavar”.⁵⁷ A fontos dolgokról „csupán ennyire közhelyesen [...] beszél vagy hallgat az ember” – szögezi le a második vers.⁵⁸ A kiürülés (vagy zuhanás) a nyelv feletti uralom elvesztésével jár. Egy kapcsolat megszakadásával nemcsak egy közös nyelv hal ki, hanem a szótár is megsemmisül, mely e nyelv szavait rögzítette. A negyedik versben a festő nem képeket, hanem műtermet fest magának: „csak műtermet kellene festeni, újra meg újra, / és lassan felkapcsolódnak a belső reflektorok”.⁵⁹ Vagyis: maguk az alapok, az alkotás lehetőségének terei pusztultak el. Ikaros bukásának oka ebben a sorozatban a költői és a privát, köznapi beszéd abbahagyása lesz, melyről a környezet, akárcsak Auden nagyszerű Ikaros-versében (mely Brueghel *Ikarosz bukása* című képének ihletésében fogant), a természet, a kozmosz, a létezés maga nem igazán vesz tudomást: „két kapálózó láb / tűnik el az amúgy bukolikusan nyugodt tenger felszíne mögött”.⁶⁰

Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy a madárképzetekkel társított mítosz mennyire mozgékony ebben a sorozatban: a Leonardo da Vinci ihletésében fogant hetedik versben a nagy feltaláló szolgájának egy próbarepülés során bekövetkezett halálát írja meg mint a szabadság elérésének bizarr módozatát. Az irányok itt is kettősek: a mélységbe zuhant szolga végül a legendák magasságába emelkedik. „Súlytalan szabadság nincs” – szögezi le a következő vers,⁶¹ mely egy madárról szól. A madár egy grafikus „fejében” tűnik el, s a szerepét egy lebegő kalitka veszi át, s madárrá fogadják a társak. A madártól már csak egy lépés az angyal: a ciklus végén egy angyal áll, afféle ellen-Ikaros pozíciójában, s egy tengeri szikláról „figyeli az embert, / behunyja szemét, nem akar mást látni, csak tengert”.⁶²

(*Herm&Co*) Jász negyedik ciklusa kilenc verset tartalmaz a Hermés-mítoszok jegyében. Hermés elsősorban lélekvezetőként jelenik meg, de más alakváltozatot is ölt. Az „and com-

pany” betoldás mellékalakokkal is számol az „aktuális apokalipszis”⁶³ megjelenítésében. A Borges-vers itt ér az öröklét motívumához, melyben az idő jelen, múlt és majdani dimenziói összeolvadnak. A sorozatban amúgy sem „menetirányban folyik az idő”.⁶⁴ A verssorozat az átkelést tematizálja idegen világokba, a túlpartra, Hermés kíséretében. A gyűrűs szerkezet itt köti a negyedik ciklus félgyűrűjét a másodikhoz, Orpheus és Eurydiké mítoszához. A párkapcsolatidimenziók sötét regisztereiről van szó itt is („a filozofikus árnyékban erotikus szelölő”),⁶⁵ az átkelés közege itt is a tengeri átkeléshez hasonlatos (a Styx helyére a végtelenített tenger képe lép, s az átkelés a végtelenbe, vagy pontosabban szólva immár életfogytig nyúlik). A haladás, az út mentén egyre-másra értelmezhetetlen jelek tűnnek fel („fekete kalligráfiák az elhagyott utakon”),⁶⁶ sőt maga a szerző is immár „érthetetlen jeleket” hagy a homokon.⁶⁷ Az átkelés különféle eszközökkel történik (autó, vonat), ám a papírhajó képe válik központivá, mely a styxi ladik ironikus motívum megismétlése lesz, miközben az átkelés iránya is megváltozik: „Egy nap, amikor elég öreg leszek hozzá, / hogy ne csak a verseimből, az életemből is / papírhajót hajtogassak, kék hegyek alatt, / borgőzősen, magamhoz ölelem a holdat, / a félig leeresztett tó iszapos tükrén át”.⁶⁸

(*Apol&Marsy*) Az utolsó ciklus Apollón és Marsyas mítoszához hozza játékba. A ciklus központi eleme a zene, mely mitikus agresszióhoz társul. Marsyas megnyúzásaiban a lemeztelepedés és kiürülés képe tér vissza, de analóg módon jelenik meg Krisztus megfeszítése is: „Jézus felfeszül, és megszületik a zene”.⁶⁹ A sorozat számos eleme zenészeknek dedikált szöveg (Erik Satie, Vukán György, Szabados György, Dukay Barnabás). Eric Satie önálló verset is kap, felismerhető entitást a maga sosem használt, legendás kalap- és öltönygyűjteményével, de a nevével fémjelzett *gymnopédies* sorozatra is többszörös utalás történik a rituális meztelenség említésével („egy nap egészen le kell majd meztelenedni, / le, egészen a lélektelen húsig, csontig”). A Dukay Barnabásnak ajánlott *a holt nyelv* című versben mintha *A mélység színén* c. kompozíció szürem-lene át. Dukaynál, ahogy Papp Máté írja, „a nyelv és a zene rejtjelei kölcsönösen feltételezik/elfedik egymást”,⁷⁰ a halállal végződő zenei versengés itt is az elnémuláshoz vezet, s a költő számára nem marad más, mint „mondathálókat szőni, amiben az örökkévalóság / csak kapaszkodnak egymásba görcsösen a csend és a némaság is”.⁷¹ Marsyas természetesen kezelhető művész-alteregóként is, egyes elképzelések szerint már maga Ovidius is önreflexiót látott a karakterben.⁷² Marsyas Jásznál is a lehetetlent kísérti meg, ahogy Daedalus és Orpheus is tették az ég és az alvilág meghódításával. A zene a világrend harmóniáját biztosító erőként jelenik meg, mely a halandó számára szintén uralhatatlan terep. Tözsér Árpád Orbán Ottó emlékére írt *In memoriam* című pszeudoszenettjében⁷³ hasonlóan a zene és a „a véres, / eleven sípban gurgulázó vers” viszonyrendszerét köti össze a metafizika költői esélyeit. A vers Marsyas megnyúzását a szöveg megnyúzásával („Marsziasz lehántott fejű metaforái”) vonja párhuzamba, a versengés bíráivá a metronómokkal fölszerelt „receptiós poétikák doktorait” teszi meg. Jász messze nem dolgozik ennyire közvetlen rekontextualizálással a késő modern poétikákon edződött Tözsérrel szemben: nála a mítosz érzékeny intimizálásában nem a polémiára esik a hangsúly, hanem Marsyas elkerülhetetlen metafizikai vere-ségére.

Jegyzetek

- 1 Bedecs 2009, 185–194.
- 2 Boldog 2012.
- 3 Pikó 2016.
- 4 Tözsér 1985, 171–173. A verset később a költő átdolgozta, *Panem et circenses* címmel sorolta be összegyűjtött verseinek kötetébe. Ebből a változatból Ovidius, sajnos, kimaradt (Tözsér 2015, 231).
- 5 Polgár 2010, 105–110.
- 6 Varga 1981, 53–83.
- 7 Sziveri 2011, 251; Csehy 2005, 71–72; Lábadi 2008, 143.
- 8 Kemsei 1998.
- 9 Bogdán 2008.
- 10 Krusovszky 2011, 37–49.
- 11 Horváth 2012; László 2012, 20; Koncz 2012, 98–99.
- 12 Koncz 2012, 98–99.
- 13 Mesterházi 2013, 1128–1131.
- 14 Szilvay 2012.
- 15 Gerevich 2005, 15–27. A ciklus elemzéséhez lásd Csehy 2014, 642–651.
- 16 Horváth 2016, 53, 56.
- 17 Turi 2017, 26, 58.
- 18 Polgár 2009, 41.
- 19 Tóth 2001, 23.
- 20 Csehy 2005, 66–67; Csehy 2015, 10.
- 21 Tözsér 2015, 150, 154–155, 230, 258.
- 22 Csehy 2010, 34–41.
- 23 Tolnai 1992.
- 24 Segal 1989, 1–35.
- 25 Tolnai 1992, 119.
- 26 Thomka 1994, 84–86.
- 27 Barak 1987, 11; Csehy 2013, 11–19.
- 28 Kovács 2006, 229; Csehy 2017, 311–320.
- 29 Friedman, 86–145.
- 30 Tözsér 2016, 36–37.
- 31 Blanchot 2005, 126.
- 32 Marion 2012, 154.
- 33 Erdős 2007, 7–9, 120–122.
- 34 Orcsik 2007, 59–63.
- 35 Vö. Mulvey 2000, 12–23.
- 36 Rilke 1983, 168–171.
- 37 Marno 2007.
- 38 Bedecs, 2009, 113.
- 39 Vö. Lock 2000, 37–51.
- 40 Radics 2011, 563.
- 41 Hajas 2005, 77.
- 42 Jász 2014.
- 43 Szűcs 2015, 89.
- 44 Nádas 1991, 31.
- 45 Borges 2000, 139.
- 46 Jász 2014, fűlszöveg.
- 47 Borbély 2006, 77–117.
- 48 Jász 2014, 9.
- 49 Gyenge 2014, 171.
- 50 Nádas 1991, 17–18.
- 51 Jász 2014, 14.
- 52 Jász 2014, 15.
- 53 Jász 2014, 17.
- 54 Jász 2014, 19.
- 55 Jász 2014, 22.
- 56 Jász 2014, 27.
- 57 Jász 2014, 27.
- 58 Jász 2014, 28.
- 59 Jász 2014, 31.
- 60 Jász 2014, 33.
- 61 Jász 2014, 35.
- 62 Jász 2014, 37. A Jász-poétikához közeli Marno János *Daidal* című kötete csonkolt címével utal vissza az ovidiusi mítoszra: a címadó vers egy szárnyas hangya-álom próbapépülésének kontextusába helyezi a közismert történetet. „Esz lesz, és szárnyad / nő, mint-ha álmodnál, a semmiből.” A nap izzása „forró üveg- / szilánkok-ként” jelenik meg. Marno 2001, 180. Az Ikaros-mítosz egyik legnagyobb feldolgozása W. H. Auden ikonikus, *Musée des Beaux Arts* című verse, mely Brueghel *Ikarosz bukása* című képének ihletésében született. Lásd Kinney 1963, 529–531. Az Auden-vers és a kép sikeres továbbgondolásának tartható Kántor Péter *Ikarosz bukása* (Kántor 2017, 95–97), illetve Mizser Attila *kréta és toll* című költeménye is (a vers elemzéséhez: Csehy 2004, 197–200), melyek Jász mitopoetikus szövegeljárásai helyett az ekphrasis hagyományát hozzák játékba. Németh Zoltán *Állati férj* című, a fehér gólyáról szóló versnovellájában egy bizarr nász gyermekeként születik meg egy majdnem-Ikaros: „tollat viselt két kezén, / könnyű lett volna Ikarosznak nevezni, / de kéthónaposan felemelkedett az égbe, / és elszállt örökre dél felé.” Németh 2016, 71.
- 63 Jász 2014, 39.
- 64 Jász 2014, 47.
- 65 Jász 2014, 45.
- 66 Jász 2014, 47.
- 67 Jász 2014, 40.
- 68 Jász 2014, 42.
- 69 Jász 2014, 53.
- 70 Papp 2013.
- 71 Jász 2014, 54.
- 72 A mítosz értelmezéstörténetét kitűnően összegzi Darab 2015, 33–40.
- 73 Tözsér 2015, 152–153.

Bibliográfia

- Barak L. 1987. *Szelid pamflet*. Pozsony.
- Bedecs L. 2009. „A pátosz és a posztmodern”: Uő: *Nyelvek a végtelenhez. Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetéről*. Budapest, 185–194.
- Blanchot, M. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Gy. – Kicsák L. – Lőrinszky I. Budapest.
- Bogdán L. 2008. „Bolyongások a dalmát szigetvilágban”: *Holmi* 20/5, 621–624.
- Boldog Z. 2013. *A felesleges könyv*. Irodalmi Jelen (<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1530/felesleges-konyv>).
- Borbély Sz. 2006³. *Halotti Pompa. Szekvenciák*. Pozsony.
- Csehy Z. 2004. „Minotaurus laccíme. Kalandok a szonett labirintusában”: H. Nagy P. (szerk.): *Disputák között*. Somorja, Dunaszerdahely, 197–200.
- Csehy Z. 2005. „Antikvitás mint intertextus a kortárs magyar költészetben”: *Új Forrás* 37/2, 67–74.
- Csehy Z. 2010. „Endümion álma, Luna ánusza. Közelítési kísérletek Tözsér Árpád antikizáló verseihez”: *Parnasszus* 16/4, 34–41.
- Csehy Z. 2013. „A költők asztala. A szövegköziség mint szubverzió és politikai tett Barak László 1989 előtti lírájában”: *Opus* 5/6, 11–19.
- Csehy Z. 2014. *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony.

- Csehy Z. 2015. „A poszthumántól az alternatív rítusig. Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában”: *Parnasszus* 21/2, 6–24.
- Csehy Z. 2017. „Orpheusz teste. A mitológiai referencialitás szerepe Kovács András Ferenc kavafiszi versében”: Korpa T. – Mészáros M. – Porció V. (szerk.): *KAF-olvasókönyv. Válogatott kritikák, tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről*. Budapest, 311–320.
- Darab Á. 2015. „Marsyas és Apollo: két paradigma”: *Ókor* 16/2, 33–40.
- Erdős V. 2007. *Eurüdiké*. Budapest.
- Gerevich A. 2005. *Férfiak*. Pozsony.
- Gyenge Z. 2014. *Kép és mítosz. A mitológia esztétikája*. Budapest.
- Hajas T. 2005. *Szövegek*. Budapest.
- Horváth Gy. 2012. „Kizökkent, kérdez, összeroppan”: *Magyar Narancs* 24/5 (február 2.).
- Horváth I. O. 2016. *nem szimpátia*. Budapest.
- Jász A. 2014. *szárnyas csiga. átiratok. myth&co*. Tata.
- Kántor P. 2017. *Válahol itt*. Budapest.
- Kemsei I. 1998. *Levelek Pontusba*. Budapest.
- Kinney, A. F. (1963). „Auden, Brueghel, and ‘Musée des Beaux Arts’”: *College English* 24/4, 529–531.
- Koncz T. 2012. „Lehúzott bőrök”: *Bárka* 20/3, 98–99.
- Kovács A. F. 2006. *Hazatérés Hellászból. Kavafisz-átiratok*. Budapest.
- Krusovszky D. 2011. *A felesleges part*. Budapest.
- Lábadai Zs. 2008. *A lebegés iróniája. Sziveri-szinposzis*. Újvidék.
- László E. 2012. „Hogyan kormányozzunk verset?”: *Élet és Irodalom*, július 10., 20.
- Lock, G. 2000. „Uror Amore Mei. Individual and Social Identity in Psychoanalytic Theory”: L. Spaas (szerk.): *Echoes of Narcissus*. New York – Oxford, 37–53.
- Marion, J. L. 2012. *Az erotikus fenomen. Hat meditáció*. Ford. Szabó Zs. Budapest.
- Marno J. 2001. *Daidal*. Pécs.
- Marno J. 2007. *Narcisz készül*. Budapest.
- Mesterházi M. 2013. „Egymást metsző mitológiák”: *Jelenkor* 56/11, 1128–1131.
- Mulvey, L. 2000. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film” (ford. Juhász V.): *Metropolis* 4/4, 12–23.
- Németh Z. 2016. *Állati férj*. Pozsony.
- Orcsik R. 2007. *Holdnak, Arccal. Potyaversek, útközben*. Szeged.
- Papp M. 2013. „A mélypont ünnepélye. Dukay Barnabás zeneszerzőről és zenéjéről”: *Új Forrás*. <http://ujforras.hu/a-melypont-unnepelye-dukay-barnabas-zeneszerzore-es-zenejerol/>.
- Pikó A. G. 2016. „Horatiusnak megint rossz napja van”: *Műút* <http://www.muut.hu/?p=22303>.
- Polgár A. 2009. *Régész nő körömcipőben*. Pozsony.
- Polgár A. 2010. „Ovidius a polai amfiteátrumban. Közelítések egy Tözsér-vershez”: *Partitúra* 5/1, 105–110.
- Rilke, R. M. 1983. *Versei*. Budapest.
- Segal, Ch. 1989. *The Myth of the Poet*. Baltimore–London.
- Szilvay M. 2012. „Az a művész, aki belehal”: *Prae*. <http://www.prae.hu/article/4484-az-a-muvesz-aki-belehal/>.
- Sziveri J. 2011. *Művei*. Budapest.
- Thomka B. 1994. *Tolnai Ottó*. Pozsony.
- Tolnai O. 1992a. *Versek könyve*. Budapest.
- Tolnai O. 1992b. *Wilhelm-dalok*. Pécs.
- Tóth K. 2001. *Porhó*. Budapest.
- Tözsér Á. 1985. *Körök*. Pozsony.
- Tözsér Á. 2015. *Erről az Euphorboszról beszélnek. Összeültött versek 1963–2012*. Pozsony.
- Tözsér Á. 2016. *Imágók. Új versek 2012–2016*. Pozsony.
- Turi T. 2017. *Anna visszafordul*. Budapest.
- Varga I. 1981. *Boszorkányszombat*. Pozsony.

Csehy Zoltán (1973) költő, műfordító, irodalomtörténész, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Kutatási területe a humanista és neolatin irodalom, a régi magyar és kortárs költészet.

Ovidius: *Átváltozások* I. 5–150

Fordította Csehy Zoltán

A világ keletkezése, benépesítése, az ember teremtése

Egykor a tenger, a föld, meg a mindenségre borított égbolt és az egész roppant természet is egy volt, s káosznak hívták: nyers, rendetlen, kusza katyvasz, céltalan, ernyedte súly, melyben kavarnak a dolgok magvai összhang és rend nélkül szertekuszáltak. Fényben nem fürdette a földet a Nap ragyogása, nem hízott meg a hold, és szarvát nem mutogatta, nem csüngött földünk levegővel ölelten a légben tartva az egyensúlyt, és karjaival sose nyúlt ki Amphitrité sem hosszú partok pereméig, szárazföld, levegő, tenger, mind egybevegyültek, ingott még ez a föld, tengerben senki sem úszott, fénytelen állt csak a lég, tartósnak semmi se látszott, egymással küzdött minden, s egy testbe szorítva harcolt száraz a nedvvel, s a hideggel a hőség, harcolt léggyal a durva, nehézzel a tollpihe-könnyű. Egy isten, meg a bölcs természet hozta a békét: égtől vált el a föld, s földtől szabadult meg a tenger, elkülönült könnyű áramtól az elnehezült lég. Megszabadultak a vak káosztól, s el nem enyészó összhangot nyertek s a helyükre kerültek a dolgok. Felragyogott tüzes-izzó íve a súlytalan égnek, és a világ tetején megtelepedt örök lakozását. Könnyű légáram birodalma terült ki alája, lejjebb fekszik a föld, nehezebb elemek cipelője, súlya lehúzta szegényt, és körbeölelte a hullám végül a szárazföldet a legszélső pereménél. Bármelyik isten volt, aki elrendezte a káoszt, szétszabdalta előbb, s azután formálta meg újra, majd földünket gyúrta hatalmas gömb alakúra, hogy bárhonnan nézve is egyformán kerekedjen, elrendelte, ömöljön a hab, dagadozzon a szélben, verje vihar, hogy a földet a víztömeg árja ölelje. Száz forrást, tágas tavakat, mocsarat telepített, mélybe futó folyamot szédítő parti szegéllyel: egy-egy a föld kebelébe siet haza sokféle járva, egy-egy a tengerhez, ki a tágas víz terepére, nyúvi – folyónak a partja helyett – tengernek a szirtjét. Sik térséget nyújtott szét és völgyeket is vájta, lombosodott erdő, sziklás bércek magasodtak.

Jobbról és balról ugyanúgy két övre felosztva fénylik az ég, s mindnél tüzeesebb ötödikre középen isteni gondviselés folytán: ugyanígy van a földön. Forrósága miatt a középső öv belakatlan hó van a két szélsőn, s mellettük a jég meg a hőség bölcs elegyéből mérsékelt öv-pár alakult ki. Rajtuk a lég: könnyebb, mint súlya a földnek, a víznek, s épp ugyanennyivel elnehezültebb teste a tűznél. Fellegeket rendelt oda és ködöket gomolyított, dörgedező dörgéssel ijesztve az emberi elmét, villámló viharos vihedert küldött, szelet, orkánt. Ám a szeleknek a föld megformálója nem adta mind az egész levegőt: féken gond tartani őket, mind-mind másfele fúj, folyton rohan, és a világot menten széttépnék a viszályfütötte fivérek. Eurus az ör keleten, nabataeus, perzsa vidéken, hajnali napsugarak fürdette hegyek magasában. Alkonyi szél Zephyrus, s a lenyugvó nap hevítette parton kedvvel időz, Scythiában az északi, zordon vad Boreas dül-fül, szemben meg esőzik örökkön, s ködtől nyirkosodóban a föld, Auster birodalma. Erre került a folyékony, súlytalan éter utána, melyben a földi salaknak még halovány nyoma sincsen. Épp sikerült kijelölni a légtér annyi határát, s már ki-kigyúltak a csillagok is melegítve egünket, melyek a vak köd terhe alatt kushadtak idáig. S hogy ne legyen lélek híján holt táj, a magasban számos csillagkép és istenalak lakozik fönny, s lenn fénylő halak úsznak a kristály habzubogásban, állat a földre került, a madár lebegő levegőbe. Egy nemesebb s okosabb lény kellett még a világra, hogy hódíthasson, hogy uralkodhasson a többen. És ember született, kit a mindent létre igéző, majd szebbé tévő istenség égi magokból sarjasztott, vagy az ég anyagától elszakadó föld őrizgette az ég testvérmagvát kebelében, s Iapetus fia ezt az esővízzel vegyítette, s isteneink képére kiformalgatta a testet. Földre szegett fejjel jár mindegyik állat a földön, bezzeg az ember emelt főt nyert és égre tekinthet, így rendelte, a csillagokat fürkésze szemével. És ami nyers volt és formátlan idáig, a földön eddig nem látott emberformák kavarnak.

A világ négy korszaka

Jött az aranykor előbb: még nem volt jog, se fenyítés,
sem törvény, mégis trónolt az erény, az igazság.
Nem volt megtorlás és félsz, bronztábla se függött
törvénnyel fenyegetve. A nép nem leste remegve
még bírása szavát, az erényhez bíra se kellett.
Nem vágták ki a bérci fenyőt, hogy a vízre eresztve
fénylő hullámok közepén bebolyongja a tengert.
Nem láttak soha más partot sem a földi halandók,
nem volt mély árkokkal a város körbekerítve,
nem volt bronz hadikürt, görbített trombita sem szólt,
nem volt harci sisak, sem kard és hadseregek sem:
gyöngéd békességben időztek a földön a népek.
Kényszer nélkül szülte a föld bőségadományát,
testét nem sebzette kapák dühe és eke éle.
Éppen elég is volt, ami önként nőtt eleségül,
bokrokról tépték a gyümölcsöt, vagy hegyi epret
és somot és tüskék közt bújt szedret szedegettek,
meg makkot, Jupiter sátras tölgyfája teremte.
Folytonosan kikelet ragyogott, langy szél simogatta
sorra a mag nélkül sarjadt szirmok sokaságát.
Szántani nem kellett, termett önként is a szántó,
sőt, bevetetlen földön aranylott dúsan a búza,
tejfolyam-ár zubogott, nektárfolyamok kanyarogtak,
zöld tölgygallyakról csöppen le a lomha, arany méz.
Ám Saturnust végül a Tartarus éje benyelte,
és így trónra került Jupiter, s eljött az ezüstkor.
Rosszabb, mint az arany, sokkal jobb, mint a vörös bronz.
És az örök kikelet folyamát Jupiter negyedelte:
tél jött, nyár született, s a hideg-meleg őszi időszak,
röpke tavasz: most már négy évszak kergeti egymást.

Ekkortájt izzott legelőször a tűzben az ég is,
ekkor a szél révén jégpáncél nőtt a vizekre,
ekkor kellett lakhely először: házul a barlang
szolgált és sűrű vesszők, hánscok fonadéka,
ekkor szántották fel először a földet a magnak,
s ekkor nyögtek először az ökrök húzva a jármot.
Harmadszorra a bronz ivadék kora is beköszöntött,
lelke vadabb volt, és fegyvert forgatni nem átallt,
ám nem volt romlott. De a nyers vas korszaka tört rá,
és beözönlött minden bűn megrontva a földet,
elmenekült a szemérem, hűség és az igazság,
ármány, fondorlat, csel jött a helyére azonnal,
és az erőszak, a birtokvágy bujása kisérte.
Matrózszem sose látta szelekbe feszült a vitorla,
hegyháton nőtt fák törzsét ringatta folyóhab,
s csónakokat küldtek sose látott vízre hajózni.
És, mi közös volt eddig, akárcsak a lég vagy a napfény,
földmérők osztották föl mezsgyéekkel a földet.
Már nem csak gabonát, terményt követeltek a gazdag
földtől, ám zsigeréig fúrtak a mélybe hatolva,
és mit a Styx-árnyak közelében rejteni próbált,
kincseket ástak elő, bűn serkentőit, öléből.
Bányászták a gonosz vasat, és aranyércet, amely tán
még gonoszabb. Harcok törtek ki a vassal, arannyal,
s véres kéz rázott csörgő fegyvert fenyegetve.
Rablásból éltek, rettegve feküdt le a vendég,
vőtől fél az após, testvértől retteg a testvér,
asszonyt ölhet a férj, és férjet gyilkol az asszony,
ádáz mostoha főz a bürökből mérget, az ifjú
vizslatgatja az apja korát: érett a halálra.
Porban a jámborság, és szűz Astraea utolsó
istenként szállt véres földünkről föl az égbe.

Nagy Árpád Miklós (1955) klasszika archaeológus, a budapesti Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének és a PTE BTK Klasszika Filológia Tanszékének munkatársa. Fő kutatási területe az antik mágia és ikonográfia.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

Sókratész Pannoniában. Szilágyi János György emlékezete (2016/1).

Bélyácz Katalin (1974) a PTE BTK Klasszika Filológia Tanszékének munkatársa. A <http://antik.szepmuveszeti.hu> és a <http://classics.mfab.hu/talismans> szerkesztője.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

Salamis katonái. Javier Cercas Soldados de Salamina című regénye és az európai Salamis-mítosz (2015/2).

Kató Péter (1979) ókortörténész, az ELTE BTK Ókortörténeti Tanszékének tanársegéde. Kutatási területe a hellénisztikus történelem.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

Illúziók a hellénisztikus polisokban (2017/1).

Balogh Evelin Eszter, Csibi-Fekete Ágnes, Cziegler Sándor, Hermann Diána, Takács Barbara, Tury István, Varga Fanni egyetemi hallgatók, PTE BTK.

A Lindosi Anagraphé

Fordítás, kommentárok – III.

A Lindosi Anagraphé első magyar fordítását négy részben adjuk közre az *Ókor* 2017-es számaiban, kommentárokkal és kísérőtanulmányokkal. A mostani szövegközlés a sorozat harmadik darabja (az elsőt lásd: *Ókor* 2017/1, 83–88; a másodikat: *Ókor* 2017/2, 83–91). A szövegkiadást a PTE BTK Klasszika Filológia Tanszékén készítettük elő Bélyácz Katalin és Nagy Árpád Miklós szemináriumán. A szeminárium résztvevői: Balogh Evelin Eszter, Csibi-Fekete Ágnes, Cziegler Sándor, Hermann Diána, Horváth Klaudia, Takács Barbara, Tury István és Varga Fanni. A szöveg kiadásában szerkesztőként közreműködött Kató Péter (ELTE BTK Ókortörténeti Tanszék). A versbetéteket Tordai Éva fordította. Technikai szerkesztő Tury István, a szöveget Bélyácz Katalin gondozta. A fordítás függelékeként közölt kísérőtanulmányokat Varga Fanni és Bélyácz Katalin írták.

C rész

23)¹ Azok, akik Kleubulosszal² betörték Lykiába, nyolc pajzsot³ és a szoborra arany koszorút.⁴ Így írja Timokritos az *Évkönyvek* első könyvében, Polykalos a *Historiai* negyedik könyvében.

24)⁵ A phasélisiek⁶ sisakokat és görbe kardokat. Ez volt a feliratuk: „A phasélisiek a solymosoktól Athana Lindiának, oikis-

tésük, Lakios vezetésével.”⁷ Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

25)⁸ A gelaiai⁹ nagy kratért, amelyre ez volt ráírva: „A gelaiai Athana Patrónak¹⁰ fogadalmi ajándékként az Ariaitosból szerzett zsákmány legjavát.”¹¹ Így mondja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

1 Kr. e. 6. század eleje. Az anathémák keltezésében itt és a továbbiakban Blinkenberg kiadását (1915) követjük.

2 Lindos tyrannosa a Kr. e. 6. században, a hét bölcs egyike (Albiani 1999). Lykia elleni hadjáratára vonatkozó forrás nem maradt fenn. Egy *Ilias*-scholion szerint (V. 639) a lykiaiak mindig is gyűlölték a rhodosiakat (Blinkenberg 1915, 21; Higbie 2003, 102). Rhodos és Lykia kapcsolatáról lásd Gabrielsen 1999, 99–101.

3 A 4-4 pajzs talán a tetrastylos-templom előlő és hátulsó oldalára kerülhetett (Blinkenberg 1915, 21).

4 Értsd: Athana Lindia szobrára. A *stephané* koszorút és diadémot egyaránt jelenthet.

5 Kr. e. 690 után.

6 A Lykia keleti partján fekvő Phasélis a lindosiak alapították Lakiosnak, Antiphamos testvérének (lásd alább, 9. jegyzet) a vezetésével (Blinkenberg 1915, 21). A görbe kardokat (*drepana*) Hérodotos a lykiaiak és a kariaiak jellemző fegyvereként említi (VII. 92–93).

7 A solymosok lykai nép, a nevüket viseli a Phasélis közelében lévő Solyma hegység. A solymosokkal valószínűleg a város ala-

pításakor vagy röviddel utána keveredtek harcba a rhodosiak (Blinkenberg 1915, 21).

8 Inkább 7., mint 6. század. A fogadalmi ajándék a tyrannis létrejötté előttre tehető, mert a nép (*gelóioi*) van megjelölve felajánlónak (Blinkenberg 1915, 21–22).

9 A hagyomány két *oikistés*nek tulajdonítja Gela megalapítását: Hérodotos a télosi Gelont és a lindosi Antiphémot (VII. 153), Thukydides a krétai Entimost és a rhodosi Antiphémot, az Anagraphé pedig a lindosi Deinomenést és Antiphámot nevezi meg (Anagraphé C 28).

10 Lindosról és Geláról nem maradt ránk olyan forrás, amely Athana Patrón kultuszára utalna. Adódik a feltevés, hogy itt nem egy kultusznévről van szó. A *Patróna* jelző a gelaiai Athénével való kapcsolát hangsúlyozza (Higbie 2003, 106).

11 Gela egyike annak a négy városnak, amelyik *akrothiniont* ajándékoz Athanának legyőzött ellenségeitől. Az Ariaitos név feltehetőleg egy ismeretlen településre utal, amely felett a gelaiai előzőleg győzelmet arattak. A zsákmányból szerzett kratért valamikor a Kr. e. 7. század elején ajánlhatták fel az istennőnek (Dunbabin 1948, 113).

26)¹² Amphinomos és fiai¹³ fából faragott tehenet és borjút. Ez volt a feliratuk:

„Amphinomos meg a sarjai adták nagy Sybarisból ezt a tizedrészt, mert megmenekült a hajó.”

Így írja Gorgón a *Rhodosról* második könyvében, Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

27)¹⁴ Phalaris, Akragas¹⁵ tyrannosa¹⁶ domborműves kratét;¹⁷ egyik oldalán a titanomachia, a másikon Kronos, amint elveszi Rheától a gyerekeiket és lenyeli őket.¹⁸ A kratér peremére ez volt ráírva: „Daidalos¹⁹ adott engem Kókalosnak vendégajándéknak”; a lábára pedig: „Phalaris Akragasból Athana Lindiának.”²⁰ Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

28)²¹ A lindosi Deinomenés, aki Gelón, Hierón, Thrasybulos és Polyzalos apja, és aki Antiphamosszal megalapította Gelát:²² Gorgót. Ciprusfából készült, az arca kőből.²³ Ez volt a felirata: „Deinomenés, Molossos fia adta fogadalmi ajándéknak Athana Lindiának, tizedajándékként a szicíliaiaktól.” Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

29)²⁴ Amasis, Egyiptom uralkodója, len mellvértet.²⁵ Minden fonal 360 szálból volt sodorva. Így írja a thurioibeli Hérodotos²⁶ a *Historiai* második könyvében, Polyzalos a negyedik könyvében. Hierón a *Rhodosról* szóló művének első könyvében azt mondja, hogy a mellvérttel együtt két aranszobrot is felajánlott. Ugyanígy: Agelochos, *Évkönyvek*, első könyv; Aristión, *Évkönyvek*, első könyv; Aristónymos, *Történeti áttekintés*; Onomastos, *Évkönyvek*, első könyv. Xenagoras az

Évkönyvek első és negyedik könyvében azt mondja, hogy a mellvérttel és a két szoborral együtt tíz phialét is felajánlott, és hogy a szobrokon két felirat is volt. Az első így szól:

„Aigyptosnak a messzedicső ura adta, Amasis.”

A másikat azzal az egyiptomi írással írták, amelyet szentnek neveznek. Ugyanígy ír Hierobulos is a mastrosoknak szóló lefelében.

30)²⁷ Az akragasiak Athana-szobrot, amelynek a szabadon lévő testrészei elefántcsontból készültek.²⁸ Ez volt a felirata: „Az akragasiak Athana Lindiának ajándéknak, a Minóából²⁹ szerzett zsákmány legjavát.” Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

31)³⁰ Pollis,³¹ Syrakusai tyrannosának nagybátyja szobrokat, amelyeket *daidaleiának* hívtak.³² Feliratuk ez volt:

„Pollis, a Sósilasé, eme műremeket felajánlja itt Lindosban Athanának, maga s két fiúsarja.”

Így mondja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

32)³³ Artaphernés, a perzsák királyának, Dareiosnak a hadvezére fülbevalót, nyakláncot, tiarát, *pseliát*, tört és nadrágot.³⁴ Így mondja Eudemos a *Lindiakon* című művében, Myrón a *Rhodos dicserete* első könyvében és Timokritos az *Évkönyvek* első könyvében. Hierónymos úgy írja a *Héliaka* első könyvében, hogy ezekkel együtt egy kocsit is felajánlott. Ugyanígy: Polyzalos, *Historiai*, negyedik könyv; Aristión, *Évkönyvek*, első könyv; Hierón, *Rhodosról*, első könyv.

12 Kr. e. 7–6. század.

13 A felirat tanúsága szerint Amphinomos és fiai Sybarisból érkeztek. Feltehetőleg kereskedelmi kapcsolatban álltak a szigettel, vagy hajójuk a város közelében menekülhetett meg. A hagyomány úgy tartja, Sybaris rhodosi gyarmatváros volt (Strabón VI. 1, 14).

14 Kr. e. 550 k.

15 Akragas (Agrigentum, Agrigento) rhodosi és krétai telepések által alapított város Szicília déli partján.

16 Phalaris, Akragas tyrannosa: Kr. e. 571–555; az utókor számára csak kegyetlenségeinek emlékezete maradt fenn. Lásd Patzek 2000.

17 A *toreuó* a fémek domborításának jellemző ígéje, ezért alighanem fémről készült kratéről van szó.

18 Bár az Anagraphé itt archaikus kori művet említ, a téma ábrázolásának legkorábbi ismert emléke csak a Kr. e. 5. századból való (Serbeti 1992, 145, 25. sz., 146).

19 Daidalos mitikus építész, szobrász és feltaláló, a krétai labyrinthos megépítője, a művész archetípusa (erről lásd Philipp 1968). Mivel segítette Théseus szökését Krétáról, Minós büntetése elől Szicíliaba menekült, és Kókalos király udvarában talált menedéket. Akragasszal való kapcsolatát az a hagyomány is mutatja, hogy a város közelében felépített egy erődöt, amelyet bevehetetlennek tartottak (Diodóros Siculus IV. 78, 2).

20 A kratét tehát eredetileg Daidalos ajándékozta Kókalosnak, később pedig Phalaris Athana Lindiának (hasonló kettős ajándék: Anagraphé B 16).

21 Kr. e. 525 k.

22 Gela megalapítására lásd a 9. jegyzetet. A gelai Deinomenés a Deinomenida dinasztia megalapítója. Fiai közül Gelón, Hierón és Thrasybulos Syrakusai tyrannosai voltak a Kr. e. 5. században (Meister 1997).

23 Akrolith szoborról van tehát szó: a szabadon álló testfelületek kőből, illetve értékesebb anyagból készültek, mint a ruhával fedett részek, amelyeket faszervezet tartott össze. Lásd Häger-Weigel 1997, 3–12. Hasonló kettős szerkezet jellemzi az arany-elefántcsont (chryselephantin) szobrokat (Anagraphé B 30; lásd alább, 28. jegyzet).

24 Kr. e. 570 után.

25 Az anathémáról lásd Varga Fanni kísérő tanulmányát.

26 A mű egyes kézírataiban Hérodotos halikarnassosiként szerepel, mivel ott született, mások szerint viszont thurioibeli, mivel részt vett a város megalapításában (Higbie 2003, 116).

27 Kr. e. 6. század második fele.

28 A chryselephantin szobrokról lásd Lapatin 2001. Említést érdemel még egy fontos új lelet, a latiumi Anguillarában talált, életnagyságú elefántcsont arc: Il volto d'avorio 2003.

29 Minó (később Hérakleia Minó): Selinus kolóniája. A város Minósról kapta a nevét, aki a mítosz szerint itt szállt partra Sziciliában, amikor Daidalost üldözte. A város legyőzése Kr. e. 510 utánra tehető. Lásd Higbie 2003, 119.

30 Valószínűleg Kr. e. 6. század.

31 A következő szó töredékes, talán népnév (*ethnikon*) vagy a tyrannos neve állhatott itt (Blinkenberg 1915, 27). Pollis nevű szicíliai tyrannost említ Athénaios I. 31 b és Ailianos: *Varia historia* XII. 31.

32 Ch. Blinkenberg szerint a *daidaleia* a fogadalmi epigrammában szereplő „műremek” (*daidale' erga*) kifejezést értelmezi önálló tárgytípusként. Bárhol legyen is, olyan tárgyakról van szó, amelyeket Daidaloszhoz és így a mitikus műlthoz kapcsolnak (Blinkenberg 1941, 175). Daidaloszról lásd fent, 19. jegyzet.

33 Kr. e. 490 tavasza.

34 Az anathémához lásd Bélyácz Katalin kísérő tanulmányát.

33)³⁵ A Soloi-beliek³⁶ domborműves phialét,³⁷ közepén aranyozott Gorgóval. Ez volt a felirata: „A Soloi-beliek Athana Lindiának tizedajándékot és a zsákmány legértékesebb részét,³⁸ amelyet Amphilochos vezetésével szereztek [...]tól és [...]tól.” Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* első könyvében.

34)³⁹ A lindosiak a Krétáról szerzett zsákmányból tizedajándékként aranykoszorút, nyakláncokat, és ők adták a szobor további díszének jó részét is. Így írja Xenagoras az *Évkönyvek* negyedik könyvében.

35)⁴⁰ A damos⁴¹ azokat az ajándékokat, amelyekkel Artaxerxés perzsa király megtisztelte őt:⁴² arany nyakláncot, tiarát, drágakővel berakott *akinakést*, fogóján almával,⁴³ drágakővel berakott arany *pseliát* (értékük összesen 1375 arany)⁴⁴ és királyi palástját. Így mondja Ergias a *Historiai* harmadik könyvében, Zénón az *Évkönyvek* [...] könyvében, Timokritos az *Évkönyvek* második könyvében, Hierón a *Rhodosról* harmadik könyvében, Hagestratos az *Évkönyvek* második könyvében.

36)⁴⁵ A lindosiak hálaajándékul Nikát, értéke 1300 arany.⁴⁶ Így írja Agelochos az *Évkönyvek* kilencedik könyvében.

35 Valószínűleg archaikus kori.

36 Soloi Kilikiában van, a mai Viranşehir mellett (Radt 2009, 117). A hagyomány szerint (Strabón XIV. 5, 8) lindosiak alapították (Blinkenberg 1915, 29).

37 A *toreuó* értelmezésére lásd a 17. jegyzetet.

38 A szöveg itt tizedajándékot (*dekaté*) és *aparchét* (a zsákmány legértékesebb része) is említ. A fogadalmi ajándék ezáltal alighanem mindkét funkciót betöltötte. Az *aparché* csak ritkán jelent hadizsákmányból állított fogadalmi ajándékot, elsődleges jelentése: zsengeáldozat. Lásd Jim 2014, 36–38.

39 Valószínűleg archaikus kori.

40 Kr. e. 4. század közepe.

41 A feliratokon így nevezi meg magát a rhodosi állam, amelyet 407-ben alapítottak (Blinkenberg 1915, 29). A 34–37. caputban váltokozva szerepelnek a lindosiak és a damos ajándékai.

42 Az anathémához lásd Bélyácz Katalin kíséző tanulmányát.

43 A fordításban az alma szó választásával (μᾶλα) eltérünk a megadott görög szövegtől, ahol μάλα olvasható, és Blinkenberg kiadását (1915) vesszük alapul. Wilamowitz értelmezése szerint az alma aranydísz lehetett a kard fogóján (Blinkenberg 1915, 30). Alma-vagy gránátalmadisz perzsa fegyverzet: Hérodotos VII. 41.

44 Az arany (*chrysos*) feltehetőleg a makedón aranystatéra utal, ami a hellénisztikus kor szokásos pénzneve volt. A pontos adat egykorú dokumentumokra vezethető vissza (Blinkenberg 1915, 30–31).

45 A Kr. e. 4. század közepe után.

46 Lásd 44. jegyzet.

47 Kr. e. 285–246, tehát későbbi, mint az utána következők, megtörve a különben egyenes kronológiai rendet, amit az Anagraphé ezen része követ. Blinkenberg magyarázata szerint ennek oka az, hogy a szöveg egy csoportban tárgyalja a rhodosiak fogadalmi ajándékait, s utánuk az uralkodók fogadalmi ajándékai következnek (Blinkenberg 1915, 31).

48 Egyetlen más forrásunk a Rhodos és II. Ptolemaios Philadelphos közötti háborúról Polyainos, aki beszámol az Agathostratos vezette rhodosi flotta Chremonidés felett aratott győzelméről (V. 18). Berthold ennek alapján a háborút Kr. e. 262 és 246 közé teszi, azaz Chremonidés Athénból való elmenekülésének és II. Ptolemaios Philadelphos halálának éve közé (1984, 89–92). Az uralkodó feltehetőleg ajándékaról lásd Anagraphé C 39.

37)⁴⁷ A damos pajzsot, egy jóslat utasítása szerint: ha majd felajánlották Athanának, csak akkor lesz vége a Ptolemaios Philadelphos ellen folyó háborúnak.⁴⁸ És így is lett. Így írja Timokritos az *Évkönyvek* negyedik könyvében. A pajzsra ez van ráírva:⁴⁹ „A rhodosiak damosa Athana Lindiának, a jóslat szerint.”

38)⁵⁰ Alexandros basileus⁵¹ vassulymokat.⁵² Ez a feliratuk: „Alexandros basileus, miután csatában legyőzte Dareioszt,⁵³ és Asia ura lett, ajánlotta fel Athana Lindiának, a jóslat szerint, Theugenés, Pistokratés fia papsága idején.” Ez áll a *Lindosi Határozatokban*. Felajánlott pajzsokat is,⁵⁴ amelyeken felirat van.

39)⁵⁵ Ptolemaios basileus⁵⁶ húsz marhakoponyát.⁵⁷ Ez van rájuk írva: „Ptolemaios basileus mutatta be az áldozatot Athana Lindiának, Athanas, Athanagoras fia papsága idején.” Forrás: *Lindosi Határozatok*.

40)⁵⁸ Pyrrhos basileus⁵⁹ vassulymokat⁶⁰ és a saját fegyvereit,⁶¹ amelyeket a csatákban használt, egy dódonai jóslatnak megfelelően. Így áll a *Lindosi Határozatokban*, így írja Zénón az

49 Itt vált át a szöveg a feliratok idézésekor praeteritum perfectumról praesens perfectumra. Ez tehát az első felirat, ami a jelek szerint az Anagraphé készítése idején is olvasható volt, a korábbiakra a szöveg csakis források alapján utalt.

50 Kr. e. 330 k.

51 Az itt említett ajándék az alábbi kontextusba illeszkedik: III. Alexandros (Kr. e. 356–323), miután legyőzte a perzsákat, a hadizsákmány egy részét szétküldte a görög városokba (Plutarchos: *Alexandros* 34, 1). Nagy Sándor és a rhodosiak jó kapcsolatára további források is utalnak, így például Plutarchos: *Alexandros* 32, 6 alapján tőlük kapta a köpenyt, amivel csatába ment. Halála után Rhodoson kultusszal tisztelték (Blinkenberg 1915, 33; CAH VII. 1. 1984, 90 és 95. jegyzet).

52 Vassulyom: *bukephala* = *tribolos*. Csatákban használatos kisméretű, fém hajítófegyver. Amikor földet ér, kialakításának köszönhetően négy hegye közül az egyik mindig felfelé áll, így sebesítve meg az emberek és az állatok lábát (LSJ, s. v. τριβόλος III; Higbie 2003, 134–135). A *bukephala* azonban jelenthet marhakoponyát is, ami az áldozati állatra utal, akár ikonográfiai elemként is, például domborműveken, festményeken. Lásd Anagraphé C 39 (Blinkenberg 1915, 33). A szó jelentését itt a hadizsákmányra utaló kontextus dönti el.

53 Alighanem az arbélai (gaugamélai) csatában (Kr. e. 331. szeptember 30).

54 A *hoplon* fegyvert és pajzsot egyaránt jelenthet.

55 Kr. e. 304 k.

56 Az adományozó azonosítása bizonytalan, de valószínűleg I. Ptolemaios Sótérről (Kr. e. 366–282) van szó, aki Démétrios Poliorketés ostromakor segített Rhodosnak. Lásd ehhez a 3. epiphaneit. A hálás rhodosiak adták neki a Sótér melléknevet, és kultusszal tisztelték (Blinkenberg 1915, 33). Egy másik értelmezés szerint Ptolemaios Philadelphosról van szó, vö. Anagraphé C 37, lásd 48. jegyzet (Higbie 2003, 137).

57 Lásd 52. jegyzet.

58 Kr. e. 296–272.

59 Pyrrhos, épeirosi király (Kr. e. 318–272). Figyelemre méltó, hogy a hellén világ két távoli pontja, az épeirosi Dódóné és a rhodosi Lindos kapcsolódik itt össze. Az anathéma pontos alkalmá és ideje ismeretlen (Blinkenberg 1915, 33).

Évkönyvek második könyvében, Agelochos az *Évkönyvek* második könyvében és Hagestratos az *Évkönyvek* második könyvében. A fegyverekre ez van ráírva: [...].

41)⁶² Hierón basileus⁶³ a saját fegyvereit. Így áll a *Lindosi Határozatokban*, így írja Hagestratos az *Évkönyvek* második könyvében, [...] a *Chronoiban*. A fegyverekre ez van ráírva: „Hierón basileus, Hieroklés fia Athana Lindiának.”

42)⁶⁴ Philippos basileus tíz könnyű pajzsot, tíz lándzsát, tíz sisakot.⁶⁵ Ez van rájuk írva: „Philippos, a makedónok királya, Démétrios basileus fia a dardanosok és a maidosok (?) feletti győzelméért Athana Lindiának.” Így áll a *Lindosi Határozatokban*. [...]

60 Lásd 52. jegyzet.

61 A hoplon értelmezéséhez lásd az 54. jegyzetet.

62 Kr. e. 269–215.

63 II. Hierón, Szirakusai uralkodója (Kr. e. 306–214). Vö. Meister 1998.

64 Kr. e. 220–179.

65 Az adományozó V. Philippos makedón király (Kr. e. 238–179) (Higbie 2003, 140). A *pelta* félhold alakú vagy kerek könnyű pajzs, amelyet fából készítettek, kívülről pedig bőrrel borítottak (Burckhardt 2000). A *sarissa* a makedón phalanxban használt hosszú (4,5–5,4 m) lándzsa (Burckhardt 2001; Higbie 2003, 140–141). A *perikephaleia* sapkát vagy sisakot jelent (Herzog–Hauser 1981).

Függelék

Egy fáraó ajándéka

Varga Fanni

A felirat 29. anathémája egy lenből szőtt, gazdagon díszített mellvért, amellyel Amasis,¹ Egyiptom uralkodója ajándékozta meg Athénát. Jelentőségét már az is mutatja, hogy itt a leg-hosszabb az ajándék leírása, és az Anagraphé készítői itt adják meg a legtöbb ókori forrást. Kilenc műre hivatkoznak, amelyben szerepel a mellvért, esetleg további ajándéktárgyakkal kiegészítve. Végül egyedül itt olvashatunk számunkra is elérhető forrásról, Hérodotosról, hiszen az Anagraphén idézett többi mű nem maradt fenn.

Először érdemes áttekinteni, hogy milyen mellvérték álltak rendelkezésre az ókori katonák számára. A kutatók öt típust különböztetnek meg.² Az első háromba a fémlamezből készült páncélok sorolják. Az első a harang alakú mellvért, amely az alsó részénél kifelé hajlik. A második típus hasonló, itt azon-

ban elmarad a jellegzetes kifelé hajló alsó rész. A harmadik az egyetlen fémlamezből kialakított, a férfitest anatómiáját követő mellvért. A negyedik típusba a fémtől különböző anyagból – textilből vagy bőrből készített – mellvérték tartoztak, amelyek egyes részeit kiegészítésként kisebb fémbetétek fedhették. Végül az ötödik típust a hibrid páncélok alkotják: felső részük fémből, az alsó pedig bőrből vagy textilből készült.

A len könnyen természetű, gyorsan nő, ezért olcsó alapanyagnak számított. A len mellvérték (*linothorax*) használata széles körben elterjedt volt a Mediterráneumban.³ A fenti tipológia negyedik csoportjába sorolhatók, anyaguk miatt azonban régészeti leletként nem maradtak fenn. Csupán írott és képi források segítségével következtethetünk arra, milyenek is lehettek. Készítésük folyamatáról nincsenek közvetlen adataink, de nemrégiben egy amerikai kutatócsoport megpróbálta újraalkotni a *linothorax*-ot, és kísérletekkel bizonyítani a hatékonyságát.⁴ A kísérlet során több kérdést is tisztázni akartak. Fontos tudnunk például, mi adhatta a páncél viszonylagos merevségét, amelyre az ábrázolások alapján következtethetünk (1. kép). Hiszen a képeken jól látszik, hogy a mellvért felvételénél a vállvédő rész a rögzítés előtt egyenesen felfelé áll, míg a már felcsatolt darabnál ívelten görbül a váll felett, a mellkasnál pedig egyenes.⁵ Amikor a katona felveszi a páncélját, a testet körbeölelő részt maga köré hajtja, majd rögzíti.⁶

A mellvért szövetretegeinek összerősítésére két lehetőség merült fel: a varrás és a ragasztás. Az előbbi elvetették azon az alapon, hogy nincs erre utaló nyom az ábrázolásokon. Véleményük szerint a vázáképeken látható *linothorax*-ok a szövetretegek összeragasztásának köszönhetik merevségüket.⁷ Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy a görög ikonográfiában a használati tárgyak megjelenítése nem szükségképpen egyezik a valósággal. Így nem lehet perdöntő érv a varrás képi hiánya, és a páncélzat merevségére sem adhat biztos magyarázatot.

Az ábrázolások alapján a len mellvért felépítését a következőképpen rekonstruálhatjuk (2. kép). A mellkast körülölelő vázat a hátulról előreahajtott vállrészrel fogatták össze, a vállrész alját pedig egy-egy zsinór segítségével rögzítették a vázhoz. A páncélzat alsó részén az altest védelmére szolgáló szövetség vagy bőrcsíkokat (*pteryges*) láthatjuk.

Linothorax-okat gyakran említene ókori szövegek diplomáciai vagy fogadalmi ajándékként, például Pausaniasnál,⁸ a *Görög Antológiában*,⁹ Hérodotosnál,¹⁰ egy délosi feliraton¹¹ és esetünkben, a Lindosi Anagraphén. A szövegek többségében a megnevezésnél jelzik elkészítésének módját is: lenből szőtt mellvért. Az Anagraphé tanúsága szerint az Amasis által ajándékozott darab fonalait egyenként 360 szálból sodorták. Hérodotos erről csupán annyit ír műve második könyvében, hogy „egy csodálatra méltó vászon mellvért” (θώρακα λίνεον ἄξιόθετον).¹² Egy későbbi fejezetben viszont részletes leírást kapunk egy másik példányról, amelyet a fáraó a spártaiaknak ajándékozott, és amelyet Hérodotos a lindosi párjának nevez.¹³



1. kép. Harcba induló férfi felveszi len mellvértjét.
Athéni vörösalakos kylix, Duris, Kr. e. 480–470.
London, British Museum

(forrás: https://ambatii.files.wordpress.com/2010/11/linothorax_e601.jpg)

Ennek a fonalaikat is 360 szálból szőtték, továbbá gyapot-¹⁴ és aranyszálakkal himézett figurális díszítése volt. Az Aldrete-ék által végzett kutatás alkalmával a képi forrásokon szereplő mellvérték díszítéseit is összegezték. Előfordultak egyszerű, díszítetlen darabok, de a legtöbbször csillag- vagy napmotívummal, geometriai mintákkal, állatok, mitológiai alakok ábrázolásával, olykor bőrdarabokkal, fémlemezekkel tették egyedivé¹⁵ a mellvértet. A pompeii Alexandros-mozaikon (3. kép) jól látható a makedón hadvezér gazdagon díszített len mellvértje, amelynek szegélyét pirosra színezték, a vállrészen növény- vagy csillagmotívum, a mellkasán pedig Gorgó-fej látható. Nagy Sándor diszes övvel kötötte körbe a derekát, a hasánál fém vagy bőr rátét, a páncél alatt pedig duplasoros ágyékvédő (*pteryges*) szolgált védelmül.

Az Amasis által ajándékozott mellvért híre évszázadokon át fennmaradt, emléket sokféle írás őrizte. Hogy maga a páncél mikor pusztult el, nem tudjuk. Az Anagraphé múlt idejű állítmányt használ a mellvért bemutatásánál, ami arra utal, hogy Kr. e. 99-ben a darab már nem létezett.¹⁶ Ennek azonban ellentmond Plinius adata, aki szintén tudósít a fáraó ajándékáról.¹⁷ Beszámol arról, hogy a közelmúltban C. Licinius Mucianus consul tanulmányozta a darabot, amely akkorra már szinte tönkrement a sok vizsgálgatás miatt. Eszerint tehát a Kr. u. 1. század közepén megvolt még, bár nagyon megrongálódott állapotban.¹⁸

Plinius a fonalak vastagsága kapcsán, Hérodotosztól eltérően, 365 szálat említ. Bármelyik adatot nézzük is, bizonyos az év napjainak számára utal. A civil¹⁹ egyiptomi időszámításban egy év 360 nappól állt, amelyet 12 egyforma hónapra osztottak, majd ehhez hozzáadtak 5 kiegészítő (epagomenális) napot, így jött ki a 365 nap.²⁰

Végül Ailianos is említi a mellvértet a Kr. u. 3. század elején, amikor a halkyón madárfaj fészékét mutatja be: ezt olyan ügyesen szövük, hogy sem kövel, sem vasfegyverrel nem lehet megrongálni.²¹

Hogy Amasis ajándékának jelentőségét megértsük, a felirat eddigi adományozóinak listáját kell áttekintenünk. Ha figyelembe vesszük, hogy az Anagraphé szerzői a templom legfontosabbnak ítélt anathémáit gyűjtötték össze, és időrendben sorolják fel őket a mitikus időktől kezdve,²² akkor Amasis fáraó az első, aki nem mitikus alak, hanem jól azonosítható történelmi személy, és nem is a hellén közösség tagja. Mindez jól mutatja a szentély nemzetközi jelentőségét.

A források tanúsága szerint a fáraó számos görög szentélynek, polisnak küldött vendégbaráti ajándékot: Delphoinak pénzadományt, Kyrénébe egy Athéna-szobrot és egy portrét, Samosra két portrét,²³ a spártaiaknak pedig az említett len mellvértet.²⁴ A lindosi Athéna-szentélynek azonban nemcsak vendégbarátságából küldte anathémáit, hanem Hérodotosz szerint alapításának emlékére is, hiszen a szentély már a régmúltban összekötötte az egyiptomiakat és a görögöket. A monda szerint



2. kép. Len mellvértet viselő ifjú. Athéni vörösalakos amphora, Kr. e. 450-425. Bécs, Kunsthistorisches Museum.

(forrás: <https://www.khm.at/objektdb/detail/58119/?offset=17&lv=list>)

1. Hérodotos II. 182

Amaszisznak Hellaszban is vannak fogadalmi ajándékai. Kyrénébe egy aranyozott Athéna-szobrot s egy saját magáról festett képet küldött, Athéna lindoszi templomába két köszobrot s egy szemrevaló vászon mellvértet, Szamoszba Hérának két, saját magát ábrázoló, fára festett képmását, amelyek az én időmíg ott álltak a szentély ajtaja mögött. Szamoszba azért küldött adományt, mert vendégbarátság fűzte Polükratészhoz, Aiakész fiához. Lindoszt viszont nem vendégbaráti kötelezettsége miatt ajándékozta meg, hanem azért, mert a lindoszi Athéna-szentélyt a hagyomány szerint Danaosz leányai alapították, mikor Aigüptosz fiai elől menekültek. Ezek voltak tehát Amaszisz fogadalmi ajándékai.

Muraközy Gyula fordítása

2. Hérodotos III. 47

A lakedaimóniak felfegyverkeztek, és megindították a háborút Szamosz ellen. A szamosziak állítása szerint hálából, mert ők korábban hajóhadukkal segítségükre voltak a Messzénia elleni háborúban. A lakedaimóniak szerint nem a segélykérő szamosziak kedvéért támadták meg Szamoszt: bosszút akartak állni a Kroiszosznak szánt vegyítőedény és az Amaszisz királytól kapott mellvért elrablásáért. A mellvért, amelyet egy évvel a vegyítőedény előtt raboltak el a szamosziak, vászonból készült, s gyapot- meg aranyfonállal élethű figurák voltak beleszőve. A leginkább bámulatra méltó azonban az anyag volt: minden egyes leheletfinom fonal háromszázhatvan szálból állt, s azokat mind-mind meg lehetett különböztetni egymástól. Amaszisz e mellvért pontos mását Athéna lindoszi szentélyének ajánlotta fel.

Muraközy Gyula fordítása, kis változtatással

3. Plinius: Naturalis historia XIX. 12

Csodálkozhatnak ezen azok, akik nem tudják, hogy az egykori egyiptomi király, Amasis mellvértjében, amely a rhodosiak szigetén, Lindosban, Minerva szentélyében van, minden egyes fonál 365 szálból áll. Mucianus, aki háromszoros consul, nemrég említette, hogy maga is megvizsgálta, hozzátéve, hogy már csak kis része maradt meg, mert olyannyira károsította a mellvértet, hogy annyiszor megvizsgálták.

4.
Ailianos: *Historia animalium* IX. 17

És ha a szőtt fészkeket megütnéd kővel, nem tudnád azokat átlukasztani. S még ha vasfegyverekkel akarnád is átvágni, nem engednének, mert olyan gondosan és jól vannak szöve; akárcsak az a mellvért, amelyről azt mondják, Amasis ajándékozta Athéna Lindiának.

5.
Georgios Kedrénos: *Synopsis historiôn* I. 564, 5–10

...Lausos birtokán vannak díszes épületek és vendégfogadók, ott, ahol a philoxenos[us] bőségesen ellátja a helyet vízzel, innen is van a neve [philoxenos = vendégbarát]. Ott állt Athéna Lindia szobra is, amely négy könyök magas, és zöld kőből készült; Skyllis és Dipoinos szobrászok munkája. A szobrot egykor Sesóstris, Egyiptom uralkodója küldte Kleobulosnak, Lindos tyrannosának ajándékba.

6.
Georgios Kedrénos: *Synopsis historiôn* I. 616, 5–10

...sok régi szobor állt ott: a híres Knidosi Aphrodité, a samosi Héráé és a lindosi Athénáé, amely különféle anyagokból készült és Amasis, Egyiptom uralkodója küldte a bölcs Kleobulosnak, és még nagyon sok másik.

A 3–6. szöveg Varga Fanni fordítása



3. kép. Az Alexandros-mozaik: Nagy Sándor *linothórax*-ban.
Kr. e. 150–100. Nápoly, Museo Archeologico Nazionale

(forrás: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Alexander_the_Great_mosaic.jpg)

ugyanis Danaos lányai Aigyptos fiai elől menekülve érkeztek Lindosra, és alapították meg a szentélyt.²⁵

Az Anagraphén azt olvassuk, hogy Amasis a mellvért mellett két szobrot és tíz phialét is ajándékozott Athana Lindiának. Hérodotos köszobrokat (*agalmata lithina*) említ,²⁶ az Anagraphé forrásainak zöme viszont aranszobrokról (*agalmata chrysea*) tudósít. Az ellentmondást E. D. Francis és M. Vickers azzal a feltevessel próbálta feloldani, hogy a köszobrokat később talán bearanyozták.²⁷

Az Anagraphé után több mint egy évezredig nem hallunk Amasis lindosi szobraitól. Kedrénos bizánci történetíró (11–12. század) viszont két helyen is beszámol egy lindosi Athéna-szoborról.²⁸ Ez is zöld kőből készült (*smaragdos*),²⁹ magassága négy könyök (1–2 m) volt. Nem tudjuk, hogyan kapcsolódott az Anagraphé által említett két szoborhoz, talán ezek távoli visszhangja lehet.³⁰

Jegyzetek

- 1 Amasis (II. Jahmes, II. Ahmose, Kr. e. 569–526) a XXVI. dinasztia uralkodója, aki egy Kyréné elleni sikertelen hadjárat után kialakult lázadásnak köszönhetően lépett trónra. Hatalomra jutásáról és uralkodásáról hosszan olvashatunk Hérodotos művében (II. 162–182). Vö. Jansen-Winkel 1996.
- 2 Aldrete *et al.* 2013, 4.
- 3 További érv a len mellvért mellett, hogy a forráságban nem melegszik át úgy, mint egy bronzpáncél, és a súlya is csupán a harmada. Nem kellett testre szabni, nagy mennyiségben készíthettek belőle szabvány méreteket, amelyeket a katona könnyen magára vehetett. Mindez nagy előnyt jelenthetett egy hadsereg ellátásánál. Aldrete *et al.* 2013, 167–168.
- 4 Aldrete *et al.* 2013.
- 5 Aldrete *et al.* 2013, 24–25.
- 6 Aldrete *et al.* 2013, 88–89. A legtöbb ábrázoláson a harcos bal oldalán ér össze a páncél két szélé, amelyet lenszinórokkal kötöttek össze. A rögzítést célszerű volt a test bal oldalára helyezni, mivel a páncélzat gyenge pontját így védte a pajzs. A szilárdabb tartás érdekében övvel is körbeköthették a mellvértet.
- 7 Aldrete *et al.* 2013, 64–65. Többféle ragasztóanyaggal is próbálkoztak, főleg növényi (lenmag) és állati (nyúlőr) eredetű keverékekkel. Mivel azonban a pontos receptúrát nem ismerik, a rekonstrukciókat egy univerzális (PVA) és egy állati eredetű ragasztó keverékével készítették el (uo., 78–79).
- 8 Pausanias I. 21, 7. és VI. 19, 7.
- 9 *Görög Antológia* VI. 129.
- 10 Hérodotos II. 182 és III. 47.

- 11 *Inscriptions de Délos* 1403 Face B fr. b. col. I.1. 43. sor.
- 12 Hérodotos II. 82. Lásd az 1. szöveget a margón.
- 13 Hérodotos III. 47. Lásd a 2. szöveget a margón.
- 14 εἰρίοισι ἀπὸ ξύλου. A gyapjúnál egzotikusabb anyagnak számított, vö. Pekridou-Gorecki 1997.
- 15 Aldrete *et al.* 2013, 41–46.
- 16 Lásd Anagraphé C 37, ill. 49. jegyzet.
- 17 Plinius: *Naturalis historia* XIX. 2. Lásd a 3. szöveget a margón.
- 18 Blinkenberg 1915, 25; Higbie 2003, 114.
- 19 Az egyiptomi időszámításban az újévet a Sirius (Sóthis) csillag napkelte előtti (heliakus) felkelésétől számították. Mivel az évet 365 napra osztották fel, a Sirius csillag újabb megjelenése pedig 365 és egynegyed nap után történt (szoláris év), ezért a civil újév négyévente 1 nappal korábbra esett. Ahhoz, hogy a civil naptári újév és a Sirius heliakus felkelése ugyanarra a napra essen, 1460 évnek kellett eltelnie (Sóthis-ciklus). A mezőgazdaságban azonban előszeretettel használták a holdnaptárt is (Clagett 1995, 5–6).
- 20 Clagett 1995, 4.
- 21 Ailianos: *Historia animalium* IX. 17. Lásd a 4. szöveget a margón.
- 22 Nagy 2017.
- 23 Hérodotos II. 182.
- 24 Hérodotos III. 47.
- 25 Hérodotos II. 182. Danaos és Aigiptos egyaránt Belos egyiptomi király fia volt. A történet forrásainak bemutatása (Ch. Blinkenberg nyomán): Higbie 2003, 63–64.
- 26 Hérodotos II. 182.
- 27 Francis–Vickers 1984, 120.
- 28 Kedrénos: *Synopsis historiôn* I. 564, 5–10 és I. 616, 5–10. Kedrénos a két szöveghelyen két különböző ajándékozót nevez meg: először III. Sesóstrist, aztán Amasist. Viszont mindkét helyen azt írja, hogy a szobrot Kleobulosnak ajándékozta a fáraó. Ha ez így volt, nem lehet szó III. Sesóstrisről, aki Kr. e. 1860 körül uralkodott, míg Kleobulos a Kr. e. 6. században volt Lindos tyrannosa, tehát kortársa volt Amasishnak. Francis–Vickers 1984, 121; a szöveghelyek: Bassett Guberti 2000, 23, 6. és 7. jegyzet.
- 29 A két szoborról legutóbb: Nagy 2017, 89.
- 30 E. D. Francis és M. Vickers feltevése szerint ha a Kedrénos által bemutatott Athéna Lindia-szobor azonos a Hérodotos és az Anagraphé szövegéből ismert két szobor egyikével, akkor a másik darab Neith istennőt, Athéna egyiptomi párját ábrázolhatta. Ezt igazolhatja az is, hogy az egyikre görög, a másikra hieroglif szöveget írtak. Francis–Vickers 1984, 121.

Perzsa anathémák a Lindosi Anagraphén

Bélyácz Katalin

Az Anagraphé egy ókortudományi kutatómunka alaposságával rajzolja meg a lindosi Athéna-szentély múltját.¹ Az anathémák sora egyszersmind a szentély történetét is bemutatja. Mivel a fogadalmi ajándékok jelentős részét hadizsákmányból szentelték, fontos szerepet kapnak az Anagraphén a görög múlt háborúi: Héraklés harcaitól és a trójai háborútól a görögök saját küzdelmein és a görög–perzsa összecsapásokon át a makedón kor csatáiig. Érdekes példaként megnézni, hogyan is jelenik meg a perzsákkal vívott háborúk emléke a Lindosi Anagraphén.

Az első perzsa hadjárat, amelynek végén Datis serege vereséget szenvedett Marathónnál (Kr. e. 490), kétszer is szóba kerül: először az egyik fogadalmi ajándék (Anagraphé C 32), aztán az első epiphaneia (Anagraphé D I)² kapcsán. Az anathéma leírásában az ajándékozó neve a szöveg töredékessége miatt hiányzik. Ch. Blinkenberg kiegészítése szerint a szöveg helye (C 32) Artaphernés perzsa hadvezér nevével jelöli az ajándékot, ám feltehetőleg ugyanarról az anathémáról van szó, amelyet az első epiphaneia-ban a másik perzsa hadvezér, Datis nevével neveznek meg.³ A két részlet tehát tartalmilag szorosan kapcsolódik egymáshoz. Az epiphaneia azt a történetet meséli el, amelynek során Datis serege Rhodosra ér, és a rhodosiakat az istennő csodásan megmenti a perzsa ostromtól. Az Anagraphé itt hangsúlyozza, hogy a Hellas ellen induló perzsa sereg a görög szigetek közül elsőként Rhodost érte el, így kiemeli kitün-

tett szerepüket a háborúban. Annak emlékére, hogy az istennő megvédte őket a perzsa támadástól, ott állt Athana Lindia szentélyében a perzsák fogadalmi ajándéka (D I). A perzsák ugyanis maguk is belátták, hogy az istennő mentette meg a lindosiat, ezért engesztelésül fogadalmi ajándékot adtak neki. Ennek az anathémának a leírása olvasható tehát az Anagraphé C 32 részében.

Az anathéma a leírás szerint egy rend perzsa öltözetet tartalmazott, jellegzetes perzsa darabokkal és ékszerekkel: fülbevaló, nyaklánc (*strepton*), tiara, kar- vagy bokaperec (*pselia*), rövid kard (*akinakés*) és nadrág. Mindkét részlet szerint egy harci kocsi is tartozott még az anathémához (Anagraphé C 32, 71. sor és D I, 38. sor).

A jellegzetes perzsa öltözők darabjai jól láthatók a feltehetőleg Kr. e. 150–100 k. készült híres pompeii Alexandros-mozaik perzsa alakjain.⁴ A Lindosi Anagraphéval közel egykorú ábrázolás egy évszázadok óta bevett, klasszikus kori vázáképekről is jól ismert ikonográfiai hagyományt követ a perzsa öltözők ábrázolásában.⁵

A perzsa háborúk zsákmányából jól ismertek a görögök által felajánlott fogadalmi ajándékok, mint például Mardonios kardja,⁶ Masistios mellvértje⁷ vagy Xerxés széke⁸ az athéni Akropolison. Mindezek olyan tárgyak, amelyek nem csupán trófeák, hanem főként az istennek adott fogadalmi ajándékok. Mint a szentélyekben évszázadokon át őrzött „múzeumi” tárgyak⁹ pedig letéteményesei egy másik kultúra megismerésének. Ezek a tárgyak ösztönzőleg hatottak a görög kultúra számára, és a kereskedelmi kapcsolatok révén is sok perzsa tárgy került Hellasba.¹⁰ „Mindez eléggé megmagyarázza azt, hogy az 5. században új, perzsa eredetű tárgyak sora tűnt fel a görög művészetben: állatfej alakú ivóedények (rhytonok), dudorokkal díszített fémcsészék, kancsók, állatfejben végződő karperecek, városok szőtt képével tarka díszruhák.”¹¹ A periklési Ódeionnak, az Akropolis déli oldalán emelt előadócsarnoknak pedig Plutarchos¹² szerint híres perzsa mintája volt: Xerxés sátra, amely a plataiai csata után hadizsákmányként került a görögökhöz. A történet hitelessége kérdéses, ám a feltételes rekonstrukciók alapján kétségtelen, hogy az épület a perzsa építészet hatását tükrözi.¹³

A Lindosi Anagraphé ráadásul olyan fogadalmi ajándékkal büszkélkedik, amelyet a háború során maguk a perzsák ajánlottak fel a lindosi szentélyben. Mindez alátámasztja a régi felismerést, hogy az ókori kultúrák közötti érintkezést részben a háborúk teremtették meg.¹⁴ A háborúknak – a konfliktuson és véres összecsapáson túl – ez az aspektusa is figyelmet érdemel.

A görög–perzsa háború tehát úgy jelenik meg a Lindosi Anagraphén, mint a görög múlt egyik fontos háborúja, amelyből múltjuk megírásakor a lindosiak is ki akarják venni a részüket, de távolról sem úgy, mint Európát és Ázsiát végtelen kettéosztó, alapító érvényű esemény, Kelet és Nyugat dichotómiájának megszületése. Az Anagraphé tehát nem támasztja alá azt a ma általánosnak mondható nézetet, hogy a perzsa háborúk ókori emlékezete a „Barbár felfedezésének” kizárólagosságán alapulna.¹⁵ Az Anagraphé szövege révén feltáruló nézőpont az ókorban egyáltalán nem példa nélküli. Általánosnak mondható, hogy Európa és Ázsia határai képlekenyek, és fő-



1. kép. Perzsa testőr az Alexandros-mozaikon. Nyakában strepton. Kr. e. 150–100. Nápoly, Museo Archeologico Nazionale (Andreae 1977, 68, 17. k. nyomán)

ként az Égei-szigetek esetében nem egyértelmű, hol húzódnak. Hérodotos például a spártaiak Samos ellen indított hadjáratát tekinti az első olyan hadjáratnak, amelyet görögök „Ázsia” ellen indítottak.¹⁶ Sőt, Pausanias, amikor megadja, mikor élt egy naxosi szobrász, a lyd és a perzsa király uralkodásának idejét adja meg referenciának.¹⁷

A rhodosiak és perzsák szoros kapcsolatát tanúsítja az a fogadalmi ajándék is (Anagraphé C 35), amelyet III. Artaxerxés király (Kr. e. 358–337 között uralkodott) mintegy 150 évvel a perzsa háborúk után, nyilvánvaló baráti gesztusként adott a lindosiaknak – amit az Anagraphé úgy fogalmaz meg, hogy a király „megtisztelte a démost” az ajándékkal. Más forrásokból is tudjuk, hogy III. Artaxerxést szoros szálak fűzték a rhodosiakhoz: kis-ázsiai parancsnoka a rhodosi Mentór volt,¹⁸ a rhodosi állam pedig gyakran igazodott Artaxerxés politikájához.¹⁹

Az ajándék a királyi palástját is magában foglaló, az Artaphernés ajándékához nagyban hasonló (pseliát és akinakést, tiarát, streptont is tartalmazó) perzsa öltözet volt. Érdekes itt utalni arra, hogy Platón is a tiarát, a streptont és az akinakést nevezi meg a perzsa nagykirály öltözéke legjellemzőbb darabjaiként.²⁰ A karperec és a kard drágakövekkel volt kirakva, a kard fogóját alma díszíthette.²¹ A teljes királyi öltözet palásttal, tiarával, ékszerekkel és fegyverrel az anathémában magát a nagykirályt jeleníti meg.

Az anathéma kettős ajándék: Artaxerxés a rhodosiaknak adta az ajándékot, amit aztán a démos ajánlott fel Athana Lindiának. Az Anagraphé megadja az ajándék értékét is: 1375 makedón aranystatér.²²

Hasonlóan értékes ajándékokat a perzsa nagykirály gyakran küldött, ha egy nép, uralkodó vagy előkelő iránt akarta kifejezni a tiszteletét. Szokás szerint olyan tárgyakat adtak, amelyek a perzsák szemében a legbecsesebbek; ennek gyakran volt része a perzsa öltözet és ékszer.²³

Mintegy 150 évvel a perzsa háborúk után tehát Rhodos és Perzsia mint két baráti állam tűnik fel az Anagraphén.

Összegezve: a görög–perzsa kapcsolatok kétféleképpen jelennek meg a Lindosi Anagraphén. Az egyik pólust a perzsa háború jeleníti meg, mint a görög múlt egyik nagyszabású tette, a másik oldalon a két kultúra találkozását, kapcsolódását



2. Lóra pattanó perzsa díszes nadrágban az Alexandros-mozaikon. Kr. e. 150–100. Nápoly, Museo Archeologico Nazionale (Andreae 1977, 58, 11. k. nyomán)

láthatjuk. Ráadásul még a perzsa háború emlékét is egy becses fogadalmi ajándék őrzi, amit a perzsák ajándékoztak a Lindia-szentélynek.

Az Anagraphé alapján kirajzolódik tehát az a nemzetközi, mediterrán kapcsolatrendszer, amelyben a lindosi Athéna-szentély Egyiptommal, Krétával, Kyrénével, a szicíliai kolóniákkal – és Perzsiával állt sokrétű kapcsolatban. Az Anagraphé alapján az Athana Lindia szentély is találkozóhelye volt a görög és nem görög kultúráknak.

Jegyzetek

- 1 Nagy 2017. *Addendum*: a lindosi feltárásokról legutóbb lásd Coulié – Filimonos-Tsopotou 2014, 42–62. – Ezúton is köszönöm Nagy Árpád Miklós kritikai észrevételeit.
- 2 Lásd erről a sorozat 4. részét.
- 3 Blinkenberg 1915, 27, 35; Higbie 2003, 122.
- 4 Hase 2009.
- 5 Vö. Raeck 1981.
- 6 Démosthenés XXIV. 129; Pausanias I. 27, 1 (Gauer 1968, 43; Kosmetatou 2004, 147; Szilágyi 2006, 512).
- 7 Hérodotos IX. 22; Pausanias I. 27, 1 (Gauer 1968, 43; Kosmetatou 2004, 149; Szilágyi 2006, 512).
- 8 Démosthenés XXIV. 129. Suda, s. v. *argyropus diphros* (Kosmetatou 2004, 149; Szilágyi 2006, 512).
- 9 Mardonius kardját M. Miller meggyőzően azonosította az Akropolis leltárának egyik *akinakés*-ével (Miller 1997, 47). Lásd még Kosmetatou 2004, 147.

- 10 A görög–perzsa ábrázolásokról lásd Raeck 1984, 101–153; a perzsa tárgyak hatásáról Miller 1997.
- 11 Szilágyi 2006, 512.
- 12 Plutarchos: *Periklés* 13, 9–11.
- 13 Miller 1997, 218–242; Szilágyi 2006, 513.
- 14 „Einen solchen Austausch und Verkehr führten einerseits die Kriege herbei...” (Ross 1851, 149).
- 15 Erről a nézőpontról lásd *pars pro toto* Hall 1989.
- 16 Hérodotos III. 56.
- 17 Pausanias V. 10, 3.
- 18 Neudecker 1999.
- 19 Blinkenberg 1915, 29–30; Higbie 2003, 130.
- 20 Platón: *Állam* 553c (idézi Blinkenberg 1915, 28).
- 21 Lásd C rész, 43. jegyzet.
- 22 Lásd C rész, 44. jegyzet.
- 23 Lásd Hérodotos III. 84; III. 160, 7–8; III. 20; VII. 116; Xenophón: *Anabasis* I. 2, 27; I. 8, 29 (idézi Blinkenberg 1915, 30).

Bibliográfia

- Albiani, M. G. 1999. *DNP* 6, 576, s. v. Kleobulos.
- Aldrete, G. S. et al. 2013. *Reconstructing Ancient Linen Body Armor. Unraveling the Linothorax Mystery*. Baltimore.
- Andreae, B. 1977. *Das Alexandermosaik aus Pompeji*. Recklinghausen.
- Berthold, R. M. 1984. *Rhodes in the Hellenistic Age*. Ithaca–London.
- Blinkenberg, Ch. S. 1915. *Die lindische Tempelchronik*. Bonn.
- Blinkenberg, Ch. S. 1941. *Lindos, Fouilles de l'acropole 1902–1904. II. 1. Inscriptions*. Berlin.
- Bresson, A. 1998. „Rhodes and Lycia in Hellenistic Times”: V. Gabrielsen et al. (szerk.): *Hellenistic Rhodes. Politics, Culture and Society*. Aarhus, 99–101.
- Burckhardt, L. 2000. *DNP* 9, 512–513, s. v. Peltastai.
- Burckhardt, L. 2001. *DNP* 11, 73, s. v. Sarissa.
- CAH VII. 1. 1984. *The Cambridge Ancient History. VII. 1. The Hellenistic World*. London et al.
- Clagett, M. 1995. *Ancient Egyptian Science. Volume Two. Calendars, Clocks, and Astronomy*. Philadelphia.
- Coulié, A. – Filimonos-Tsopotou, M. 2014. *Rhodes, une île grecque aux portes de l'Orient. XV^e – V^e siècle avant J.–C.* Paris.
- Dunbabin, T. J. 1948. *The Western Greeks. The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 B.C.* Oxford.
- Francis, E. D. – Vickers, M. 1984. „Amasis and Lindos”: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 31, 119–130.
- Häger-Weigel, E. 1997. *Griechische Akrolith-Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* Berlin.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford.
- Hase, F. W. 2009. „Das Alexandermosaik – ein ‘Mosaikgemälde’ und seine Interpretationsprobleme”: S. Hansen (szerk.): *Alexander der Grosse und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel*. Ausstellungskatalog, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim. Regensburg, 66–75.
- Herzog-Hauser, G. 1981. *RE* 19/1, 1937, 746–747, s. v. Perikephaleia.
- Higbie, C. 2003. *The Lidian Chronicle and the Greek Creation of their Past*. Oxford.
- Il volto d’avorio 2003. *Il volto d’avorio* (kiállítási katalógus). Róma.
- Jansen-Winkel, K. 1996. *DNP* 1, 572, s. v. Amasis.
- Jim, Th. F. S. 2014. *Sharing with the Gods. Aparchai and dekatai in Ancient Greece*. Oxford.
- Kosmetatou, E. 2004. „‘Persian’ Objects in Classical and Early Hellenistic Inventory Lists”: *Museum Helveicum* 61, 139–170.
- Lloyd, A. B. 2000. „The Late Period (664–332 BC)”: I. Shaw (szerk.): *The Oxford History of Ancient Egypt*. New York, 364–387.
- Meister, K. 1997. *DNP* 3, 372, s. v. Deinomenes.
- Miller, M. 1997. *Athens and Persia in the Fifth Century B.C. A Study in Cultural Receptivity*. Cambridge.
- Nagy Á. M. 2017. „A lindosi Athéna-szentély – párhuzamos történet”: *Ókor* 16/2, 86–91.
- Neudecker, R. *DNP* 7, 1266–1267, s. v. Mentor [3].
- Patzek, B. 2000. *DNP* 9, 726, s. v. Phalaris.
- Pekridou-Gorecki, A. *DNP* 2, 505–506, s. v. Baumwolle.
- Philipp, H. 1968. *Tektonon daidala. Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum*. Berlin.
- Radt, S. 2009. *Strabons Geographika Band 8. Buch XIV–XVII: Kommentar*. Göttingen.
- Raeck, W. 1981. *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v. Chr.* Bonn.
- Ross, L. 1851. *Wanderungen in Griechenland im Gefolge des König Otto und der Königin Amalie, mit besonderer Rücksicht auf Topographie und Geschichte*. Band I. Halle.
- Serbeti, E. D. 1992. *LIMC* VI, 142–147, s. v. Kronos.