STUDIA LITTERARIA
2015/1–2.
LIV. évfolyam

ÉLŐ ANTIKVITÁS

TARTALOMJEGYZÉK

D. Tóth Judit: *Szerkesztői előszó* 3

TANULMÁNYOK

Adorjáni Zsolt: *A Pindaros-kép változása az antikvitásban és az újkorban* 9

Mezősi Miklós: *Csodálatos-e az ember? Az* Antigoné *első stasimonja* 18

Szepessy Tibor: *Egy antik regényíró.*
Achilleus Tatios és a Kleitophón és Leukippé története 35

Kőrizs Imre: *Lupus in fabula* 46

Rung Ádám: *Jóshiány Rómában.*
Etnikai-vallási problémák és homérosi visszhangok Livius 5. könyvében 52

Simon Lajos Zoltán: *Ovidius, Romulus és a gyanakvó értelmezők* 67

Darab Ágnes: *Az epizodikusság mint narratív lehetőség.*
'A színész halála' epizód Idősebb Plinius Természetrajz*ának 7. könyvében (184–185)* 84

Hajdu Péter: *Az összehasonlító irodalomtudomány és a klasszikusok* 93

Gelenczey-Miháltz Alirán: *Opera és misztérium.*
Gondolatok Jan Assmannról és A varázsfuvoláról 99

Csehy Zoltán: *Xerxés, Ariadne, Trimalchio és a többiek.*
Opera és antikvitás – a kortárs rendezői és szerzői koncepciók tükrében 119

Takács László: *Mítosz két keréken*
(Kosztolányi Dezső: Kifelé, *avagy* Károly apja*)* 138

Polgár Anikó: *Nesztórrá utazni, Télemakhosszá emlékezni.*
Az antikvitás mint az idő kiteljesedése Devecseri Gábor lírájában 148

Tar Ibolya: *Kovács András Ferenc egyik álarca* 159

Pataki Elvira: *Tengerek, szigetek, mítosz.*
A kortárs magyar gyerekpróza antikvitásképe 171

Gloviczki Zoltán: *A Béke Oltárán. Kultúrpolitika Philippi és 1956 után* 196

RECENZIÓ

Kozák Dániel: *Egyéni és közösségi emlékezet az* Aeneis*ben*
(Aaron M. Seider, *Memory in Vergil's* Aeneid*: Creating the Past*, Cambridge,
Cambridge University Press, 2013.) 208

Szerkesztői előszó

A klasszikus antikvitás szerepe, jelentősége korunk tudományosságának és kultúrájának kialakulásában, alakulásában senki számára nem kérdéses. Sokkal inkább kérdéses az, hogy a mintegy kétezer évig eleven, de mára már pozícióját vesztett hagyomány és tudás a megváltozott társadalmi-kulturális-mediális közegben „élő", azaz jelen lévő és hatást kifejtő tud-e továbbra is maradni – s ha igen, miképpen, milyen formában. Az egész életünket, kultúránkat átható antikvitás képzete nyilvánvalóan illúzió volna, arról azonban nem mondhatunk le, hogy az oktatásban és a kultúra különböző területein munkálkodók számára is egyre távolibbá és idegenebbé váló klasszikus görög és római hagyományt olykor-olykor kiléptessük a kutatás (és oktatás) egyre szűkösebbé váló keretei közül: így megteremtve annak a tapasztalásnak a lehetőségét, hogy a klasszikus antikvitás – a fenti értelmen kívül akár még egzisztenciális vonatkozásban is, vagy olykor leginkább így – élővé tehető.

Ennek egyik fontos előfeltétele, hogy a magyarországi klasszika-filológia, tágabban az ókortudomány napjainkban ismét a nyitás, a „kinyílás", ezzel együtt a szakmai megújulás időszakában van, ahogy ezt az Ókortudományi Társaság 2013. január 18-i vitaestjén elhangzott nyitóelőadásában – a magyar ókortudomány jelenét és jövőjét nemcsak a megelőző bő évszázad időbeli keretébe, hanem a nemzetközi kutatások kontextusába is belehelyezve – Simon Attila is bemutatta.[1] A Társaság szokásos havi ülésének keretében, előre felkért hozzászólókkal (Horváth László, Karsai György, Ritoók Zsigmond, Simon Attila és Takács László) megtartott vitaest pedig nyilván azért válhatott esedékessé, mert azt megelőzően már egy ideje látszottak a megújulás jelei.

Ha a magyarországi ókortudomány, közelebbről a klasszika-filológia területére fókuszálunk, a hagyományosan szövegközpontú munka továbbra is jelentős eredményeket mutathat fel, és nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy bizonyos életművek (újra)fordítására is van példa: említhetjük Platón szövegeinek kommentáros kiadás-sorozatát, vagy Idősebb Plinius *Természetrajz*ának Darab Ágnes és Gesztelyi Tamás nevéhez fűződő fordításait, valamint Horváth László Hypereidés-kutatásait.

Ezzel együtt azonban a klasszika-filológia túl is lépett a pusztán a szövegek filológiai vizsgálatára és leírására irányuló szemléleten, és a mindenkori értelmezés kiindulópontjául szolgáló autentikus szöveg előállítására irányuló munkát cél helyett inkább eszközzé alakítja át. Túllépve a történeti-kritikai szemléleten, az utóbbi fél évszázad paradigmaváltásai nyomán felmerült kérdések megválaszolási szándékával, olyan témák

[1] Simon Attila, *Bezáródás és kinyílás: az ókortudomány egysége és sokfélesége = Vita a hazai ókortudomány helyzetéről*, Ókor, 2013/2, 38–45. A vita írásos anyaga: *Uo.*, 37–54. http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/10/2013_2_vita.pdf (Letöltés ideje: 2015. július 7.)

felé fordult és olyan szemlélettel, amely leginkább a kortárs társadalom- és kultúratudományok fordulataihoz kapcsolódik. Nemcsak egyes kutatók, hanem kutatócsoportok is középpontba állítottak korábban nem, vagy csak kevéssé vizsgált „divatos" témákat, mint például a másodlagos oralitás kutatása nyomán ismét fontossá vált szóbeliség-írásbeliség paradigma (Simon Attila, Tamás Ábel és mások írásai), vagy az ókori irodalmi nyilvánosság (Déri Balázs vezette kutatás), a költészetelmélet kérdései (például Aristotelés *Poétiká*jának Ritoók Zsigmond általi újrafordítása, Bolonyai Gábornak a fordításhoz fűzött értelmező kommentárjai, illetve a tragédia hatáselméleti kérdéseit vizsgáló Simon Attila-tanulmányok), a görög zene kutatása (Kárpáti András). Ugyancsak említhetjük a magyar irodalmi recepció kutatását, amit kötetünk több tanulmánya is reprezentál.

Ennek szellemében kezdődött meg néhány fontosabb szerző életművének „újraolvasása" is, kitágítva a szűkösnek bizonyuló pozitivista, filológusi szemléletet és módszereket, és egyre inkább alkalmazva az utóbbi évtizedek elméleti értelmezői nyelveit, kultúratudományos szempontjait. Így került sor Pindaros műveinek vizsgálatára (Adorjáni Zsolt), Vergilius *Aeneis*ének mindenekelőtt Ferenczi Attila általi továbbértelmezésére, előtérbe helyezve a kollektív- és kulturális-, valamint a történelmi emlékezet Jan Assmann által elméletileg megalapozott szempontjait. (Kötetünkben is kitűnő recenzió kapcsolódik a témához.) Ugyancsak megkezdődött Horatius életművének újraolvasása, amely legutóbb a Hajdu Péter által szerkesztett tanulmánykötetben öltött testet.[2] De nem feledkezhetünk meg Ovidius nagyhatású életművének, főként a *Metamorphoses*nek metapoétikus és más szempontú megközelítéseiről sem, magyar nyelven Acél Zsolt, Gloviczki Zoltán jóvoltából,[3] vagy az egyes antik szerzőkhöz nem mindig köthető, de a kutatásban markánsan jelen lévő narratológiai szempontokról sem. (Jelen számunkban elsősorban Darab Ágnes és Szepessy Tibor tanulmányai képviselik ezt az olvasásmódot.)

Hogyan mutatkozik meg az elméleti-szemléleti irányváltás és sokszínűség, ha az egyéni kutatói-műhelymunka határain túlra tekintünk? Jó ideje tapasztalhatjuk már ezt az Ókortudományi Társaság kétévente megrendezett konferenciáin (ezek egyike, a 2004-es VI. konferencia Budapesten éppen „az élő antikvitás" tág témakörét adta meg), beleértve a legutóbbi, XI. magyar ókortudományi konferencia (2014) rendkívül gazdag programját is, vagy éppen a fentebb már említett vitaestet. A kutatások eredményeit hagyományosan közzé tévő folyóiratok (*Antik Tanulmányok*, *Acta Antiqua Academiae Scientiarium Hungaricae* és a szűkülő-szegényülő intézményi háttér miatt mára már sajnos veszélybe került egyetemi tanszéki kiadványok) mellett 2002-ben *Ókor* címmel újabb tudományos folyóiratot is sikerült indítani,[4] melynek szerkesztősége 2011-ben

[2] *Horatius arcai*, szerk. Hajdu Péter, Bp., Reciti, 2014. http://reciti.hu/wp-content/uploads/horatius_vn.pdf (Letöltés ideje: 2015. július 7.)

[3] A klasszika-filológusok kutatásain kívül okvetlenül említést érdemel még az anglista irodalomtörténész Bényei Tamás könyve is: Bényei Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2013.

[4] Az eddig megjelent számokat lásd: http://okorportal.hu/folyoirat/archivum (Letöltés ideje: 2015. július 7.).

Marót Károly díjat kapott a kiadvány által képviselt tudományos célkitűzés és felfogás elismeréseként.[5]

Különösebb részletezés nélkül, de mindenképpen említésre érdemes az iskolai oktatás mint a klasszikus antikvitás hagyományát talán a legszélesebb körben elevenen tartó rendszer. Az iskolai oktatásban – legyen az közép- vagy felsőfokú – a legnehezebb feladatot az időbeli-nyelvi-szemléletbeli távolság leküzdése jelenti. A nyelvi idegenség még a kitűnő magyar műfordítások esetében is megmarad, beágyazódva a szöveg értelmezésének és megértésének a mai fiatalok esetében már eleve meglévő nehézségeibe. A megértés eme nehézségeit csak tovább növeli az az oktatás- és tudománypolitika, amely a bölcsészettudományok bizonyos területeit, köztük a klasszika-filológiát is – Pataki Elvira szavaival – „a racionalitás és a gazdasági, társadalmi hasznosság hiánya miatt elutasító *tücsökszak* minősítéssel" illeti.

A tudomány és az oktatás szűkebb szakmai berkein kívül, a kultúra területein elszórt – de talán növekvő tendenciát mutató – kísérleteket láthatunk az ókori művek mai interpretációira. Talán nem tévedünk nagyot, ha azt mondjuk, hogy ebben elsősorban a színházak járnak élen: izgalmas előadások és koncepciók születtek (pl. Zsámbéki Gábor *Médeia*-, Alföldi Róbert *Oresztész*-rendezése, 2004, 2008; a debreceni Csokonai Nemzeti Színház kísérlete arra, hogy a 2013/14-es évadát a görög drámák köré szervezze, hogy csak az utóbbi évek eseményei közül említsünk néhányat). Ezek olykor új (mű)fordításokat tettek szükségessé (mint például az említett *Médeia*-előadás esetében a Rakovszky Zsuzsáé, vagy az *Oresztész* esetében a Karsai György-Térey János fordító párosé).

A műfordítás elméleti és módszertani kérdései persze a színházak igényei nélkül is fontosak maradtak; részben új fordításokat teremtve (pl. Csehy Zoltán, Imre Flóra, Mezősi Miklós, Várady Szabolcs), részben pedig a fordítói gyakorlat paradigmáit, paradigmaváltásait is vizsgálva (Polgár Anikó). Csak sajnálhatjuk, hogy jelen számunkban végül is nincs olyan írás, amely a műfordításról mint a szó eredeti értelmében vett technéről szólna, az élő antikvitást mint költői-alkotói műhelymunkát mutatva meg.

A Studia Litteraria *Élő antikvitás* című tematikus száma a maga szerény módján – a magyar ókortudomány, közelebbről a klasszika-filológia fentebb említett nyitásának is lenyomataként – ezeknek a példáknak a számát kívánja gyarapítani, nemcsak az ókortudomány különböző területeit művelők számára kínálva változatos tematikájú, magas színvonalú írásokat, hanem a tágabb olvasóközönségnek is.

Felkért szerzőinktől olyan tanulmányokat, kritikákat, recenziókat vártunk, amelyek témaválasztásukkal, elméleti megalapozottságukkal és módszereikkel felmutatják egyfelől az antik irodalmi-művészeti témák mai értelmezési lehetőségeit, másfelől a klasszikus antikvitás irodalmának és kultúrájának eleven jelenlétét, recepcióját, elsősorban a 20–21. század kultúrájában (irodalom, színház, film, képzőművészet, zene, stb.) és tudományosságában. Bár a felkért szerzők közül – különböző okokból – végül nem mindenki küldött írást, úgy véljük, hogy a Studia Litteraria *Élő antikvitás* száma megva-

5 Lásd http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/10/2013_2_vita.pdf (Letöltés ideje: 2015. július 7.)

lósult formájában is egyfajta reprezentációja a mai magyar ókortudományi diskurzusban folyamatosan jelen lévő szerzők kutatásainak, érdeklődésének.

A lapszám tanulmányainak elrendezése alapvetően időrendi, de az ókori görög és római tanulmányok után következő harmadik, „recepciós blokk"-ban a tematikai szempont nagyobb mértékben írja felül ezt, mint az előző kettőben. A Pindaros-kutatásairól már ismert Adorjáni Zsolt tanulmányában (*A Pindaros-kép változása az antikvitásban és az újkorban*) a thébai költő kardalköltészetének (amely már maga is egyfajta utóélete az archaikus kor lírájának) a hagyományozásáról és irodalmi fogadtatásáról ír, Pindaros korától kezdve a romantikáig, fontos szerepet szánva a magát a hagyományozást is befolyásoló információhordozóknak, médiumoknak is. Míg Pindaros hatása mára már inkább csak a kutatás műhelyeire szűkült, Sophoklés *Antigoné*jának és a tragédia első *stasimon*jának értelmezési kísérletei mind a mai napig széleskörűek. Mezősi Miklós tanulmánya (*Csodálatos-e az ember? Az* Antigoné *első stasimonja*) a kardal sokat vitatott *deinon* szavát helyezi írása középpontjába, és a sokféle 20. századi olvasat közül a sajátját leginkább Heidegger „hátborzongatóan otthontalan" („Unheimliche") értelmezéséhez közelíti, amikor a szó jelentését az ember nyelv előtti állapotának „rettenetéhez" köti, amit az ember változtat majd a „civilizáció" élhető világává. Az antik szerelmi (ideális) regény jól ismert kutatója, Szepessy Tibor tanulmánya (*Egy antik regényíró. Achilleus Tatios és a* Kleitophón és Leukippé története) az általa nemrégen magyarra is lefordított *Kleitophón és Leukippé története*[6] című, a 20. századi papiruszleletek alapján a Kr. u. 2. század végére, 3. század elejére datálható, később a bizánci korban nagy népszerűségnek örvendő szerelmi regényt abból a szempontból mutatja be, hogy a szerző milyen mértékben és miért tért el ezen regénytípus formahagyományától. Ebben az eltérésben főleg a regény „befejezetlensége" szembetűnő, melynek Szepessy Tibor meggyőző magyarázatát adja.

A római témájú tanulmányokat Kőrizs Imre rövid művelődéstörténeti írása nyitja (*Lupus in fabula*), mely a jól ismert szólás antik előfordulásait, jelentésének változásait vizsgálja: mindenekelőtt azzal a céllal, hogy a Vergilius 9. eclogájának 54. sorában található többes számú forma (*lupi*) értelmezését adja. Két tanulmány is érinti az Augustus-kori Róma mitikus és történeti múltjának a város, a politikai hatalom önértelmezése szempontjából paradigmatikus eseményeit és személyeit. Rung Ádám (*Jóshiány Rómában. Etnikai-vallási problémák és homérosi visszhangok Livius 5. könyvében*) Titus Livius történeti műve 5. könyvének nagy horderejű eseményét, Veii rómaiak általi ostromát és elfoglalását vizsgálva igyekszik a kanonikus első olvasaton túli aspektusokat is bemutatni, és a homérosi párhuzamokat is megteremtő történetírót felmenteni a lapos moralizálás vádja alól, érzékeltetve a liviusi szöveg politikai beágyazottságát is. Simon Lajos Zoltán tanulmánya (*Ovidius, Romulus és a gyanakvó értelmezők*) a köztársaság válságának korszakában kedvezőtlen Romulus-képet „rehabilitáló" ovidiusi elbeszélést (*Fasti* 4) vizsgálva viszont éppen arra irányítja rá a figyelmünket, hogy a jellegzetesen római erényekről,

[6] Achilleus Tatios, *Leukippé és Kleitophón*, ford. Szepessy Tibor, http://honlap.eotvos.elte.hu/uploads/documents/kiadvanyok/achilleus.pdf (Letöltés ideje: 2015. július 8.)

a fenséges és tragikus eseményekről, az emelkedettebb emberi érzésekről szóló műveket legtöbbször hátsó szándékok után kutatva, manipulációt sejtve, gyanakvással értelmezték. Idősebb Plinius magyarországi kutatója, Darab Ágnes jelen írásában (*Az epizódikusság mint narratív lehetőség. 'A színész halála' epizód Idősebb Plinius* Természetrajz*ának 7. könyvében [184–185]*) a *Természetrajz* 7. könyve egy epizódját mint a szerző narrációs technikájának tipikus példáját értelmezi, hogy rámutasson az egész opusban érvényesített diffúz elbeszélésmódra és ennek a pliniusi mondanivalóval való összefüggéseire.

A lapszám tizenhat írásának harmadik köre az antik témák 20–21. századi recepciójának változatos példáit kínálja. A szám ezen részét szerencsésen vezeti be Hajdu Péter írása (*Az összehasonlító irodalomtudomány és a klasszikusok*), mely azt a kérdést állítja középpontba, hogy vajon meddig mehet vissza az összehasonlító irodalomtudomány az időben, mikortól vannak olyan irodalmak, amelyeket ez a diszciplína összevethet. A szerző a kérdéseket és a lehetséges válaszokat sorjázva rámutat, hogy bizonyos korszakokban bizonyos irodalmakkal kapcsolatban sokféle tudományos és egyéb érdekeltség befolyásolhatta a komparatisztikai kutatásokat.

Örömteli, hogy a klasszikus ókor irodalmának és mitológiájának az operairodalomra gyakorolt hatásáról, valamint az operairodalom klasszikus alkotásainak néhány posztmodern színreviteléről, vagyis az opera által élővé tett antikvitásról két nagy tanulmány is értekezik. Gelenczey-Mihéltz Alirán *Opera és misztérium. Gondolatok Jan Assmannról és* A varázsfuvol*áról* című tanulmánya Mozart klasszikus operájának eredeti szándékához kívánja visszavezetni az olvasót azáltal, hogy a művet – Jan Assmann nyomán – misztériumjátékként interpretálja. Az értelmezés azonban tovább is viszi az assmanni gondolatmenetet, amikor azt vizsgálja, hogyan képes az opera *zené*je a beavatást-beavatódást megteremteni. Csehy Zoltán írásának (*Xerxés, Ariadné, Trimalchio és a többiek. Opera és antikvitás – a kortárs rendezői és szerzői koncepciók tükrében*) első része három magyar rendező (Kovalik Balázs, Alföldi Róbert, Anger Ferenc) négy opera-rendezésében (*Xerxész*, *Iphigeneia Tauriszban*, *Élektra*, *Ariadné Naxoszban*) vizsgálja, hogy a rendezői koncepció hogyan teszi élővé a klasszikus, „antik" tárgyú operákat; a második rész pedig „az antikvitás újraértelmezésére irányuló modern és kortárs szerzői elképzelésekről, mítosz- és antikvitásértelmező modellekről kísérel meg legalább részleges tipológiai vázlatot adni" (119).

Az ezt követő három tanulmány jeles 20–21. századi szerzők (Kosztolányi Dezső, Devecseri Gábor, Kovács András Ferenc) életművének egy-egy szegmensében vizsgálja a klasszikus antikvitás meghatározó jelenlétét, szoros szövegértelmezések alapján. Takács László *Mítosz két keréken (Kosztolányi Dezső:* Kifelé*, avagy* Károly apja*)* című tanulmánya az író korai novellájának vizsgálatát elsősorban azoknak a szellemi hatásoknak és személyes tapasztalatoknak a kontextusába helyezi, amelyek a novella keletkezésének idején érték Kosztolányit, és átformálták az antik klasszikusokkal kapcsolatos gondolatait, befolyásolták világképe kialakulását. A szélesebb olvasóközönség körében elsősorban Homéros-fordítóként ismert Devecseri Gábor költői pályájának belső folyamatait és az antikvitáshoz való viszony alakulását vizsgálja Polgár Anikó a *Nestórrá*

utazni, Télemachosszá emlékezni. Az antikvitás mint az idő kiteljesedése Devecseri Gábor lírájában című tanulmányában. A szerző a költői témák, szerepek, formai megoldások összekapcsolódásait és egymásra hatásait Devecseri mindhárom költői korszakában megmutatja, de különös figyelmet szentel a görögországi utazások nyomán felerősödő antik hatásoknak, a költői idő antikvitás általi kiteljesedésének. Tar Ibolya írása (*Kovács András Ferenc egyik álarca*) napjaink egyik legjelentősebb alkotójának, a szerepjátékairól is ismert erdélyi költőnek egyik jelentős költői álarcát, a Calvus-maszkot elemzi. A Caius Licinius Calvust „fordító", illetve a Catullus-kortárs költőt Lázáry René Sándor „fordításában megidéző" Kovács András Ferenc Calvus-verseit Tar Ibolya – belehelyezve a magyar- és világirodalom jól ismert tradíciójába is – Kovács antikvitáshoz való viszonyának és az antikvitásról való tudásának látleleteként (is) értelmezi.

Pataki Elvira nagy műveltséganyagot mozgató hosszabb tanulmányának itt közölt néhány fejezete (*Tengerek, szigetek, mítosz. A kortárs magyar gyerekpróza antikvitásképe*) az utóbbi évek hazai gyermekkönyv-kínálatából öt szerző (Baráth Katalin, Czigány Zoltán, Szakács Eszter, Berg Judit, Molnár Krisztina Rita) alkotásain keresztül mutatja be az antik kultúra recepcióját a kortárs magyar gyermekirodalomban, amelynek jelentőségét az is növeli, hogy az utóbbi évtizedek oktatáspolitikájának kedvezőtlen tendenciái következtében jószerével ez az egyetlen találkozási lehetőség az ókori kultúrával a mai gyerekek számára.

Recepciós összeállításunk végére került Gloviczki Zoltán írása (*A Béke Oltárán. Kultúrpolitika Philippi és 1956 után*), amely a szerző által is bevallottan nem tudományos értekezés kíván lenni, hanem olyan gondolatkísérlet, amely a klasszikusokhoz fűződő kapcsolatunk egy sajátos lehetőségét vizsgálja, amikor két távoli korszak (Augustus uralkodása és a kádári rendszer) diktatúrájának kortól független működési mechanizmusaira mutat rá.

Lapszámunkat Kozák Dániel recenziója zárja, amely Aaron M. Seider *Memory in Vergil' s* Aeneid*: Creating the Past* című, az *Aeneis*ben elsősorban emlékezet és felejtés közösségi formáit tárgyaló könyvét mutatja be, a nemzetközi és a hazai *Aeneis*-kutatások kontextusába ágyazva ismertetését.

Végezetül essék szó a görög nevek és szavak átírásának sohasem egyszerű megoldásáról is. Lapszámunkban a magyarországi klasszika-filológiai irodalomban szokásos tudományos átírási gyakorlatot választottuk a bizonyos esetekben elterjedtebb fonetikus átírással szemben. Ugyanakkor minden esetben megtartottuk a tanulmányokban elemzett-hivatkozott alkotások eredeti írásmódját, legyen az tudományos, „latinos" vagy fonetikus-„magyaros". Ez a gyakorlat, melyet igyekeztünk következetesen alkalmazni, olykor éppen a következetlenség benyomását keltheti.

Reméljük, hogy az *Élő antikvitás* című tematikus számunkkal hozzájárulhatunk a klasszikus örökség ápolásához, és nem utolsó sorban hasznos és kellemes olvasmányokat kínálhatunk olvasóinknak! Teljék sok örömük összeállításunkban!

D. Tóth Judit

Adorjáni Zsolt

A Pindaros-kép változása az antikvitásban és az újkorban

Pindaros ötödik nemeai ódájában (1–3) a költemény mozgékonyságát dicséri a helyhez cövekelt szobrokkal ellentétben, s az éppen útra készülődő hajókon távoli vidékekre küldi versét, hogy ott is hírül adja a címzett győzelmét. Érdemes elgondolkodni azon, hogy ennek a költői kijelentésnek képi érdemein túl van-e valamilyen gyakorlati értelme. Nem szabad ugyanis elfelejteni, hogy az archaikus líra szövegei, s mindenekelőtt a kardalok nem a semmiből születtek, hanem valamilyen közönségigény, később pedig valamiféle rögzítő-praxis tapintható ki mögöttük. Ilyenformán a fennmaradt kardalkorpusz egésze az ún. utóélet terméke, s az utóélet tulajdonképpen már a bemutatóval elkezdődik, ahogy Pindaros az idézett nemeai óda bevezetőjében ábrázolja, s az előrevetített utóéletet már magába a versbe belefoglalja. A kardalköltészet hagyományozásáról és irodalmi fogadtatásáról lesz tehát most szó Pindaros korától kezdve a romantikáig, vagyis az utóéletről tágabb és szűkebb értelemben – a terjedelmi korlátok diktálta vázlatossággal.

A nemeai óda hajói, melyekre a költő alkotását bízza, kétféleképpen juttathatják a nemes rakományt célba: utasai vagy fejben viszik el a dal szövegét, dallamát, a fedélzeten dudorászva, fütyörészve, egymást oldalba bökve: „Mit szóltál az Iamos-történet új feldolgozásához?", „Milyen szellemes ötlet volt az öszvéreket múzsai húzóerővé tenni!", vagy papiruszra írva, a kor legelterjedtebb adathordozóján. Nem kérdés, hogy az írástudás erre a korszakra volt már annyira elterjedt, hogy széles körű „adatforgalmat" tegyen lehetővé. Mai fogalmaink szerint nehezen tudjuk másként elképzelni e rendkívül igényes, bonyolult s néha igen hosszú művek előadását többtagú karral, mint hogy rendelkezésre állt legalább egy hiteles szerzői példány, mely tartalmazta a szöveget, s talán a zenei annotációkat is. Különösen szükségesnek tűnik ez, ha a költő nem vett rész a bemutatón, hanem csak elküldte művét, s színrevitelét másra bízta.[1] Az is lehet, hogy ezt a példányt a helyszínen sokszorosították, s a kar minden tagja előre kapott egyet, amely alapján betanulhatta a szöveget (és a dallamot).[2] Ha pedig további, az ősbemutatótól időben (de akár térben is) egyre távolabb eső reprízeket feltételezünk, nem fér hozzá kétség, hogy a versek szövegét rögzíteni kellett.[3]

[1] Miként ezt a hatodik olympiai és a második isthmosi óda szövege sejteti (*O.* 6, 87 sk. és *I.* 2, 47 sk.).

[2] Ahogy ezt humoros formában a *Szentivánéji álom* mesteremberei is teszik Théseus (!) korában. Néhány évtized, vagy még annyi sem, s a tragédiaköltők már írásban nyújtják be az új dráma szövegét a városi elöljárónak bírálatra. A tragédia karának betanításánál ugyanazt a gyakorlatot követhetik, mely a kardaloknál már kialakult és bevált.

[3] Az antik kommentárokból tudjuk például, hogy a hetedik olympiai óda szövegét a lindosi (= rhodosi) Athéné-szentélyben helyezték el. Lásd még Krähling Edit világos összefoglalását a lírai szövegek hagyo-

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy a kardalköltészet eredeti életkörülményei között igen rövid életű: az archaikus líra benne éri el csúcspontját, hogy aztán hamarosan elhervadjon, és átadja helyét valami másnak. Pindaros életművét is a fénylő felszín alatt áthatja valami megmagyarázhatatlan, szövegszerűen aligha adatolható melankólia, amely talán éppen abból az érzésből táplálkozik, hogy a költő egy lehanyatló világ hírnöke. Nem véletlen, hogy a thébai dalnok utolsó költeménye, a nyolcadik pythói óda egyben a legszomorúbb is. Kr. e. 446-ban ugyanis, amikor e vers születik, már a demokrácia korát írjuk, az irodalom és kulturális élet fellegvára Athén, és a korszerű kifejezési forma a dráma.[4] Az új irodalmi jelenség immár nem a Görögország-szerte vándorló és arisztokrata megrendeléseknek eleget tevő dalnok. A régi előkelőség ideje ugyanis lejárt, a zsarnokok uralma véget ért, és az irodalmi élet központja Athén lett, ahol a nép (*démos*) új művészetet akar látni-hallani a két Dionysos-ünnepen.

A változás természetesen nem ennyire forradalmian *drámai*. Bizonyos elemek a folyamatosságot hangsúlyozzák: a líra például fokozott mimetikus képességével azonosította magát az eposszal szemben (Hom. *h.Ap*. 158–164). A drámában mintha a *mimésis* követelne magának teljes polgárjogot, amikor a különféle hangok, melyeket a délosi lányok hajdanán képesek voltak egy személyben utánozni, a színpadon látható módon különböző drámai szereplőkre bomlanak szét. Továbbá, ahogy az *epinikion* versenygyőzelmeket örökített meg, a tragédiák bemutatása maga is verseny három szerző között, az agonális-alkalmi összefüggés tehát megmarad. A kar pedig beépül mindkét drámai műfajba, a tragédiába és a komédiába is. S nemcsak formálisan épül be – az előadás egésze alatt jelen van a színpad előtti *orkhéstrá*n, és mozgó-táncos vagy álló kardalaival megszakítja és kommentálja a történet menetét –, hanem tartalmilag is: a drámaszerzők tökéletesen elsajátítják a kardalköltők lírai elbeszélés-technikájának és képhasználatának minden csínját-bínját. Aristophanés *Felhők* és *Madarak* című komédiáinak kardalai például vetekednek az archaikus líra szépségével, ami némiképp meglepő a pajzán és aktuálpolitikai utalások tömkelegében.[5]

Ennek ellenére éppen Aristophanés az, aki félreérthetetlen bizonyságát adja annak, hogy a régi vágású líra (pl. Simónidésé) az 5. század utolsó negyedére már végérvényesen lehanyatlani látszik és nem kellőképpen népszerű a lázadó ifjúság körében.[6] Az

mánytörténetéről az archaikus és hellenisztikus kor között, melyben azonban a kardal újrabemutatásának lehetőségét nem veszi fontolóra: Krähling Edit, *Fehér foltok a lírai költészet hagyományozásában = Genesia: Tanulmányok Bollók János emlékére*, szerk. Horváth László, Laczkó Krisztina, Mayer Gyula, Takács László, Bp., Typotext, 2004, 359–372.

[4] Aischylos, akinek éthosa sokban emlékeztet Pindaroséra, első fennmaradt drámáját, a *Perzsák*at Kr. e. 472-ben mutatta be.

[5] A lírai költészet és a dráma folyamatosságának hangsúlyozásához lásd John Herington klasszikus munkáját: John Herington, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1985.

[6] Lásd az apa méltatlankodását a *Felhők*ben (1356). A *Madarak* kórusa az emberi lét hiábavalóságát (685–687) ecseteli a nyolcadik pythói óda borúlátó végszavait (95 sk.) idézve (*árnyéklétű, napnak alávetett, álomszerű*).

ókomédia klasszikusának kortársa, Eupolis pedig egy elveszett művében arról beszél, hogy Pindaros dalait már senki sem énekli, mert nem becsülik az igazi szépséget.[7] A komédiaköltők dolga persze, hogy rosszabb színben tüntessék fel kortársaikat, mint amilyenek a valóságban. Nyilván lehettek szűkebb elitkörök, a hajdani győztesek családjai, amelyeknél Pindaros művei a régi becsben álltak, időről időre, jeles napokon levehették őket a „polcról" s leporolhatták, mert fennmaradásukat másként nem lehet megmagyarázni. Ám ezzel együtt a komikusoknál szóvá tett új irányvonal és a régi költők relatív elhanyagolása tagadhatatlan.

Mindenesetre Pindaros és kardalköltő társai még viszonylag terjedelmes életművel jutnak el Alexandriába, a Kr. e. 3. században működő hellenisztikus filológusok kezébe. Érdeklődésük a görögség múltja iránt enciklopédikus, s a lírikusok (első helyen Pindarosszal) különös megbecsültségnek örvendenek, mert helyi kötöttségeiken túl valamiféle pánhellén jelleget képviseltek, ami a korban az egyetemes és klasszikus rangot jelentette. Így osztályozzák, könyvekbe sorolják, gondozzák és bőséges magyarázatokkal látják el a lírikusok szövegét. Pindaros művei néhány másolatban Rómába is eljutnak, ahol főként Horatius ódaköltészetére hatottak, ám a latin költő is inkább félelemmel vegyes csodálattal tekintett a nagynevű elődre. Egyik híres ódájában (*carm*. 4, 2) szabályokat nem ismerő (12) hegyi patakhoz (5) és magasan szálló hattyúhoz (25) hasonlítja a thébai (dirkéi) költőt. A maga részéről megelégszik a szorgos, kisebb termetű és csendesebb hangú matinumi méh gyűjtögető létformájával (27). Pindarosról festett képe azonban így is nagyon befolyásosnak és – mint látni fogjuk – végzetesnek bizonyult.

A lírikusok korpusza papirusztekercseken szerencsésen átvészelt több száz évet, amikor a Kr. u. 2. században, az ún. második szofisztika korában az új iskolai-oktatási igényeknek megfelelően válogatták újra. Amit feleslegesnek ítéltek, nem másolták tovább, s számunkra nyomtalanul elveszett. Ebben az időben eshetett például a választás Pindaros győzelmi ódákat tartalmazó négy könyvére, míg a többiek nyomtalanul eltűntek a süllyesztőben, s mi csak annyit ismerünk belőlük, ami közvetlenül a papiruszokról előkerült. Lukianos a 2. század derekán[8] még említést tesz például Pindaros első himnuszáról, melyet ő valószínűleg még teljes terjedelmében ismert.[9] Az utolsók között, mert mi csak töredékeket birtokolunk belőle. A 2. század tehát vízválasztó volt a lírikusok (s tulajdonképpen az egész görög irodalom) kéziratos hagyományának történetében.

Nem sokkal a válogatást követően újabb technikai újítás lépett életbe. A papirusztekercsekről átírták a szöveget a pergamenkódexbe, mely már erőteljesen emlékeztet a mai könyvformára. A kommentárokat, melyek addig külön tekercseken a tudós nevével hagyományozódtak, átírták a kódexoldalak margóira – immár névtelenül s jelentősen megkurtítva, ám így is minden szabad helyet kihasználva: ezek lesznek az iskolai vagy szabadidős bejegyzések, az ún. *scholion*ok, melyek a tanuló olvasó

[7] Idézi Athénaios (*deipn*. 1, 4, 19).
[8] Ettől kezdve a századok mindig a Krisztus utáni időszámításra vonatkoznak.
[9] Lukian. *Ikar*. 27, 24.

eligazítását szolgálják történeti, mitológiai, grammatikai és stilisztikai kérdésekben. Mivel Alkman, Ibykos vagy Stésichoros művei (de említhetnénk az aiol melos szerzőit is) nem kerültek be az iskolai oktatásba, verseiket nem másolták át kódexekbe, hanem megmaradtak papiruszon alkalmi használatra. A lírai hagyomány ezen a ponton jelentősen megkarcsúsodik. Mindössze két szerzőnek lesz a középkoron átívelő szakadatlan kéziratos/közvetett (= kódex-) hagyománya: az egyik Pindaros, rendkívüli nagy tekintélye és erőteljesen pánhellén jellege miatt, ami a lírikusok között a „leghomérosibbá" teszi, a másik a megarai Theognis, akinek elégikus költeményei könnyen idézhető életbölcsességek sorozata, ami szintén magyarázatot ad egészen más természetű népszerűségére.

Amikor tehát az antik értelemben vett líra utóéletéről beszélünk a középkoron át egészen az újkorig, egyedül Pindaros kéziratos-, később hatástörténete képviseli a görög líra recepcióját. A közvetett hagyományba tartoznak természetesen a kéziratokban fennmaradt szerzőknél megőrzött idézetek egyébként elveszett lírikusoktól. Így Sapphó, Alkaios vagy akár Bakchylidés neve sem kopott ki egészen az emlékezetből, jóllehet ezért többnyire inkább a legendás költőéletrajzok, nem a versek törmelékei felelősek. Ám ez nem változtat azon a tényen, hogy Pindaroson kívül minden lírikus hosszabb töredékei a közvetlen hagyományból, vagyis antik eredetű papiruszokból, s nem a középkori kódexhagyományból ismeretesek. Tekintve, hogy ezek a 19. század derekától kezdődően kerülnek elő nagyobb számban, Alkman, Sapphó vagy Bakchylidés feltámadása viszonylag új fejlemény, s kizárólag a tudomány belső ügye marad. Mivel erre az időre a század költészete már a görög hagyománytól eltérő utakra lépett, az újonnan felfedezett lírikusoknak nem lesz számottevő hatása a korabeli irodalomra, így annak modern közönségére sem.

A változások irányának érzékeltetésére kissé előreszaladtam; visszatérek a kódexlapokba zárt Pindaroshoz. Jó esélyekkel a továbbélésre, ám a késő antikvitásban már egyre kevesebb olvasóra lelve vészeli át keleten a korai középkor zaklatott éveit és jut el Konstantinápolyba. Az első fellendülést hozó ún. makedón reneszánsz (9–10. század) a költőket még általában nem vonja érdeklődése körébe, inkább csak a klasszikus görög prózát fedezi fel újra. A 12. század végén viszont Eustathios konstantinápolyi rétor, vagyis görög nyelv- és irodalomtanár, később thessalonikéi érsek már kommentárt írt a pindarosi győzelmi ódákhoz, melyeket valószínűleg még hiánytalanul ismert.[10] A konstantinápolyi udvartartás nikaiai száműzetése és a Latin Császárság évei (1204–1261) újabb hanyatlást hoznak, ám a Palaiologos uralkodók fellépésével a görög irodalom tanulmányozásának és másolásának soha nem látott virágzása köszönt be, mely Konstantinápolyt valóságos „második Alexandriává" avatja. Az 1300 körül virágzó Thomas Magister, a vele nagyjából egy időben működő Manuél Moschopulos, Maximos

[10] Magyar fordítása: Adorjáni Zsolt, *Eustathios Pindarosról: A Pindaros-kommentár bevezetője fordításban és magyarázatokkal*, Antik Tanulmányok, 57, 2013, 171–196.

Planudés[11] tanítványa és Démétrios Triklinios készítettek először önálló *recensió*t, azaz szövegkiadást Pindaros győzelmi ódáiból. Az utóbbi vitte a bizánciak közül leginkább tökélyre a filológia művészetét. Olyan javításokat hajtott végre az általa vizsgált és másolt görög szövegeken, melyek közül néhányat a mai tudomány is elfogad. Ebben nem utolsó sorban átlagot meghaladó verstani ismeretei segítették, míg Eustathios Pindaros-kommentárja bevezetőjében mindjárt az elején azon panaszkodik, hogy a kortárs bizánciak – magát is közéjük számolva – képtelenek a győzelmi ódák bonyolult metrumát nemhogy élvezni, de akárcsak értelemmel győzni.[12] Valamennyi Pindaros-kéziratunk a felsorolt három filológus *recensió*jának közvetlen származéka vagy azok keveréke.

Amikor 1513-ban megjelenik a velencei Aldus Manutius újdonsült nyomdájában Pindaros ódáinak *editio princeps*e, a krétai származású filológus-kiadó Marcus Musurus is ezeket a kéziratokat veszi alapul. Igazi népszerűségre azonban nem ez a tenyérnyi könyvecske, hanem egy másik krétai, Zacharias Kalliergés 1515-ös, ún. római kiadása tesz szert, mely a helybéli vatikáni könyvtár B-vel jelölt kéziratára, az ún. vatikáni *recensió*ra támaszkodott.[13] Elterjedtségét annak köszönheti, hogy ebben a kiadó a kódexekben talált scholionokat is maradéktalanul ólombetűkre váltotta, úgyhogy a művet még a 19. század végi filológusok is haszonnal forgatták az antik eredetű magyarázatok első modern kiadására várva.[14] A másik befolyásos munka a wittenbergi Erasmus Schmid(t) 1616-ban megjelent kommentáros kiadása volt. Ebből világosan kiolvasható a 17. század Pindaros-felfogása, mely szöges ellentétben áll a felvilágosodás és a romantika képével. Pindaros nem a szabálytalanul áradó lírikus, amilyennek Horatius leírta, hanem költészete a rétorika szabályainak engedelmeskedik: van eleje, közepe és vége, s minden résznek valamilyen szerepe az egészben.[15] Persze ez a szemléletmód sok felületességet és sematikus elgondolást hordoz magában, s buzgalmában, hogy a költőt rendszerbe foglalja, elsiklik az óda egyedisége fölött. Mégis jelentős tudomány- és kultúrtörténeti dokumentum, mely megmagyarázza, hogyan lett a barokk költők körében Pindaros követendő példa, ha nagyszabású, ünnepélyes, feszesen szerkesztett alkalmi költeményt akartak írni.

Martin Opitz 1624-es poétikájában (*Das Buch von der deutschen Poeterey*) ezért ajánlhatja a pindarosi stílusú ódát (a triádikus szerkezet imitálásával együtt) mint a költészet legemelkedettebb műfaját. Angliában a *pindarick* (pindarosi költemény) szintén

[11] Neki köszönhetjük a róla elnevezett *Anthologia Planudea* néven ismert antik epigrammákat tartalmazó gyűjteményt, mely az *Anthologia Palatina* 17. századi előkerüléséig az egyetlen volt a maga nemében.
[12] Lásd a 10. jegyzetben idézett fordítás első caputját.
[13] A másik azonos jelentőségű ág az ún. *recensio Ambrosiana*, melynek tipikus képviselője a milánói könyvtárban őrzött A jelzetű kézirat.
[14] *Scholia vetera in Pindari Carmina*, ed. Anders B. Drachmann, I–III, Lipsiae, Teubner, 1903–1927.
[15] Mindez kísértetiesen hasonlít ahhoz a felfogáshoz, melyet több mint háromszáz évvel később Elroy L. Bundy mint forradalmi újítást ismertet meg a tudományos világgal: *Studia Pindarica*, Berkeley, University of California Press, 1962, I–II.

töretlen népszerűségnek örvend. Ben Jonson, Shakespeare[16] kortársa gyászkölteményt ír Cary és Morison halálának emlékére, melyben nemcsak formát (*turne*, *counter-turne*, *stand*), de képi anyagot is kölcsönöz a görög költőelődtől. Ugyanez illik a skót primitivisták köréhez tartozó Thomas Gray (18. század dereka) *The Progress of Poesy* című ódájára, mely az első pythói ódát tekinti mintájának, s arról zeng benne, hogyan költöztek át a Múzsák a ködös Albionba, s öltöttek testet Shakespeare, Milton és Dryden alakjában. Emellett megszólalnak azért elhatárolódó hangok is. Sir Philip Sidney *Astrophil and Stella* szonettsorozatának egyik darabjában a pindaristák mesterkélt, magamutogató költészetével a maga egyszerű őszinteségét helyezi szembe – már-már a romantika Pindaros-kritikáját vetítve előre: „Pindar's apes, flaunt they in phrases fine, / enam'ling with pied flowers their thoughts of gold." (3, 3 sk.: „Pindaros majmolói csak hivalkodjanak finomkodó frázisaikkal, zománccal tarka virágfüzérbe forrasztva aranyból metszett gondolataikat." Saját prózai fordításom.)[17]

Nem kell azonban a romantika koráig várnunk, hogy Pindaros tekintélyét meginogni lássuk. Pierre de Ronsard már a 16. században – tehát az első nyomatott kiadások megjelenését követően és Schmid(t) befolyásos kommentárja előtt – nem a rétorikai rendszert, hanem – Horatius képeinek hatása alatt – ennek ellenkezőjét, a rendezetlenséget és a szeszélyt látja Pindaros költészetében, ám a „csapongás esztétikáját" még nem illeti negatív bélyeggel. Kritikusa, François de Malherbe teljesen egyetért, ami a pindarosi stílus jellemzőit illeti, ám nem tartja követendő stílusideálnak, helyette a *galimatias* („zagyvaság") szóval bélyegzi meg. A Boileau-Despréaux *ars poeticá*jában szereplő *beau désordre* kifejezés még visszatérés Ronsard értékítéletéhez, Voltaire azonban már kérlelhetetlen és a pindarizálást Malherbe nyomán egyszerűen „parler beaucoup sans rien dire"-ként (sokat beszélni, de semmit sem mondani) írja le.[18] A felvilágosodás korszakában a dirkéi hattyú „irracionális" szárnyalása nem számított követendő példának.

Az új érzékenység és a romantika sok szempontból szemben áll a felvilágosodás ideológiájával, ám Pindarost illetően nem hoz kedvezőbb időket. Az, hogy a thébai lírikus a barokk korban az alkalmi költészet múzsájává lépett elő – ami a műfaj történetét ismerve nem is elhibázott felfogás –, megpecsételte a költő fogadtatását a romantikusok körében. Pindaros vagy túl merev és aulikus jellegű az öntörvényű én-költészet számára,

[16] A stratfordi hattyútól a *Vihar* egyik gnómáját szokás idézni („Mert olyan szövetből / készültünk, mint az álmok: kis életünket / a mély alvás köríti." Ford. Fábri Péter; IV, 1: „We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep"), mint ami Pindaros nyolcadik pythói ódájának nevezetes „árnyék álma az ember" (95 sk.) megfogalmazására emlékeztet. Ám ez inkább két egymástól független géniusz csillagfényszerű találkozása, mint tényleges „allúzió".

[17] A legszellemesebb e megvető leírásban, hogy szinte valamennyi kifejezése pindarosi eredetű: a majom az önelégültség torzképe (*P.* 2, 72), a virág és az arany különleges ékké dolgozott dísze pedig a költészet szimbóluma (*N.* 7, 79–81). A fehér zománc a pindarosi képben szereplő elefántcsontnak felel meg.

[18] Lehetséges, hogy a *beaucoup* („nagyon") szóval, mely a *beau* („szép") grammatikalizált elemet tartalmazza, Voltaire szellemesen Boileau híres kifejezésére is utalt? Ami Boileau számára szépség, az Voltaire szemében az oktalan bőbeszédűség jele.

vagy túl szabad és kezelhetetlen. A fiatal Goethét ugyan még megbabonázza a thébai. 1772-ben Wetzlarból azt írja mentorának, Herdernek, hogy a költő szavai mint kardok hatoltak át lelkén,[19] s ami nagy dolog, képes átérezni a verset összerántó, felsőbbrendű költői erőt is.[20] Az egység fogalmáig azonban, mely Horatius felfogásának legyőzését jelentené, nem jut el. Megpróbálkozik ugyan a pindarosi ódával mint önkifejezési formával (*Wanderers Sturmlied*, 1775 előtt), ám a vers önnön kudarca, mi több, az állítólagos pindarosi stílus paródiája lesz. A német költő ugyanarra a következtetésre jut, mint római elődе: a szabad lírai áramlás helyett egyszerűbb és közvetlenebb formákra van szükség.

Pindaros azonban nem olyan könnyen felejthető. Gottfried Herder 1795-ben megjelentet Schiller lapjában, a *Hórák*ban egy kis esszét *Das Fest der Grazien* címen. Ebben egy asztaltársaság beszélgetését írja le, melynek során a három Charis etikai fogalmakkal helyettesítődik (*Wohlwollen*, *Erkenntlichkeit*, *freudige Tätigkeit*, azaz „jóindulat", „hála", „örömteli cselekvés"). A függelékben (*Die griechische Charis*) a szerző rövid történeti bevezetést ad a görög Charis-képről, majd Pindaros tizennegyedik olympiai ódáját fordítja le. Fontos mozzanat ez Pindaros utóéletében, hiszen a késő reneszánsztól, barokktól kezdődően Pindaros kapcsán valójában követőkről és pindarizáló stílusról volt szó, úgyhogy nehezen dönthető el, vajon kinek-minek szól a kritika: a thébai költőnek vagy „majmolóinak" (valószínűleg mindkettőnek). Az eredeti szövegek tanulmányozása a követendő stílus és irány heves vitájában háttérbe szorult, miközben maga a Pindaros-kép is jelentősen torzult a ráaggatott bélyegek alatt. Az már senkit sem érdekelt, ki is volt valójában a thébai költő s milyen volt költészete. Herder írása fordulatot hoz ezen a téren, hiszen igyekszik a görög fogalmat történetileg hitelesen bemutatni, s fordítása segítségével közel hozza a költői szöveget is.[21]

A klasszika és romantika határán álló Friedrich Hölderlin kései költészete a legnagyszerűbb példája annak, hogyan lehet az ódákkal való elmélyült, filológiai alaposságú foglalkozás egyéni hangú és világirodalmi rangú költészet kiindulópontja. Ő az *első* és *utolsó* pindarista, akinek költészete ősi előképének alapos – bár intuitív alapokon nyugvó és félreértésektől sem mentes[22] – ismeretén alapul, szellemében és kifejezésformájában elválaszthatatlan tőle, mégis újszerű és megismételhetetlen. Hölderlin a görög nyelvet a tübingeni evangélikus Stift falai között sajátította el Karl Philipp Conz irányítása alatt. Életének legfelfokozottabb és legtermékenyebb időszaka az 1800-as év, amikor lefor-

[19] Itt szűkebben a harmadik nemeai óda néhány sorára utal, s idézi is görögül (41 sk.).

[20] A nyolcadik nemeai óda (5) egyik kifejezését („tudni uralkodni") Goethe összetett képpé bontja ki (a költő mint a Múzsafogat hajtója), melyet később az *Egmont* című drámában és a *Költészet és valóság* zárlatában is felhasznál.

[21] Eszünkbe juthatnak a bibliafordító Faust szavai (1220–1223) Goethénél: „Érzem, legfőbb ideje volna, / hogy a szent őseredetit / felüssem és szivem szerint / forditsam a szerettem német szóra." Ford. Jékely Zoltán, Kálnoky László. („Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen, / Mit redlichem Gefühl einmal / Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.")

[22] Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin: Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, Eugen Diederichs, 1911, 74–80.

dítja az olympiai és a pythói ódák nagy részét, s megírja befejezetlenül maradt *Wie wenn am Feiertage…* kezdetű pindarosi ódáját, amelyben megpróbálja a triádikus szerkezetet a legszigorúbb módon, vagyis a metrikai respondencia betartásával utánozni. Később írott verseiben, az ún. kései himnuszokban (*Germania*, *Der Rhein*, *Friedensfeier, Patmos*, hogy csak a legnagyobbakat említsük) bölcsen elszakad a feszes metrikai képletektől s egyfajta személyes, szabadverses stílust alakít ki, melynek hosszú mondatai, látszólag önkényes szórendje (*hyperbaton*), kihagyásos (*anakoluthon*), megszakításos (*aposiópésis*) és aszimmetrikus jellege Pindaros verseinek duktusát idézi, ám már nem szolgai módon.

Norbert von Hellingrath, a verduni csatában (1916) fiatalon elesett legendás germanista 1909-ben találta meg a stuttgarti könyvtár kéziratgyűjteményének elsárgult lapjai között Hölderlin Pindaros-fordításait és kései himnuszait. Doktori dolgozatában,[23] mely első és utolsó műve volt, a fordításokat egyfajta előtanulmánynak tekintette, miközben Hölderlin azzal kísérletezett, milyen eszközökkel tudná a thébai költő sajátos szófűzési technikáját németre átültetni. Hellingrath világosan látta, hogy a költő egyéni hangjának megtalálásában a döntő mozzanat a *harte Fügung* stílusának felfedezése volt. Felismerte, hogy ennek lényege a szavak önállósításában rejlik, melynek módja a természetes szórend felborítása egyfajta szokatlan-durva (*hart*) illesztéssel (*Fügung*).[24]

Hölderlinnek nem volt, nem is lehetett folytatója, mert a Pindaros-követés teljesen egyéni útjait járta. Ahogy azt éppen a görög kardal kapcsán már tapasztaltuk, a csúcspont egyszerre jelentette a véget is.[25] Ám csupán Pindaros kreatív fogadtatástörténetének végét! Érdekes módon, ahogy a thébai lírikus megszűnt eleven hatóerőnek, irodalmi utánzásra serkentő előképnek lenni, úgy vált – a szubjektív távolságtartásnak köszönhetően – tudományos érdeklődés tárgyává.[26] Az egyik vég tehát ismételten valami más kezdetének bizonyult.

---

[23] *Uo.*, 1–25.

[24] Hellingrath, aki szintén tanult görögöt a müncheni egyetemen, nem légből kapta a kifejezést, hanem az Augustus-kori irodalmár, halikarnassosi Dionysios *austéra harmonia* szakszavát fordította le (*de comp. verb*. 22), melyet az különböző költőkre és prózaírókra alkalmazott, hogy megkülönböztesse őket a csiszolt, egyszerű stílus (*glaphyra harmonia*) képviselőitől.

[25] William Wordsworth *Intimations of Immortality* versét szokás pindarosi jelzővel illetni, s van, aki a 20. századi Ezra Pound és T. S. Eliot hosszú verseiben is a pindarizálás kései árnyékát látja. Ezen életművek módszere és ihletése azonban már nagyon távol esik a thébai költőtől, legfeljebb bizonyos „hosszúság" (terjedelemben és hangvételben) nevezhető pindarosinak, ez a szempont azonban külsődleges. T. S. Eliot híres *Tradition and Individual Talent* c. esszéjének vezérgondolata, hogy a költői én személytelen, s nem más, mint a hagyomány elemeinek gyűjtőháza, csak látszólagosan emlékeztet a pindarosi poétikára, valójában egészen más költészetet körvonalaz.

[26] Az első olyan tudományos igényű kiadást, mely leszámolt a byzantioni Aristophanésre visszavezethető hibás sortagolással (*kólometriá*val) az újonnan alapított berlini (mai Humboldt-) egyetem professzora, August Boeckh készítette 1811 és 1821 között (*Pindari opera quae supersunt*, I–II/1–2, Lipsiae, Weigel, 1811–1821). A göttingeni filológus, Christian Gottlob Heyne 1798-as kiadása még a rövidebb verssorokat használja, bár érdemeit ez nem csorbítja (*Pindari carmina cum lectionis varietate et adnotationibus*, Gottingae, typis J. C. Dieterich, 1798, I–III). Ahogy már Hellingrath is megállapította (*i. m.*, 72 sk.), az ő kiadását forgatta Hölderlin is.

Nem feladatom itt Pindaros kutatástörténetének mégoly vázlatos megrajzolása sem.[27] Elég annyi, hogy ennek középpontjában kezdettől fogva, változó intenzitással a pindarosi győzelmi óda egységének kérdése és a horatiusi képpel való viaskodás állt, mely a felvilágosodás és a romantika korában eléggé meggyökeresedett ahhoz, hogy nehéz legyen kiirtani. Eleinte a tudós körökben sem volt általánosan osztott nézet, hogy Pindaros ódáiban minden elemnek megvan a jól felfogott helye az egészben, s a versek nem pusztán valamilyen ésszel követhetetlen költői szeszély produktumai. Manapság az egység összetett, ám szigorú fogalmát senki sem vitatja.

A görög kardalköltészetre a 19. század óta irányuló szakadatlan tudományos figyelem s az utóbbi néhány évtizedben megélénkülő érdeklődés nem feledtetheti, hogy Pindaros költészete visszahozhatatlanul a múlté. Ám azelőtt sem szabad behunynunk szemünket, hogy európai kultúránk jelene, s így jövője is a múltból építkezik, ezért nem szabad elfelejtkeznünk Pindaros költészetéről sem, mely jóllehet sohasem lesz olyan élő és eleven, mint kétezer-ötszáz évvel ezelőtt volt, ennek ellenére önmagában is kimagasló szellemi teljesítmény, ezen túl pedig láthatóan hosszú időre meghatározta az európai költészet útkereséseit.

Zsolt Adorjáni

The Changing Image of Pindar from Antiquity until Modern Times

In this essay I investigate some changes in Pindar's Nachleben. I start with the immediate aftermath of his poetry right after its (first) performance and pursue with the process of how it became written poetry securing its way into the Byzantine manuscript tradition. Regarding its popularity in the 16–17th century I highlight the fact that Pindar remained *novem princeps lyricorum* for a long time and thus served as a lodestar and cynosure for generations of poets to come until the Enlightment brought a wind of change ending the era in which Pindar was a source of inspiration. Yet due attention is paid to the German poet Hölderlin who in his imitation of Pindar differs from the trends of his time. Finally I cast some light on the interesting shift of interest which made Pindar a lively subject of scholarly pusuits whereas his power of shaping modern European lyric was at an end.

[27] Jó szolgálatot tesz ebben a *Wege der Forschung* vonatkozó (134.) kötete, főként David C. Young bevezető tanulmánya: *Pindaric Criticism = Pindaros und Bakchylides*, edd. William M. Calder, Jacob Stern, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, 1–95 (Ugyanez: The Minnesota Review, 1964, 584–641.).

Mezősi Miklós

Csodálatos-e az ember?

Az *Antigoné* első stasimonja

Antigoné mindannyiunk jó ismerőse, ha máshonnan nem, a középiskolai magyarórákról: a „testvéri szeretet drámája" emberemlékezet óta kitüntetett helyet foglal el a tananyagban. Lehet-e még újat mondani róla? Lehet-e még hozzátenni valamit az emberfelettien bátor, testvéréért a saját életét habozás nélkül feláldozni kész hősnőről elhangzottakhoz?[1] De vajon az *Antigoné*t, Sophoklés tragédiáját ismerjük-e? Vegyük például az *Antigoné* e híressé vált különös mondatát: „sok van, mi *csodálatos*, de az embernél nincs semmi *csodálatosabb*"? Vajon kire, vagy mire vonatkozik ez a mondat?

Kire vonatkoznék, ha nem Antigonéra? Hiszen „a költő itt azt mondja, hogy...". Az értelmezői sors különös fintora (vagy a műértelmezőre leselkedő drámai irónia?), hogy bár az alább olvasható műinterpretáció kizárja ezt a – sematizáló – olvasatot, mégsem tévedne nagyot, aki az *Antigoné* első álló kardala, stasimonja elején két alkalommal is előforduló melléknevet – jelen írás főszereplőjét – a dráma hősnőjére és tettére vonatkoztatná. Kinek ne vívná ki feltétlen *csodálatát* Antigoné megalkuvás nélküli eltökéltsége, amellyel a Thébai ellen támadó Polyneikés temetését – ha csak szimbolikusan is (földet szórva a holttestre) – véghezviszi?[2] Ki ne *csodálná* önfeláldozását, szilárd jellemét, magasztos erkölcsi alapelveit? Az *Antigoné* című tragédiát azonban mégsem (ezek az) erkölcsi alapelvek tartják működésben – szerencsé(nk)re –, mint ahogy egyetlen olyan műalkotást sem, amelynek szerzője ad magára.

A kardal értelmezéséhez a legfőbb kulcsot a stasimon kezdőmondatában két helyen is hangsúlyos pozícióban álló *δεινόν* melléknév adja a kezünkbe. Az eredetiben a kardal első mondata így hangzik:

> Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν-
> θρώπου δεινότερον πέλει· (332–333)

A magyar műfordítások többsége az idézett fordítás szellemében – kisebb-nagyobb, a lényeget nem érintő eltérésekkel – adja vissza az első stasimon kezdőmondatát. A fordítók közül egyedül Ratkó József érez rá az első stasimon kezdőmondatának kü-

[1] Antigoné öngyilkossága sem a szándékán, sem a szándéka végkimenetelén nem változtat. Kreón végül megmásítja döntését, ám a Polyneikés eltemetését megtiltó parancs feloldása késve érkezik meg. Ennek a késedelemnek az a dramaturgiai szerepe, hogy megágyazzon Kreón bukásának, ugyanakkor nem érinti Antigoné áldozatvállalását: ő meghozta az áldozatot, és végül azt is sikerült elérnie, hogy a fivére ne exlex, hanem törvényes végtisztességben részesüljön.

[2] A darab kontextusában a földszórás ekvivalens a temetéssel; Antigonét a földszórásért tartóztatják le.

lönös (*δεινός*) többértelműségére: „Sok szörnyű csodafajzat van, / s köztük az ember a legszörnyebb."[3] „Az emberről szóló himnusz" felé elmozduló értelmezés és az ezt támogató fordítás nem hungarikum: a modern európai nyelveken készült fordítások nagyobbik részében is visszaköszön. Az *Antigoné*-fordítások és -kommentárok egy másik részében a hagyományosan *csodálatos*nak fordított *δεινόν* másfajta, a szó eredeti jelentésrétegéhez visszanyúló értelmezése kap teret. A *δεινός* melléknév jelentéstartománya a „félelmetes, megdöbbentő, ijesztő, rettenetes, szörnyű; amitől félni lehet, veszélyes; rossz, gyászos, siralmas; erős, hatalmas; rendkívüli, különös, furcsa, bámulatos; ügyes valamiben" szemantikai skála mentén helyezkedik el,[4] és etimológiailag a „félelem, ijedtség, ok a félelemre, félelem felkeltése" jelentésű *δέος* főnév származéka, amely a szanszkrit *dvesti* „utál" igére megy vissza. Ha az elmúlt száz-százhúsz év folyamán az angolszász és német nyelvterületen megjelent *Antigoné*-szövegkiadások és -fordítások alapján vázlatosan áttekintjük az első stasimon elején (332–333) előforduló *δεινόν* melléknév értelmezéstörténetét, megfelelő képet alkothatunk a szó szemantikai potenciáljáról.

Lewis Campbell 1871-es Sophoklés-kiadásában a *δεινόν*-t „csodálatos"-nak fordítja: „Minden csodálatos dolog legcsodálatosabbika az ember."[5] Szerinte az *Antigoné* első stasimonjában „a *δεινά* a korábban érvényes »félelmetes« jelentés felől a későbbi »okos« felé haladó jelentésfejlődés átmeneti szakaszában van: »csodálatos« vagy »hatalmas«" jelentésben.[6] Sir Richard C. Jebb Cambridge-ben 1888-ban megjelent, számos kiadást megért *Antigoné*-kommentárjában az első stasimon *δεινός*-át egyértelműen „csodálatosnak" értelmezi,[7] a stasimon kezdőmondatát pedig így fordítja le: „Sok csoda van, és egyikük sem csodálatosabb az embernél."[8] Adolf Wilbrandt 1903-ban *gewaltig*nak („hatalmas, lenyűgöző, óriási") fordítja,[9] és 1908-ban Anders Bjørn Drachmann is hasonló szellemben értelmezi a *δεινόν*-t.[10] 1934-ben Paul Friedländer amellett érvel, hogy bár a *δεινός* jelentése lehet „csodálatos", a görög irodalomban sokkal gyakoribb a „szörnyű" tővel össze-

[3] Szophoklész, *Antigoné*, ford. Ratkó József, Nagykálló, [Nagykállói Városi Könyvtár], [1994]. Idézi Polgár Anikó, *Antigoné szúrós tekintete,* Irodalmi Szemle, 2012. május. http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2012/2012-majus/1185-polgar-aniko-antigone-szuros-tekintete (Letöltés ideje: 2015. január 23.).

[4] *Ógörög–magyar nagyszótár*, szerk. Györkösy Alajos, Kapitánffy István, Tegyey Imre, Bp., Akadémiai, 1990, *deinos* szócikk.

[5] „Most wonderful of wondrous things is man." Sophocles, *The Plays and Fragments*, I, ed. Lewis Campbell, Oxford, Clarendon Press, 1871, 427. (Amennyiben azt külön nem jelzem, itt és a továbbiakban az idézeteket a saját fordításomban közlöm. – M. M.)

[6] *Uo.*, 428.

[7] „τὰ δεινά, wonderful". *The Antigone of* Sophocles of Sir Richard C. Jebb, abr. Evelyn S. Shuckburgh, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (1902[1]), 100.

[8] „Wonders are many, and none is more wonderful than man." Sophocles, *The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose*, Part III, *The Antigone,* ed. Sir Richard C. Jebb, Cambridge, Cambridge University Press, 1900 (1888[1]).

[9] Adolf Wilbrandt, *Sophokles' ausgewählte Tragödien,* München, Beck, 1903, 2014.

[10] Anders Bjørn Drachmann, *Zur Composition der Sophokleischen Antigone*, Hermes, 43, 1908, 67–76.

függésbe hozható jelentés, és a szót Sophoklés is ebben az értelemben használja.[11] Eilhard Schlesinger szerint a *δεινόν* az ember képességeire vonatkozik.[12] A 20. század közepétől, az Új Kritika megjelenésével a Sophoklés-kutatásban előtérbe került a *δεινόν* kétértelműsége, és ekkortól kezd mindinkább teret nyerni az a felfogás, hogy Sophoklés itt a szó összes jelentésének a kiaknázására törekszik. Ezt a nézetet elsőként Robert F. Goheen képviselte: „A[z első stasimon kezdő] verssor[a] az emberben természettől fogva meglévő nagy hatóerővel bíró képességre utal, és [a szöveg] ezt nem pusztán csodálatosként vagy pusztán veszélyesként jeleníti meg, hanem egyszerre mindkettőként."[13] Charles Segal tüzetes vizsgálat alá veszi a *δεινόν* kétértelmű jelentését az első stasimonban, és felhívja a figyelmet a kétértelműség kulcsfontosságú szerepére a dráma értelmezésében.[14] Bernard Knox arra mutat rá, hogy Sophoklés a *δεινός* melléknevet gyakran a hős különös vagy rettenetes vonásának leírására használja.[15] „A Sophoklés-kardal értelmezésével kapcsolatban felmerülő egyik legfontosabb kérdés a *δεινός* jelentésének a tisztázása. Ez azonban nehéz probléma, mivel ez az egyik legnehezebben meghatározható szó a görög nyelvben"[16] – írja Gregory Staley, aki a *δεινός*-t „próteusi szónak" nevezi.[17]

Az *Antigoné* interpretációtörténetében gyökeres fordulatot hozó, a Sophoklés-kutatást a „szoros olvasásmód" (close reading) következetes alkalmazásával megújító könyvében Goheen – hasonlóan ahhoz, ahogyan az első stasimon beteljesíti a közönségben (olvasóban) a *Πολλὰ τὰ δεινά*... „felütéssel" keltett várakozásokat – nem tesz egyebet, mint hogy maradéktalanul beváltja, amit a címben ígér (*A Study of Poetic Language and Structure*). Nehezen lehetne vitatni Goheen e megállapítását: „E kardal kontextusa legalább két fő, egymástól bizonyos tekintetben eltérő jelentésaspektust tesz lehetővé: az ember *bámulatos képességét* és azt a *különös veszélyt,* amit ez a képesség [másokra, a világra] jelent."[18] Az *Antigoné* első stasimonjának 20. századi értelmezői

[11] Paul Friedländer, *Πολλὰ τὰ δεινά*, Hermes, 69, 1934, 56–63.
[12] Eilhard Schlesinger, *Deinotes*, Philologus, 91, 1936–37, 59–66.
[13] Robert F. Goheen, *The Imagery of Sophocles*' Antigone*: A Study of Poetic Language and Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1951, 53.
[14] Charles Paul Segal, *Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the* Antigone, Arion, 1964/2, 46–66; Uő, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1981.
[15] Bernard Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1964, 23–24. Hiv. Gregory Staley, *The Literary Ancestry of Sophocles*' *"Ode to Man*", The Classical Word, 1985/6, 561–570, 563. A továbbiakban, ahol a *δεινός* melléknév mint jelző kerül szóba, a szótári alakot hozom (δεινός); ahol a *δεινός*-szal kifejezett tulajdonságra utaló főnevesült melléknévről vagy konkrétan a stasimon kezdősoráról van szó, a kardalban először előforduló többes számú semleges nemű alakból visszafejtett egyes számú alakot használom (δεινόν), végül a fogalmat jelölő elvont főnevet δεινότης-szal jelölöm.
[16] Staley, *i. m.*, 564
[17] *Uo.*
[18] Goheen, *i. m.*, 53. (kiemelés az eredetiben) – NB. Goheennak ez a félmondata gyaníthatóan Nietzschére megy vissza. Akárhogyan is, nem mindennapi nyelvi érzékenységre vall, ha valaki „az ember bámulatos képességét" és „azt a különös veszélyt, amit ez a képesség jelent" kapcsolatba hozza egy görög tragédia nyelvi értelemben vett kulcsszereplőjével.

között különleges (és különös, „δεινός") hely illeti meg Martin Heideggert, aki interpretációját ugyancsak e *különös* szó megragadására alapozza. Heidegger Freiburgban 1935 nyarán (időrendben a Friedländer- és Schlesinger-tanulmányok között) tartott egy előadást ezzel a címmel: *A gondolkodói költés mint az emberlét lényegi megnyitása. Szophoklész* Antigonéja *első kardalának értelmezése három menetben*. Az előadás szövege az *Einführung in die Metaphysik* részeként jelent meg 1953-ban.[19] Ebben Heidegger a δεινόνt egy főnevesült melléknévvel, az „Unheimliché"-vel („hátborzongatóan otthontalan") fordítja.[20] Értelmezése a görög eredetiben szinte „túlcsordulóan" jelenlévő poliszemantikus jelentésbokor kibontásán alapul. Heidegger fordításából az első két sort idézem magyarul:

> Sok van, mi *hátborzongató,*
> De az embernél nincs semmi *hátborzongatóbban otthontalan*.[21]

Feltételezésem szerint az első stasimon szövege a τὸ δεινόν és a δεινότατον – azaz a δεινότης – pontos értelmét tárja fel a 332–333. sorok – *Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει* – értelmező kifejtésével.

Első lépésben tekintsük át a δεινός melléknév néhány előfordulási helyét. A szó az *Ilias* első énekének 49. sorában fordul elő először:

> δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο
>
> rettenetes pengés hangzott, bongott az ezüst íj.[22]

---

[19] Martin Heidegger, *Das denkerische Dichten als Wesenseröffnung des Menschseins: Auslegung des ersten Chorliedes aus der* Antigone *des Sophokles in drei Gängen* = M. H., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987, 153–181. Magyarul lásd *Bevezetés a metafizikába*, ford. Vajda Mihály, Bp., Ikon, 1995, 74–83.

[20] Heidegger kardalfordításának két magyarítása is van: Martin Heidegger, *Költemények a gondolkodás tapasztalatából*, szerk. Ferge Gábor, ford. Keresztury Dezső, Bp., Societas Philosophia Classica, 1995, 61; Heidegger, *Bevezetés a metafizikába*, *i. m.*, 75–76. Vajda Mihály a heideggeri kifejezés („otthontalan") mellé a δεινόν eredeti jelentésének fontos rétegét („hátborzongató") is beemeli, bár az utóbbira a görögnek külön szava volt, az Euripidés *Hippolytos*ában a Hírnök által használt φρικώδης, ami szó szerint „borzalmas"-at jelent. (Lásd alább.) Keresztury fordításában „félelmetes" áll. Bár jelen tanulmány nem fordításkritikának készült, meg kell jegyezni, hogy Keresztury Dezső kardalfordítása helyenként teljesen értelmezhetetlen kifejezésekbe és mondatokba torkollik (pl. „felülmúlja a hazát", „ne legyen boldogtalan vele a nyáj" – a „tűzhely"-et [der Herd] „nyáj"-nak [das Herde] fordította), aminek egyik oka az lehet, hogy a fordító nem vette figyelembe az eredeti görög szöveget, és kizárólag Heidegger átköltésére fókuszált.

[21] Heidegger, *Bevezetés a metafizikába*, *i. m.*, 75. Vajda Mihály Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását követi, és csak ott él változtatásokkal, ahol Heidegger fordítása eltér Trencsényi-Waldapfelétől. Az idézetben kurzívval jelöltem az eltéréseket.

[22] Devecseri Gábor fordítása.

majd 199–200. skk.:

> θάμβησεν δ' Ἀχιλεύς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
> Παλλάδ' Ἀθηναίην· *δεινὼ* δέ οἱ ὄσσε φάανθεν·
>
> Megdöbbent Akhileusz, megfordult, látta azonnal,
> hogy nagy Athéné az: szeme oly félelmesen égett;[23]

A *δεινός* jelző mindkét helyen az isten megjelenésére (vagy, mint Apollón íja esetében, az isteni jelenlétet közvetítő, az istenhez tartozó tárgyra, az „ezüst íjra"), illetve e megjelenés rendkívüli voltára utal (az első példában Apollón „ezüst íjának *félelmetes* pendülése", a másodikban Athéné „*félelmetesen* izzó szeme" a *δεινότης* megjelenési formája). Ha az isten megjelenik az embernek, az mindig különös és megrendítő esemény (*δεινόν*).[24] Amikor Akhilleus hátrafordul, mert *valaki* megragadja a haját, *megdöbben:* egy istennő áll ott (Pallas Athéné). Döbbenetét az istennő „félelmetes" (*δεινώ*) tekintete váltja ki. Harmadik példánk szereplője nem a *δεινός*, hanem egy másik melléknév: a szó szerint „borzasztó" jelentésű *φρικώδης*. Euripidés *Hippolytos*ában Théseus felesége, Phaidra beleszeret mostohafiába, a szép, szűzies Hippolytosba, aki azonban visszautasítja őt. Phaidra megvádolja, hogy el akarta csábítani őt, Théseus ezért azt kéri Poseidóntól, hogy ölje meg Hippolytost. Poseidón teljesíti a kérést: egy hatalmas bikát küld Hippolytos elveszejtésére. A bika megjelenését – az állat a tengerből jön elő – tengerrengés és földalatti dörgés kíséri:

> ἔνθεν τις ἠχὼ χθόνιος ὡς βροντὴ Διὸς
> βαρὺν βρόμον μεθῆκε, *φρικώδη* κλύειν·
>
> Hát ott a föld mélyéről tört elő a hang,
> mint Zeusz ha mennydörög, *borzalmas* hallani.[25]

Φρικώδης („borzongást/reszketést/remegést keltő", „iszonyú, ijesztő"[26]) a *δεινός* szinonimája, amelyhez képest jelentéstöbblettel bír: a rettenetet annak fiziológiájában ragadja meg. (*Φρίξ* = fodrozódás, felborzolódás, lúdbőr; borzongás, remegés; *φρίσσω* = felborzolódik, fodrozódik, borzad, remeg, reszket.[27]) Erősebb, nyersebb, „tapinthatóbb" kifejezés, mint a δεινός. Közvetett (vagy közvetített) epifánia ez a szöveghely is: az is-

[23] Uő.
[24] Földényi F. László a vallásos élmény, vagy „istenélmény" mibenlétét kutatja *A Medúza pillantása: A misztika fiziognómiája* című könyvében (Bp., Kalligram, 2013²). Két fejezetben – „Istenélmény és istenhit" (25–49.) és „Ki villámlik?" (51–84.) – az „epifánia pszichológiáját" ragadja meg.
[25] Euripidés, *Hippolytos*, 1201–1202. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.
[26] Ógörög–magyar nagyszótár, *i. m.*, *phrikódés* szócikk.
[27] *Uo*.

ten itt nem személyesen, hanem szent állata közvetítésével jelenik meg az embernek; a jelenléte már nem csupán „félelmetes", hanem „iszonyú", „borzalmas".

Tekintsük át röviden a *δεινόν* előfordulásait az *Antigoné*ban. Az első stasimont megelőzően az Őr két alkalommal használja a szót:

> Τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθησ' ὄκνον πολύν. (243)
>
> *Riasztó* hírnek hírmondója is riadt.[28]

és

> ἦ δεινὸν ᾧ δοκεῖ γε καὶ ψευδῆ δοκεῖν. (323)
>
> *Nagy baj,* mikor legfőbb itész itél balul![29]

Ezután következik az első stasimon, amelyben a thébai vének a *különös, megmagyarázhatatlan események kiváltotta rendkívüli helyzetre* reagálnak. Nem tudnak hova lenni a *döbbenettől*. (Jusson eszünkbe egy pillanatra Akhilleus döbbenete, ami a *félelmetesen* izzó tekintetű Pallas Athéné megpillantására fogja el a hőst.) A dramaturgia logikája szerint a stasimon azzal indul, hogy a kar a *hirtelen előállt különös szituáció* kommentálásába kezd: „sok *különös* dolog van, de az ember...". A *δεινός* melléknév az *Antigoné*ban összesen 14 alkalommal fordul elő és egyetlen kivétellel (amikor Kreón inti Teiresiast, hogy „gyalázatosan vesznek olykor bölcsek is" [1046][30]) mindig „félelmetes, szörnyű, ijesztő" vagy hasonló jelentésben. A szó egy számunkra fontos előfordulása még az *Oidipus Kolónosban* 141. sora: Ἰὼ ἰώ, / δεινὸς μὲν ὁρᾶν, δεινὸς δὲ κλύειν. „Óh, jaj, szegény! / Rossz látni ilyent, rossz hallani is."[31]

Ha figyelmesen olvassuk az *Antigoné* első stasimonját, azt találjuk, hogy a *δεινόν* egyik jelentése sem áll meg a szövegben – *önmagában.* Staley az *Odysseia* asztaláról elcsent egyik „aischylosi morzsán" teszteli a *δεινός* értelmezési lehetőségeit. A két szöveghely: *Odysseia*, 18. ének, 130–137. és Aischylos, *Áldozatvivők*, 585–592.[32] Az *Áldozatvivők* és az *Antigoné* egy-egy kardalában az *Odysseia* egyik helye köszön vissza, amikor Odysseus megérkezik Ithakába és koldusnak álcázza magát. Az egyik kérő megszánja őt, és arról elmélkedik, hogy egyszer majd jobb idők is jönnek a mostaninál.

Odysseus így válaszol:

---

[28] Mészöly Dezső fordítása. Szophoklész *drámái*, szerk. Bolonyai Gábor, Bp., Osiris, 2004.
[29] Uő.
[30] Uő.
[31] Babits Mihály fordítása.
[32] Staley, *i. m.*, 562–569.

οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο
πάντων, ὅσσα τε γαῖαν ἔπι πνείει τε καὶ ἕρπει.
οὐ μὲν γάρ ποτέ φησι κακὸν πείσεσθαι ὀπίσσω,
ὄφρ' ἀρετὴν παρέχωσι θεοὶ καὶ γούνατ' ὀρώρῃ·
ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέωσι,
καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῷ.
τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,
οἷον ἐπ' ἦμαρ ἄγῃσι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.

Nem táplál ez a föld gyarlóbbat az emberi nemnél,
semmilyen élőt, mely lélegzik s mászik a földön:
nem hiszi, hogy valamely baj is érheti még a jövőben,
míg a nagy istenek áldják s míg mozgatja a térdét:
ám ha a boldog olümposziak már bajba borítják,
bár nemakarva, de tűrő szívvel hordja a sorsát.
Mert aszerint fordul lelkében a földi halandó,
hogy neki míly napot ad Zeusz, emberek, istenek apja.[33]

A „föld táplál" (γαῖα τρέφει) kifejezés Aischylosnál, az *Áldozatvivők* második stasimonja kezdősorában tér vissza:

πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει
δεινὰ δειμάτων ἄχη

Ó be sok rémeset,
szörny csodát táplál a föld![34]

A két idézet között nem csupán lexikai átfedés van, de a kontextusuk is hasonló: mindkét szöveg közvetlenül azután hangzik el, hogy a hős álruhában hazatért és bosszúra készül. Sophoklés első stasimonjában is találunk lexikális kapcsolatot Odysseus fenti szavaival: az οὐδὲν ἀκιδνότερον […] ἀνθρώποιο (130: „semmi gyarlóbb az embernél") szavak közeli hasonlóságot mutatnak a Sophoklés-kardal elején álló kifejezéssel: κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον. – „Sok van, ami félelmetes (πολλὰ δεινά), még sincs (κοὐδέν) félelmetesebb az embernél (ἀνθρώπου δεινότερον)."[35] (332–333[36])

[33] *Odysseia*, 18, 130–137. Devecseri Gábor fordítása.
[34] *Áldozatvivők*, 585–586. Devecseri Gábor fordítása.
[35] Staley szerint, mivel mind az *Odysseia*, mind az *Antigoné* hivatkozott helye kapcsolatba hozható az *Áldozatvivők*kel, kevéssé valószínű, hogy a szöveghelyek közötti egyezés a véletlen műve lenne. Staley, *i. m.*, 563.
[36] Keresztury Dezső fordításában a deinon „félelmetes", Vajda Mihályéban „hátborzongatóan otthontalan" – ahogy erről fentebb már esett szó.

Sophoklés *δεινόν*-ja tehát nemcsak Aischylos δεινόν-jával lép dialógusba, hanem Homéros *ἀκιδνόν*-jával is. Az *Áldozatvivők*ben a *δεινόν* jelentése (az utána álló *δειμάτων* miatt, de a kardal egész kontextusa alapján is) az alapjelentésnek megfelelően „rettenetes", és a következő strófában a férfi még rettenetesebb, még inkább *δεινός* (ha tetszik: δεινότερος, középfok, mint Sophoklésnél). Sophoklés az első stasimonban az ember civilizációs eredményeinek felsorolásával azonban mintegy „kiigazítja" Aischylos negatív árnyalatú *δεινόν*-ját. A kardal záróstrófája annak kimondásával, hogy az ember *δεινότης*-ének következménye nem mindig csodálatos, megkérdőjelezi a *δεινόν* „rettenetes" *vagy* „csodálatos" jelentését. A problémára a szakirodalom alapvetően két különböző fajta megoldást kínál: 1. A *δεινός* kétértelműségének hangsúlyozásával mindkét jelentés („rettenetes", illetve „bámulatos") mindig érvényes. 2. Önmagában a *δεινός* nem jelent sem „ijesztőt", sem „bámulatosat". Schlesinger szerint Sophoklésnél a *δεινότης* az értelem, az embernek az a *képessége*, amelynek révén keresztül tudja vinni szándékait és törekvéseit, ennek megfelelően – Aristotelésnek a *Nikomakhosi etiká*ban kidolgozott *δεινότης*-fogalmához hasonlóan – etikailag nem értelmezhető.[37]

A *δεινός* szó Sophoklés kardalában a δεινός-ként jellemzett konkrét személy karakterének, illetve az általa alkalmazott *δεινότης*-szel elérni kívánt céloknak megfelelő jelentést vesz fel. A szónak ezt az értelmezését erősíti fel – érvel Staley –, ha Sophoklés δεινός-át úgy tekintjük, mintha a Homérosnál szereplő *ἀκιδνός*-ra lenne kicserélve.[38] Odysseus szerint az ember *ἀκιδνός*, mert az istenek teszik azzá, ami; Sophoklésnél az ember *δεινός*, mert a saját erejéből az, aki. Aischylos kardalában az ember, aki maga hozza a fejére a romlást, a szónak „ijesztő", „rémisztő" értelmében δεινός. Ám ha az ember a δεινότης-át önmaga kiteljesítésére használja, ahogy Sophoklés kardalában bizonyos körülmények között erről van szó, méltán nevezhetjük őt „bámulatosnak".[39]

Az *Áldozatvivők* második stasimonjával összehasonlítva, ahol a föld, a tenger és az ég félelmetes dolgokat szül (és a rá következő antistrófa még ennél is rémisztőbbnek írja le az embert), az *Antigoné* első stasimonja alapvetően másnak mutatja be az ember és a természet kapcsolatát. Az emberhez mérhető dolgok, mint a föld és a tenger, már nem a félelem forrásai: megszelídítette őket *δεινότης*-ával az ember. Az *Áldozatvivők*ben a kar ezt a felfogást képviseli: „A föld, a tenger és az ég ijesztő; az ember ugyanennyire ijesztő, ha ugyan nem ijesztőbb." Az *Antigoné* első stasimonja azonban ekképp gondolkodik az emberről: „A föld és a tenger ijesztő és bámulatos, ám az ember ijesztőbb és bámulatosabb ezeknél, mert félelem nélkül képes szembeszállni velük, meg tudja szelídíteni és uralma alá tudja hajtani őket."[40]

Sophoklés kardalában az ember az állatokkal összehasonlítva nem gyámoltalanabb (miként az *Odysseiá*ban), és semmi esetre sem fogható hozzájuk bujaságban és félelmetes-

[37] Schlesinger, *i. m.*, 59–66.
[38] Staley, *i. m.*, 564.
[39] Schlesinger, *i. m.*, 59–66.
[40] Staley, *i. m.*, 566.

ségben (*Antigoné,* 342–352). Az első stasimon embere, ahelyett, hogy az állatokhoz lenne hasonló, az állatok ura lett, földön, tengeren és a levegőben. Okossága az állatok oktalanságával van szembeállítva, civilizációja a vadságukkal. Nem visel igát, mint amazok, hanem, épp ellenkezőleg, ő helyez igát a ló és a bika nyakába. Aischylos stasimonjával ellentétben, ahol az emberi elme (phronéma) legfőbb tulajdonsága a vakmerőség és a büszkeség, fennhéjázás, Sophoklésnál a *phronéma* az emberi értelem gyorsaságát és nagyszabású voltát büszkén hirdető *ἀνεμόεν* („szélsebes") jelző kíséretében jelenik meg. Aischylosnál a férfi fennhéjázó, a nő buja, a kettő együtt pedig *συννόμους*, azaz „együtt-lakik" az ember elpusztításával. Sophoklés talán ezekre a szavakra utal, amikor az emberrel kapcsolatban *ἀστυνόμους ὀργάς*t, „városépítő hajlandóságot" említ. Az emberi együttélést elpusztító szenvedélyeket felváltja az emberi együttélést lehetővé tévő viselkedés.[41]

A sort lehetne még hosszasan folytatni, de ennyi elegendő annak illusztrálására, hogy a δεινός-ban benne rejlő ambivalencia hogyan jelenik meg, hogyan tölti föl az *Antigoné* első stasimonjának kezdőmondatában álló δεινόντ, és hogyan jelöli ki ezzel a lehetséges jelentések útját a stasimon egészében.

Térjünk rá az első stasimonra! A kardal kezdőmondata a maga váratlanságával és szokatlanságával, amitől maga a mondat is némiképp *δεινός* színezetet kap, erőteljes hermeneutikai kényszert teremt; mintha ezt a kérdést szegezné nekünk: „no, mi lehet akkor ez a *δεινόν*?".

Dióhéjban az első strófapár (strófa és első ellenstrófa): „*Ez* a szürke tengeren átkel stb., a Földet (anyaföldet, Gé-t, Gaiá-t) gyötri." [1. strófa] Az égi és tengeri állatokkal ugyanazt teszi, mint a tengerrel és az anyafölddel: túljár az eszükön, kibújik [a viharos hullámok közül], túljár mindannyiuk eszén, túltesz mindannyiukon.

A kar elmondása szerint a földön létezők között van egy bizonyos fajta létező, amely minden más létezőnél eredményesebben, hatékonyabban „hozza" a létezők e fajtájába tartozó elemek legfőbb tulajdonságát, amit én itt *δεινότης*-nak nevezek, és ez a létező az ember. Az első stasimon első fele – az első strófa és ellenstrófa – egy δεινόν-katalógus, azaz a fontosabb δεινόν-ok seregszemléje olyképpen, hogy a legfőbb *δεινόν* – a δεινότατον – konfrontálódik a többi *δεινόν*-nal és uralma alá hajtja őket. A δεινότατον δεινότης-ének mértékét a szöveg a görög ember számára talán legszembetűnőbb módon félelmetes δεινόν-nal, a téli vihartól megzabolázhatatlanná vált tenger megzabolázásával érzékelteti. Mindegyik δεινόν leírásában a „zabolázhatatlanság", „fékezhetetlenség" mint legnagyobb közös osztó jelenik meg; a *δεινότατον* minden, eredendően megzabolázhatatlan δεινόντ képes magának megzabolázni. NB: a bika (ταῦρον) eredendően „el nem fáradt, friss erőben van" (ἀκμῆτα, 354), a Föld (Γᾶ) „fáradhatatlan" (ἀκαμάταν, 338), és mindkettőt az ember „fárasztja", azaz „tanítja meg fáradni" oly módon, hogy megfosztja őket eredendő (meg)zabolázhatatlanságuktól és az ebből fakadó szabadságuktól, azaz határt szab nekik. A 351. sorban álló igét illetően (hogy tudniillik mit csinál az ember a bozontos sörényű lovakkal és a he-

[41] *Uo.*, 568.

gyi bikákkal) a nehezen értelmezhető kézirati hagyomány helyett a szövegkiadók két megoldás között ingadoznak: Jebb-nél és Storr-nál, Dawe Teubner-, illetőleg Lloyd-Jones és Wilson oxfordi kiadásában az ὀχμάζεται[42] („megragad"), Mark Griffith kommentáros kiadásában a ὑπαγάγετο[43] („hatalma alá hajt, leigáz") áll. Mindkét ige ún. indirekt-reflexív mediális alak. A görögben a mediális igenem átmenetet képez a cselekvő és a szenvedő ige között, „azt hangsúlyozva, hogy az alany a cselekményt a maga számára (saját érdekében) hajtja végre".[44] Magyarán: az ember, minden *δεινόν* közül *δεινότατον*-ként, képes arra, hogy *megfékezze magának* az eredendően megfékezhetetlen δεινόν-okat, azaz a világ létezőit – a tengert, a földet, a levegőben, vízben és a földön élő összes állatot, valamint a betegségeket.

Vajon arra is képes-e a rettenetes lények e legrettenetesebbike, hogy *saját magát* megzabolázza? Ez a kérdés az első stasimonban expressis verbis nem kerül ugyan elő – de vajon nincs-e mégis ott a Kreónnal folytatott vitákban? Első látásra ez a kérdés Antigonéval kapcsolatban is felmerülhet, hiszen – Kreónhoz hasonlóan – ő is hajlíthatatlan abban, amit az eszébe vett. Ez a párhuzam azonban ebben a formában félrevisz, hiszen Antigoné tettét és szándékát illetően bajos lenne „fékezhetetlenségről", „zabolázhatatlanságról" beszélni, az „elvakultság" pedig az ő esetében végképp nem adekvát kifejezés. Kreón esetében azonban más a helyzet. Erről majd a későbbiekben lesz szó; egyelőre elegendő itt annyit megjegyezni, hogy a Sophoklés által szívesen alkalmazott drámai vagy tragikus irónia hatékony működtetésének az *Antigoné*ban fontos eszköze ez a ki nem mondott, de költőileg erőteljesen indikált, a költői szöveg leple alatt értő kézzel irányított gesztus, amely éppen kimondatlansága által hat, azáltal, hogy – hasonlóan az embert olykor meglepő nagy gondolathoz – hirtelen és nagyot „üt", döbbenetet keltve, görögül *δεινότης*-t. Az ember tehát az összes többi döbbenetes jelenségnél is döbbenetesebb (dolgokra képes) – azaz „maga a döbbenet", hogy a mai közbeszédből vett stílusfordulattal éljünk.

A latin *impotens* melléknevet, amelynek eredeti jelentése „erőtlen", „gyenge", „tehetetlen", a klasszikus kor költői gyakran használták „impotens sui" (nem ura önmagának) értelemben, ami valójában „féktelen"-t, „zabolátlan"-t jelent. Két példa erre: „Aquilo impotens" („a féktelen Aquilo", Horatius, *Carm.* 3, 30, 3) és „impotentia freta" („féktelen tenger", Catullus, 4, 18). A horatiusi gondolathoz hasonlóan Nietzsche az önuralom hiányát, az önmagán való uralkodás képességének hiányát tartja a legnagyobb emberi fogyatékosságnak (ennek ellentétét pedig a legnagyobb emberi kiváló-

[42] Jebb, *i. m.*; Sophocles, I, ed., trans. Francis Storr, London – New York, William Heinemann Ltd. – The Macmillan Co., 1912. (repr. kiad. 1962); Sophocles, *Tragoediae*, ed. Roger David Dawe, I–II, Leipzig, Teubner, 1975–1979; Sophocles, *Fabulae,* eds. Hugh Lloyd-Jones, Nigel Guy Wilson, Oxford, Oxford University Press, 1990.

[43] Sophocles, *Antigone,* ed. Mark Griffith, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1999.

[44] Eduard Bornemann, Ernst Risch, *Görög nyelvtan*, ford. Mayer Péter, Székesfehérvár, Lexika Tankönyvkiadó, 1999, 215.

ságnak).[45] Az első stasimonban felvetett nagy kérdés tehát az, hogy az összes „impotens sui" *δεινόν*-on úrrá lenni képes δεινότατον vajon önmagán is képes-e úrrá lenni? Vagy pedig ő is csupán egy a sok *δεινόν* közül, amelyek kicsapnak medrükből, mint az első kép viharos tengere? Különbözőképpen reflektál hát a thébai vének kara Antigonéra, illetve Kreónra.

A szöveg először mintha inkább Antigonéval „foglalkozna", ám ahogy haladunk előre a darabban, a problémát, amelynek a megoldása egyre sürgetőbbé kezd válni (Teiresias is azért megy el Kreónhoz, hogy figyelmeztesse erre), nem Antigoné, hanem Kreón jelenti. Hiszen Antigonéra nézve arra a kérdésre, hogy képes-e a δεινότατον arra, hogy úrrá legyen önmagán, mederbe terelje magát, megkapjuk a választ: igen. Ahhoz azonban, hogy Kreón fékezhetetlenségét, zabolázhatatlanságát meg lehessen állítani, mederbe lehessen terelni, egy olyan – e fékezhetetlenség révén mozgásba hozott – folyamatnak kell lezajlania, ami Antigoné halálán kívül Kreón saját háza népe pusztulását is magával vonja. Az „impotens sui" Kreón csak akkor jut el önmaga megzabolázásához, amikor már késő. Az első stasimon szövege a δεινόν-ról éppen azt a kérdést segít feltenni, hogy képes-e az ember (Antigoné, Kreón) önmaga megzabolázására.[46]

Ez a *vihar* toposának is a jelentősége, lásd Horatiusnál máshol is (pl. a *Carm.* 3, 30 mellett még 2, 10: „Auream quisquis mediocritatem [...] neque dum procellas [...] nimium premendo litus iniquum"). Az első stasimon a költői nyelv alkalmazásával *kifejti* az ember és a világ „megzabolázhatóságának" problémáját, továbbá felteszi a kérdést, hogy az ember mihez kezd a *δεινότης*-e révén hozzá került hatalommal. Ezzel megint csak Kreón problémájához – Kreónhoz mint problémához – érkeztünk el. Mintha a drámai cselekményt és a drámai konfliktust működtető főszólam mellett, azzal egy időben egy más természetű, más hangzásvilágot képviselő hangszer vagy hangszercsoport egy másik szólamban is megszólaltatná a darab témáját, de máshonnan indulva és más úton haladva, mégis ugyanoda érkezve meg, mint ahova a főtéma is megérkezik. Az „impotens sui" Kreón mint az „integer vitae scelerisque purus"[47] ellenpontja jelenik meg. Haimón a Kreónnal folytatott vitájában (712–717) a szárazföldi és a tengeri vihar példájával érvel a helyes arányt, illetve mértéket megtaláló értelem mellett. A horatiusi arany középút versbéli hajósát a költő a *vihar* elkerülésére inti azzal, hogy ne hajózzon

[45] Friedrich Nietzsche, *A vidám tudomány*, ford. Romhányi Török Gábor, [Bp.], Holnap, 1997, Negyedik könyv, 339; Uő, *Ecce homo*, ford. Horváth Géza, Bp., Göncöl, 2003[3], *Miért vagyok én olyan bölcs*, 6, pl. „A gyöngeségből született ressentiment épp a gyöngének árt a leginkább – ellenkező esetben egy gazdag természet, egy túlcsorduló érzés az előföltétele, olyan érzés, amely fölött az önuralom megőrzése már-már a gazdagság bizonyítéka." (*I. m.*, 24–25.) Lásd még Uő, *Nietzsche contra Wagner: Egy pszichológus periratai*, *Epilógus 1.*, ford. Zoltai Dénes, Holmi, 2001/3, 360–375.

[46] Természetesen nem arról van szó, hogy a thébai vének ezt gondolják, de nyíltan, fennhangon nem merik kimondani, stb., hanem inkább arról, hogy a kar szavai a nézőben valami módon életre kelnek, érzéseket, gondolatokat ébresztenek, és ahogy a darab a végkifejlet felé halad, ezek a gondolattöredékek összeállnak valamiféle konzisztens képpé, ami által az addig homályos részletek megvilágosodnak. Ezért tud hatni a „drámai irónia" is.

[47] Horatius, *Carm.* 1, 22, 1: „a feddhetetlen életű, és ki bűntől tiszta".

se túl közel a parthoz, de túlságosan a nyílt tengerre se tartson. (Tekinthetjük ezt akár a daidalosi intés egy variációjának is, ami, mikor elhangzik, az elkerülhetetlen bukást vetíti előre.) Horatiusnál az arány, a mérték megtartása középponti kategória. Haimón hasonlata a „vitorláit megfeszítő, a szélviharban menthetetlenül felboruló hajósról" mintha az első stasimon *deinos anthróposát* idézné meg, aki azonban nem „szeldeli át a ködbevesző tengert."

A tenger az egyik a *deinon*ok közül, amelyekkel szemben az ember *deinotés*ét felmutatja a szöveg. („Sok *deinon* van, de az embernél nincs semmi *deinos*abb.") Tenger, föld, állatok, város, törvények – a *deinon*ok ebben a sorrendben követik egymást. A kar a többi *deinon*nal szembeállítva, ill. hozzájuk képest határozza meg a legdeinosabbik létezőt (az embert). Mivel a szöveg nem direkt módon hozza létre, hanem implikálja ezt az összefüggést, a létrejött referencia így annál erőteljesebben hat. Ez teremti meg a kardal roppant költői erejét, lendületét.

Az első strófa két erőteljes képpel indít: a tengeri vihar, majd a föld képével, melyeknek a látványára a szemlélőt nem annyira a „csodálat" fogja el, hanem a félelem és a félelem kiváltotta döbbenet. Ha figyelmesen szemügyre vesszük ezt a két képet, azt találjuk, hogy a „csodálatos" jelző pongyola, de legalábbis halovány kísérletnek látszik a görög δεινός melléknév jelentésének érzékeltetésére. Ha a δεινόvt „csodálatos"-nak értelmezzük, az az érzésünk támad, mintha a szöveg ellaposodna, és már nem „ütne" akkorát. A háborgó tenger és a vele sikerrel megküzdő ember képe elsősorban félelmetes és ebből fakadóan lenyűgöző. Gaia, a „legrégibb" isten[48] ilyenfajta megjelenítése – nemkülönben az ember viszonyulása hozzá – inkább ijesztő és félelmet kelt, semmint „csodálatos". A két kezdő képben megidézett látvány pusztán a roppant méretekkel és a hatalmas – mozgásba hozott, illetve szunnyadó – erők megidézésével szinte letaglóz bennünket (az embert, „akinél nincs *deinos*abb"). A természet nyers erejével szembesülünk – az itt munkáló primér jelentés nem annyira a „csoda", a „csodálatos" szemantikájával ekvivalens. Mindkét kép költői ereje a szemlélőre tett *irdatlan*[49] *hatás*ból fakad: a tenger látványa mindig lenyűgöző a végtelen horizont miatt; ezt fokozza az előbb *πολιοῦ*-val („szürkére felkorbácsolt") jelzett, majd a *περιβρυχίοισιν περῶν ὑπ′ οἴδμασιν*-nal explicitté tett viharzó tenger képe, ami a rajta hajózó ember számára mindennél félelmetesebb. Ha ezt „csodálatosnak" értelmezzük (hiszen a sorban ez lesz az első *δεινόν*, azaz „csoda"), akkor az esztétikai érzékelésünk bizony tanácstalanná (*ἄπορος*) válik. A vadul örvénylő és viharzó tenger minden, csak nem „csodálatos" – lehet, hogy egy újkori „romantikus lélek" számára igen (persze nem a hajóról, hanem a

[48] „»A legmagasztosabb«, mert »a legrégibb«". Griffith, *i. m.*, 186. Griffith Platón *Timaios*ának egy helyére hivatkozik: γῆν [...] πρώτην καὶ πρεσβυτάτην θεῶν (40C) („A Földet […] mint elsőt és legtiszteletreméltóbbat [azok közül] az istenek közül", Kövendi Dénes fordítása.)

[49] Rüdiger Safranski Nietzsche-könyvének (*Nietzsche: Biographie seines Denkens*, München – Wien, Carl Hanser Verlag, 2000) egyik kulcsfogalma a *das Ungeheure* („hatalmas, roppant, óriási, rendkívüli, elképesztő"). Györffy Miklós ezt fordítja „irdatlan"-nak.

partról nézve), de egy 5. századi hellén számára bizonyosan nem „csodálatos" ez a kép. A stasimon „felütése" és az ezzel a felütéssel mozgásba hozott poétikai struktúra tehát mintha nem működne, legalábbis nem teljes kapacitással (akkor meg mire való?), ha a „csodára", „csodálatosra" van hangolva.

Ugyanezt a próbát az első strófa folytatásával (338–341) is elvégezhetjük. E sorok, különösen, ha odaképzeljük az előadáson „hozzákevert", de mára sajnos elveszett zenét, bizonyára félelmetes hatást keltettek a színházban:

> θεῶν
> τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
> ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται,
> ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
> ἱππείῳ γένει πολεύων.
>
> S Gaiát, a magasztos istennőt,
> zaklatja a meg-megújulót
> Évről évre az imbolygó ekevassal,
> Fölszántva lovával a földet.[50]

A „csodálatos" jelentésréteg a δεινός kiterjedt, ellentmondástól nem mentes szemantikájának csupán egy szűkebb tartományát képes lefedni. A mondat első felében (338–339) a sok „a" ismétlődése, az „r" és „t" hangzók kemény dobbanásával együtt keletkező, titokzatosnak és archaikusnak ható ritmusával félelmet kelt, amit a második két sor (340–341) hajlékonyabb ritmusa old (i-o-e-ón, a-o-ón […] i-e-jó, e-ej o-e-uón). „Különös", összhatásában „letaglózó", amit a még hatalmasabb ember ugyancsak igába hajt. De miképpen lehet „hatalmasabb" az ember Γᾶ (Γαῖα) istennőnél, a Földnél? Úgy, hogy az istennő nem fog ki rajta – sem a föld, sem a tenger (a víz), sem az égi, sem a vízi, sem a szárazföldi állatok. Amelyik *δεινόν*t pedig úgy tudja *kikerülni* (leigázni), hogy *ártania* kell, annak árt (vagy megsérti: ἀποτρύεται [Föld]). „Sok *fenyegető* dolog van, de az embernél nincs, mi *fenyegetőbb* lenne...". A továbbiakban semmi nem utal a szövegben arra, hogy az „Ember himnusza" fölfelé ívelne, pedig a 2. strófától kezdve a téma igencsak alkalmat adna a magasba szárnyalásra. Különösképpen éppen a nyitómondat indukálta fenséget zilálja szét, ha a *δεινόν*-t „csodának/csodálatosnak" értjük: ahogy a stasimonban előrehaladunk, úgy üresedik ki szemantikailag és poétikailag a szöveg. A kardalnak így elvész a drámával való kapcsolata, a levegőben lóg – akár el is lehetne hagyni. Akad, aki kétségbe vonja, hogy az első stasimonnak bármiféle köze lenne a darab cselekményéhez. Gerald Else szerint az első stasimon „önmagában álló elmélkedés az Emberről, amely szinte bármelyik Sophoklés-drámába beilleszthető".[51] Csakhogy a

[50] Heidegger átköltését Trencsényi-Waldapfel Imre fordításának felhasználásával Vajda Mihály fordítása.
[51] Gerald Else, *The Madness of Antigone*, Heidelberg, Carl Winter, 1976, 43.

görög tragédia ránk maradt korpuszában nemigen találni arra példát, hogy a kar mintegy „kiszólva" a darabból, kinyilatkoztat valamilyen igazságot, ami nem áll kapcsolatban a drámai cselekménnyel. Az e dolgozat elején idézett módon vagy azzal egyező szellemben fordított kezdőmondat („sok van, mi csodálatos...") a stasimont „az emberiséghez intézett himnusszá" lényegítené át, és így a kardal mintegy függetlenedne a darabtól, ami az attikai tragédiától teljességgel idegen jelenség.[52] A görög tragédia esetében azonban nem csupán a „statisztika" nem támogatta az efféle öncélú költői gyakorlatot. Egy ilyen szerzői eljárás nemcsak modern szemmel ítélve – tehát elsősorban poétikailag – tűnnék kevéssé szerencsésnek, hanem eleve, a műfaj természetéből adódóan is értelmezhetetlen lenne.

Az első versszakban tehát egy olyan kép tárul a szemünk elé, amelynek a látványa lenyűgözi, méreteinél fogva „letaglózza" a szemlélőt (a tenger, méghozzá a „téli viharban", *χειμερίῳ νότῳ*, hatalmas örvénylő-dagadó hullámokban, *περιβρυχίοισιν [...] ὑπ' οἴδμασιν*). Lényegében hasonló a folytatás a Föld(istennő) exponálása esetében is. Az első stasimon szövege a nyitómondat kifejtése, oly módon azonban, hogy szervesen fejlik ki az őr által hírül hozott új – *δεινός* – helyzetből. A δεινόν jelentése itt tehát azért nem lehet „csodálatos", mivel a szöveg alapján minden létező = *τὸ δεινόν*, és az ember ezek egyike, *τὸ δεινότατον*. Mindazok a létezők, amelyekkel az ember kapcsolatba kerül (tenger, föld, állatok), illetve amelyeket ő maga hoz létre (városok, törvények), *deinon*ok. Ez az első stasimon első sorától kezdve létrejövő és a stasimon, illetőleg a darab végére párhuzamosan konstituálódó jelentés.

A „sok csoda van, de az ember a legnagyobb csoda" megállapítást tartalmazó kezdőmondat (ha „nagyon tűhegyre vennők") az üres retorika szintjére süllyeszti magát és a stasimon egészét. Mi egyéb volna ez így, mint valamely üres nagyotmondás? „Minden *eleve* csoda". Ez képtelenségnek hat egy Sophoklés-tragédiában.[53] Nem a magában vett „csodától" alélunk el ugyanis, amikor a végtelen tengert vagy a hatalmas hegyet szemléljük, hanem a *nagyság,* a *lenyűgöző méretek,* a *végtelenség érzete*, ami megborzongtat és valóban csodálatot (is) kelt. De itt nem a *csoda* az *elsődleges,* vagyis a fő észlelés, hanem a *döbbenet*... Hisz „döbbenet, ami folyik" – gondolhatják a thébai vének...

Sophoklés költői játéka a *δεινόν*-nal az *irdatlan* észlelésének költői megfogalmazása, e képlékeny szubsztancia költőileg artikulált megformálása. A szó a „valamire való képes(ség)" jelentést hordozza, mégpedig egy olyan képesség jelentését, amely a másik (δεινόν) leigázására, lenyűgözésére törekszik, így tehát tudás, erő és hatalom együttesét tételezi. Minden létező *δεινός*, mivel a δεινός az, ami „valamire hatni képes", és így gondolható el, hogy „félelmetes a másik számára", miáltal képes legyőzni a másikat.

[52] A szöveghagyomány alapján ez szinte teljes biztonsággal állítható. Aischylos 90 tragédiájából 7, Sophoklés összesen 123 darabjából (ez a szám nemcsak a tragédiákat tartalmazza, hanem a szatírjátékokat is) 7 és Euripidés 22 tetralógiájából, azaz 66 tragédiából és 22 szatírdrámából álló életművéből 17 tragédia maradt ránk. A három szerző össztermésének ez ugyan alig több mint 10 százaléka, de mégis már szignifikáns mintavételnek számít.

[53] Talán egy (fiatalkori) Aristophanés-komédia Euripidés-pariódiájában jól mutatna – persze a megfelelő kontextusban.

Egyben fenyegető is a másik irányában; méreteivel, rendkívüli erejével tiszteletet parancsol maga iránt a másikban.

A *δεινόν* a borzalom, a rettenetes, amelynek önmagában nincsen észlelhető határa vagy mértéke – ez az emberben, a történelemben és a világban a nyelv előtti állapot. Az első stasimon e felől a „rettenetes" felől halad a „ma" felé, vagyis az emberi civilizáció korába. A kivehetetlen határvonalú, a határait folytonosan levető, lerázó – megzabolázhatatlan – tengeri vihar felől indultunk el és a „most"-ba érkezünk, vagyis Antigoné elfogásához (egészen pontosan a „temetési helyzet"-be, amelyről ekkor még nem tudjuk, de a darab végére világossá lesz, hogy mekkora „vihart arat" a temetést megtiltó uralkodói rendelet). Az első stasimont záró második ellenstrófát ugyanaz a többértelműség teszi hátborzongatóvá – φρικώδης-szé[54] –, mint az első strófa 1–2. sorát (itt az egyes mondatok alanyának kiléte, amott a *δεινόν* szemantikája). Vajon kire utalnak itt a thébai vének: „ha tiszteli ő / a szülőföld törvényét, / s amaz istenek adta Jogot, / áldás a hazára. / De hazárd haza-vesztő mind, / ki a bűnre merész: / soha házi tüzemnél az / vendég ne legyen, / soha társam a hitben, az elvetemült!" (366–375)?[55] Eteoklés és Kreón lehetnek „áldás a hazára", Polyneikés a „hazárd haza-vesztő", s esetleg Antigoné a „bűnre merész"? Lehetséges. Ám a drámai irónia mindent (értsd: minden eddigi konszenzust) a feje tetejére állít, gyökerestül átrendez a darab végére, hiszen Kreón „bűnre merész" és „hazárd haza-vesztő" lesz, Antigoné viszont „áldás a hazára" és Polyneikés sem „hazárd haza-vesztő" már (megkapja a végtisztességet, méghozzá attól, aki azelőtt „hazárd haza-vesztő"-nek deklarálta, s akiről kiderült, hogy ő maga a „haza-vesztő").

A kardalnak pontosan a közepén jelenik meg a *nyelv* megszületése („megtanította magának"). A nyelv mellé a városalapítás és más, a civilizáció embere számára létfontosságú „lelemények" kerülnek a szövegbe. A megzabolázó ügyességhez szükséges készségek, képességek közül az elsőről van szó, a nyelv kulcsfontosságú pozíciójáról az emberi δεινότης Sophoklés általi feltárásában. Az első stasimon valami nyelven túli jelentéstöbbletet kölcsönöz ezeknek a József Attila-i soroknak: „A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd." Mintha a kardal elején a „dadogó lét" felől indulnánk el és (a 355. sorban) a nyelvhez, a „törvény[t jelentő] tiszta beszéd"-hez érkeznénk meg. Ez „az út a *nyelv*hez" arra figyelmeztet, hogy az emberi δεινότης, a zabolázhatatlan elemek megzabolázását lehetővé tévő képesség, amely ezeknek az elemeknek a számára a határ kijelölését hozza, eltéphetetlenül kötődik a nyelvhez, a beszédhez (περιφραδὴς ἀνήρ, „a rendkívül ügyes ember", 347; [νόσων ... φυγὰς] ξυμπέφρασται „[a betegségekre gyógyulást] eszel ki", 364).[56]

[54] Lásd fentebb (*Hippolytos*).

[55] Mészöly Dezső fordítása.

[56] Az *Antigoné* korabeli görög ember számára a *peri**frad**és* jelző, illetve a *xympe**fras**tai* ige töve (φραδής = „értelmes, okos, ravasz"; φράζω = „közöl, tudat, mond, tanácsol") egyértelművé tette a kapcsolatot „értelem" és „nyelv" között. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy az *Antigoné* kora egyben a próza megszületésének a kora is (a 440-es években, az *Antigoné* bemutatása idején Hérodotos történetírói munkája pl. ismert volt Athénban), aminek egyik fontos vonása volt, hogy az 5. századi szofista fordulat révén a *nyelv* kerül a filozófiai gondolkodás középpontjába.

Ugyanakkor mindezen δεινόvok, e (más lények számára) megzabolázhatatlan elemek és lények megzabolázása, a számukra új határ és mérték kiszabása (egyes esetekben az „elfogás", illetve „leigázás": σπείραισι δικτυοκλώστοις „hálóalakban szőtt kötélzet", ἀμφίλοφον ζυγόν „nyakat átfogó iga") azt sugallja, hogy az „új *δεινόν*" határtalanabb és mértéktelenebb (lesz) a „régieknél". A *δεινόν* igazi értelmét ebben a szövegben tehát nem a „csodálatos" jelentés ragadja meg. Az első stasimon költői nyelve a δεινός „félelmetes, rettenetes, borzalmas" jelentése felől indul el, magával hordozva egyebek között a δεινός περί τινος (ügyes valamiben), illetve a δεινός λέγειν (ügyes a beszédben) konnotációt is.[57] Az utolsó sorokba a költő mintha az „irdatlan képekben" jelenlévő megoldhatatlanságot mint alapkérdést csempészné vissza, amelynek a megoldásait az egyes képek jelenítik meg (a viharból való kiszabadulás, az „egymásba fonódó hálógyűrűk"-kel kifogott halak, a „mindenben találékony" [παντοπόρος] jelző, végül a halál kikerülésére való képtelenség – erre még a *δεινότατον*, a „legfélelmetesebb", „legdöbbenetesebb" sem tudja a megoldást – és a betegségekből való megszabadulás, a gyógyulás). Különös módon tehát a stasimon végére érve ott állunk, ahol az elején: valami *nagyon nehéz helyzetet kell valahogyan megoldani*… megoldanunk… Antigoné, temetés, Kreón… Mi lesz ebből? Mi lesz a kiút?

A félelmetes, az irdatlan felől indultunk el; ennek legyőzője még félelmetesebb, még irdatlanabb.[58] Mindennek a halálhoz való kapcsolatára a Hádés kikerülésére utaló mondat hívja fel a figyelmünket, amelyet Antigonéra vonatkoztathatunk (eltemeti a bátyját, tehát meg kell majd halnia), de vonatkoztatható ez a mondat Kreón háznépére is, és végül a darab központi gondolatára is figyelmeztet: mit kezdjünk a halállal? Mit kezd vele Kreón? Mit kezd vele Antigoné?

Melyik *δεινόν* fog kifogni a másikon: Kreón vagy Antigoné? A kardal zárószakasza, a második ellenstrófa mintha a Kreón–Antigoné jelenet „irónia-dramaturgiai" előkészítése lenne. Sophoklés szövege finoman billegteti a jelentést és a referencialitást; a thébai vének az antigonéi projektre és annak merészségére utalnak (ὑψίπολις [„a városban az első"], ἄπολις [„hazátlan"], τόλμας χάριν [„vakmerőség"], ὑπὲρ ἐλπίδ' [„reményen felül"] szavak a drámai szituációra vonatkoznak). Mire a stasimon erre a pontra ér, maga a helyzet és a benne lévő szereplők – Kreón és Antigoné – lesznek *δεινά* („döbbenetesek", „félelmetesek"). A kardal ezzel is visszatér a darab medrébe, ahonnét a „Πολλὰ τὰ δεινά..." kezdősorral kilépett – vagy ahonnan csak kilépni látszott. A „félelmetes" tehát, dramaturgiai szempontból, az Antigoné-projekt, illetve Antigoné maga. Ezt a szemantikát a kardal szövege teremti meg. És valóban: jön az őr, Antigonéval (378–384):

> Mit látok? Nem, nem hihetem.
> De ha látja szemem, hogyan
> Mondjam: e leány nem Antigoné?

[57] A *δεινός* jelentésfejlődésére vonatkozóan vö. 5. jegyzet (Campbell, *i. m.*, 428.).
[58] Az „irdatlan"-ról lásd Földényi, *i. m.*, *passim.*

Boldogtalan, a boldogtalan Oidipusz leánya,
Mi ez itt? Csak nem szegted meg a törvényt,
A királyi parancsot balgatagon,
S ezek itt fogtak s idehoztak?[59]

A kardal tehát azért sem állhat önmagában, valamely különálló betétdalként, mivel a végén Antigonéhoz tér vissza. Sőt mintha mindvégig Antigoné tettére, a titokban végbehezvitt temetésre is utalna. (Van-e hátborzongatóbb annál, mint amikor valakit titokban eltemetnek, ráadásul az uralkodó személyes utasítása ellenére?) Mintha a *πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει* mondat egy magasabb szintre lépve Antigoné Kreónt legyőző, őrajta kifogó δεινότης-ére is vonatkoznék itt. Antigoné ugyanis a legfőbb addigi δεινόν-on (= Kreón dekrétumán mint határon) kifog, kibújik alóla/belőle, áthágja stb.

A Kart megdöbbenti a *δεινότης* – a döbbenettől mint kályhától indul el és tér majd vissza a végén. Minden *δεινόν*, amit észlel... Hogy Kreónra vagy Antigonéra vonatkoztatja-e szavait? A sophoklési irónia és az ebből generálódó drámai feszültség „mintapéldánya" az első stasimon: maga a Kar hangsúlyozottan nem tudja, amit a közönség legalábbis sejt.

Miklós Mezősi

Is Man Wonderful?
On the first Stasimon of the Antigone

Antigone, probably the best-known among Sophocles' extant plays, not only boasts a distinguished and prestigious standing in the canon of world literature but has also been taught at schools for centuries as "the drama about fraternal love." Can a "re-interpretation" of an "overdiscussed" work like *Antigone* be justified? Following Martin Heidegger's translation and interpretation of the First Stasimon in *Antigone* in Chapter 3 of his *Einführung in die Metaphysik,* the present essay risks a positive answer to the question raised above. Offering an analysis of the famous choral ode often referred to as the "Ode on Man", this paper aims to show that the notorious and prevalent misinterpretation (and mistranslation) of the stasimon's opening lines ("there are many wonders on earth, but none so wondrous as man") inevitably slackens the ode's inherent ties with the dramatic context. As a result, this choral song's ability to fully function as a poetic text is heavily undermined. Delving into the stasimon, this research paper offers to reconstruct a viable meaning for the crucial word in the ode – the adjective *deinos* – interpreted by many scholars as "wonderful", with the aim to restore the stasimon's intrinsic connection with the play, bringing the choral ode back where it really belongs: to the dramatic context.

[59] Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

Szepessy Tibor

Egy antik regényíró

Achilleus Tatios és a *Kleitophón és Leukippé története*

Achilleus Tatios nem szorul különösebb bemutatásra. Regénye, a nyolc könyvből álló *Kleitophón és Leukippé története* egyike a teljes terjedelmükben ránk maradt görög szerelmi – más szóval „ideális" – regényeknek, melyek szerzőit, Achilleus Tatios mellett Charitónt, az ephesosi Xenophónt, Longost és Héliodórost a szakirodalom összefoglalóan „öt nagy"-ként szokta emlegetni. Az utóbbi évtizedek kutatása – hosszas bizonytalanság után – azt is tisztázta már, hogy a regény keletkezési ideje minden bizonnyal a Kr. u. 2. század utolsó harmadára esik,[1] abba a korszakba tehát, mely mai tudásunk szerint az antik regényirodalom fénykorának tekinthető. A kronológiai tisztázásban természetesen meghatározó szerepet játszottak a papiruszok: a *Kleitophón és Leukippé történetéből* eddig kilenc papirusztöredék került elő (a legutolsó alig néhány éve), vagyis a ránk maradt szerelmi regényekhez mérten számra a legtöbb,[2] és ezek nem kevesebb, mint hét (!) antik példányból származnak.[3] A papiruszleletek tanúsága pedig csak alátámasztja azt, amit eddig is biztosan tudni lehetett: a regény szerzője, az ugyancsak regényíró Héliodórosszal egyetemben, sokat és szívesen olvasott szerzője lett a keresztény Bizáncnak. Ahogyan Héliodórosra, őrá is püspöki ornátust terítettek, mi több, Kleitophónt és Leukippét, Achilleus Tatios szerelmespár hőseit, éppenséggel a Deciustól kezdeményezett keresztényüldözés két vértanú szentje, Galaktión és Epistémé szüleinek tették meg.

Ha Bizánc rajongott is Achilleus Tatiosért, a modern Európa afféle mostohagyerekként kezelte, az újabb korok olvasói fejcsóválva és homlokráncolva forgatták, kifogásokat emeltek, hibákat fedeztek fel benne, sok helyt értetlenül nézték. Mindennél többet mond, amivel Helen Morales indítja 2004-ben megjelent, Achilleus Tatiosnak szentelt könyvét: tudomása szerint, jegyzi meg, az első monográfiát ő írta Achilleus Tatiosról.[4]

Megütközést keltett mindjárt a narratív forma is: vajon miért alkalmaz én-elbeszélőt,[5] nem úgy, mint a többi szerelmi regény szerzője, és miért mindjárt kettőt, hiszen

---

[1] Részletesen lásd Karl Plepelits, *Achilleus Tatios = The Novel in the Ancient World*, ed. Gareth L. Schmeling, Leiden – New York – Köln, Brill, 1996, 388 kk.

[2] Így látta már William H. Willis is, lásd *The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatius*, Greek, Roman, and Byzantine Studies, 1990/1, 76; az utóbbi másfél évtized folyamán azonban további papiruszok kerültek elő Achilleus Tatios regényéből.

[3] Lásd részleteiben Albert Henrichs, *Missing Pages: Papyrology, Genre, and the Greek Novel = Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, eds. Dirk Obbink, Richard Rutherford, Oxford, Oxford University Press, 2011, 302 kk.

[4] Helen Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius'* Leucippe and Clitophon, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 1.

[5] Lásd többek között Bryan P. Reardon, *Achilles Tatius and Ego Narrative = Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, eds. John R. Morgan, Richard Stoneman, London – New York, Routledge, 1994, 80–96.

(névtelenül) maga is mintegy belép a cselekménybe, hogy aztán kurta két caputnyi bevezető után személyesen kérje fel (1, 3-tól) kalandjai elmesélésére a második én-elbeszélőt, azaz regénye főhősét, Kleitophónt. S ha már felléptette és ezáltal keretes elbeszélésre teremtett lehetőséget, ugyan miért nem tér vissza Kleitophón, minekutána történetét bevégezte, a nyitó jelenethez, abba a gyönyörűséges sidóni ligetbe, melynek fái alatt mesélni kezdett, elbeszélésével a regény tulajdonképpeni cselekményét megteremtve?

Fogas kérdések. Az én-elbeszélést mindenesetre úgyszólván kötelezően alkalmazzák a korabeli „reális" regény képviselői, így – csak a legismertebbeket említve – Petronius, Lukianos és Apuleius. Náluk az én-elbeszélő emberi gyengéktől korántsem mentes, akit semmilyen tekintetben, szerelmesként sem lehet eszményinek, ideálisnak tekinteni: az én-elbeszélés alkalmazása tehát éppenséggel mintha a történet és a szereplők „realitását" kívánta volna hangsúlyozni. Achilleus Tatios regénye – már az „első olvasó" tapasztalhatja – szintén jóval „reálisabb" világba vezet, mint amit a többi négy szerelmi regényben megszokhatott, következésképpen az elbeszélői attitűd nála mondhatni rendhagyó megválasztása legalábbis nem látszik esetlegesnek és indokolatlannak.

A befejezés furcsa csonkoltságára azonban a mai napig nem született meggyőző magyarázat,[6] azt viszont ma már senki sem gondolja, hogy a regény a hagyományozás során sérült volna meg, a ránk maradt számos kézirat legalábbis mindenütt egymással megegyező szöveget mutat. Különben is: elég egy pillantást vetni a regény kompozíciójára, tüstént kiderül, hogy szerzője teljes tudatossággal szerkesztett, a befejezéssel kapcsolatban szó sem lehet szerzői tévedésről, netán – horribile dictu – feledékenységről, az is céltudatosan formálódott olyanná, amilyennek ma is látjuk és olvassuk.

A *Kleitophón és Leukippé története* világosan négy, két-két könyv terjedelmű tematikai egységre oszlik.[7] Az első kettő Kleitophón és Leukippé egymásra találását és közös szökésüket írja le, a következő kettő a menekülő szerelmespár hajótörését és Egyiptomban, a rablók között átvészelt (egyebek közt Leukippé látszathaláláig vezető) kalandjait és megpróbáltatásait kíséri nyomon. Ezek sorát folytatja a rendkívül mozgalmas ötödik és hatodik könyv is, de most Leukippé helyett Kleitophóné a főszerep: Leukippét látszólag újra meggyilkolják, Kleitophón házasságot ígér – a tudomása szerint megözvegyült – Melitének, ámde hamarosan kiderül, hogy mind Leukippé, mind Thersandros, Melité férje élnek, az utóbbi pedig mindhármuk ellen bosszút forral. Az utolsó két könyvben

[6] Csak néhány kiragadott példa az idevágó nagyszámú – és sok esetben nemcsak egymástól eltérő, hanem egymásnak gyökeresen ellentmondó – interpretáció közül: Sophie Rabau, *Le roman d'Achille Tatius a-t-il une fin? Ou comment refermer une oeuvre ouverte?*, Lalies, 17, 1997, 139–149; Saiichiro Nakatani, *A re-examination of some structural problems in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Ancient Narrative, 3, 2003, 63–81; Ian D. Repath, *Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon: what happened next?*, Classical Quarterly, 2005/1, 250–265. A legfontosabb interpretációkról összefoglalóan lásd Morales, *i. m.*, 143–151. (További példák lentebb, lásd 22. és 23. jegyzet).

[7] Graham Anderson, *Perspectives on Achilles Tatius = Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II, 34/3: Sprache und Literatur*, hrsg. W. Haase, Berlin – New York, de Gruyter, 1997, 2278–2299, 2281.

aztán, egy sok és váratlan fordulatot hozó peres eljárás végül meghozza az igazság győzelmét, Leukippé és Kleitophón számára pedig a házasságot jelentő happy endet.

Még többet árul el a szerzői koncepció tudatosságáról, ha a cselekmény menetét kissé tüzetesebben is szemügyre vesszük.

A többi szerelmi regény ismerőjét az első két könyvben egymás után érik a meglepetések:[8] van ugyan szerelmespár, de – részben az én-elbeszélés folytán – az azokban hagyományos „szerelem az első látásra" itt nem kölcsönös, csupán Kleitophónnál valósul meg, és a szintúgy hagyományos „tüneményes szépség"-nek expressis verbis szintén nem mindkettő, hanem egyedül csak Leukippé minősül – akit egyébként apja, Sóstratos, a háborúba keveredett Byzantionból menekít Tyrosba fivéréhez, Kleitophón apjához. A leginkább meglepő azonban nem ez, hanem az az eseménysor, mely a regény első két könyvét kitölti, s amelyhez foghatót a többi szerelmi regényben nem találunk. Azokban a két főhősnek elég egy ihletett pillanat, hogy egymással örök szövetségre lépjenek, kettőjük közül egyik sem kényszerül a másik szerelmét hosszú udvarlással felébreszteni és a magáéhoz forrósítani. Kleitophónnak ellenben nem adatik meg a kölcsönösség ihletett pillanata, őt tehát a regény első negyedében szükségszerűen csak az foglalkoztatja, hogyan tudná Leukippé kegyeit elnyerni. Ehhez aztán habozás nélkül kér baráti tanácsot, sőt szolgája közreműködését is igénybe veszi (épp ahogyan az antik komédia szerelmesei szokták), közben pedig, minthogy apja Kalligonét, vele féltestvér húgát szánja feleségéül, a Leukippével kötendő házasság szóba sem kerülhet. De mielőtt a szerelmi regényeket kedvelő olvasó végképp felháborodnék a könyvön, Achilleus Tatios közbelép, leányát fenyegető álmot láttat Leukippé anyjával, aki ijedtében beront leánya hálószobájába, s az utolsó pillanatban megakadályozza, hogy a szerelmespár véthessen a szerelmi regények szemérmes kánonja ellen (2, 23). Így, ilyen előzmények után kerül sor kettőjük szökésére. Ott aztán, bár Kleitophón szeretné az otthon balul sikerült találkát megismételni, az író a szerelmi regények szokványos menetébe ugratja át a cselekményt: Leukippé ugyanis, az álmában megjelenő Artemis istennőre hivatkozva, elzárkózik a javaslata elől, mert az istennő, férjül ígérve ugyan neki Kleitophónt, egyelőre hajadon voltának őrzésére szólítja fel, amit Kleitophón – hasonló álmára visszaemlékezve – hajlandó is respektálni (4, 1).

Leukippé[9] mostantól belép a többi szerelmi regény szeplőtlenül „ideális" hősnőinek sorába, s forduljon a sorsa ezután akár a legnehezebbre, végig rendületlenül hűséges

[8] Vö. Reardon, *i. m.*, 86. kk.

[9] Leukippéről lásd F. Napolitano, *Leucippe nel romanzo di Achille Tazio*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli, 26, 1983–1984, 85–101; Elizabeth Dollins, *Leucippe: chasing Achilles Tatius' disappearing heroine*, Rosetta 12, 2012, 35–48; Nicola N. Dümmler, *Constructing Self: Leucippe's personae in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon = Crossroads in the Ancient Novel: Spaces, Frontiers, Intersections: Fourth International Conference on the Ancient Novel*, eds. Marilia Futre Pinheiro et al., Lisbon, Edições Cosmos, 1–13; Katharine Haynes, *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*, London – New York, Psychology Press, 2003, 56–61.

marad Kleitophónhoz. Kleitophón viszont valamelyest más, úgy is mondhatnánk némileg „reálisabb" megvilágításba kerül. Maga is makulátlan hűséggel viseltetik ugyan Leukippé iránt, még akkor is, amikor már halottként gyászolja (5–6. könyv), de azért egyszer, nehéz helyzetben – hamarosan kitérünk rá – mégis vét ellene. Az is megtépázza kissé „ideális" regényhősi mivoltát, hogy a cselekmény folyamán nem is egyszer elagyabugyálják, s ő, bár tehetné, még csak nem is védekezik (2, 12; 5, 23; 8, 1)[10] – és sorolhatnánk tovább. Mellesleg odavetett megjegyzése – mely szerint ő Aphrodité dolgaiban nem teljesen tapasztalatlan, hiszen a beavatást már korábban, a gyönyört pénzért szolgáltatók karjai között megkapta (2, 37) – a többi szerelmi regény hőseinek ajkán elképzelhetetlen volna![11]

A szerelmi regényekben kötelező hányattatás, s a mindig vele járó sorozatos kalandok és megpróbáltatások a harmadik és negyedik könyvben veszik kezdetüket, bevezetőül az éppen csak túlélt hajótöréssel, amire egyhamar a rablók fogságában átélt viszontagságok következnek, majd Leukippé látszólagos feláldoztatása (3, 15) és betegsége (4, 9–17) – kivált az előbbi valóságos horror. És itt jelenik meg Leukippé mellett, megint csak a szerelmi regények kelléktárából, a „csábító" is, nevezetesen a rablók ellen vezényelt különítmény parancsnoka, s mert a gyönyöréhes hadfi a döntő összecsapásban életét veszti, máris szövi hálóját Leukippé körül a következő, egy leszerelt zsoldos. Mindebből pedig az olvasó akár azt gondolhatná, hogy mostantól fogva már nagyjából a szerelmi regények ismerős menetét követi majd a cselekmény.

Nem így történik: a következő két könyv megint vaskos meglepetéssel szolgál. Leukippét az említett zsoldos kalózokkal elraboltatja, mikor pedig üldözőik hajója közeledik az övékéhez, visszariasztásukra – újabb horror – levágják egy nő fejét, s így sikerül is egérutat nyerniük (5, 7).[12] Az áldozatot Kleitophón Leukippének véli, elsiratja és mélyen gyászolja, magánya azonban nem tart sokáig, mert ismeretséget köt a dúsgazdag, szép és fiatal, férjét tengerbe veszettnek tudó Melitével,[13] aki belészeret és egyetlen vágya, hogy őt magához láncolja. Más szóval mintha az ő életében is föltűnnék a szerelmi regények obligát „csábító"-ja – csakhogy Melité, bár kétségtelenül szenvedélyes szerelmes, egyáltalán nem szolgál rá erre a minősítésre. Mert a csábítás klasszikus képlete három szereplőt igényel, egy emberpárt és még valakit, aki kettőjük közösségét,

[10] Vö. Romain Brethes, *'Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros' = Les personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18–20 novembre 1999, éd. Bernard Pouderon, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen Jean Pouilloux, 2001, 181–191.

[11] Massimo Fusillo tovább megy: „Kleitophón mindig félénknek és határozatlannak mutatkozik, mások tanácsától függ; egyszóval az antihérós összes jellemvonásával rendelkezik." (*Il romanzo greco: Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, 102.).

[12] Vö. Scott C. McGill, *The Literary Lives of a Scheintod: Clitophon and Leucippe 5. 7 and Greek Epigram*, Classical Quarterly, 2000/1, 323–326.

[13] Melitéhez lásd Lia R. Cresci, *La figura di Melite in Achille Tazio*, Atene e Roma, 1978, 74–82; Patrizia Liviabella Furiani, *Di donna in donna: Elementi "femministi" nel romanzo greco d'amore = Piccolo mondo antico: Le donne, gli amori, i costumi, il mondo reale nel romanzo antico*, a cura di P. L. F., Antonio M. Scarcella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, 66 kk.

ravasz mesterkedéssel akár, vagy hatalmával visszaélve, megbontani igyekszik, ahogyan a többi szerelmi regényben is. Melité azonban holtnak hiszi Leukippét, amiképpen Kleitophón is Melité férjét, vagyis kettőjük formálódó kapcsolata elvileg semmiféle erkölcsi vagy polgári törvényt nem sért, mikor Isis templomában házassági szerződést kötnek. Kleitophónnak csupán az a feltétele, hogy igazi házaséletüket, kegyeletes emlékezésül a holt Leukippére, majd csak Melité otthonába, Ephesosba érkezve kezdjék meg – és Melité, nem szívesen ugyan, de ezt a feltételt is elfogadja. Achilleus Tatios Melitéje tehát távoli rokonságban sincsen a szerelmi regények szokványos, cinikusan kéjvágyó csábítóival. Ő kezdettől fogva nem visszataszító egyéniség: szemlátomást nemcsak szenvedélyes, hanem megértő és tapintatos szerelmes, aki – a cselekmény távolabbi pontjain kiderül – emberséges is tud lenni, mi több, a folytatásban (szinte biztosan a szerelmi regények antik olvasóinak őszinte megdöbbenésére) lassanként a regény második, tragikus árnyalatú hősnőjévé magasodik.[14] Nem hiába állította őt párba Leukippével Achilleus Tatios a regény végén foganatosított tisztasági próbákon.[15]

Ephesosba érkezésük után kettős pörölycsapás zúdul halogatva tervezett, de egyelőre be nem teljesült idilljükre: előbb kiderül, hogy Leukippé a látszat ellenére nem halt meg (5, 18), sőt ott él rabszolgaként Melité birtokán, aztán egyszerre beállít Melité tévesen holtnak nyilvánított férje, Thersandros is (5, 23). Mit tehet ilyen körülmények között a szerelmében mélyen csalódott Melité? A többi szerelmi regényből ismert csábítók most megtorlásul tébolyult terveket szőnének Leukippé és Kleitophón ellen; a „csábító" Melitét azonban nem hajtja semmiféle bosszúvágy, ő hosszú belső tusakodás és keserű szemrehányások ellenére megértést tanúsít, mintegy áldását adja Kleitophónra és Leukippére, csupán azért könyörög Kleitophónhoz, hogy ne utasítsa vissza, legalább egyszer és utoljára tekintse őt feleségének. És Kleitophón enged neki.[16]

A figyelmes olvasó észreveheti, hogy a Kleitophón–Melité epizód nagy vonalakban voltaképp pontos párhuzama a regényt bevezető Kleitophón–Leukippé epizódnak, mindössze annyi a különbség, hogy ott Kleitophón volt, az utóbbiban pedig Melité a kezdeményező fél, s hogy amott még a közösen kívánt sem teljesedhetett be, itt pedig Melité az eddig tartózkodó Kleitophónt is meg tudta nyerni magának. És észrevehet az olvasó mást is. Ephesosba érkezésük előtt mindketten szégyenkezés és önvád nélkül élhettek volna házaséletet, de Kleitophón makacs vonakodása miatt nem tették, utóbb viszont, annak tudatában, hogy mind Leukippé, mind Thersandros élnek, az a bizonyos „egyszer és utoljára" is kimeríthette a hűtlenség, sőt a házasságtörés fogalmát. Achilleus Tatios azonban nem ítéli el Kleitophónt és nemigen mentegeti a kérés telje-

[14] B. P. Reardon szerint „ha van szereplő a történetben, aki törvényszerűen felkelti az olvasó rokonszenvét, az Melité". *i. m.*, 87.

[15] Vö. Charles Segal, *The Trials at the End of Achilles Tatius*' Clitophon and Leucippe*: Doublets and Complemantaries*, Studi Italiani di Filologia Classica, 1984, 83–91.

[16] Saundra Schwartz, Clitophon the Moichos*: Achilles Tatius and the Trial Scene in the Greek Novel*, Ancient Narrative, 1, 2000–2001, 93–113.

sítését sem, Melitét pedig a regény végén még tapintatosan fel is menti:[17] az a tisztasági próba ugyanis, melyet a bíróság mind Leukippé, mind Melité számára jóváhagyott (8, 11), nem csupán Leukippé érintetlenségét igazolta, hanem hitelesítette Melité esküjét is, melyet a Thersandrostól szájába adott nyilatkozatra tett, miszerint férje *távollétében* házasságtörést nem követett el. Csak a titkokba beavatott olvasó tudja, hogy megtörtént az bizony, jóllehet „egyszer és utoljára", de már Thersandros *hazatérte után*. Az a kivételes egy lapsus pedig a regényből ítélve a két fél féltve és sikeresen megőrzött titka maradt (és persze az olvasóé), legalábbis amikor utóbb mindkettőjükkel kapcsolatban elhangzik a házasságtörés vádja, ez nem szerepel a vádhatóság bizonyítékai között.

Innentől fogva egy ideig a bosszúvágytól fűtött Thersandros, a regény leginkább sötét színekkel megfestett szereplője irányítja a cselekményt. Előbb áldozata lesz Kleitophón, a vélt házasságtörő, akit börtönbe hurcoltat, aztán Leukippé is, akit jogcím nélkül, orvul raboltat el, hogy aztán csábítással-hitegetéssel a maga szerelmi játékszerévé formálja. Ő lesz tehát Leukippével szemben a hagyomány összes vonásával felruházott és a vérszegénynek mondható korábbiakhoz képest összehasonlíthatatlanul sokoldalúbban bemutatott „csábító", vele megküzdve adhatja bizonyságát Leukippé igazi hősnőként annak, amit a 6. könyvet záró szenvedélyes dikciójában a fejéhez vág: őt sem a szép szó, sem a fenyegetés vagy a kínzás hűségében és tisztességében megtántorítani nem fogja.

Thersandros azonban korántsem mond le Leukippéről, álnokul felbérel valakit, hitesse el a házasságtörés gyanúja miatt börtönben sínylődő Kleitophónnal, hogy Leukippét a féltékeny Melité meggyilkoltatta, így ugyanis, vélte ő, ha Kleitophónt felmenti is a bíróság, nem fogja majd kerestetni Leukippét, de másfelől a „gyilkos" Melitéhez sem tér majd vissza. Ezzel kezdődik a regény befejező két könyve. A folytatásban aztán – érdemes pontosan felidézni – összeül a bíróság, mely előtt Thersandros mindössze házasságtöréssel vádolja Kleitophónt – s mint az olvasó tudja, teljesen alaptalanul, hiszen mit sem tud arról, ami Kleitophón és Melité között „egyszer és utoljára" megesett. Ekkor szokatlan, egészen meghökkentő fordulat következik. Hitelt adva a börtönbe juttatott álhíreknek, a végletekig elkeseredett, szerelmét harmadszor is (!) holtnak hívő hős maga is halni akar, tehát a tárgyaláson mindenki – és kivált barátai – elképedésére nem védekezik, a terhére rótt házasságtörést sem tagadja, hanem azzal vádolja magát, egyúttal Melitén is bosszút akarva állni, hogy a gyilkosságot Melitével együtt, közösen tervezték el, ez a vallomás ugyanis mindkettőjük számára a halálos ítéletet jelentette volna.

A bíróságnak tehát ettől fogva nem egy, de három, az elsőtől az utolsóig merőben alaptalan vádpontban volt tiszte döntést hozni, ráadásul előállt az a valószerűtlenül szélsőséges helyzet, hogy az alperes Kleitophón súlyosabb váddal illette önmagát,

[17] Voltaképpen így tesz nevezetes könyvében Michel Foucault is, aki szerint Kleitophón tette „an honourable, moral lapse" (*The History of Sexuality*, III, *The Care of the Self*, transl. Robert Hurley, New York, Pantheon Books, 1988, 231.)

mint őt a felperes Thersandros, s hogy a védelem nem védte, hanem cáfolta a vádlott Kleitophón állításait.[18] S csakugyan, jóllehet Melité esetében a bíróság elnapolta a végleges döntést, az ő kivégzésére haladéktalanul megtörténtek az előkészületek (7, 12); és ha nem tűnik fel a színen váratlanul Artemis papja és kíséretében Sóstratos, Leukippé apja, aki a háborút győztesen megvívó, az istennőnek ilyenformán hálaáldozatra kötelezett Byzantion küldöttségét vezette, vagyis ha a szent cselekmény kezdete meg nem akadályozza, a kivégzést végre is hajtották volna rajta.

Akárhogyan is, Leukippé után ezúttal Kleitophónon volt a sor, hogy a halál közvetlen közelébe jusson, akárcsak – mintegy kötelezően – a szerelmi regények hősei, hiszen az ideális regényhős adott esetben a halállal vagy az életveszéllyel is rettenthetetlenül néz farkasszemet: éppen ez hősi mivoltának legbiztosabb mércéje. Achilleus Tatios azonban a külső hasonlóság ellenére megint jócskán eltér a kánontól. A többi szerelmi regény hősei is kerülnek olyan helyzetbe, hogy szívük választottját halottnak hiszik, ők is könnyek közt kesergik el, hogy életüknek nélküle nincs értelme többé, nekik is megfordul a fejükben az öngyilkosság gondolata, sőt olykor kísérletet is tesznek rá, mint ő, de korántsem úgy, hogy előbb valótlanul befeketítenék, házasságtörőnek és gyilkosnak vallanák magukat, hogy aztán megalázó módon bírói ítélet juttassa őket a bakó kezére. Az efféle „hősök" közé a peres eljárás Kleitophónja aligha illik igazán.

Most már nincs sok hátra a regényből. Eleven cáfolatul a perben elhangzott vádakra, Leukippének sikerül megszöknie Thersandros fogságából, Kleitophónt gondjaiba veszi az Artemis szentély papja és a nemrég érkezett Sóstratos, Leukippé apja, a leleplezett és megszégyenült Thersandros pedig csúfos menekülésre kényszerül. A pernek és összes megpróbáltatásuknak vége, a történetet elbeszélő Kleitophón tehát beszámolhat arról, hogy Ephesosból Byzantionba hajóztak, ahol „végre meglett a sokat áhított házasság" (8, 19: τοὺς πολυεύκτους ἐπιτελέσαντες γάμους).[19] Csak így, a szertartás pompájának, kettőjük és a szülők boldogságának részletezése nélkül – ha a többi szerelmi regényt nézzük, prózaibban már nem is mondhatta volna. De nem ez Kleitophón végszava; mielőtt azonban azt is citálnánk, érdemes összefoglalni a cselekmény menetéből leszűrhető tanulságokat.

Az eddigiekből ugyanis nem csupán a regénykompozíció tudatos felépítésének további részleteire derült fény. Kiderült az is, hogy a *Kleitophón és Leukippé története* vitathatatlanul szerelmi regény, hiszen cselekménye – épp, mint azoké – a szerelmespár megismerkedésétől a házasságukig ível, amellett a lényeget tekintve tartalmi elemeiben sem különbözik tőlük, ámde a nyilvánvaló műfaji rokonság ellenére azokhoz képest

[18] És a per különösségeihez az is hozzájárul, hogy Artemis papja aristophanési szabadszájúsággal szólal fel a bíróság előtt: „Most előlépett a pap – szónoknak sem volt utolsó, az aristophanési gúnyolódást pedig módfelett kedvelte." (8, 9, 1: Παρελθὼν δὲ ὁ ἱερεὺς [ἦν δὲ εἰπεῖν οὐκ ἀδύνατος, μάλιστα δὲ τὴν Ἀριστοφάνους ἐζηλωκὼς κωμῳδίαν] ἤρξατο αὐτὸς λέγειν.)

[19] Kleitophón bejelentésének prózaiságát Shadi Bartsch is feltűnőnek találja: „Leukippével kötött házasságát csak kurta tényszerűséggel közli". *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 92.

lépten-nyomon igencsak meglepő vagy éppen sokkoló fordulatokkal szolgál, azokhoz viszonyítva egészen újszerű látásmódot árul el.

Kleitophón a maga mondandója befejezéséül hozzáfűzi még, hogy Byzantionból az esküvő után Tyrosba utaztak, s ott részt vettek nővére, Kalligoné esküvőjén, ő tehát négyük nevében kérte az isteneket, „őrizzék az én és ő – Kalligoné férje – házasságát jó szerencsével" (8, 19, 3: τούς τε ἐμοὺς καὶ τοὺς ἐκείνου γάμους σὺν ἀγαθαῖς φυλαχθῆναι τύχαις). Jogos a kérdés: hogyan kerül ide Kleitophón nővére?

Vissza kell lapoznunk a regény elejére. Ott Kleitophón elmeséli, hogy apja – emlékszünk rá – eredetileg féltestvér nővérével, Kalligonéval tervezte őt összeházasítani (1, 3), ami ellen neki addig nem is volt ellenvetése, míg meg nem ismerte unokanővérét, a háború sújtotta Byzantionból hozzájuk, Tyrosba menekített Leukippét. Attól kezdve viszont annál kelletlenebbül várta, mikor fog hozzá apja a terv megvalósításához. Kalligoné háttérbe is szorul elbeszélésében, csak később, igen különös körülmények között lép a színre – az okot azonban, bár akaratlanul, Leukippé szolgáltatja. Leukippébe ugyanis még Byzantionban – pusztán hallomásból! – beleszeretett a „gazdag, de hitvány és tékozló" (2, 13, 1: πλούσιος, ἄσωτος δὲ καὶ πολυτελής) Kleisthenés, s minthogy Sóstratos nem volt hajlandó hozzáadni leányát, egyszerűen Tyrosba utazott, és minden lelkifurdalás nélkül elrabolta volna, de nem ismervén őt személyesen, tévedésből nem őt, hanem Kalligonét ejtette foglyul (2, 18). Hogy mi lett aztán Kalligonéval, csupán a regény vége felé derül ki, Sóstratos, Leukippé apja számol be róla Kleitophónnak, már nyugodt körülmények között, a per végeztével: Kleisthenés beleszeretett Kalligonéba, Byzantionba érve gyöngéden és minden óhaját lesve udvarolni kezdett neki, mígnem utoljára viszonzásra talált a leánynál, közben pedig maga is gyökeresen megváltozott, feddhetetlen ember, buzgó és nagyra becsült polgár lett belőle – így aztán beleegyezését adta házasságukhoz (8, 17–18).[20]

A regény ilyenformán nem is egy, hanem két, egymást kiegészítő, amellett duplán hangsúlyos happy enddel zárul.

Először is: minthogy a kettősség nyomatékosít, lehetetlen nem észrevenni, hogy egyik sem hagyományos, a szerelmi regények kánonjába illő esküvő, hiszen a boldogító esemény ezúttal egy korábban nem teljesen makulátlan lányszöktetőnek és egy nemrég még felelőtlen aranyifjú lányrablónak jut osztályrészül. Következésképpen az erkölcsi kódex rigorózus betartása – és ezt Achilleus Tatios regényének az előbbiekben érintett más epizódjai is sugallják – nem feltétlenül garantálja, kisebb-nagyobb megsértése nem feltétlenül gátolja eleve a happy end megvalósulását. Más szóval a happy end igenis létrejöhet, de nem (vagy nem egészen) úgy, ahogyan a szerelmi regények hófehérre retusált idealizmusa, hanem ahogyan Kleitophón alaposan megszenvedett tapasztalata nem ritkán láttatja. A *Kleitophón és Leukippé* története tehát, talán ekként is fogalmazhatnánk, lényegét tekintve a többi szerelmi regény egyfajta átjavított-helyesbített

[20] A Kalligoné–Kleisthenés párról lásd Françoise Frazier, *Le Jeu de l'Amour et de la littérature dans le* Roman de Leucippé et Clitophon *d'Achille Tatius*, *L'Information littéraire,* 2001/2, 29–31.

olvasatának mutatkozik. S ha ez így van, mindjárt a kettős én-elbeszélés rejtélyére is megtalálhatjuk a magyarázatot: az első én-elbeszélő éppen azért adja át a szót a másodiknak, hogy az, mintegy a szerző helyett, a valóság realitásával korrigálja a többi szerelmi regény elvont világképét.

Másfelől pedig a kettős esküvő a csonkolt befejezés megformálásában is fontos szerepet kapott. Achilleus Tatios ugyanis alighanem ezekkel és így akarja lekerekíteni Kleitophón elbeszélését, s mert azt, az első én-elbeszélő maszkjában, éppen ő indította el, igazában az egész regényt. Belőle pattan ki, egy Európé elrablását ábrázoló kép láttán, az a banális megállapítás, hogy Erós a földön és az égben, mindenütt korlátlan úr (1, 2). Kleitophón ezt meghallva helyesel és hivatkozik a maga példájára, aztán megint az ő, az első én-elbeszélő kérésének engedve kezd mesélni. Vállalt témája a szerelem lévén, nem is indíthatja vallomását mással, mint a neki szánt Kalligonéval és a maga választotta Leukippével (1, 3). Ha tehát a két leány immár feleségként az utolsó fejezetekben is egymás mellett bukkan fel, az Kleitophón elbeszélésének, de az egész regénynek is félre nem érthetően a befejezését jelzi, világosan az egész regényen átívelő téma kezdő- és végpontját mutatva. És a regény kezdő- és végpontját – talán még világosabban – másként is jelzi Achilleus Tatios, erre szolgál egyfelől a két elbeszélő találkozását megjelenítő bevezető (1, 1–2). Másfelől éppen a keretelbeszélés olvasói hiányérzeteket keltő csonkolása: az utóbbi homályban hagyja, mit tesznek, hová mennek majd a befejező mondatok után az első én-elbeszélő és Kleitophón, s hol marad mellőle a valamikor nemrég[21] feleségül vett Leukippé. Ezzel párhuzamosan a bevezető beszélgetésből sem derül ki, honnan került voltaképpen a két alkalmi ismerős a sidóni liget fái alá, a jéghideg vizet csobogtató patak közelébe, s ugyan mi szél hozta ide Kleitophónt a számára otthonos Tyrosból vagy Byzantionból.

A kezdő- és végpont kétszeres kijelölése folytán Achilleus Tatiosnak semmi esetre sem volt kényszerítő oka, hogy befejezésül megint Sidónba ugrassa vissza a cselekményt, regényét anélkül is logikusan lezártnak érezhette. Mivel azonban két én-elbeszélőjét két idősíkban léptette fel – hiszen ha a bevezető beszélgetés a „ma", Kleitophón története csak a „tegnap" vagy a „tegnapelőtt" lehet – mintha ő maga akarta volna előidézni, hogy a regényt befejező olvasóban hiányérzetek támadjanak, s ezeket a hiányérzeteket szemlátomást nem is igyekezett kielégíteni.

De tovább is mehetünk, a gyanú bizonyossággá érik, ha egy pillantást vetünk a többi négy szerelmi regényre. Mint Achilleus Tatios, azok szerzői is csak a happy endig pergetik a cselekményt, de azokban az auktoriális elbeszélő egy idősíkot használ, a happy end tehát egyiküknél sem támaszt szükségszerűen olvasói hiányérzeteket. Mindamellett az ephesosi Xenophón és Longos, az esküvő, illetve az újraegyesülés happy endjéig eljutva,

[21] A sidóni találkozás és Kleitophón „sokat áhított" házassága között nem telhetett el sok idő, legalábbis az első én-elbeszélő fiatal embernek láttatja Kleitophónt: „Annyi bizonyos, hogy külsődről ítélve korántsem régóta vagy beavatva ennek az istennek [Erósnak] a titkaiba". (1, 2, 2: καὶ γὰρ ὁρῶ σου τὴν ὄψιν οὐ μακρὰν τῆς τοῦ θεοῦ τελετῆς.)

mégis szükségét érzi, hogy a házaspár jövőjéről mondjon néhány szót, nagyjából úgy, ahogyan a népmesében szokás, hogy „boldogan éltek, míg meg nem haltak". Achilleus Tatios erről a morzsányiról is lemond, tehát szinte elkerülhetetlen a következtetés, hogy céltudatosan hagyta magára az olvasót, eleve arra törekedett, hogy őt késztesse az elvarratlannak tekintett szálak elvarrására, vagy tovább, szerencsés esetben egész regénye értelmezésére – tegyük mindjárt hozzá, nem Achilleus Tatios az egyedüli a szerelmi regények szerzői között, akiről ilyen szándék feltételezhető, a különbség legfeljebb annyi, hogy amazok a cselekmény folyamán kérdeznek, ő viszont a végszót kimondva, sőt a végszó kimondásával, s hogy amazok a cselekmény menetével korrigálhatják az – esetleg téves – olvasói interpretációt, ő viszont ilyesmire nem tart igényt. Az olvasói beavatkozás igénylése mindenesetre azt is jelenti, hogy a szerzői kérdésekre – tanú rá az idevágó szakirodalom – több és egymást nem is feltétlenül kizáró válasz érkezhet.

Az eddig megfogalmazott válaszok számba vétele hosszadalmasra nyúlna, jellegük valamelyes sejtetéséhez néhány példa is megteszi. Elhangzott egyebek közt az a vélemény, hogy a keretelbeszélés csonkolásával Achilleus Tatios a cselekményben sorjáztatott számos meghökkentő fordulat után mindössze még egy utolsó meglepetést kívánt nyújtani olvasóinak.[22] Ami felszínessége ellenére mégis megragad valamit a *Kleitophón és Leukippé történeté*nek jellegzetességei közül. Jóval mélyebbre hatol – de az előzőt nem cáfolja – az a magyarázat, mely Platónban látja a megoldás kulcsát, és nem csupán azért, mert az athéni mesternek is van, így a Parmenidés, csonkolt keretelbeszélésű dialógusa, hanem azért is, mert a regény elején az első én-elbeszélő épp olyan árnyas, pataktól átszelt ligetbe vezeti Kleitophónt, mint Phaidrost a *Phaidros* Sókratése,[23] arról nem is beszélve, hogy a cselekményben – nem kevésszer és nem is nagyon leplezetten – platóni eredetű gondolatok bukkannak fel – ahogyan J. J. Winkler a *Symposion* hatásáról értekezve felhívja erre a figyelmet.[24] A szokatlan befejezés tehát egyfelől a rangját volna hivatva emelni a regénynek, másfelől pedig arra figyelmeztetné az olvasót, hogy ne szórakozást, hanem elsősorban megszívlelendő tanulságot lásson benne.

Előhozakodhatunk azonban egy hasonló jellegű, de irodalomelméleti vonatkozású magyarázattal is. Nem kétséges, a csonkolt keret által fölborzolt hiányérzetek elsősorban az esküvőt már maga mögött tudó Kleitophónra vonatkoznak: nem tudni, miért és mi célból van Sidónban, azt sem, hová ment elbeszélése után, nem tudni, hol van Leukippé, és egyáltalán: hol és hogyan élnek most, a házasság, a happy end után? A szerző azonban, mintegy eleve számítva az ilyen és efféle a hiányérzetekre, nem becsukja: becsapja olvasói előtt az ajtót, és ezzel jelzi, hogy szerelmi regényt ír, abban pedig

[22] Lásd Morales, *i. m.*, 143.

[23] Lásd többek között Karen Ni-Mheallaigh, *Philosophical Framing: The Phaedran Setting of Leucippe and Clitophon = Philosophical Presences in the Ancient Novel*, eds. John R. Morgan, Meriel Jones, 2007, 231–244.

[24] *Achilleus Tatius: Leucippe and Clitophon = Collected Greek Novels*, ed. Bryan P. Reardon, Berkeley, University of California Press, 1989, 170 kk. (fordítása előszavában).

a befejezést az egybekelés, a happy end jelenti. De ez még nem minden. A második idősíkkal[25] a regénye lényegét jelentő történetet Kleitophónnal mégis a happy end után, már férjként beszélteti el. Azt akarná sugallni ezzel, hogy a happy end fontos állomás ugyan, de korántsem a végállomás,[26] ahogyan az általa ismert szerelmi regények következetesen láttatják? Meglehet, s akkor visszamenőleg is értelmet kaphat az a feltűnően csupasz tényszerűség, mellyel Kleitophón – az imént volt róla szó – a maga happy endjéről beszámol. Csakhogy a happy end végállomás-funkciójának megkérdőjelezésével Achilleus Tatios mintha magát a szerelmi regényformát általában és benne saját regényét is megkérdőjelezné. Akkor pedig a *Kleitophón és Leukippé történet*ének különös befejezésében akár a szerzői kétely burkolt megnyilatkozását is láthatnánk. Távolabbra pillantva azt, hogy Achilleus Tatios mintha megsejtette volna, amit a „regény" értelmű angol *romance* és *novel* szavak, illetve azok különbsége jelent.

Bármiképpen legyen is, Achilleus Tatios nehezen adja meg magát. Azt kell tennünk, amit a „filozófus" León javasol epigrammájában[27] a *Kleitophón és Leukippé története* minden olvasójának: „kutasd, mit mond, üzen, mi is a lényege".

Tibor Szepessy
An "Ancient Writer of Fiction"
The Adventures of Clitophon and Leucippe

After introducing the novel *The Adventures of Leucippe and Clitophon* by Achilles Tatius, the ancient novelist who is not well known in Hungary, the author analyses the most important critical remarks that have come up in the international essays referring to the novel. Eventually this essay offers a new solution to the very special problem of why the narrative frame is missing at the end, after Tatius started his novel using a framed structure.

[25] Más meggondolásokból kiindulva, mindenesetre Tim Whitmarsh is fontosnak tartja az „elbeszélő" Kleitophón megkülönböztetését az „elbeszélt" Kleitophóntól, lásd *Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Eroticism in Achilles Tatius = The Ancient Novel and Beyond*, eds. Stelios Panayotakis, Maaike Zimmerman, Wytse Keulen, Leiden – Boston, Brill, 2003, 202.

[26] Hasonlóképpen fogalmaz Tim Whitmarsh is, lásd *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2011, 107: „a befejezés mellőzése nem csupán formális, esztétikai választás, hanem a regény identitás-felfogásához is kapcsolódik. Azt jelzi, hogy a házasság sem nem a történet végleges befejezése, sem nem az emberi szubjektum természet adta rendeltetése".

[27] *Anthologia Graeca* IX 203. Az epigramma magyarul: „Szerelmesen sok kínt kiállott Kleitophón / s e könyv bizonyság rá, igaz volt élete; / hát még ha Leukippét veszed: bámulja őt / a nagy világ, hogy ütlegelték, dús haját / vették, de bírta mind a sok-sok szenvedést, / s a rá nem egy, de három ízben mért halált. / Te is, barátom, hogyha igazul élni vágysz, / miről a könyv beszél, te félvállról ne vedd: inkább kutasd, mit mond, üzen, mi is a lényege: / ez majd segít, hogy tiszta vággyal célhoz érj!"

Kőrizs Imre

Lupus in fabula

„A latin »lupus in fabula« […] bevett szólás Olaszországban: azt jelenti: »farkast emlegetnek, a kert alatt jár«, és olyankor mondják, ha valaki, akiről éppen beszélgettek, váratlanul betoppan […] az olasz szólás a farkast emlegeti, a népmesék állandó szereplőjét"[1] – írja Umberto Eco a latinos műveltségű (vagy Jókait olvasó[2]) magyarok köznyelvében is meglévő antik szólásmondásról. Az alábbiak arra kívánnak bizonyítékokat felsorakoztatni, hogy a mondás nem egy bizonyos mesei szituációra utal, hanem közvetlenül abból a – különben nagyon életszerű – görög, illetve római hiedelemből vezethető le, amely szerint ha egy farkas előbb látott meg valakit, mint az ember a farkast, akkor az embernek hirtelen elment a hangja. A dolgozat ezután ennek a gondolatmenetnek a tanulságait is hasznosítva értelmezi Vergilius kilencedik eclogájának 54. sorát.

A „lupus in fabula" szólásmondást már a rómaiak is használták, ma is minden latinista ismeri,[3] de az eredete a témáról író legtöbb szakember szerint homályba vész.[4] A kifejezés az idézett formában két klasszikus szövegben szerepel, egy harmadikban pedig némiképp eltérő alakban: „lupus in fabula" (Ter. *adel.* 537, illetve Cic. *Att.* 133, 33a), illetve „lupus in sermone" (Plaut. *Stichus* 577). Mindhárom helyen arról van szó, hogy valaki, akit épp emlegetnek, hirtelen megjelenik. A szólás magyarul általában „a farkas a mesében", illetve „a farkas a meséből" formában használatos, illetve ide tartozik még az „emlegetett szamár (megjelenik)" változat is.

A szólás értelmezéséhez érdemes idézni azt a megjegyzést is, amit Servius fűz a „Lupi Moerin videre priores" (Verg. *ecl.* 9, 54) mondathoz: „hoc etiam Physici confirmant: quod voce deseratur, quem prior viderit lupus, unde etiam proverbium hoc natum est: Lupus in fabula: quotiens supervenit ille, de quo loquimur, et nobis sua prudentia amputat facultatem loquendi."[5]

---

[1] Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. Schéry András, Gy. Horváth László, Bp., Európa, 1996, 5.

[2] A szólás például a *Fekete gyémántok Du sublime au ridicule*, illetve a *Fekete vér* ötödik, *Bárdy Zoltán* c. fejezetében is szerepel.

[3] Latinistán itt olyan embert értve, aki – mint Kenneth M. Abbott idézi Stephen Leacockot – „elérte a nyelvtudásnak azt a fokát, amikor rápillantva egy oldal latin, illetve görög szövegre, képes eldönteni, hogy melyik melyik." A témánkban írt alighanem legszellemesebb, fontos, de elég keveset idézett cikk: Kenneth M. Abbott, *Lupus in Fabula*, Classical Journal, 1956/3, 117–122, itt: 117.

[4] August Otto, *Die Sprichwörterbuch und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, B. G. Teubner, 1890, s.v. *lupus*, §10. Újabban: Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1991, 433. és Cicero, *Select Letters*, ed. David R. Shackleton Bailey, Cambridge, Cambridge University Press, 2000[6], 201.

[5] „Ezt a természet tudósai is megerősítik: mert elmegy a hangja annak, akit a farkas előbb lát meg, mint ő a farkast; innen származik a »Lupus in fabula« szólás is: valahányszor megjelenik, akiről beszélünk, és azáltal, hogy előbb lát meg minket, mint mi őt, megfoszt minket a beszéd képességétől."

Donatus így kommentálja az Adelphoe-helyet:

> Lupus in fabula: Silentii indictio est in hoc proverbio, atque eius modi silentii, vel in ipso verbo ut ipsa fabula [más olvasatban: syllaba] conticescat. Quia lupum vidisse homines dicimus, qui repente obmutuerint, quod fere iis evenit, quos prior viderit lupus, ut cum cogitatione, in qua fuerint, etiam voce et verbis careant. Sic Theocritus: οὐ φθεγξῇ; λύκον εἶδες. [Theokr. 14, 22 – K. I.] Et Virgilius: Vox quoque Moerin iam fugit ipsa, lupi Moerin videre priores. Alii putant ex nutricum fabulis natum pueros ludificantium terrore lupi, paulatim e cavea venientis usque ad limen cubiculi. Nam falsum est, quod dicitur, intervenisse lupum Naevianae fabulae alimonio Remi et Romuli, dum in theatro ageretur.[6]

Isidorus *Origines*ében ez áll (12, 2, 24): „Rapax autem bestia et cruoris appetens; de quo rustici aiunt vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit. Unde et subito tacenti dicitur: »Lupus in fabula.« Certe si se praevisum senserit, deponit feritatis audaciam."[7]

Érdekes, hogy Isidorus mintha már nem értené a szólást. Egyrészt azt mondja, hogy *annak* szokták idézni, aki – nyilván beszéd közben – hirtelen elhallgat (nem pedig *arra* a szóban forgó személyre mondják, aki hirtelen megjelenik, mint Plautusnál, Terentiusnál és Cicerónál), másrészt a következő mondatban mintha furcsa analógiát teremtene a farkas megpillantása és a beszéd közben fellépő hirtelen csend között, mondván, hogy a farkas, ha észreveszi, hogy észrevették, már szelídebben viselkedik. (Mindenesetre kérdés, hogy jön ez ide, hiszen a korábbi szövegekben és kommentárjaikban épp arról van szó, hogy az ember veszi észre, hogy figyeli egy farkas, nem pedig fordítva.)

Visszatérve a fabulához: egy viszonylag új, 1995-ben megjelent, iskolai használatra szánt Terentius-kiadás is mesét emleget, mégpedig Donatushoz („nutricum fabula", „dajkamese") – és Ecóhoz – hasonlóan ismeretlen szerzőjűt: népmesét.[8] Ennek leg-

[6] „»Lupus in fabula«: elhallgatásra mondjuk, mégpedig olyan elhallgatásra, amely egy szó, egy beszélgetés [más olvasatban: szótag] kellős közepén áll be. Azt mondjuk ugyanis, hogy aki hirtelen elhallgatott, az »farkast látott«, mert gyakran megesik, hogy akiket előbb látott meg a farkas [mint a farkast ők], azoknak az aktuális gondolataikkal együtt a hangjuk és a szavuk is elmegy. Ebben az értelemben mondja Theokritos: »Nem szólalsz meg? Farkast láttál?« Hasonlóképpen Vergilius: »Vox quoque Moerin iam fugit ipsa, lupi Moerin videre priores« [a mondat értelmezése később – a zárójeles megjegyzések tőlem: K. I.]. Mások az gondolják, hogy a szólás olyan dajkák meséjéből származik, akik tréfásan azzal ijesztgetik a gyerekeket, hogy a farkas kijön a barlangjából és ott terem a hálószobájuk küszöbén. Tévesen állítják ugyanis, hogy Naevius egyik színdarabjának abban a jelentében, amikor Romulus és Remus szoptatták, egy farkas jelent meg a színpadon."

[7] „Mohó és vérszomjas vadállat; a falusiak azt mondják róla, hogy elmegy a hangja annak az embernek, akit előbb lát meg, mint őt az ember. Ezért mondják annak is, aki hirtelen elhallgat: »Lupus in fabula.« Ha észreveszi, hogy meglátták, valóban megszelídül."

[8] A helyhez írt jegyzet szerint „valószínűbbnek tűnik a népmeséből való eredeztetés". Publio Terenzio

főbb előnye, hogy nem kell pontosan megmondani, hogy milyen meséről is van szó. Ilyet ugyanis, amelyben az emlegetett farkas megjelenik, mire az emlegető elnémul, mindeddig nem sikerült azonosítni az antikvitásból. A Tosi által idézett Aisópos-mese (163 Hausrath) ugyanis éppen arról szól, hogy az emlegetett farkas *nem* jelenik meg. A történet szerint egy öreg dajka azzal ijesztgeti az engedetlen gyereket, hogy odaadja a farkasnak, amit történetesen egy közelben tartózkodó példány meg is hall: a farkast felcsigázza az ígéret, de végül persze hiába várja, hogy betartsák. Jelen formájában a mese minden bizonnyal már a „Lupus in fabula" szólásmondás kialakulása után született, amennyiben voltaképp nem más, mint annak kifordítása: az emlegetett farkas nem mindig jelenik meg (a konkrétan meg is fogalmazott tanulság itt: nem kell minden ígéretet komolyan venni).[9]

De úgy tűnik, a fabula mint „mese" vissza is szorult az újabb értelmezésekben,[10] mert a 4. jegyzetben idézett Cicero-kiadásában Shackleton Bailey bizonytalannak minősíti ugyan a szólás eredetét („it's origin is doubtful"), de a fordítása egyértelmű: „talk of the devil". Szótárában Tosi is ugyanígy, „Il lupo nel discorso"-nak fordítja (és ő is homályosnak tartja az eredetét: „L'origine è oscura"). Tosi utal a Plautus-, Terentius- és Cicero-helyre, a Donatus- és a Servius-kommentárra, illetve Isidorusra és Theokritosra is. Csakhogy azt mondja, a két hagyomány – a „Lupus in fabula" szólás és az a hiedelem, hogy az őt néző farkast megpillantó ember elveszti a hangját – független egymástól („mi sembra autonoma"), mert „a tény, hogy a farkassal való találkozás hirtelen elnémítja az embert, nem jelenti azt, hogy a valamikor felidézett állat automatikusan megjelenik".[11] Ezzel összefüggésben a *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*re hivatkozva a „tabu" jelenségét emlegeti, mondván, hogy „megnevezni a farkast egyenértékű a felidézésével". Bizonyára nem is véletlen, hogy a római és görög folklórban a farkashoz kapcsolódott a hiedelem, hiszen ez az állat az a ragadozó, amely egyrészt valós veszélyt jelent az emberre, másrészt az antikvitásban reális esély is volt a vele való találkozásra. (Talán még a medve pályázhatott volna erre a szerepre, de kérdés, hogy rá mennyire jellemző a mozdulatlan lesben állás, illetve egy magányos farkasnál a medve talán veszélyesebb is: vele kapcsolatban bizonyára

Afro, *Tutte le commedie*, II, *Phormio, Hecyra, Adelphoe*, cura e versione poet. di Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton, 1995, 268.

[9] Ami a Donatus által említett Naevius-darab előadását illeti, a mi szempontunkból nem a történet egyébként meglehetősen csekély valószerűsége az érdekes, hanem az, hogy a farkasnak a – Romulust és Remust felléptető darabban való – konkrét megjelenése nem annyira magyarázza a szólásmondást, mint inkább rájátszik a *fabula* „mese, színdarab" jelentésére.

[10] A legújabb (az antik források közül a Plinius-, Platón- és Theokritos-helyre utaló) olasz kommentárban már nem is szerepel semmilyen mesére történő utalás: Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina (Lingue e letterature Carocci 141), Roma, 2012, 474. Cucchiarelli jegyzete ezenkívül Lycidasnak a farkasra utaló nevét emeli ki, illetve megjegyzi, hogy az *ecl.* 8, 97-ben említett Moeris farkassá vált, szemben a jelen ecloga hasonló nevű szereplőjével, aki „a farkas egyetlen pillantásától (költőileg) elnémul".

[11] Tosi, *i. m.*, 433.

nem az a legjellemzőbb tapasztalat, hogy elnémulunk, ha meglátjuk, hogy épp minket néz.) A farkas „tabu" volta tehát bizonyára fontos összetevője a szólásmondásban és a hiedelemben kifejeződő komplex jelenségnek, de a szólás megmagyarázásában nem segít.

A kérdést a 3. jegyzetben említett, 1956-ban megjelent cikkében Kenneth M. Abbot a későbbi szakirodalomnál – egy bizonyos pontig – eredményesebben vizsgálja. Donatus nyomán ugyanis meggyőzően érvel amellett, hogy a fabula ebben az esetben (különös tekintettel a Plautusnál olvasható „lupus in sermone" változatra, és nem mellesleg a szónak a Thesaurus által első helyen regisztrált jelentésével – sermo, sermocinatio – összhangban)[12] nem mesét jelent, hanem „beszélgetés"-t.[13] Jelentős eredménye a cikknek, hogy bebizonyítja: a szólás hátterében fölösleges valamiféle konkrét mesét keresni, időközben azonban az érvelés tévútra lép. Abbott ugyanis kijelenti: „annak a babonának, amely szerint a farkasnak megvan az a képessége, hogy elnémítja az embert, egészen biztosan semmi köze a mi esetünkhöz" (mármint a „Lupus in fabula" szóláshoz), és a tabu-koncepció jegyében úgy értelmezi a szólásmondást, mintha azt jelentené: „a róla való beszéd képes megidézni az farkast".[14]

Ezzel szemben a szóláshoz kapcsolódó és a hiedelem által leírt helyzet között nagyon is lényegi a szerkezeti hasonlóság. Erre különben – kissé talán túl tömören, hiszen ő magát a szólást még jól értette, ezért nem kellett részletesebben magyaráznia – már Servius is felhívta a figyelmet. A hiedelemben paradigmatikus alakot öltő helyzet két főszereplője a mit sem sejtő erdei sétáló[15] és a váratlanul felbukkanó farkas, az esemény által kiváltott reakció pedig az elnémulás. Az a szituáció, amelyhez a szólásmondás kapcsolódik, voltaképp egy beszédhelyzet, vagyis az esemény közege egy beszélgetés (lupus *in fabula*) nem pedig mondjuk egy erdő, maga az esemény azonban hasonló: valaki mit sem sejtve beszél egy harmadik személyről, aki egyszer csak váratlanul megjelenik, mire az illető elnémul. Más szóval a szóban forgó harmadik fél olyan *lupus*, amely nem az erdőben jelenik meg váratlanul, hanem a beszélgetés során (*in fabula*).

A szóláshoz minden bizonnyal szorosan kapcsolódik Vergilius kilencedik eclogá-

[12] *ThLL*, s.v. *sermo* I A 1 (a „lupus in fabula" fent idézett összes előfordulásával). Az az érzésem, hogy Emil Vetter, a szócikk szerzője előtt a szólás eredete és pontos jelentése teljesen világos volt, de ezeket – éppen egy szócikk szoros keretein belül – nem lehetett részletesen kifejteni.

[13] Az *Auctores Latini* sorozat ecloga-kommentárjának tömör megfogalmazása voltaképp megengedi, ha kényszerítővé nem is teszi a feltételezést, ahogy ezt – a Pliniusra hivatkozó – Havas László is így látta: „Innen a lupus in fabula szólás, mivel elnémulunk, ha hirtelen megjelenik, akiről szó van." Vergilius *Eclogái*, szerk. Havas László, Bp., Tankönyvkiadó, 1971, 135. Érdekes, hogy Havas kommentárja nem (pontosabban az övé sem) ad magyarázatot a *lupi* többes számára; erről később még lesz szó.

[14] Abbott, *i. m.*, 120–121.

[15] Ahogy korábban már volt róla szó, az antik értelmezések szerint annak, akit a farkas előbb lát meg, mint ő a farkast, elmegy a hangja, elnémul. Ez arra utal, hogy addig viszont hangot adott ki; nem tűnik tehát túlzásnak rákérdezni, hogy pontosan mit is csinált. Mondjuk Lalagéjáról énekelt, magában, vagy beszélgetett – valakivel?

jának farkast emlegető megjegyzése[16] (54. sor) – „lupi Moerim videre priores" –, de a kapcsolat homályos, a szakirodalom pedig különösen adós a többes szám megmagyarázásával.[17] Ehhez érdemes idézni Moeris teljes megszólalását:

> Omnia fert aetas, animum quoque; saepe ego longos
> cantando puerum memini me condere soles:
> nunc oblita mihi tot carmina: vox quoque Moerim
> iam fugit ipsa: lupi Moerim videre priores.
> Sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.[18]

A szöveg azután következik, hogy Lycidas elkezdett egy Menalcas-dalt, amelyet Moeris nem tud folytatni. (Nem érdektelen, hogy ezek után Moerisnek az egész eclogában, annak is a legvégén már csak két sora van, amelyben Lycidast arra inti, hogy azzal foglalkozzanak, ami a dolguk, énekelni jobb lesz majd máskor.) A fent idézett sorokban szemlátomást arról van szó, hogy Moeris memóriája nem a régi: „mindent elvesz az idő", mondja, majd gyerekkora (*puerum*) kiváló memóriájával a jelent állítja a szembe (*nunc*). Ekkor hangzik el tehát: nemhogy elfelejtette a dalokat (*tot carmina*), hanem már megszólalni sem tud. Ez utóbbi jelenség okát pedig a farkasokban jelöli meg. A többes számot csak az magyarázhatja, hogy Moeris továbbra is a koráról beszél. Azzal teszi szemléletessé magas korát, hogy azt mondja: olyan hosszú életet élt, hogy már sokszor került abba a helyzetbe, hogy előbb látta meg őt a farkas, mint a farkast ő: vagyis a jelenség akut hatása az ő esetében krónikussá vált. Az idézet utolsó sora ugyancsak Moeris koráról szól: ő olyan öreg, hogy már nem emlékszik a dalokra, és a hangja is elment, de Lycidasnak – épp azért, mert vele ellentétben ő még fiatal – lesz elég alkalma (*satis*) magától Menalcastól hallani a dalokat. Vagyis a végig zsörtölődő Moeris az eclo-

[16] Otto (*i. m.*, 200) például tagadja ezt: „tévednek a korábbi és újabb magyarázók, amikor a szólást a következő [Verg. ecl. 9, 54-ről szóló – K. I.] tétellel hozzák összefüggésbe. A mondás alapja inkább az az alapvető babonás hiedelem, hogy az embernek nem szabad a farkasról beszélnie, ha nem akarja odacsalogatni. Ez a nézet van jelen a modern szólásban is: „Nincs messze a farkas, amikor emlegetik."

[17] Coleman (Vergil, *Eclogues*, ed. Robert Coleman, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 54) hivatkozásai a helyhez: Platón, *Rep*. 336d („καὶ ἐγὼ ἀκούσας ἐξεπλάγην καὶ προσβλέπων αὐτὸν ἐφοβούμην, καί μοι δοκῶ, εἰ μὴ πρότερος ἑωράκη αὐτὸν ἢ ἐκεῖνος ἐμέ, ἄφωνος ἂν γενέσθαι" – „Ennek hallatára elállt a lélegzetem, sőt ha nem én pillantottam volna őrá először, hanem ő énrám, talán meg is némultam volna" – Szabó Miklós fordítása), Theokritos, Plinius, Terentius és Cicero. Clausen (*A Commentary on Virgil, Eclogues*, ed. Wendell V. Clausen, Oxford, Clarendon Press, 1994, 285) Pliniusra és Theokritosra hivatkozik, valamint – az erre a két antik helyre hivatkozó – Thomas Browne *Pseudoxia Epidemicá*jára (3, 8). A 17. századi szerző talán valami neurotikus tünetre gondol, amikor a farkas megpillantásának következményeként „olykor visszafordíthatatlan némaság"-ról beszél, Vergiliusnál mindenesetre semmi ilyesmiről nem lehet szó, hiszen Moeris szemlátomást nem néma.

[18] „Száll az idő, megvénül az ember, gyengül az ész is, / míg fiu voltam, egész napokat zengtem teli dallal, / most feledékenység nyomorít, fut tőlem a szó is, / ó, te szegény Moeris! máris megijeszt az a farkas? / Nem baj, tudja Menalcas a dalt s énekli neked majd." (Radnóti Miklós fordítása)

ga végén megenged magának egy szellemességet, majd úgy tud beszélni a korával járó kellemetlen következményekről, hogy mintegy mellesleg megelőlegezi a fogságból kiszabadult Menalcas személyes megjelenését, amit az ecloga utolsó sorában (*cum venerit ipse*) fogalmaz meg határozottan.

Imre Kőrizs

Lupus in Fabula

This paper seeks to list some pieces of evidence for the fact that the ancient Roman saying 'lupus in fabula' does not refer to a certain situation in a – lost, nursery, Aesopian, folk etc. – tale but it can be merely and directly traced back to a Greek and Roman belief that if a wolf saw somebody before the person saw the wolf, the sight of the wolf struck the person dumb. The wolf 'in fabula' is equivalent with the wolf 'in situ', namely the wolf 'in a forest', and they share an important feature: if one sees them, they strike one dumb. So, in this saying 'fabula' (talk, chat) there is a meta-forest. Then the paper, making use of this idea, offers an interpretation of Verg. *ecl.* 9, 54.

Rung Ádám

Jóshiány Rómában

Etnikai-vallási problémák és homérosi visszhangok Livius 5. könyvében

„heu Veii veteres! et vos tum regna fuistis,
et vestro posita est aurea sella foro."
(Propertius 4, 10, 27–28)[1]

Titus Livius történeti művének 5. könyve két nagy horderejű, Róma szempontjából majdhogynem apokaliptikus eseményt ír le: Veii ostromát és elfoglalását, majd pedig Róma elestét a gallokkal szemben és talpra állását. A hatalmas kudarcnak és a hatalmas sikernek azonban nemcsak a katonai oldalát ismerjük meg, hanem azokat a szociális és főleg vallási folyamatokat is, amelyek a szerző értelmezésében árnyalják vagy akár magyarázzák is a könyv rendkívüli eseményeit. Ezek közül kiemelkedik a szövegben a *pietas* (első megközelítésben) jellegzetesen római problémája, amelynek a megsértése az istenek világán keresztül előbb-utóbb visszaszáll a határsértőkre. Ez a probléma azonban, amint emellett érvelni fogok, sokkal árnyaltabb és még sokkal több formában van jelen a szövegben, mint gondolnánk. Különösen érdekessé teszik a kérdést az ellenség, az etruszk nép ambivalens szerepe a római vallásban, illetve a harcok közben zajló társadalmi belviszályok. Utóbbi probléma ráadásul egy olyan további jelenlétre hívja fel a figyelmet a szöveg hátterében, amelyet más szempontokból már megfigyeltek, de remélem, bizonyítani tudom, hogy az itáliai vallási kötelmek szempontjából nézve is jelentős: a veii háború határozott párhuzamára a mitikus Trója világának epikus összeomlásával. Alább tehát először a *pietas* etnikai, közösségek közötti, majd társadalmi, a közösségen belüli vonatkozásaival foglalkozom, majd az ezekből levonható következtetéseknek a figyelembe vételével igyekszem árnyalni a homérosi szöveg liviusi olvasatát. És végül, ahogy az egy Augustus-kori szerző esetében tulajdonképpen elkerülhetetlen, az így keletkező súrlódásokat és feltételezhető többletjelentéseket igyekszem röviden kontextusba helyezni a szöveg keletkezésének történelmi környezetében.

Livius sok modern értelmezője szerint nemcsak hogy nem igazi szépíró, de még csak nem is színvonalas történetíró. Mindkét törekvést megbénítja ugyanis az a moralizáló szempontrendszer, amelyet a narrátor már a bevezetőben siet kinyilvánítani, és amely talán túl jól is illeszkedik a szöveg keletkezésének politikai kontextusába.[2] Ezt a

[1] „Ah, ódon Veji! Be virultál még te is akkor, / fényes arany trónszék állt forumod közepén." Kerényi Grácia fordítása.

[2] Nem jó történetíró, de jó író: *Livy: Book V*, ed., comm. Leonard Whibley, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, xxxi; Peter G. Walsh, *Livy*, Oxford, Clarendon Press, 1974, kül. 35. Ha gyengébb író is, jó történetíró: Torrey J. Luce, *Livy: The Composition of his History*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1977, passim, kül. 296–297; Egyik sem: Ronald Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Clarendon

mesélőt csak a régi nagy emberek és sikereik érdeklik, és mögöttük a szokásos értelmezés szerinti történelem – a politika folyamatai, a kultúra evolúciója, a tömegek sorsa – gyakran csak a díszlet szerepét tölti be.[3] Ráadásul, így a kritikusok, a történetek maguk sem jellemzően eredetiek, innen-onnan szedte őket össze a maga ízlése és a római jellem történetének koncepciója szerint. Igaz, azt azért senki sem vitathatja, hogy ha mást nem, ezt a válogatást ügyesen intézte.[4]

Livius műve az én számomra most elsősorban szöveg: egy kultúra működésének belső keletkezésű dokumentuma, amelyben a beleértett szerző elsődleges narrációja mögött és mellett ennek a gyorsan evolváló kultúrának több rétege is jelen van.[5] Bár általában egy másik metaforával (a narrátori *hangok*éval) fejeződik ki,[6] ez az olvasási mód a kortárs *Aeneis* esetében mára teljesen általánosnak mondható: a rétegek tudatos konstruálását és felhasználását talán tényleg több joggal feltételezzük egy költőről (pláne magától Vergiliusról), mint egy történetíróról, ráadásul egy moralizáló történetíróról. Azonban – akár akarta ezt a szöveget megformáló biológiai személy, akár nem – a liviusi szövegnek is vannak mögöttes rétegei, ha tetszik, fő- és ellenszólamai,[7] különösen a kultúra mélyebb rétegeivel, például a konvencionális etnikai sztereotípiákkal,[8] vagy az ókori Itália esetében a rendkívül szorongásteli hagyományos vallásossággal kapcsolatban.[9] Azt a kérdést, hogy ez vajon tudatos konstrukció terméke-e (de legalább a rétegesség elkerülhetetlenségének felismeréséé), vagy egy ügyetlen moralista következetlenségéé, ez alkalommal nem válaszolom meg. Így hát, a fenti vélekedések engem nem a szöveg *minőség*ének megítélésében fognak segíteni, hanem abban, hogy

---

Press, 1939, 317; 464; 486: „Pollio tudta, milyen a történetírás: nem olyan, mint Livius." Egy ilyen radikális és közismert hatás természetesen kitermelte a maga ellenhatását: Livius általános megítélésének változásairól lásd pl. Tom R. Stevenson, *Parens Patriae and Livy's Camillus*, Ramus, 2000/1, 37–39. Christina S. Kraus alább még idézett cikke 1994-ben már egyértelműen szépíróként kezeli, jellemzően a közvélemény átalakulására: *'No Second Troy': Topoi and Refoundation in Livy, Book V*, Transactions of the American Philological Association, 124, 1994, 267–289.

[3] Luce, *i. m.*, 232–233, Collingwoodot idézve (majd valamelyest vitatva); a liviusi *exempla* jelenségeihez vö. még Jane D. Chaplin, *Livy's Exemplary History*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000, passim és Gary B. Miles, *Livy: Reconstructing Early Rome*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1995, 78–79.

[4] Robert M. Ogilvie, *A Commentary On Livy: Books 1–5*, Oxford, Clarendon Press, 1965, passim; Luce, *i. m.*, 234; Walsh, *i. m.*, kül. 34–35.

[5] Ezért most többnyire úgy teszek, mintha nem létezne más elbeszélése a történetnek, csak Liviusé: a Camillus-mítosz történetének mélyebb vizsgálata túlmutatna ennek a cikknek a keretein.

[6] Az alapszöveg ezzel kapcsolatban Adam Parry híres 1963-as cikke: *The Two Voices of Virgil's* Aeneid, Arion, 1963/4, 66–80.

[7] Vö. Kraus, *i. m.,* 287; Hans Petersen, *Livy and Augustus,* Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1961, 440–452, Livius ambiguus *exemplum*airól; Chaplin, *i. m.*, passim – utóbbi szintén kimutatja az efféle példázatok „hajlékonyságát" („malleability", 193).

[8] Luce, *i. m.*, 255–261.

[9] Utóbbi gyakran fókuszba is kerül annak kapcsán, hogy Livius a vallásos félelmet tartotta az igazán fontos korlátozó erőnek, szemben Sallustiusszal, aki erre a háborús fenyegetettséget tartotta alkalmasabbnak (*BC.* 10; Luce, *i. m.*, 350–351; Ogilvie, *i. m.*, 23–24, 28–29; Miles, *i. m.*, 77–78).

az előttem járók ösvényein tudjak elindulni a saját céljaim felé, és az ő segítségükkel tudjak felfejteni néhányat azokból a rétegekből, amelyek az 5. könyv háborúinak baljós szövege mögött állhatnak.

Vegyük például Liviusnak azt a kárhoztatott vagy helyeselt, de mindenképpen regisztrált eljárását, hogy a korai időszakokkal kapcsolatban a források hézagait tematikus felosztású részletekkel töltötte fel, és ezek köré a témák köré rendezte el a rendelkezésre álló kevés adatot.[10] Az 5. könyv esetében ez a tematikus szál a már említett *pietas* kérdésköre:[11] vajon miért kell elesnie Veiinek a rómaiakkal szemben, majd egy időre Rómának is a gallokkal szemben? Melyek voltak azok a pontok, amelyeken az egyik közösség olyannyira vét a világ rendje ellen, hogy az az adott közösség (akár csak időleges) pusztulását kell, hogy jelentse? A válaszok nem egyértelműek, mert csak a sarokkövek adottak – miszerint Livius idején Veii már nem áll, illetve hogy Rómát kétségkívül elfoglalták a gallok –, a vallásos szempontból kiváltó oknak tekinthető tényezők ellenben nem evidensek. Márpedig ha ez a könyv a *pietas* könyve, mégis meg kell jelenniük.

Első ránézésre mégis kínálja magát az az értelmezés,[12] hogy Veii elestét az okozza, hogy szemben az egy ideiglenes és már nevében is *pius* vezér, Camillus[13] mögött járó rómaiakkal, a veiibeliek éppen most tértek vissza a királyság intézményéhez (5, 1, 3–7).[14] Ezt a helyzetet, azon felül, hogy az etruszkok talán még a rómaiaknál is inkább gyűlölték az egyeduralmat (1, 3), az is súlyosbítja, hogy a király (akinek a nevét sem halljuk)[15] egyrészt iszonyú keleti zsarnok módjára rabszolgáival és besúgóival tölti be a várost, másrészt még az etruszk városok közös szent játékait sem tartja tiszteletben, eltérve ezzel az etruszkokra (minden esetleges negatív vonásuk ellenére) mélységesen és köztudottan jellemző *pietas*tól (1, 4–7).

Aki ilyet tesz, arról jogosan veszi le a kezét a többi etruszk város, azzal szemben tu-

[10] Luce, *i. m.*, 235–238.

[11] Ogilvie, *i. m.*, 626; David S. Levene, *Religion in Livy*, Leiden – New York – Köln, Brill, 1993, 6, 175, 202–203; Jan F. Gaertner, *Livy's Camillus and the Political Discourse of the Late Republic*, Journal of Roman Studies, 98, 2008, 27–52, 36–37.

[12] Összhangban azzal, ahogy Camillus maga meséli el az 5. könyv „üdvtörténetét" a könyv végén (51, 6–7); ill. Stevenson, *i. m.*, ad loc. 29; Levene, *i. m.*, 200.

[13] Camillus valószínűleg etruszk nevének jelentése: szertartásoknál segédkező nemesifjú. Lásd Festus 38L; Macrobius 3, 8, 7; *Brill's New Pauly*, eds. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Brill Online, 2014, http://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly (Letöltés: Cambridge University Library, 2014. december 11–19.), a továbbiakban: *NPO*, s. v. Camillus; Ogilvie, *i. m.*, 631; Timothy P. Wiseman, *The Myths of Rome*, Exeter, University of Exeter Press, 2004, 128; Gaertner, *i. m.*, 36.

[14] Livius egy korábbi veii király említése óta nem tudósít arról, hogy közben Veii is köztársasággá vált volna – a királyság, mint a szó rossz értelmében vett *novum*, valószínűleg éppen a rómaiak és az etruszkok *pietas*-szempontú szembeállításához szükséges (Ogilvie, *i. m.*, 632). A hivatkozások mostantól – ha külön nem jelzem – az 5. könyvre vonatkoznak.

[15] Ez talán azért lehet, mert a figura igen nagymértékben egyezik a vergiliusi Mezentiusszal, ez a név pedig ekkorra már „foglalt" egy pár száz évvel korábbi személyre: viszont nem kizárt, hogy a *fatum*tól vezetett latin hős és az etruszkok tömegeit is elidegenítő *contemptor deorum* küzdelme épp a veii ostrom történetéből szivárgott át a trójai eredetmonda kanonikus változatába. Vö. Ogilvie, *i. m.*, 628.

lajdonképpen joggal választanak a rómaiak rendkívüli számú (nyolc) katonai tribunust, és joggal fenekednek a legyőzésére: olyannyira, hogy – szokásaikkal ismét csak ellentétben – téli tábort építsenek, vállalva, hogy saját katonáikban is ellenérzéseket keltenek ezzel (2, 1–12). A néptribunusok lázadása ez ellen Veii király-botránya felől nézve apró csorba, melyet Ap. Claudius igazi rómaihoz illő beszéde azonnal ki is köszörül (2, 13–6, 17), és a *pietas* és *concordia ordinum* zászlaja alatt kiálló sereg már indulhat is az apokaliptikus súlyú etruszk *impietas* megtorlására. A lovagok széleskörű elérzékenyülést kiváltó vállalásai (7, 5–13) után ismét egy kellemetlen közjáték következik, a féletruszk faliszkok[16] váratlan támadása (8, 4–6), amelynek kezelését szinte lehetetlenné teszi két (később ezért közgyűlöletnek örvendő) római hadvezér, Sergius és Verginius harctéri rivalizálása (8, 7–13). Ezt a szenátus új tribunusok választásával ismét semlegesíti, és még a néptribunusok kárörömének és bosszúszomjának is gátat igyekeznek vetni, de (a pillanatnyi politikai helyzet miatt) később mégis fel kell áldozniuk a két tribunust (11, 4–12, 2).

A válaszcsapás sikereket is ér el, a plebejusok azonban ismét új választást (és vele egy plebejus katonai tribunust) követelnek ki, aminek a büntetése ismét egy apokaliptikus jelenség, a dögvész megjelenése (13, 4). Az isteneket csak egy rendkívüli új rítus, a karneváli békét hozó *lectisternium* megalapítása (13, 6–8), illetve a biztonság kedvéért a következő évre egy tisztán patríciusokból álló tribunusi testület megválaszt(at)ása (14, 1–5) engesztelheti ki. A sikerek viszont még mindig elmaradnak, ráadásul az albai tó kiáradása újabb *prodigium*mal sújtja a rómaiakat, sőt, mint utóbb kiderül, a helyes megoldást kinyilvánító etruszk jósnak sem hisznek, így ismét időleges balsikerek érik őket (15, 1–16, 7). Mikor azonban Delphoiból megérkezik a követség, amely megerősíti az etruszk jós szavait, a rómaiaknak ismét lehetősége nyílik valódi rómainak lenni, azaz követni a jósok diagnózisát és pótolni az elmaradt szertartásokat, majd új, rituálisan tiszta tribunusokat választani, akik közül az egyik, nagyvonalú, és bizonyára vallási jelentőséggel is bíró gesztussal[17] a fiára ruházza át ezt a jogot (18, 3–5). Miután *dictator*rá választották Camillust, az etruszkok pedig ismét elhatárolódtak a hozzájuk is méltatlan Veiitől, annak sorsa elkezdhet beteljesedni (19, 2; 17, 6–10; 19, 1). Camillus ekkor *evocatio*, illetve fogadalom segítségével maga mellé állítja a veii Iunót és Apollót, miközben a veii király (a római katonák ügyessége folytán) érvénytelen áldozattal tetézi addigi elátkozottságát (21, 1–4; 21, 8–9).[18] Nincs kiút, Veiinek vége, elfoglalják a rómaiak, a világ rendje helyreáll (19–23).

[16] A faliszkok mai ismereteink szerint egyértelműen indoeurópai nyelvet beszéltek (Adamik Béla, *A latin nyelv története*, Bp., Argumentum, 2009, 98–114), viszont más szempontokból itt is (és máshol is, pl. Strabón 5, 2, 9) az etruszkok közé számítanak.

[17] Vö. a római Remus, a magyar Álmos, Mózes vagy a skandináv Ymir mítoszbeli sorsával.

[18] Azt, hogy Livius ezt a történetet tagadva, az „ilyesmi" hitelességét kétségbe vonva meséli el, nem is kell különösebben magyarázni: ez klasszikus *praeteritio*, amely ugyan az elsődleges narrátor szféráján kívülre tolja a történetet, a beleértett szerző azonban nem mond le általa az elmeséléséről (Levene, *i. m.*, 184). Ahogyan ennek a történetnek a hiteltelenként való, de mégis *megtörténő* elmesélése nem törli ezt az olvasatot, ugyanúgy sugárzik ki ugyanez a *caveat* a pár mondattal lejjebb a hitelesség explicit megkérdőjelezése nélkül elmesélt ómenre, Camillus botlására – mert bizonyos szempontból az is *ilyesmi* (vö.

A boldogság azonban nem tart sokáig: Camillus, bár tetteinek mélységesen *pius* motivációi vannak, a nép szemében *impius*szá válik, mivel egyrészt az egyébként jogos diadalmenete túlságosan fényesre sikeredik a szemükben (23, 4–6), másrészt mert számon kéri rajtuk, hogy a zsákmányt csak a veii Apollo segítségével szerezhették meg, akinek ő ezért ugyanezen zsákmány tizedét ígérte, amikor áthívta őt a rómaiak oldalára az ostrom előtt (23, 8–11). Bár az elsődleges narrációban végig az övé marad a narrátor szimpátiája, mégis olyannyira megromlik a viszonya a rómaiakkal, hogy el kell mennie Rómából. Az, hogy a szövegnek ezen az első szintjén ártatlanul bűnhődik, azért lehetséges, mert a zsákmány felajánlása valóban megtörtént, és a nép haragjának felelőssége is részben a rosszindulatú tribunusok vállán nyugszik. Távolabbról nézve azonban nem menekülhetünk meg attól a képzettől, hogy a dolgok egy másik szintjén tényleg valamiféle határsértés, ha tetszik, *hybris*[19] terheli a hőst. Ez a súly valahogy ráadásul mintha kapcsolatban állna a könyv második felét kitöltő, közel végzetes gall támadással – talán éppen azért, mert a rómaiak végső ostroma ugyanígy egy egész közösséget büntetett meg egy király *impietas*áért?

Livius első látásra tipikusan római, de némileg hiányérzetet keltő eseményt ad meg a szerencsétlenségek okaként. Tudniillik, mikor Camillus hálát adott az isteneknek a város elfoglalásáért, imádkozás közben megbotlott (21, 16) – ez viszont, bár a római vallás aprólékos, szorongó világában valóban probléma az ilyesmi, nem igazán meggyőző, főleg azok után, hogy Livius narrátora alig pár mondattal korábban kérte ki magának, hogy akár megerősítse, akár megcáfolja a Veii falain belül tartott *haruspicium*hoz kötődő történetecskét, amely szerint a római katonák elragadták volna a leölt állat zsigereit, és ezzel végleg megfosztották volna a várost az istenek jóindulatától (21, 8–9). Ennél nagyobb problémának kell a háttérben állnia: talán mégsem kellett volna elfoglalni a várost, akkor sem, ha szóltak ómenek mellette is?

Ennek a kérdésnek a megválaszolásához először lépjünk ki egy kis időre az 5. könyv keretei közül. A királyság korában és a köztársaság korai éveiben Veii, a többi dél-etruriai etruszk várossal együtt – bár nyelve valószínűleg már ekkor is más volt, mint Rómáé –, tárgyi kultúrája szempontjából ugyanahhoz a műveltséghez tartozott, mint a Város.[20] Hogy az ilyesmi nem lehetetlen, azt a Livius szövegében is dokumentált Falerii esete mutatja a legjobban: a latintól dialektusnyi távolságban lévő italicus nyelvet beszélő város politikailag Veii ostroma idején sem kételkedik abban, hogy melyik oldalon kell állnia.[21] Hogy a két nagy város kultúrája erős kölcsönhatásban állt egymással, arra máshol maga Livius is utal: a Tarquinii, Veii, Róma és környékük közös művészeti

---

Levene, *i. m.*, kül. 17–20, 27 és lásd még alább).

[19] Miles, *i. m.*, 83; Gaertner, *i. m.*, 31.

[20] Szilágyi János György, *Az etruszkok világa*, Bp., Szépművészeti Múzeum, 1989, passim, kül. 27–33, 38, 91; vö. még 17, 6–10 Etruria megosztottságáról és 40, 10, ahol Róma szent tárgyait a szintén etruszk Caerébe menekítik a gallok elől.

[21] 8, 4–6; ill. *NPO*, s.v. Falerii.

*koiné*ja jegyében a capitoliumi templom Tarquinius-kori szobordíszeit a Veiiből származó híres szobrász, Vulca készíti el (1, 56, 1: *fabri ex Etruria*; Pl. *NH.* 35, 157: Vulca). Ugyanaz, akinek a Villa Giuliában máig megcsodálható veii Apollót is szokás tulajdonítani.[22] Ha már itt tartunk, maga Livius szövege is megemlíti (Iuno Regina híres meghívása mellett) a veii Apollo kvázi *evoca*tióját is, amiből kiindulva arra gyanakodhatnánk, hogy ez az isten is ezen a városon keresztül kerülhetett a rómaiakhoz. Valószínűleg nem így történt,[23] ez azonban nem zárja ki, hogy Apollo egyes, akár ma már nem ismert aspektusainak vagy mítoszainak igenis lehetett az említett dél-etruriai-latiumi *koiné* a forrása – és minderről tudhat a liviusi szöveg beleértett szerzője és olvasója is. (Vagy ha nincs is szó valódi hagyományról, az ábrázolások és az etruszk jósok presztízse alapján akkor is gondolhat ilyesmire.)

Hasonló a helyzet az aventinusi Iuno Regina-szentéllyel, amelynek istennője itt egyértelműen a veii Iuno *evocatió*jával kerül Rómába: ha később (a kanonikus Aeneas-mítosz szerint korábban) magára is öltötte a karthágói Tinnit vonásait, és még akkor is, ha nem kizárt az sem, hogy a folyamat fordított irányú, és az etruszkok vették át a figurát az italicusoktól.[24] Ugyanígy, Livius magától értetődően ismeri és használja az Aeneas-történetet és annak konvencionális beépítését a római őstörténet kronológiájába (1, 1–3). Ezt pedig, az itt is látott változatban rögzített kisebb latin városok (Alba, Lavinium) mellett egy időben talán Veii (és környéke) is a saját eredetmondájaként használhatta: például előkerült a város területéről egy híres agyagszobrocska, amely a *pietas*nak ezt a bajnokát ábrázolja, a hátán idős, beteg apjával.[25] Ismét, ha nem is direkt átvételként magyarázzuk a dolgot (ami természetesen nem férne meg a liviusi szöveg fogalmi keretei közt), a kapcsolatban lehet valami nyomasztó még egy Augustus-kori római (vagy valamelyik pár tíz-száz évvel korábbi forrása) számára is. Nem lehetséges-e mindezek miatt az, hogy Veiinek valahol a liviusi történet felszíne alatt különleges jelentősége lehet a rómaiak számára?

Arra mindenesetre elég sok jel mutat, hogy egy bizonyos ponton Veii vallási szempontból, ha tetszik, akár Róma testvérvárosának is számíthatott. Iuno Regina gyakran idézett *evocatio*-szertartásával megegyező rítust csak két másik alkalommal mutattak be a rómaiak:[26] a legyőzött város a két másik esetben is a már említett dél-etruszk érdek-

[22] *NPO*, s. v. Vulca.

[23] *NPO*, s. v. Apollo, C.

[24] *NPO*, s. v. Iuno.

[25] Ogilvie, *i. m.*, 628; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zürich – München, Artemis & Winkler Verlag, 1981, 388, 96. kép s. v. Aineias. Dél-Etruriából előkerült görög, ill. helyi vázaképek a témában: *uo.* (387–388) 60, 61, 65, 66, 67, 69, 83, 88, ill. 94.

[26] Ogilvie, *i. m.*, 674–675. Karthágó „Iunójának" *evocatió*ja – ha a veii szertartáshoz hasonlóan átkos következményei is voltak egyes történetírók szemében – ezek mintájára megalkotott utólagos improvizáció volt (*uo.*), amely igen jól rímel a punok államának gyakori *interpretatio Romaná*jára és fatális ellen-Rómaként való felfogására.

és kultúrkör egy-egy (másik)[27] városa volt (Volsinii és Falerii), és a város elfoglalását előbb-utóbb mind a két esetben a régi *urbs* teljes lerombolása és lakóinak új városba telepítése követte – innen Falerii Novi,[28] Volsinii Novi (a mai Bolsena) és a Liviusnál említett veii tribusok Rómában.[29] Ráadásul az érintett istenség talán Falerii esetében is Iuno, és ha tényleg Iuno, akkor ráadásul *Curitis* (vö. lat. *Curia*) a mellékneve, tehát leginkább a város ifjúságáért felelős κουροτρόφος minőségében jelenik meg, ahogy erre Veii esetében is utal a *Iu*no-kultuszszobor (római iu*venes* általi) átszállításának szinte illetlenül meghitt jelenete.[30] Ha tehát Veii a nyelvkülönbség ellenére Róma közeli rokona vagy tükörképe, és esetleg tanítómestere is bizonyos dolgokban, nem *impietas*, árulás-e ellene fordulni?

Erre a kérdésre maga az 5. könyv szövege is felkínál pár lehetséges választ. Eleve árulkodó a kompozíció: Veii elfoglalása egyértelműen az 5. könyv második nagy eseményének, a Rómában végbemenő gall pusztításnak a tükörképe,[31] ezt pedig – hasonlóan más „sormintába" rendezett liviusi történetcsokrokhoz[32] – szinte lehetetlen kihagyni a történet értelmezéséből. A nagyívű és baljóslatú, sőt, egyenesen apokaliptikus jegyeket mutató[33] ostromról (szemben az igen bőbeszédűen, kvázi tárgyilagosan bevezetett gall veszéllyel[34]) már az első sorokban expliciten megtudjuk, hogy valamelyik fél megsemmisülésével kell hogy végződjék. Ez nemcsak egy hódítás a sok közül, hanem dupla vagy semmi, kozmikus jelentőségű küzdelem, amellyel kapcsolatban nem véletlenül merül fel a fosztogatás korlátozásának lehetősége sem (20, 4–6).

Van egy még kevésbé indirekt utalás is: bár Livius nem mindig tiszteli feltétlenül a jósok tekintélyét,[35] ezt a várost itt is csak egyetlen módon lehet bevenni, mégpedig az

[27] *Uo*. A város vallási szervezetének ugyanis *hasonlónak* kellett lennie Rómáéhoz, elég hasonlónak ahhoz, hogy latinul *urbs*nak lehessen nevezni – vö. jelen cikk mottójával (Propertius 4, 10, 27–28).

[28] Faleriit nem Camillus idejében, hanem több mint száz évvel később rombolják le (Ogilvie, *i. m.*, 685), de az *evocatio* idejét sem lehet biztosan meghatározni: a bizonytalanságra jellemző, hogy Ovidius a *Fasti*ban nem is Iunóról, hanem „elfogott" Minerváról beszél Falerii kapcsán (3, 843). Szintén Ovidius beszél Iuno „argosi" ifjúsági kultuszáról és ünnepéről Faleriiben (*Amores* 3, 13).

[29] 6, 4, 4.

[30] *NPO.* s. v. Iuno, B2; vö. 5, 22, 3–4, ill. (ad. loc.) Ogilvie, *i. m.*, 678 (hivatkozásokkal). Hogy Volsinii általában hímneműként (*Vertumnus*) latinosított *Voltumná*ját lehetne Iunóval azonosítani, az elsőre lehetetlennek tűnik, azonban az etruszk képzőművészet tanúsága szerint nem biztos, hogy az: az etruszkoknál a mitológiai alakok neme nem annyira állandó, mint a ma jobban ismert antik mitológiákban (Szilágyi, *i. m.*, 61); *Uni* (a latin Iuno) szerepe pedig igen fontosnak tűnik az etruszk befolyási övezet vallási életében – pl. Caere (Szilágyi, *i. m.*, 31–34, képekkel) és a nem etruszk, de Iuno-templomában etruszk jegyeket mutató Lanuvinum esetében (Szilágyi, *i. m.*, 90–91, ismét képekkel). Emellett a lehetőség mellett szólhat még Propertius Vertumnusa is (4, 2), aki nyelvtanilag ugyan hímnemű, de azzal henceg, hogy ő még lánynyá is képes változni (23).

[31] Levene, *i. m.*, 175, ill. 193–194.

[32] Ilyen pl. a királyok történetének „sormintája", amelyet a harcias-határsértő és a békés-*pius* királyok szabályos váltakozása artikulál (Luce, *i. m.*, 235–236).

[33] Pl. a soha eddig nem alkalmazott évekig tartó folyamatos ostrom (lásd fent), vagy az idősebb férfiak eddig szintén hallatlan besorozása (10, 4 és 7).

[34] Ogilvie, *i. m.*, 626.

[35] Liv. *Praef.* 6; ill. Luce, *i. m.*, 248, Walsh, *i. m.*, 12 és ismét Levene, *i. m.*, kül. 17–20, 27.

etruszkok titkos fegyvere, jóstudományuk, a *Disciplina Etrusca* segítségével. A rómaiak Veii ostroma alatt nem tudják a szokásos vallási életüket élni, nem tudják értelmezni a *prodigium*okat, mert (bár elvileg csak egy várossal állnak szemben), az etruszk jósok nem maradnak a városban – ez implikálhatja azt, hogy volt olyan időszak Rómában, amikor az „etruszk jós" par excellence „veii jós" jelentett? Vagy ha nem is csak azt, esetleg a Veiivel itt is szövetségben lévő dél-etruszk városokból származót?

Akárhogy is, ennek a helyzetnek a rómaiak csak akkor tudnak véget vetni, sőt, csak akkor tudják bevenni a várost, amikor igen kevéssé *pius* módon, fegyverrel köteleznek egy etruszk jóst arra, hogy fedje fel a város sorsa és az albai tó *prodigium*a közötti kapcsolatot. Amikor felfedi, még csak nem is hisznek neki – tekintélye csak akkor áll helyre, mikor jóslatát megerősíti a delphoi jósda is (16, 9–11), pedig a jóslat helyesnek bizonyult volna egyébként is. Ez a történet több ponton is elfogadhatatlan: azt az *Iliás* óta tudjuk, hogy olyan ember, aki nem akarja Apollón haragját magára idézni, nem emel kezet (βαρείας χεῖρας) egy jósra, akármennyire is „jósa a rossznak" (μάντι[ς] κακῶν).[36] Akkor pedig főleg nem, ha jót, és ráadásul igazat jósol, sőt, a jóslattal együtt látszólagos árulását is tisztázza: az istenek elhagyták Veiit (ha másért nem, azért, mert az etruszk *saeculum*-tan szerint annak lejárt az ideje),[37] ezért ő sem maradhatott a szolgálatában.

Az iménti apró *Iliás*-idézetek át is vezetnek a veii ostrom leírásának egy másik perspektívájába. Livius az intertextuális utalásokat is gyakran alkalmazza a kevésbé jól adatolt, régi történetek megformálásához: Gabii elfoglalásához (1, 53, 4–54, 10) például Hérodotos történeti művét használja fel (5, 92, 6).[38] Az a hypotextus azonban, amelyre az 5. könyv első felében ráismerhetünk, nem történeti szöveg a szó általános értelmében: ahogy ezt már Ogilvie[39] is megfigyelte, a veii háború liviusi megfogalmazása erősen párhuzamos a trójai háború történetével. Ez mind a történet jól-rosszul sikerült széthúzásában (amelynek az a célja, hogy ez a kozmikus küzdelem is elérje amannak a tízéves időtartamát),[40] mind a lépten-nyomon előkerülő szövegszerű párhuzamok miatt is szembetűnő.[41]

---

[36] Hom. *Il.* 1, 89, ill. 106 (utóbbi magyar változata Devecseri Gábor fordításából való, ahogy a további *Iliás*-idézetek is).

[37] Ogilvie, *i. m.*, 661–662; Wiseman, *i. m.*, 126.

[38] Luce, *i. m.*, 235.

[39] Ogilvie, *i. m.*, 628.

[40] *Uo.*, 629; vö. még Kraus, *i. m.*, 270–271: Veii (és Róma) eleste a második pentád előjátékaként már eleve párhuzamba rendeződik Trójával, amelynek veszte az első pentád hasonló prelúdiuma (Michael Serrest idézve).

[41] Ogilvie, *i. m.*, 628 – Az ő párhuzamai: 5, 4, 11 – (a tíz év – direkt prolepszis); 2, 6 (az ostromlók viszontagságai); 7, 2 (harc a „hajóknál"); 8, 4, 8, 7 – (*tota Asia*); ill. máshol (669): 18, 7–12 (imádkozó nők a falakon); 21, 5 – óvatlan városlakók (675). – A rómaiak azonosítása a trójai mítosz kanonikus római átültetése, az Aeneas-mítosz szemszögéből nézve problémás: a hagyományos római = trójai azonosítás rögtön helyre is áll a gallok (mint kvázi-görögök) érkezésével. Ehhez lásd Kraus cikkét, aki, helyesen, azt is megállapítja, hogy az azonosság nem lehet teljes: a rómaiak ugyanis nem hagyják el a hazájukat (Kraus, *i. m.*, 281–282). Ez azonban egyúttal ismét a plebejusokat helyezhetné a hagyomány és a *pietas* őrzőinek szerepébe.

Ez utóbbiak, azt hiszem, még szélesebb körűek, mint ahogy azt Ogilvie gondolja. Bár a római köztársaság történeteiben eléggé megszokott a társadalom rendjeinek küzdelme, a néptribunusok és a szenátus állandó harcának néha az unalomig részletes leírása jelentős többletjelentést kap a trójai háború, sőt, kifejezetten a homérosi szöveg felidézésétől. A tribunusok (jellemzően mindig függő beszédben idézett)[42] megszólalásai ugyanis két szereplő beszédeit is felidézik a görög eposz szövegéből. Ez önmagában nem olyan különleges, hiszen a görög epikus szövegek már ekkor is közhelyszerű ismertségnek örvendhettek Rómában: ami viszont figyelemre méltó, az a két homérosi szereplő igencsak eltérő személye.

A néptribunusok és párthíveik beszédei a következő pontokra koncentrálnak: (1) a katonák távolléte a biztonságot nyújtó otthontól és a segítségre szoruló családtól (pl. 2, 4); (2) a vezetők jogkörüket meghaladó hatalmaskodása (pl. 2, 8), illetve (3) alárendeltjeik érdekeitől elrugaszkodott becsvágya (pl. 2, 5); (4) a zsákmány elosztásának tisztességtelensége (pl. 20, 4–10), amely tovább gerjeszti a vezetők és vezetettek közti feszültségeket. Ezek a szólamok elég kézenfekvőek egy ostromló sereg esetében (Livius kora is jól ismerhette őket), de egy tízéves, kozmikus jelentőségű, a trójai háborúhoz explicite is hasonlított harc esetében további jelentést is nyernek. Egészen pontosan ezeket a vádakat hozza fel Achilleus is Agamemnónnal szemben az *Iliás* első énekében, például:[43]

> Én nem a dárdavető trósz népért jöttem e földre,
> harcot vívni velük: nem vétett énnekem egy sem.
> Nem hajtották el soha ökreim és paripáim,
> és az erősrögü, férfinövesztő Phthía vidékén
> nem gázoltak a termésembe, hiszen nagy a térség
> közbül: mélyárnyú hegyek és zúgózaju tenger.
> Szemtelen, érted jöttünk mind ide, hogy te örülhess,
> hogy Meneláosznak s neked, ebszemü, itt kicsikarjunk
> harccal elégtételt: de te ezzel mit se törődöl,
> sőt, most még fenyegetsz, hogy a zsákmányrészem elorzod,
> melyért fáradtam sokat, és mit a nép nekem osztott.
> Úgysincs akkora zsákmányom, mint néked, ahányszor
> földúlnak valamely trósz várat a bajnok akhájok.
> Bárha a sokrohamú viadalnak legjavarészét
> mindig az én kezeim végzik: ha az osztogatás jön,
> több a te zsákmányod, míg én édeskevesemmel
> térek a gályákhoz, miután kimerültem a harcban.

[42] 2, 2–6, 17 (Ogilvie, *i. m.*, 632); ill. 9, 4; vö. még Levene, *i. m.*, 20.
[43] 1, 152–171; a fenti témák megjelenései: (1): 154–155, 169–170; (2): 161–162; (3): 152–153, 156–160, 165–167, 171; (4): 163–164, 168, 171.

> Most Phthíába megyek; sokkal jobb lesz nekem innen
> görbe hajóimmal hazatérnem; nincs is eszemben
> így legyalázva neked halmoznom kincsre a kincset.

A párhuzamok, azt hiszem, magukért beszélnek: ha nem is számítottunk erre, a plebejusok itt a római vezetők legitimációját, a római népet jelenítik meg, akit ugyanúgy egy nála kisebb jelentőségű vezetés használ ki, mint az isteni Achilleust, a saját érdekét nemcsak a népével, de még az istenekkel szemben is megvédő Agamemnón (aki még egy jósra is kezet emelne). Különösen, ha a fentiek szellemében azt is figyelembe vesszük, hogy a dolgok egy szintjén ráadásul még *nefas*, egyfajta árulás is Veii elpusztítása (amire teljes joggal következik a gall katasztrófa).[44] Ez az olvasat igen hízelgő volna a plebejusokra nézve.[45] Van azonban egy másik, hasonló tartalmú beszéd is az *Iliás*ban:[46]

> Átreidész, mi hiányzik, mondd, no megint mi bajod van?
> Már megtelt érccel sok sátrad, válogatott sok
> rabnővel szintén, akiket mi akhájok először
> néked adunk mindig, ha egy-egy várost kiraboltunk.
> Tán az arany kell még, mit hozzád hozna a várból
> egyik lónevelő trósz hős, váltságba fiáért,
> kit neked én hoznék ide, vagy más, összekötözve?
> Vagy fiatal lány kéne, kivel szerelembe vegyülhess,
> míg mástól távol tartod? Nem járja sehogy sem,
> hogy te vezér létedre bajokba keverjed a népet.
> Nyámnyila nép, gyávák, ti akháj nők, már nem akhájok,
> induljunk haza hát a hajókkal, hagyjuk is itt őt
> Trója alatt, egye csak zsákmányát, s tudja meg immár,
> használunk-e mi is valamit neki, vagy nem, a harcban.

[44] Vö. Halikarnassosi Dionysios 12, 13, 2–3; ill. Wiseman, *i. m.*, 126 (ad loc.) és Levene, *i. m.*, 193–194.

[45] Livius forrásai szempontjából ez az *Iliás*-értelmezés harmonizál a történet Wiseman által feltételezett „plebejus" rétegével, amely Veii ostromának más elbeszéléseiből rekonstruálható, és valószínűleg korábbi, mint a kanonikus változat (Kr. e. 370 körüli), tehát közelebb is áll az eseményekhez. Ebben a rétegben szerinte a patríciusok bosszantó inkompetenciája (pl. az Allia melletti ütközetben) és becsvágya (pl. Camillus diadalmenete) a történet vezérfonala, szemben a plebejusok éles szemű ítéleteivel és valódi *pietas*ával. Ők fogják el ugyanis az etruszk jóst (Wiseman nem emeli ki ennek problémás voltát), ők lopják el az áldozati állatot Veii királyától (Livius talán ezért sem hiszi el a történetet), és ők a felelősek a veii Iuno problémamentes Rómába szállításáért is (Wiseman nem fogadja el ennek az eredeti(bb) rétegnek a részeként Camillus esküjét). Nagyon jellemző, hogy ebben a változatban és leszármazottaiban (köztük Enniusnál) a gall ostrom alatt *nem* sikerül megvédeni a Capitoliumot sem (Wiseman, *i. m.*, 128, ill. 328, hivatkozásokkal). Ez a narratíva nyilvánvalóan a patríciusok jogi és vallási monopóliumai megdöntéséért küzdő *plebs* mellett érvel (Wiseman, *i. m.*, 126–128; ill. 328) – engem azonban nem ez érdekel elsősorban, hanem az, hogy Livius *szövegében* mit jelent ez a réteg.

[46] 2, 224–241; a fenti motívumok előfordulásai: (1): 237; (2): 235; (3): 224, 228–241; (4): 225–232, 241.

> Most is, lám, a vitéz Akhileuszt, aki nála kiválóbb,
> megsértette: ajándékát bitorolja erővel.

A kötekedő Thersítés szavai ezek, amelyek ismét csak azt mondják: hazamegyünk, ahová tartozunk (1), mert nincs jogod ezt tenni (2), hiszen ez csak a te érdeked (3), és már eddig is több hasznot hajtottunk neked, mint magunknak (4). De mennyire más ez így mégis: ha elsősorban a szatíralkatú, az eposz világához képest bántóan iambikus[47] Thersítésszel azonosítjuk a római *plebs* szónokait, akkor ők egy alsóbbrendű, komikusan önző emberi viselkedésformát képviselnek,[48] amelyet teljes joggal próbálna nagyobb dolgok felé vezetni az így Odysseus félisteni szférájába lépő római patríciátus, ez esetben a derék Appius Claudius személyében. Innen nézve a gall támadás az ἄριστοι briliáns játékához éppen megfelelő háttér, lehetőség a bizonyításra, nem valódi katasztrófa.[49]

Akkor most ki kicsoda? Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Camillus figurájának hátterében több ponton is felsejlik az epikus hős, különösen Achilleus árnyéka.[50] *Cognomen*e már az első pillanatban az Achilleushoz hasonló ἔφηβος-hős felé mutat, akinek speciális viszonya van az istenek,[51] különösen egy őt védő istennő (Thetis, illetve Iuno és Mater Matuta) szférájával, és aki a *pietas* sugallatára a fölé rendelt hadvezérek és a nép akaratával is képes szembemenni. Ahogy Achilleus visszaküldené Chryséist az apjához, úgy küldené a veii zsákmány tizedét Camillus Delphoiba: ha jóslat van róla, hogy tartozunk Apollónnak, akkor bizony tartozunk neki (mindkét esetben éppen neki), nem számít, pillanatnyilag mi a jobb a népnek és kicsinyes vezetőinek, mert az *impietas* következményei hosszú távon igen keservessé tehetik a hódítók életét.[52] És

---

[47] Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1999² (1979), 259–262.

[48] Kraus, *i. m.*, 279–281.

[49] Ez a nézőpont Wiseman mítosztörténetének feltételezett második, patrícius rétegével csengene össze, amelyet a plebejus rétegnél egy generációval később alkothatott meg egy patrícius „backlash" (Wiseman, *i. m.*, 129), és amely az előkelők tetteit mentő elemekkel (pl. az idős szenátorok *devotió*ja, Manlius Capitolinus hőstette és Fabius Dorsuo áldozata) és Camillus, a *fatalis dux* narratívájával ruházza fel az eseménytörténet lecsupaszított vázát. Wiseman szerint a korábbi történet (és talán a valós események) inkább ellenszenves M. Furiusára ekkor ragaszthatták rá az egyrészt jelentésénél fogva, másrészt korábbi mítoszokban mások által viselt „Camillus" *cognomen*t (a *pietas* kvázi-monopóliumával együtt), a szenátori szereplők (részben talán e célból költött-kiszínezett) haditetteihez pedig ekkor kötődnek hozzá a Iuno Moneta-szentély felszentelésekor hatalmon lévő szenátorok családnevei. Ebben lehet valami, mivel ezekben az években (340 körül) más források szerint is volt egy L. Furius nevű *dictator*, és nagy hatalommal bírtak a Manlius Capitolinusok és a Fabius Dorsuók is (Wiseman, *i. m.*, 128–130; ill. 328–330).

[50] Vö. *The Oxford Classical Dictionary*, eds. Simon Hornblower, Antony Spawforth, Oxford, Oxford University Press, 1947–2003, s. v. Camillus; Kraus, *i. m.*, 273–274; Levene, *i. m.*, 193, n41, hivatkozásokkal.

[51] Vö. Wiseman, *i. m.*, 128; A *cognomen* korábbi használatára utal a vulci François-sír egyik harcos-figurájának etruszk végződéseket használó „marce camitlnas" felirata (Wiseman, *i. m.*, 42–43, hivatkozásokkal).

[52] Kraus, *i. m.*, 273.

előbb-utóbb épp a mellőzöttekre lehet majd nagy szükségük – ahogy ezt Achilleus is megmondta (és egyébként Thersítés is).[53]

Azt hiszem, mindez jól mutatja, hogy Veii liviusi ostroma körül jócskán vannak homérosi motívumok – a párhuzamok értelmezése és történeti kontextusba helyezése azonban, amint ezt a fenti szövegrészek is mutatják, már messze nem ilyen egyértelmű. Egyrészt láthatunk egy kanonikusan augustusinak tűnő *exemplum*ot, amely szerint Achilleus és Agamemnón viharos kapcsolatának Livius kompozíciójában a valódi főhős, Camillus és a nemes, de esetenként félrevezetett szenátus fatális következményekkel bíró viszálya felel meg. A plebejusok folytonos akadékoskodása, rossz tanácsai innen nézve nem jelentenek többet, mint szánalmas közjátékokat, amelyeknek nincs köze a nagy dolgok beteljesüléséhez, csak lassítják azt (ha másért nem, hogy kijöjjön a tíz év). Ebben a narratívában a *dux fatalis* egyértelmű főhős, akinek akkor is be kell teljesítenie a kötelességét, ha iszonyú tetteket, akár szentségtöréseket is kell elkövetnie közben; akkor is, ha a nyolcadik bőrt is le kell húznia a népről a közösség *pietas*a és az *impius* ellenség megbüntetése érdekében; és akkor is, ha ezért időbe telik, míg maga mellé állítja a Város makacs közvéleményét. A történelmi idő kereke úgyis új kört kezd, a szenátus pedig egy idő után, bölcs lévén, úgyis mellé áll. Egy ilyenfajta Homéros-adaptáció viszonyát a *princeps* személyéhez és tetteihez azt hiszem, röviden sem kell kifejtenem. (Hogy később, a *pax deorum* visszaállása után újabb végzetes butaságok történhetnek, például valakik megsértik a diplomácia íratlan szabályait, az innen nézve teljesen más kérdés.)

Dolgozik azonban egy jóval kellemetlenebb ellen-Homéros is a szövegben, akár Livius gondolja bele, akár valamelyik forrása, akár a szóbeli hagyomány – akár csak a modern olvasó látja meg, amit talán maguk az alkotók sem.[54] Eszerint a szenátus és a nagy tekintélyű vezér (aki így Agamemnónnak vagy Odysseusnak[55] felel meg) együtt követik el a véres, végzetes hibát, és együtt hoznak bajt a város vétlen népére,[56] amikor testvérviszályt szítanak Róma és a kultusz, a művészet terén utat mutató nagyobb testvére, Veii között, amelynek nem lenne szabad elpusztulnia. Mert ez árulás, és mert bukása ugyanúgy átkot hoz a rómaiakra, mint Agamemnónra és népére a király gőgje és önzése (ráadásul mitológiai szempontból nézve a trójaiak is jócskán bosszút állnak magukért a görögökön – a rómaiak személyében). Ennek a forgatókönyvnek a kicsinyítő tükre a szomorú párhuzam aközött, ahogyan Agamemnón, nem törődve a jós személyének szentségével, megfenyegeti Kalchast, és ahogyan a rómaiak kezet emelnek az etruszk jósra, majd pedig, ami talán még rosszabb,[57] nem is hisznek neki. És az sem

[53] Pl. *Il.* 1, 169–171 (ill. 2, 236–238).
[54] Vö. Kraus, *i. m.*, 273.
[55] Ogilvie, *i. m.*, 673–674; Kraus, *i. m.*, 272: Odysseus is rabol jóst, Helenost, akinek ebben a történetben az etruszk jós viszonylag pontosan meg is felel.
[56] Vö. ismét Wiseman, *i. m.*, 126–128.
[57] Vö. *Uo.*, 126.

idegen „az Átreidés" működésétől, ahogyan a patríciusok burkoltan megfenyegetik a szintén vallási tabuk védelme alatt álló néptribunusokat, a puszta férfiasságukat, rómaiságukat is megtagadva tőlük.[58] Ez esetben a római nép és a szenvedéseiket megrövidíteni próbáló tribunusok, illetve a jóslataival velük azonos irányba ható jámbor etruszk jós eveznek egy hajóban a bölcs Kalchasszal és az ő biztonságát szavatoló Achilleusszal. A lelkifurdalás (*religio,* 13, 8) a foglyok ünnep utáni visszabilincselése miatt pedig nem is olyan irracionális, ha a háborúból származók is vannak köztük. Ebben a kontextusban a város Veiibe telepítésének ötlete engesztelési kísérlet a *plebs* részéről,[59] a gall követséggel megbízott Fabiusok végzetes forrófejűsége pedig egyenes folytatása, vagy akár következménye annak, hogy a római népnek kicsúszott a kezéből a legnagyobb kincse,[60] a *pietas* (amely egyébként közös volt az etruszkokkal, vagy legalább egy részükkel)[61] azáltal, hogy a vezetői testvérgyilkosságra kényszerítették.

Fontos érv emellett az értelmezés mellett egyes, az etruszkokkal mint etnikummal kapcsolatos, más szövegekben prominens[62] sztereotípiák meglepően kismértékű előfordulása. A szokásos toposzok közül hallunk arról, hogy a veii zsákmány hatalmas – nem is tesz jót a rómaiaknak ennyi pénz.[63] Hallunk arról is, hogy az új király micsoda zsarnok és *contemptor deorum*, viszont alattvalói inkább kényszerített áldozatokként jelennek meg, mint bűntársakként, vagy (mint más etruszkok máshol) ijesztő, dölyfös idegenekként. A többi etruszk város lakói pedig egyenesen pozitív szerepet játszanak a történetben, mikor kétszer is elhatárolódnak Veii és zsarnoka harcától (1, 3 és 6; 17, 6–10). Azt viszont megadja a tirréneknek a narrátor, amit még a legelfogultabbak is meg szoktak: kivételesen *pius*, vallásos nép, akikből éppen egy ilyen háború esetén lenne jó többet (főleg jóst) Rómában tudni.[64] Ebben a szövegben tehát nem úgy tűnik, hogy Veiinek valamiféle etnikai gyűlölet miatt kell elpusztulnia.

Másrészt – és itt nem tudom kizárni a szokásos „augustusi" értelmezést a szövegből, és csak ellenszólamként teszem mellé a magamét[65] – ez a Camillust túlzott becsvágy-

[58] 5, 3–6; vö. Levene, *i. m.*, *ad ll.*, kül. 176–177 és 192.

[59] Pikáns lábjegyzet ehhez a történethez, hogy a 22. könyvben (3, 10) Flaminius (igaz, dühében), a *Veiiből* hazahívott Camillusról beszél. Téved? Valamit tud, amit mi nem? Kicsúszik a száján valami titkos? (A kérdések vonatkozhatnak mind Flaminiusra, mind Liviusra.) Mindenesetre talán őt követi Lucanus egyik szereplője (5, 27–34), akinél Camillus szintén Veiiből jön haza.

[60] Két példa a könyv második feléből: 36, 1: a római követek nem is rómaiakként, hanem gallokként viselkednek; vagy 38, 5: semmi római nincs a rómaiak seregében – vö. Luce, *i. m.*, 242; Stevenson, *i. m.*, 34; Levene, *i. m.*, 191.

[61] Vö. 5, 1, 6.

[62] Pl. a mértéktelen vagyonhalmozás, az ebből adódó elpuhultság és nőiesség, a zsarnokság felé mutató hajlamok, vagy a sokat emlegetett vallásosság túlzásba vitele – mindehhez lásd Bittarello cikkét: Maria B. Bittarello, *The construction of Etruscan 'Otherness' in Latin Literature*, Greece & Rome, 2009/2, 211–233.

[63] Miles, *i. m.*, kül. 80–98.

[64] Vö. Levene, *i. m.*, 179–180.

[65] Ahogy, természetesen, ezt már mások is megtették – a Livius és a principátus viszonyáról szóló vélemények jó összefoglalásához lásd ismét: Stevenson, *i. m.*, 37–39.

gyal felruházó értelmezés szokatlan kapukat nyit meg a liviusi szöveg politikai beágyazottságával kapcsolatban is. Ha *van* határa a *dux fatalis* bosszújának és nem tehet meg mindent, hogy megbosszuljon egy hatalmas *impietas*t anélkül, hogy ő is elvesztené a *pietas*át, akkor nem alhat nyugodtan az sem, aki bár győzött, és elhozta a várva várt békét, de ehhez sok polgártársat, barátot, vagy akár rokont kellett megölnie – könnyen ellene fordulhatnak a megmaradt polgártársai is, bármit is adott nekik. Ráadásul Cassius Dio beszámolója szerint a legyőzött Perusia védőistenét ez az *alter Romulus* nem sokkal ezelőtt kísérelte meg áthívni a maga oldalára: az a védőisten éppen Iuno volt. Annak az etruszk városnak a Iunója, amelynek a szenátusát egy ember híján kiirtotta, épületeit pedig gyakorlatilag a földdel tette egyenlővé (valószínűleg megpecsételve ezzel az etruszk nyelv sorsát is a térségben).[66] Ennek fényében a fenti kérdések (ha elsőre túl irodalminak tűntek is egy történetíró kapcsán) nagyon érzékeny pontokat érinthetnek.

Összességében tehát elmondható, hogy bár Livius valóban nagy figyelmet fordít a római nép küldetésére (és ennek szép példáira), szövegében igen erőteljesen megjelennek azoknak a szempontjai is, akik első olvasatban kívül esnek annak határain. Veii esetében a kanonikus első olvasat mellett – miszerint Róma Camillus személyes *pietas*a segítségével és teljes joggal pusztította el az etruszk várost – felszínre kerülnek olyan aspektusok is, amelyek reflektálnak a leírt helyzet viszonyain túlmutató kapcsolatrendszerekre is. Például arra, hogy Veiit akkor is eltéphetetlen vallási, kulturális és a szó bizonyos értelmében akár etnikai kapcsolatok is fűzhették Rómához, ha egy adott pillanatban szükségszerű volt a két város közti „*struggle for life*",[67] vagy (a könyv második felén keresztül) arra is, hogy egy állam helyzete semmilyen hódítás által nem válik teljesen stabillá, legyen az bármennyire is indokolható.[68]

Mindennek egyik leghatékonyabb módja az epikus motívumok jótékonyan ambiguus, polivalens elrendezése, és legfontosabb eredménye valami olyasmi, ami – függetlenül attól, hogy mit gondolunk magáról a szerzőről vagy a mítosz történetéről – valamelyest felmentheti Veii liviusi történetét a lapos moralizálás vádja alól: a történelem többesélyes, többrétegű mivoltának megjelenítése.[69] Ha tehát *veritas*ról nem is beszélhetünk a téma kutathatatlansága miatt,[70] a *verisimilitudo* követelményének azért már sokkal inkább megfelel ez a sötét könyv, aminek szinte csak a vége jó – de

[66] Dio 48, 14, 3–6; Appianos, *BC* 5 48–49, kül. "τόδε μὲν δὴ τῇ Περυσίᾳ τέλος ἦν, δόξαν ἀρχαιότητος ἐχούσῃ καὶ ἀξιώσεως", vö. „hic Veiorum occasus fuit, urbis opulentissimae Etrusci nominis, magnitudinem suam vel ultima clade indicanti" (Livius 5, 22, 8); Syme, *i. m.*, 212; Elizabeth Rawson, *Caesar, Etruria and the Disciplina Etrusca*, The Journal of Roman Studies, 68, 1978, 132-152, itt: 147 (Y. Rod d'Albert-t idézve); ill. Giuliano Bonfante, Larissa Bonfante, *The Etruscan Language*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2002² (1983), 26–27.

[67] Szilágyi, *i. m.*, 51.

[68] Vö. ismét Miles, *i. m.*, 80–98.

[69] Valószínűleg sokkal erősebben, mint az augustusi kor és rezsim propagandájának más *exemplum*ai esetében, annak ellenére, hogy néha azok sem mellőzték a többértelműséget teljesen (Chaplin, *i. m.*, 194); vö. még Levene, *i. m.*, kül. 241–248.

[70] Walsh, *i. m.*, 13 és 34–35 arról, hogy amikor lehetett volna, Livius akkor sem mindig használta a forrásokat.

az sem teljes bizonyossággal.[71]

Ádám Rung

Rome Short of Soothsayers

Ethno-religious Problems and Homeric Echoes in the Fifth Book of Livy

Etruscans are often portrayed as greedy, effeminate, and cruel in Roman literature – but they can also be an example to follow when it comes to religious piety. It is generally thought that Livy portrays the Romans' successful siege of the Etruscan city of Veii with much approval in his fifth book, but I argue that this text alludes to ambivalence around that nation. I propose a reading of the text which says that Camillus, the very *pious*-looking Roman leader, in fact reacts *impiously* to this dilemma when destroying an old city with immediate cultural and religious ties to Rome. Moreover, he does so against *pious* warnings of the Roman *plebs*, who, in turn, are likely to be seen as *impious* at first reading. This layer of meaning is probably most tangible in Livy's equivocal use of Homeric epic here: the indignant speeches of the people's tribunes show as much motivic affinity to Achilles' speeches in the *Iliad* as to those of Thersites, the seemingly obvious parallel character. All this (along with other factors pointing in this direction) can also have an effect on the political reading of the text, especially if one has in mind the war of Perusia, with its merciless destruction of an ancient city, and its masses of Etruscan victims.

[71] Vö. Kraus, *i. m.*, 285–287.

Simon Lajos Zoltán

Ovidius, Romulus és a gyanakvó értelmezők*

Róma alapítójának mondai alakja a köztársaság válságának korszakában a hidegvérű hatalomtechnikus és gátlástalan zsarnok jelképévé vált. Ez a racionalizált, mitikus vonásaitól szinte teljesen megfosztott, kedvezőtlen Romulus-kép vert azután gyökeret, és tartotta magát szívósan a keresztény hagyományban egészen a reneszánszig, de úgy tűnik, befolyásolja azon újabb értelmezéseket is, amelyek a *Fasti*ban található, Romulust mintegy rehabilitáló elbeszélés rejtettebb rétegeit törekednek föltárni. A szöveg újraolvasására vállalkozó kutatók olyan áthallásokat, „nyomokat" vélnek azonosítani, amelyek – az általuk föltételezett szerzői szándéknak megfelelően – aláássák és hiteltelenítik a rokonszenvet vagy legalábbis részvétet keltő Romulus-képet, ezáltal pedig az ősi múltat eszményítő augustusi propagandát is.

A jelen tanulmányban röviden bemutatom a negatív Romulus-kép legjellemzőbb vonásait, majd kitérek arra is, milyen előföltevések mentén válhatott a posztmodern klasszika-filológia kitüntetett szövegévé a *Fasti*, ez a sokáig művészi kudarcként, a nagy költő leggyöngébb műveként értékelt elégikus tanköltemény. Majd néhány példa ismertetésével e „szubverzív" olvasatokat és értelmezői stratégiákat vizsgálom meg tüzetesebben, rávilágítva azok kevéssé meggyőző pontjaira is. Amellett érvelek, hogy míg a posztmodern meghatározta szemlélet a *Fasti* számos, korábban figyelmen kívül hagyott művészi értékét hozta fölszínre, a Romulus-történet esetében az Eco által leírt gyanakvó olvasási mód olyan túlinterpretálásokhoz vezethet, amelyek Ovidius elbeszélő művészetének és költői világképének számos jellemzőjét nemhogy megvilágítanák, hanem sokkal inkább elfödik.

A testvérgyilkos Romulus

A firenzei humanista költő, Ugolino Verino, aki hét könyvben összegyűjtött epigrammáit Hunyadi Mátyásnak ajánlotta, a *Carmen de Christianae religionis felicitate* című költeményében a keresztény hitet mint az ember egyetlen biztos menedékét (*tutum asylum*) magasztalja. Ezt az erősséget maga Isten alapította az ő választottjainak, s az ellene hadakozó Daemon semmiféle fegyvere sem fordíthatja ki sarkaiból; nem olyan esendő asylum tehát, mint amilyet Romulus nyitott meg a hozzá menekülő orgyilkosoknak:

* A szerző a tanulmány írása alatt Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült.

> Non hoc sicariis nascentem ut Romulus urbem,
> Sed Deus electis posuit munimen et arcem;
> Quam nulla evertent bellantis Daemonis arma. (106–108)[1]

Egy kevésbé ismert költő, Raniero de Granci, aki 1340 körül írta meg a toszkán hazáját dúló háborúskodásokról szóló eposzát (*De proeliis Tusciae*), Róma alapítását hasonlóképpen kedvezőtlenül ítéli meg, immár egy nála sokkal jelentősebb eposzköltő hexameterét emelve át saját művébe:

> Unde perit Remus? Lucanus dixit aperte:
> fraterno primi maduerunt sanguine muri. (1259–1260)[2]

E toposz elterjedésében föltehetően nem elhanyagolható szerepe volt az ókeresztény íróknak. Lucanus ugyanezen sorát idézi Augustinus is a *De civitate Dei* 15. könyvében: míg Káin és Ábel viszálykodásában az égi és a földi *civitas* csapott össze, a Rómát megalapító ikrek ellenségeskedése pusztán a *terrena civitas* fölötti uralomért tört ki. Nem a jó és a rossz, hanem a rossz és a rossz között tört ki a küzdelem.[3] Minucius Felix pedig immár szarkasztikusan idézi föl azon, egykor közkeletű fölfogást, mely szerint a rómaiakat egyedülálló vallásosságuk tette a világ uraivá. A Romulus fölállította asylumba ugyanis özönlöttek a válogatott gonosztevők, s az ő körükben a városalapító csak úgy tehetett szert tekintélyre, ha gazemberségben még őket is fölülmúlta:

> Nam asylo prima plebs congregata est: confluxerant perditi, facinerosi, incesti, sicarii, proditores, et ut ipse Romulus imperator et rector populum suum facinore praecelleret, parricidium fecit.[4]

---

[1] „Ezt az erős várat nem orgyilkosoknak, miként Romulus a születő várost, hanem Isten alapította választottainak, melyet a hadakozó Démon semmiféle fegyvere föl nem forgathat." – Ha másként nem jelölöm, az idézeteket saját fordításomban adom meg.

[2] „Miért pusztult el Remus? Lucanus nyíltan kimondta: testvéri vér áztatta az új falakat." (A vendégszöveg a *Bellum civile* 1. énekének 95. sora: „fraterno primi maduerunt sanguine muri"; Laky Demeter fordításában: „már a legelső fal testvér-vértől pirosult bé".)

[3] „Illud igitur, quod inter Remum et Romulum exortum est, quem ad modum adversus se ipsam terrena civitas dividatur, ostendit; quod autem inter Cain et Abel, inter duas ipsas civitates, Dei et hominum, inimicitias demonstravit. Pugnant ergo inter se mali et mali; item pugnant inter se mali et boni: boni vero et boni, si perfecti sunt, inter se pugnare non possunt." („Ami tehát Remus és Romulus között történt, az azt mutatja, hogy a földi város mennyire meghasonlott önmagával. Ami pedig Káin és Ábel között végbement, az Isten és az emberek két városának ellenségeskedését tárja föl. Tehát harcolnak a rosszak a rosszak ellen, és ugyanúgy harcolnak a rosszak és a jók egymás ellen is. Azonban a jók nem harcolhatnak a jók ellen, ha tökéletesek." Földváry Antal fordítása.) *De civitate Dei* 15, 5.

[4] „Először ugyanis mintegy menedékhelyen verődött össze itt a csőcselék: ide özönlöttek az elvetemült gonosztevők, a vérfertőzők, a gyilkosok és hazaárulók, s hogy maga a hadvezér és király, Romulus, népét gazságban felülmúlja, testvérgyilkosságot követett el. Ilyen jelek kísérik a vallásos város megalapítását." (Károsi Sándor fordítását felújította és kiegészítette Heidl György.)

Tegyük hozzá: az egyházi írók már csak azért is sötét színekkel ábrázolták az alapító ikrek viszálykodását, mert ez szolgált ellenképül az új, keresztény Róma alapítóival, Péter és Pál apostolokkal szemben.[5]

Azonban e hitbuzgó szerzőknek is volt honnan meríteniük. A polgárháborúk idején a racionalizáló-historizáló mítoszértelmezés és az ebből egyenesen következő, politikai ihletésű aktualizálás egyenesen zsarnoki vonásokkal fölruházott Romulus-képet hozott létre.[6] Háttérbe szorult először is az alapítónak (κτίστης, *conditor*) minden városállamban kijáró isteni tisztelet.[7] Feledésbe látszott merülni az is, hogy az ikermítoszoktól szinte elválaszthatatlan mind az ikrek vetélkedése (elegendő itt a szintén pásztorok között fölnőtt Amphión és Zéthos versengésére utalni), mind azon tény, hogy a halhatatlanságot gyakran csak egyikük nyerheti el. Jó példa erre a Dioskurosok története: amikor Kastórt meggyilkolják, Polydeukés Zeushoz fohászkodik, sújtsa őt is halállal. Pindaros 10. nemeai ódájának tanúsága szerint Zeus ekkor tudomására hozza, hogy Kastórt nem ő, hanem Tyndareós nemzette, ezért osztályrésze csak a Hadés lehet, a halhatatlanság egyedül Polydeukést illeti meg.[8] Ugyanezen motívum lelhető föl Ennius egyik töredékében is:

> respondit Iuno Saturnia, sancta dearum,
> unus erit, quem tu tolles in caerula caeli
> templa.[9]

---

[5] Mint Prudentius mondja: „hic nempe iam regnant duo / apostolorum principes" („hiszen itt már az apostolok két fejedelme uralkodik"), *Peristephanon* 2, 459–460.

[6] Romulus és Remus legendájához máig alapvető Hans J. Krämer, *Die Sage von Romulus und Remus in der lateinischen Literatur = Synusia: Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, hg. Helmut Flasher, Konrad Gaiser, Pfullingen, G. Neske, 1965, 355–402; Carl J. Classen, *Romulus in der römischen Republik*, Philologus, 1962/1–2, 174–204; Uő, *Zur Literatur und Gesellschaft der Römer*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, 21–54. Újabban lásd Timothy P. Wiseman, *Remus: A Roman Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Az ikrek alakjáról a római történetírásban: Otto Zwierlein, *Die Wölfin und die Zwillinge in der römischen Historiographie*, Paderborn, Schöningh, 2003. A képi ábrázolásokról: Alexandra Dardenay, *Images des Fondateurs d'Énée à Romulus*, Bordeaux, Ausanius, 2012.

[7] A *De republica* 1. könyvében Cicero még egyetértően idézi az Enniusnál fönnmaradt, Romulust magasztaló himnusz parafrázisát: „O Romule, Romule die, / qualem te patriae custodem di genuerunt! / O pater, o genitor, o sanguen dis oriundum! / …tu produxisti nos intra luminis oras!" („Isteni Romulus, ó, kit / isteneink nemzettek védelmére hazánknak! / Ó atya, ó te teremtő, vére az isteneinknek! / …Mert te vezettél minket a fénynek partjaihoz fel." Havas László fordítása.) 1, 41. A késő köztársaságkor és Cicero Romulus-képéhez: Borzsák István, *Cicero-interpretációk* = B. I., *Dragma IV: Válogatott tanulmányok*, Bp., Telosz, 2000, 60–70; Marie Ver Eecke, *La république et le roi: Le mythe de Romulus à la fin de la République romaine*, Paris, De Boccard, 2008, különösen a 8. fejezet: *Romulus, roi républicain de* De re publica, 287–354.

[8] Vallástörténeti szempontból a téma máig alapvető földolgozása: Robert Schilling, *Romulus l'élu et Rémus le réprouvé*, Revue des Études Latines, 38, 1960, 182–199.

[9] „Így felelt Iuno, Saturnus lánya, az istennők legszentebbike: egy lesz, akit föl fogsz emelni az ég kéklő szent terébe." (fr. 53–54, Otto Skutsch, *The Annals of Ennius*, Oxford, Clarendon Press, 1985.)

Jegyezzük meg: ezt az archaikus ízű hexametert Ovidius változtatás nélkül, szó szerint illeszti majd be mind a *Metamorphoses*, mind pedig a *Fasti* Romulus-elbeszélésébe.[10] A legendás hagyományokat racionalizáló 1. századi történetírás azonban a testvérgyilkosságot csak politikai indítékú bűntényként értelmezhette, s Romulus neve gyakorta a gátlástalan hataloméhség szinonimájává vált. Így nevezhette Sullát M. Aemilius Lepidus balul sikerült Romulusnak (*scaevos iste Romulus*),[11] így szólíthatta Sallustius Cicerót Romulus Arpinasnak,[12] de Plutarchos szerint Pompeiusra is azt a megjegyzést tette az egyik consul, amikor 67-ben elnyerte az *imperium proconsularé*t, hogy aki Romulust utánozza, nem menekülhet meg annak sorsától sem.[13]

E zsarnokábrázolás *locus classicus*a Cicero *De officiis* című kései művének III. könyvében található. Cicero szerint Romulust egyedül az államrezon vezérelte, amikor testvérét – a fal átugrását nagyon is átlátszó ürügyként fölhasználva – meggyilkolta, azon meglátástól vezérelve, hogy az egyeduralom az államra nézve sokkal üdvösebb, mintha ketten uralkodnának. Ezzel azonban végzetes hibát követett el, hiszen úgy vélte, a célszerűség (*utile*) létezhet a tisztesség (*honestum*) nélkül, s lévén annál előbbre való, elegendő, ha a tisztesség látszatát megtartja. Ezáltal pedig nem pusztán a *pietas* ellen vétett, hanem saját emberségéből (*humanitas*) is kivetkőzve bűnt követett el (*peccavit*).[14] Mindezek után nem csoda, ha Octavianust, miként az Suetoniusból közismert, bár a senatusban néhányan ezt javasolták, végül nem a Romulus névvel tisztelték meg.[15]

A testvérgyilkosság a Fasti *4. énekében*

E rövid áttekintés talán világossá teszi, hogy az alapítás mondájának a *Fasti* 4. énekében olvasható földolgozása a római irodalomban meglehetősen egyedülálló jelenség. A múlt iránt érzett nosztalgikus-vallásos áhítat és a múltat deheroizáló racionalizmus között oly gyakran ingadozó Livius mindössze két rövid és meglehetősen távolságtartó mondatban beszéli el a történet két változatát. Az első szerint Remus a falaknál hirtelen kitörő viszálykodásban veszítette életét: „ibi in turba ictus Remus cecidit",

[10] *Metam*. 14, 814: „unus erit, quem tu tolles in caerula caeli." („»Lesz majd egy«, mondtad, »kit a kéklegü égbe emelsz föl«." Devecseri Gábor fordítása); *Fasti* 2, 487: „unus erit, quem tu tolles in caerula caeli." („Lesz egy hős, kit majd felemelsz az azúrszinü égbe.")

[11] Sallustius, *Hist*. 1, 55,5 (*or. Lepidi*).

[12] *Invect. in. Cic*. 7. Lásd ehhez László Havas, *Romulus Arpinas: ein wenig bekanntes Kapitel in der römischen Geschichte des Saeculum-Gedankens*, Acta Classica Universitatis Scientiarium Debreceniensis, 36, 2000, 71–88.

[13] Ρωμύλον ζηλῶν οὐ φεύξεται ταὐτον ἐκείνῳ τέλος. („ha Pompeius utánozni akarja Romulust, nem kerülheti el annak sorsát sem." *Pompeius* 25, Máthé Elek fordítása.)

[14] *De officiis* 3, 41.

[15] *Divus Augustus* 7, 2.

és csak ezek után közli az elterjedtebb hagyományt („volgatior fama"): „Remum ab irato Romulo interfectum".[16] Mindemellett Liviusnál Romulus következetesen az ősi, rusztikus életformának megfelelő zord szigort testesíti meg.[17]

Ovidius viszont 56 sorban, sűrített drámaként beszéli el a város alapítását, nemcsak részletesen, de azzal az igen erőteljes érzelmi töltéssel – Viktor Pöschl kifejezésével „Durchtränkung mit Empfindung" –, amely a kiváló német filológus szerint az Augustus-kori irodalom egyik legfontosabb vonása.[18] Eszerint a véletlen gyilkosság egy szempillantás műve volt: a Romulus kiadta parancsnak engedelmeskedve Celer a keze ügyében lévő kapával gondolkodás nélkül ütötte agyon a falat teljesen váratlanul átugró Remust. A végzetes eseményt Ovidius a reá olyannyira jellemző, filmszerűen pergő történetmesélésen belül is egyetlen disztichonba sűríti bele:

hoc Celer urget opus, quem Romulus ipse vocarat,
'sint' que, 'Celer, curae' dixerat 'ista tuae,
neve quis aut muros aut factam vomere
fossam transeat; audentem talia dede neci.'
quod Remus ignorans humiles contemnere muros
coepit, et 'his populus' dicere 'tutus erit?'
nec mora, transiluit: rutro Celer occupat ausum;
ille premit duram sanguinulentus humum.
haec ubi rex didicit, lacrimas introrsus obortas
devorat et clausum pectore volnus habet.
flere palam non volt exemplaque fortia servat,
'sic' que 'meos muros transeat hostis' ait.
dat tamen exsequias; nec iam suspendere fletum
sustinet, et pietas dissimulata patet;
osculaque adplicuit posito suprema feretro,
atque ait 'invito frater adempte, vale',
arsurosque artus unxit: fecere, quod ille,
Faustulus et maestas Acca soluta comas.

[16] „Azt mondják, először Remusnak jelent meg jósjel: hat saskeselyű. Már be is jelentették a jósjelet, amikor Romulusnak kétszer annyi jelent meg, így mindkettőjüket királyként üdvözölték a maguk hívei. Az egyik csoport a jósjel korábbi megjelenése, a másik a madarak száma alapján formált jogot a királyságra. Ebből vita, majd dulakodás támadt, és a haragos vetélkedés gyilkolássá fajult: a verekedés közepette Remust halálos csapás érte. Az elterjedtebb hagyomány szerint Remus gúnyolódva átugrotta a testvére által emelt új falakat; emiatt Romulus haragra lobbant, és e szavak kíséretében: »Így jár mostantól, aki átugorja falaimat!« – megölte. Így Romulus egyedül szerezte meg a hatalmat, és a megalapított várost alapítójáról nevezték el." (*Ab urbe condita* 1, 7,1–3. Kiss Ferencné fordítását átdolgozta Kopeczky Rita.)
[17] Gary B. Miles, *Livy: Reconstructing Early Rome*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1995, 148.
[18] Viktor Pöschl, *Grundzüge der augusteischen Klassik* = V. P., *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung: Abhandlungen und Aufsätze zur römischen Poesie*, *Kleine Schriften 1*., hg. Wolf-Luder Libermann, Heidelberg, Winter, 1979, 31.

tum iuvenem nondum facti flevere Quirites;
ultima plorato subdita flamma rogo est. (4, 837–856)[19]

Mind Remus, mind Celer a pillanat hevében, mintegy hirtelen fölindulásból cselekedett tehát: ha vétkesek voltak is, csak annyiban, hogy önuralmukat mindketten elveszítették. Velük éles ellentétben Romulus az, aki e váratlan tragédiáról tudomást szerezve képes lélekjelenlétét megőrizni: megeredni készülő könnyeit magába fojtva („lacrimas introrsus obortas devorat"), fájdalmát szívébe zárva („clausum pectore volnus") a római férfieszménynek megfelelően cselekszik („exemplaque fortia servat"), amidőn a Liviusnál szereplő mondatot szinte szó szerint megismételve fölkiált: „»sic« que »meos muros transeat hostis« ait". A helyzet tragikumát Ovidius egy oxymoronszerű jelzős szerkezettel („pietas dissimulata") érzékelteti: Romulus a testvéri szeretetet kénytelen leplezni, a sírás csak az elbeszélés legrészletesebben és legérzékletesebben előadott jelenetében, a temetési szertartáson szakad ki belőle: „nec iam suspendere fletum / sustinet, et pietas dissimulata patet" (4, 849–850). A testvéri szeretet megnyilatkozása, ahogyan Faustulusszal és Acca Larentiával együtt adja föl a kenetet a máglyára rakott és csókjaival borított holttestre, a jelenet érzelmességét pedig még tovább fokozza az elhunyt testvérét búcsúztató Catullus-epigrammát megidéző allúzió.[20] Ennek az érzelmes Romulus-képnek egyetlen párja Dionysios Halikarnasseus kissé patetikus, retorikai mesterfogásokban nem szűkölködő, a régi római erényeket lelkesülten bemutató *Római régiségek* (*Rhómaiké archaiologia*) című műve, amelyet Kr. e. 7-ben tett közzé. Ebben ugyanis Romulus a bánattól és bűntudattól gyötörve („ἀπὸ λύπης τε καὶ μετανοίας τῶν πεπραγμένων") már az öngyilkosságot latolgatja („εἰς ἀπόγνωσιν τοῦ βίου τρέπεται"), s e szándékától csak Acca Larentia tudja eltéríteni.[21]

[19] „Intézője Celer, kit Romulus erre jelölt ki. / Ennyi csupán a parancs: »Most, Celer, erre vigyázz! / Senki se lépheti át e falat s ekevágta barázdát; / és ha akad, ki merész, ki merész – általugorni –, megöld!« / Ezt nem tudta Remus, s alacsony bástyáira nézve, / gúnyosan így szól: »Hát védi a népet e fal?« / S általugorja. Celer rásújt a merészre kapával, / és az a durva rögön véresen összeomol. / Ezt a király amikor hallotta, legyőzte a feltört / könnyeket és mélyen rejtve viselte sebét. / Nyíltan nem sírhat, példákat kell adni szilárdan, / s szól: »Ellenség így lépheti át e falat!« / Ámde mikor temetik, nem tudta legyőzni a sírást, / eltitkolt kegyelet most kimutatja magát. / S csókkal búcsúzik végül: »Én ezt nem akartam, / mégis elért a halál! Kedvesem, áldjon az ég!« / Máglyán balzsammal keni meg testét. Ugyanúgy tesz / Faustulus és zokogó Acca, lebontva haját. / Sírtak a csak későbbi quirisek az ifju halálán, / s végül a máglyarakás lángja magasra csapott." (A *Fasti* szövegét itt és a következőkben Gaál László fordításában idézem.)

[20] „heu, miser indigne frater adempte mihi, / nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munera ad inferias, / accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater ave atque vale." „aki tőlem / elragadott egykor, jaj, hova vitt a halál! / Kérlek mégis, amint kívánja az ősi szokás, hogy / vedd kegyesen, testvér, tőlem ez áldozatot, / hulló könnyemet, a testvér dús áldozatát vedd! / Béke veled! Bucsuzom; már örökös bucsuval." CI 6–10 (Illyés Gyula fordítása).

[21] 1, 87. Dionysius Halikarnasseus Romulus-képéhez: Anouk Delcourt, *Lectures des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse: Un historien entre deux mondes*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2005. Romulusról lásd a 8. fejezetet: *Romulus, le plus que roi*, 241–291.

A Fasti *és a posztmodern*

Nem véletlen, hogy a *Parilia* az újabban megélénkülő *Fasti*-kutatás egyik legtöbbet elemzett szövegévé vált. Ismeretes, hogy a *Fasti* a 20. században uralkodó *communis opinio* szerint a sulmói költő egyik legrosszabb, ha ugyan nem a legrosszabb műve. Richard Heinze 1919-ben közzétett úttörő értekezése óta[22] egészen a '90-es évek elejéig nem jelent meg a műről sem irodalmi, sem vallástörténeti súlypontú monográfia. Hosszú ideig uralkodott a Hermann Fraenkel 1945-ben megjelent, korszakos jelentőségű Ovidius-monográfiájában megfogalmazott nézet, mely szerint a *Fasti*ból akkor sem kerekedett volna ki valódi költészet (*real poetry*), ha a költő befejezhette és az utolsó simításokat is elvégezhette volna.[23] Ezzel összhangban a *corpus* második legterjedelmesebb darabjának könyvében mindössze tíz oldalt szentelt.

Az 1990-es évek második felétől azután – nem előzmények nélkül[24] – a kutatás hirtelen példátlan lendületet vett: Franz Bömer mindmáig nélkülözhetetlen kommentárja, valamint a kiváló francia vallástörténész, Robert Schilling magyarázatos kiadása[25] mellé fölsorakozott a 4. ének önálló kötetnyi kommentárja Elaine Fantham tollából 1998-ban, az 1. énekhez Steven Green kommentárja 2004-ben, a 6. énekhez R. Joy Littlewoodé 2006-ban, majd a 2. énekhez Matthew Robinson az előzőeknél is vaskosabb, 500 oldalas munkája 2011-ben.[26] Jegyezzük meg, e kötetek immár túlnyomórészt nem vallástörténeti, hanem irodalmi szempontúak. Az ezredfordulón látványosan megélénkülő érdeklődés intenzitását jól mutatja, hogy a 2002-ben, G. Herbert-Brown szerkesztésében megjelent reprezentatív tanulmánykötet 12 szerzője közül nyolcan (A. Barchiesi, E. Fantham, E. Gee, S. J. Green, G. Herbert-Brown, J. F. Miller, C. Newlands és M. Pasco-Pranger) önálló kötetben (monográfia, illetve kommentár formájában) is közzétették kutatásaikat.[27] Némileg paradox, hogy ezt a fölfokozott érdeklődést részben a

[22] Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung = Vom Geist des Römertums: Ausgewählte Aufsätze*, hg. Erich Burck, Stuttgart, Teubner, 1960, 308–403.

[23] Hermann Fraenkel, *Ovid: A Poet Between Two Worlds*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1945, 148.

[24] Megemlítendő az Arethusa című folyóirat nagyhatású tematikus száma: 25, 1992, ebből Stephen Hinds tanulmányára később visszatérek.

[25] *Die Fasten I–II*, hg. Franz Bömer, Heidelberg, Winter, 1958; *Les Fastes d'Ovide I–II*, Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris, Belles Lettres, 1993.

[26] *Ovid, Fasti 1: A Commentary*, ed. Steven J. Green, Leiden – Boston, Brill, 2004; *Fasti: Book IV*, ed. Elaine Fantham, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; *A Commentary on Ovid: Fasti, Book VI*, ed. R. Joy Littlewood, Oxford – New York, Oxford University Press, 2006; Matthew Robinson, *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2011.

[27] A föntebbi jegyzetben említett Green és Fantham mellett: Alessandro Barchiesi, *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma, Laterza, 1994. Angol fordítása: *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, University of California Press, 2001; Emma Gee, *Ovid, Aratus and Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Geraldine Herbert-Brown, *Ovid and the Fasti, An Historical Study*, Oxford – New York, Clarendon, Oxford University Press, 1994; John F. Miller, *Ovid's Elegiac Festivals*, Frankfurt am Main, Lang, 1991; Carole E. Newlands, *Playing with Time: Ovid and the*

mű azon tulajdonságai váltották ki, amelyek korábban inkább elmarasztalást szültek. A költemény befejezetlensége, az eltérő műfaji regiszterek együttes jelenléte, a mű többszólamúsága, az elbeszélések töredezettsége, a *Metamorphoses* újabb értelmezéseiben[28] is meghatározó ironikus beszédmód, a múlthoz és nemzeti hagyományokhoz való viszony problematikussága váltak az interpretációk sarokpontjaivá, hiszen ezek eszményi terepül kínálkoznak a posztmodern irodalomelmélet téziseinek alkalmazására. Ennek egyik meghatározó vonása a Jean-François Lyotard által nagy elbeszélésnek, *grand récit*-nek nevezett egységes és koherens, egyetemes érvényre igényt tartó világmagyarázatok elutasítása, hiszen – Wolfgang Welsch találó kifejezéseivel élve – minden *Globalkonzept* és *Totalkonstruktion* magában hordozza az elnyomás, az alternatív nézetek elfojtásának lehetőségét.[29] Jellemző, hogy a posztmodern bölcselet fontos előfutáraként számon tartott, Lyotard által is igen nagyra becsült Pierre Klossowski egy szöveghelye akár úgy is olvasható volna, mint a *Fasti* kutatását újabban meghatározó előföltevések tézisszerű összefoglalása:

> A világ mesévé (*fable*) válik, a világ, ahogy van, csak mese: a mese olyasvalami, ami elmesélődik (*qui se raconte*) és ami csak az elbeszélésben (*récit*) létezik; a világ olyasvalami, ami elmesélődik, elbeszélt esemény, vagyis értelmezés (*interprétation*): a vallás, a művészet, a tudomány, a történelem megannyi különböző világértelmezés, vagy még inkább meseváltozat (*variantes de la fable*).[30]

Fölöttébb árulkodó Carole Newlands megjegyzése, mely szerint Mihail Bahtyin irodalomelméleti megfontolásai azért alkalmazhatóak kiválóan a *Fasti* „polifonikus" szövegére, mert mind az orosz tudós, mind a sulmói költő egy elnyomó rezsim egyre zordabbá váló körülményei között alkotta műveit,[31] és nem véletlen az sem, hogy az értekezések gyakran visszatérő motívuma a korunkra is olyannyira jellemző ismeretelméleti válság (*epistemological crisis*) kiemelése a *Fasti* múltszemléletében. De magukat az interpretációkat is nemegyszer – Dávidházi Péter találó megfogalmazása szerint – „a

Fasti, Ithaca – London, Cornell University Press, 1996; Molly Pasco-Pranger, *Founding the Year: Ovid's Fasti and the Poetics of Roman Calendar*, Leiden – Boston, Brill, 2006.

[28] Az Ovidius-kutatások megélénkülése a magyar ókortudományban is tapasztalható: eleddig példátlan, hogy néhány éven belül három, a *Metamorphoses*t vizsgáló monográfia látott napvilágot: Gloviczki Zoltán, *Ovidius ars poeticája*, Bp., Akadémiai, 2008; József Krupp, *Distanz und Bedeutung: Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009; Acél Zsolt, *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Bp., Ráció, 2011.

[29] *Postmoderne, oder ästhetisches Denken – gegen seine Mißvertändnisse verteidigt = Postmoderne – Anbruch einer neuen Epoche?*, hg. Günther Eifler, Otto Saame, Wien, Passagen, 1990, 245.

[30] Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, 193.

[31] Carole E. Newlands, *Connecting the Disconnected: Reading Ovid's Fasti = Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, eds. Alison Sharrock, Helen Morales, Oxford, Oxford University Press, 2000, 176.

határozott összjelentés vállalásától idegenkedő" prekoncepciók vezérlik.[32] Megfigyelhető, hogy az újabb kutatás egyfelől a történelmi hagyományok sokféleségét egységes narratívába foglalni kívánó augustusi ideológia totalitárius vonásait helyezi előtérbe, másfelől a sokféle, egymástól élesen eltérő *aition*t egymás mellé állító *Fasti*t olyan műként közelíti meg, amely burkoltan ugyan, de a föltételezett augustusi *Totalkonstruktion* érvényességét kérdőjelezi meg.

Ezek az előföltevések uralják a *Parilia* szokatlanul, az újabb szakírók szerint pedig gyanúsan pozitív Romulus-képének értelmezéseit is, óhatatlanul fölidézve Umberto Eco megállapítását: „A szignatúrák hálózata lehetővé teszi, hogy a végtelenségig interpretálhassuk a világot. De ahhoz, hogy megadjuk a kezdő lökést az azonosításukhoz, gyanakvó olvasás szükséges."[33]

Kirívó példa: van olyan kutató, Anthony Boyle, aki már azt is tudatos provokációként értelmezi, hogy Ovidius nem hexameterben, hanem elégikus disztichonokban alkotta meg művét („Ovid's choise of elegiacs is a self-consciously provocative one"), megfeledkezve az aitiologikus költészet műfaji szabályairól, nemcsak Kallimachosról, hanem a közvetlen előképekről, Propertius elégiáinak 4. könyvéről, illetve arról a Butasról, akinek *Aita* című, római tárgyú elégiagyűjteményéről Plutarchos Romulus-életrajzából tudunk.[34]

A továbbiakban tehát ezen újabb értelmezések közül mutatok be néhány jellemző példát.[35] Tegyük azonban hozzá: ez az értelmezői irányzat elsősorban az angolszász nyelvterületen vált, ha nem is uralkodóvá, de igen befolyásossá, s az is előfordul olykor, hogy más nyelvű és szemléletű munkákról jóformán tudomást sem vesznek.[36] Hadd bocsássam előre azt is: jóllehet a *Parilia* Romulus-elbeszélésén *belül* ambivalens, a narratívát hiteltelenné tévő, főként intertextuális „nyomok" föltárása, miként megkísérlem igazolni, csak meglehetősen erőszakos, kevéssé meggyőző olvasatok árán lehetséges, a *Fasti* teljes szövegének Romulus-képe, miként a kutatás már régóta számon is tartja, korántsem teljesen egyöntetű.[37]

---

[32] Dávidházi Péter, *A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben*, Filológiai Közlöny, 1984/4, 411.

[33] Umberto Eco, *Gyanú és interpretációs szócséplés* = U. E., *Az értelmezés határai*, ford. Nádor Zsófia, Bp., Európa, 2013, 134.

[34] Anthony J. Boyle, '*Postscripts from the edge*': *Exilic Fasti and Imperialised Rome*, Ramus, 1997/1, 19.

[35] Egy korábbi recenzióban (*A Fasti-kutatás új irányai*, Antik Tanulmányok, 2008/2, 255–263.) részletesen foglalkoztam Paul Murgatroyd narratológiai tárgyú monográfiájával (*Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden – Boston, Brill, 2005), ezért az ő művét itt nem említem.

[36] A nem angolszász monográfiák közül föltétlenül megemlítendő Danielle Porte, *L'étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Belles Lettres, 1985; Johanna Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens*, Stuttgart, Teubner, 1996; Elena Merli, *Arma canant alii: Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, Università degli studi di Firenze, Dipartimento di scienze dell'antichità "Giorgio Pasquali", 2000.

[37] E kérdést behatóan tárgyalja Fabio Stok tanulmánya: *L'ambiguo Romolo dei Fasti = Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di Italo Gallo, Luciano Nicastri, Salerno – Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991, 183–212.

Néhány újraolvasási kísérlet

Byron Harries 1989-ben közzétett, igen nagy hatású tanulmánya[38] az elbeszélést a műfaji előírásoknak megfelelően bevezető invokációból („ades factis, magne Quirine, tuis", 4, 808[39]) indul ki. Quirinus megidézése azt jelentené, hogy a valódi elbeszélő immár nem a szerző, hanem maga az istenné vált Romulus, aki a kínálkozó alkalmat megragadva igyekszik az alapítás hagyományos történetét a maga érdekei szerint, saját ártatlanságát bizonygatva retusálni, annak egy szokatlan változatát („an unusual version") adva elő. Ezáltal Romulus bánata, Remus catullusi reminiszcenciákat megidéző elsiratása ízléstelenül magakellető („he weeps ostentatiously") hatásúvá válik, hiszen a költő sikeresen kelti azt a benyomást, hogy az elbeszélés forrása, vagyis maga Romulus a valós eseményeket megszépítve hazudik, ez a saját hősét szavahihetetlennek és megbízhatatlannak („unbelievable and untrustworthy") beállító eljárás pedig megrendíti hitünket az elbeszélő, vagyis Romulus tárgyilagosságában („the objectivity of the source"), s közvetetten az augustusi propagandát aknázza alá.[40] Harries azonban nem veszi figyelembe Ovidius elbeszélői technikáját: valóban vannak jelenetek, amikor az invokált istenség ténylegesen megjelenik az elbeszélőnek, s ilyenkor át is veszi a szót, elegendő itt az Ovidius dolgozószobájában megjelenő, a tanácstalan költőnek készségesen interjút adó Ianusra utalni (1, 92–282), vagy a Tiberis istenére, aki a „Thybri, doce verum!" (5, 635)[41] fölszólításra máris kiemeli nádkoszorús fejét a vízből, és kissé reszelős hangon azonmód bele is fog mondanivalójába:

> Thybris harundiferum medio caput extulit alveo
> raucaque dimovit talibus ora sonis. (5, 637–638)[42]

Ezek azonban élesen elkülönülnek azon jelenetektől, amelyekben az elbeszélő mindössze fohászkodik az adott istenséghez; korántsem jelenti ez saját elbeszélői önállóságának föladását. Másrészt, ha Harries elméletét következetesen végigvinnénk, eljutnánk a *Fasti* prooemiumához, amely immár Augustus halála után, Tomiban íródott, és amelyben Ovidius annak a Germanicusnak ajánlja művét, aki Aratos *Phaenomená*jának átköltőjeként nyilván nem volt érzéketlen a tudós költészet iránt. Az itt elhangzó invokációkat: „timidae derige navis iter" (1, 4),[43] „devoto numine

[38] Byron Harries, *Causation and the Authority of the Poet in Ovid's Fasti*, The Classical Quarterly, 1989/1, 164–185.
[39] „Ősi Quirinus, jöjj! Tetteid énekelem!"
[40] Harries, *i. m.*, 170 sk.
[41] „Mondj igazat, Tiberis!"
[42] „Nádkoszorús Tiberis felemelte fejét a habokból, / s ily szavakat susogott szózatos árja nekem."
[43] „A gyenge hajó útmutatója te légy!"

dexter ades" (1, 6),[44] „adnue conanti per laudes ire tuorum" (1, 15),[45] sőt: „vates rege vatis habenas" (1, 25),[46] e logika szerint értelmezve azon abszurd következtetéshez kellene eljutnunk, hogy az egész mű valódi elbeszélője nem Ovidius, hanem az őt ihlető és megzabolázó Germanicus, ez viszont azt is jelentené, hogy az augustusi diskurzust aláaknázó jelenetek valódi szerzője vagy legalábbis sugalmazója Augustus családjának legreményteljesebb tagja.

Stephen Hinds 1992-ben megjelent tanulmánya Richard Heinze klasszikus művének építő szándékú cáfolatára („constructive rejection") vállalkozott. Míg ugyanis Heinze szerint Romulus alakját Ovidius az elégia műfaji elvárásainak megfelelően formálta át, Hinds olyan, az elégikus világképbe beolvaszthatatlan elemeket („unassimilable traces") fedez föl, amelyek ezt a képet hiteltelenné teszik. Ilyen árulkodó nyomnak tartja Romulus Liviust idéző fölkiáltását: „'sic' que 'meos muros transeat hostis' ait" (4, 848), valamint – Harries tanulmányával megegyezően – a sírás motívumát is, hiszen ezek szerinte csak nagy nehezen előcsalt könnyek („a few reluctant drops"), és nem változtatják meg a városalapító kíméletlen militarista természetét („stance of rigid bellicosity"). E beolvaszthatatlan elemek pedig arra volnának hivatottak, hogy a *pax Augusta* egész ideológiájával szemben („the ideological package of *pax Augusta*") ébresszenek kétségeket.[47] A szövegben azonban semmi sem támasztja alá, hogy Romulus könnyei kényszeredettek volnának, vagy csak gyéren szivárognának, éppen ellenkezőleg: az eladdig a római *disciplina* erényének megfelelően önmagát fegyelmező, könnyeit befelé nyelő testvér, mint láttuk, a temetésen immár képtelen zokogását visszatartani („suspendere fletum"), ezáltal pedig egy másik erénye, éppenséggel a *pietas* válik nyilvánvalóvá.

Hasonlóan vélekedik a sírásról Carole Newlands is 1995-ben közzétett monográfiájában. Az érzelmek leplezése („self-restraint") szerinte azért hiteltelen, mert ebben a helyzetben fölösleges („not necessary on this occasion"). Ellenpéldának Liviusból idézi föl Brutust, aki a Lucretia halálát követő általános gyászt és fölháborodást használta ki a politikai változások előidézésére, majd a *Tristia* egyik elégiájára hivatkozva arról beszél, hogy az elfojtott érzelem baljós értelmű („sinister"), hiszen a száműzött költő is azt írja, hogy a szívbe zárt fájdalom meggyötör, odabent fölforr és megsokszorozza erejét: „strangulat inclusus dolor atque exaestuat intus, / cogitur et vires multiplicare suas" (5, 1, 63–64). Romulus viselkedése tehát nem támasztja alá föltételezett ártatlanságát („his supposed innocence").[48] Ezt a gondolatmenetet nem könnyű követni, hiszen a temetési szertartáson éppen ez az *inclusus dolor* tör ki Romulusból,

[44] „Légyen e munkámban szellemed, áldva, jelen!"
[45] „Ihlesd azt, ki nevét örökíti dicső eleidnek."
[46] „Mint költő, ha szabad kérnem, költődnek irányt szabj!"
[47] Stephen Hinds, *Arma in Ovid's Fasti Part 2: Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology*, Arethusa, 25, 1992, 148.
[48] Newlands, *Playing with Time*, *i. m.*, 119.

immár visszatarthatatlan erővel. Kár viszont, hogy az amerikai szerzőnek nem jutott eszébe Livius 2. könyvének azon megrázó jelenete, amikor az immár consullá választott Brutus hivatalból kénytelen végignézni a királypárti összeesküvésbe belekeveredett fiainak, Titusnak és Tiberiusnak halálra vesszőzését. A tömeg nem is a kivégzést, hanem az újdonsült consul arcának rezdüléseit figyelte: atyai érzéseit az állami igazságszolgáltatás közepette sem tudta elrejteni ugyan, de római férfihoz méltóan nem fakadt sírva: „pater voltusque et os eius spectaculo esset, eminente animo patrio inter publicae poenae ministerium".[49]

Míg Newlands interpretációs módszerét a meglehetősen szabad asszociációkat követő, véleményem szerint sokszor inadekvát szövegpárhuzamok összeválogatása jellemzi, az olasz Alessandro Barchiesi az allúziók földerítésében jóval körültekintőbben jár el, lényegében azonban hasonló eredményekre jut. Ő Romulus Celernek kiadott parancsát elemzi: „neve quis aut muros aut factam vomere fossam / transeat: audentem talia dede neci." (4, 839–840) A *dede neci* kifejezés szerinte Vergilius *Georgicá*jának azon részletét hívja elő, ahol a szerző a méhészgazdát a viszálykodó királynők – az antik állattan szerint királyok – közül a gyöngébbik elpusztítására szólítja föl:

> deterior qui visus, eum, ne prodigus obsit,
> dede neci: melior vacua sine regnet in aula. (4, 89–90)[50]

Ezáltal Romulus látszólag ártatlan parancsa („innocente alla superficie") a zavartalan egyeduralomnak („monarchia indisturbata") készíti elő az utat. Ez a Vergilius-allúzió az olasz filológus szellemes meglátása szerint egyenesen Cicero föntebb idézett negatív Romulus-képével köti össze Ovidius leírását, ami szövegszerűen kimutathatatlan ugyan („non affaccia nel testo"), de csak azért, mert a *Georgicá*ra való célzásban van elrejtve („è delegata all'intertesto virgiliano"). Ez az allúzió ébreszti föl azután az olvasóban a képmutatás gyanúját („sospetto di ipocrisia").[51] Noha Barchiesi szövegmagyarázata megejtően szellemes, fölöttébb kérdéses, hogy a *dede neci*, ez a bevett epikus formula óhatatlanul fölidézte-e a korabeli olvasókban az adott Vergilius-szöveghelyet, általa pedig még a *De officiis* gátlástalan Romulusát is. Barchiesi továbbá azt a gyakorlatot is kifogásolja, egyébként teljes joggal, amely a *Parilia* jelenetét úgy értelmezi, hogy nem veszi figyelembe az ikrek történetének egyéb, a *Fasti*ban szétszórt részleteit. Márpedig a Romulusban izzó bosszúvágy a *Lupercalia* ünnepe kapcsán elbeszélt történetben fogamzott meg: mint ismeretes, a marharablókat üldözőbe vevő ikrek közül Remus és csapata járt sikerrel. Visszaérkezvén a Faunusnak

[49] „…közben mindenki a consul tekintetét és arcát figyelte, mert a hivatalos ítélet végrehajtása közben fel-feltűntek rajta az apai érzés jelei." 2, 5, 5.

[50] „Öld meg a vesztest, hogy javadat ne fogyassza hiába, / s tág palotájukon az legyen úr, engedd, aki győzött." (Vergilius műveit Lakatos István fordításában idézem.)

[51] Barchiesi, *i. m.*, 147, 149.

bemutatott áldozathoz, Remus ráveti magát a nyársakon sistergő kecskehúsra, és diadalittasan fölkiált: „Haec certe non nisi victor edet." (2, 374)[52] A késve visszaérkező Romulus jó képet vág a kudarchoz:

> Risit et indoluit Fabios potuisse Remumque
> vincere, Quintilios non potuisse suos. (2, 377–378)[53]

Ez a jelenet Barchiesi szerint már előrevetíti, hogy Remus sokszorosan megadja még az árát annak a néhány falat sült kecskehúsnak („qualche pezzo di capra arrosto").[54] Megfeledkezik azonban egy lényeges körülményről, amelyre pedig a *Fasti*t a Budé-sorozatban kiadó Robert Schilling hívta föl a figyelmet: az a pár darab kecskehús az áldozati húsnak az istenséget megillető része, az *exta*, miként azt Ovidius szövege is hangsúlyozza: „dumque sacerdotes veribus transuta salignis / exta parant" (2, 363–364).[55] Remus pedig: „veribus stridentia detrahit exta" (2, 373).[56] Miként a Festus-szótár 78. lemmája magyarázza: „exta dicta, quod ea dis prosecentur".[57] A *Lupercalia* és a *Parilia* történeteit tehát nem Romulus hatalomvágya, hanem éppenséggel Remus istentelensége, az áldozati hús elfogyasztása, illetve a szent falak megszentségtelenítése köti össze. Ahogyan ez az ikermítoszokban lenni szokott, Romulus az istenek által kiválasztott hős, erre utal a már idézett enniusi átvétel is („unus erit, quem tu tolles in caerula caeli"), aki a legalapvetőbb római erényeket, a *pietas*t és a *disciplinát* megtestesítve alkalmas a vezetésre, és akivel szemben a vallási előírásokat semmibe vevő Remusnak szükségképpen el kell buknia. Talán Romulus sok fejtörésre okot adó nevetése is a kiválasztott testvér fölényére utal.

Cinikus zsarnok vagy tragikus hős?

Nem kétséges tehát, hogy az 1. század racionalizáló tendenciáival szemben, amelyek Romulus alakját deheroizálták, eljutva egészen a római nép kollektív bűnösségének gondolatáig – ennek Horatius 7. epodusa talán a legművészibb megfogalmazása –, Ovidius visszatért a mitizáló ábrázolásmódhoz, s Romulus alakját mintegy rehabilitálta. Ezt a rehabilitációt azonban, miként több kutató is fölhívta rá a figyelmet, már Vergilius elvégezte a *Georgica* 1. énekének zárlatában, ahol a *sótér*ként föltűnő Octavianus küldetésének sikeréért fohászkodik:

---

[52] „Ebből már csak a győztes eszik."

[53] „Bár mosolyog, mégis fáj neki, hogy Remus és a / Fabiusok győztek, s Quintiliusai nem."

[54] Barchiesi, *i. m.*, 149.

[55] „...fűzfáról nyársat vágtak, s forgatta a papság."

[56] „...a friss pecsenyét leszedette a nyársról." – Gaál László fordítása azonban nem adja vissza a vallási hátteret. Szó szerinti fordításban: „a sistergő szent belsőségeket lerántja a nyársakról."

[57] „...extának mondják, mivel az istenek számára vágják ki." Vö. Schilling, *Les Fastes d'Ovide*, *i. m.*, ad. loc.

di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater,
quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia servas,
hunc saltem everso iuvenem succurrere saeclo
ne prohibete. Satis iam pridem sanguine nostro
Laomedonteae luimus periuria Troiae. (1, 498–502)[58]

A kollektív bűnösség eredete így az alapítás legendájáról Laomedon esküszegésére helyeződött át. Erre céloz az *Aeneis*ben az elhagyott Dido is: „nescis, heu, perdita, necdum / Laomedonteae sentis periuria gentis?" (4, 541–542),[59] de ez a gondolat jelenik meg immár Horatiusnál is, a nevezetes *Iustum et tenacem* kezdetű ódában (3, 3), Iuno terjedelmes beszédében, melyben Róma jövendő hatalmát a bűnös Trója újjáépítésének tilalmához köti.[60]

Hasonló jövendölés hangzik el a *Fasti* 1. énekében, Carmentis szájából is:

Victa tamen vinces, eversaque Troia, resurges,
obruit hostiles ista ruina domos.
Urite victrices Neptunia Pergama flammae:
num minus hic toto est altior orbe cinis? (1, 523–526)[61]

Ha pedig az ősbűn Trójához kötődik, az alapítás mítoszát immár meg lehet tisztítani a baljós motívumoktól. Így válik lehetségessé, hogy az *Aeneis* 1. énekének aranykorjóslatában Remus immár együtt szolgáltat igazságot megistenült testvérével:

Aspera tum positis mitescent saecula bellis;
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
iura dabunt. (1, 291–293)[62]

Ehhez a szöveghelyhez Servius azt a magyarázatot fűzi, hogy Remus halála után pestisjárvány tört ki, s hogy halotti szellemét megbékítse, Romulus mindig úgy intézte

[58] „Rómulus! és eleink honi istenei, s Te, ki véded / Róma Palátiumát Tiberis tuscus vize mentén, / Vesta anyánk: e szilaj század fölibé magasodni / Ennek az Ifjúnak legalább ne legyen tilos! Omlott / Trójai Láomedón vétkéért vér elegendő!"

[59] „Szegény, te ne tudnád / És ismernéd: Láomedon fajzatja mily álnok?"

[60] 18–24: „Ilion, Ilion, / fatalis incestusque iudex / et mulier peregrina vertit // in pulverem, ex quo destituit deos / mercede pacta Laomedon, mihi / castaeque damnatum Minervae / cum populo et duce fraudulento." („Ilion, Ilion, / egy vészhozó, parázna bíró / s egy jövevény feleség taszított // a porba, mert az isteneket csuful / becsapta hajdan Laomedon, míg én / és szűz Minerva szórtuk átkunk / rád, gaz uraddal együtt s a néppel." Bede Anna fordítása.)

[61] „Trója, legyőznek bár, győzöl, leveretve megújulsz; / elleneid falait majd betakarja romod. / Győztes tűz, csak emészd neptunusi Pergamum ormát: / nem lesz-e hamva dicsőbb, mint ez a földi világ?"

[62] „S háboru nem lesz már, szelidülnek a vad korok akkor; / Vesta s az ősi Erény, Remus és testvére Quirínus: / Törvényt ők szabnak…"

az államügyeket, hogy a magáé mellett egy másik uralkodói széket is fölállíttatott a királyi jelvényekkel együtt, mintha együtt kormányoznának.[63]

A Róma születésnapjával egybeeső *Parilia* az állatok és emberek rituális megtisztításának ünnepe volt, mely azon ősidőket idézte föl, amikor a Város még nem is létezett. Erre látszik utalni, hogy csak a legősibb rituális kellékeket használták: a tüzet és a vizet, a tejet és a kölest, füstöléshez a nem kevésbé ősi ként, a tűzugráshoz pedig a babszárat, amelynek démonűző hatást tulajdonítottak, de egyszersmind tabunövény is volt: a *flamen Dialis* babot nemhogy nem fogyaszthatott, de meg sem érinthette, mi több, a nevét sem volt szabad kimondania.

Az ősrégi szertartások méltóságát a költő személyes élményeinek nosztalgikus, anaforával nyomatékosított (*certe ego, certe ego*) fölidézésével is hitelesíti: az előkészületeknél maga is gyakran hordta a babszárat és az áldozati borjú hamvait, de részt vett a tűzugrásban is.[64] Miként a vallástörténészek hangsúlyozni szokták, a megtisztító rítusok egyszersmind az újrakezdés rítusai is. Ezt a Róma létezését is megelőző ősiséget (Fritz Graf találó kifejezéseivel: „Anders-Sein, Früher-Sein")[65] emeli ki Ovidius a szertartás aitionjaiban is, amikor a víz kapcsán Deucaliont és vízözönt, a tűz kapcsán a lángoló Trójából menekülő Aeneast, illetve a csiholás legrégebbi módját, a kövek összeütögetését emlegeti, de azon megjegyzéssel is, hogy a Remust siratók rómaiak tulajdonképpen még nem is voltak rómaiak.[66] Ebben az összefüggésben Romulus tisztázása az ősbűn elkövetésének vádja alól úgy is értelmezhető, hogy a *Parilia* immár új jelentéssel telítődött: a polgárháborúk vérontásában beszennyeződött polgárok megtisztulásának, Róma újjászületésének az ünnepévé vált.

Ha pedig irodalmi előképek után kutatunk, a föntebb idézett szerzőknél jóval meggyőzőbb Hans Krämer megfigyelése, aki szerint Romulus alakjában a Vergiliusszal szívesen versengő Ovidius az *Aeneis* két jelenetét olvasztja össze: az egyik az, ahol Aeneas az őrjöngő Didót szemrebbenés nélkül, fájdalmát elfojtva hallgatja végig: „ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat"

[63] „...sella curulis cum sceptro et corona et ceteris insignibus semper iuxta sancientem aliquid Romulum ponebatur, ut pariter imperare viderentur. Unde est Remo cum fratre Quirinus iura dabunt." (…egy hivatali széket a jogarral, a koszorúval és a többi jelvénnyel mindig Romulus mellé helyeztek, ha valami törvényes ügyben járt el, hogy úgy tűnjék, együtt uralkodnak. Innen van: Remus és testvére, Quirinus: / törvényt ők szabnak.)

[64] 4, 725–728.

[65] *Römische Aitia und ihre Riten*, Museum Helveticum, 1992/1, 13–25. Hasonló ehhez a Lupercalia ünnepe is: „A városon, az ókori ember civilizációs terén, az azt védő határon kívüli vad világ diakrón és szinkrón felfogásban is jelen van: a vad Faunus egyszerre az erdei világ és a Város előtti »őskor« alakja." Hegyi W. György, *Róma határai és a Lupercalia*, Ókor, 2013/1, 64. A Lupercalia újabb szakirodalmából lásd még Adamik Tamás, *A római év és a Lupercalia* = A. T., *Sanctissima religio: Vallás- és irodalomtudományi tanulmányok*, Bp., Szent István Társulat, 2012, 13–27; Christine Harrauer, *Die Lupercalia im Kontext der Februar-Feste = Pietas non sola Romana: Studia memoriae Stephani Borzsák dedicata*, edd. Anita Czeglédy et al., Bp., Typotex – Eötvös Collegium, 2010, 310–330.

[66] „iuvenem nondum facti flevere Quirites" („sírtak a csak későbbi quirisek az ifju halálán") 4, 855.

(4, 331–332),[67] a másik pedig Aeneas őszinte megrendülése az alvilágban: „funeris, heu, tibi causa fui?" (6, 459).[68] Ezek a párhuzamok már csak azért is érvényesnek tűnnek, mert Ovidius különös érdeklődést mutat a nem szándékosan elkövetett, de a vétlen elkövetőt porig sújtó bűnökről szóló történetek iránt. Elegendő itt Phaethon atyjára utalni, aki a katasztrófa után nemcsak a fényt, hanem önmagát is meggyűlöli („lucemque odit seque ipse", 2, 383),[69] Daedalusra, aki elátkozza saját tudományát („devovitque suas artes", 8, 234),[70] Apollo panaszára Hyacinthus halála után: „ego sum tibi funeris auctor" (10, 199),[71] vagy akár a szarvasát véletlenül lenyilazó Cyparissusra, aki azt kéri az égiektől, hogy mindörökké gyászolhasson: „hoc petit a superis, ut tempore lugeat omni" (10, 135).[72]

Mindebből pedig úgy tűnik, Ovidius nem hiteltelenné kívánta tenni Romulus alakját, ha burkoltan is, de szembeszegülve az új ideológiával, hanem éppenséggel saját kedves hőseinek képére és hasonlatosságára formálta át. Krämer joggal hangsúlyozza, hogy Róma alapításának heroikus tette háttérbe szorul az ikerpár egyéni sorsával szemben.[73] Annyi viszont bizonyos, hogy a korszakra oly jellemző sztoikus ihletésű, célelvű világképben, a *providentia* működésében kevéssé tudott hinni. Hősei gyakran válnak az istenek szeszélyeinek játékszerévé, nem kevésbé gyakran, miként a *Fasti* Romulusa is, bűntelenül is bűnössé, a vakvéletlen áldozataivá.

Az isteni küldetés pedig sokszor súlyos teherként nehezedik a kiválasztottakra. Fölidézhetjük itt a *Metamorphoses* 14. énekéből a hosszú évszázadok terhébe végtelenül belefáradt Sibylla Aeneasszal folytatott beszélgetését: immár hétszázadik évét tapossa, de még háromszáz aratást és háromszáz szüretet kell megérnie,[74] vagy Venus gyöngéd anyai gondoskodását nem kevésbé megfáradt fiáról, amidőn arra kéri Iuppitert, hogy végre-valahára szánja meg Aeneast, hiszen untig elegendő volt egyszer átkelnie a Styxön, egyszer meglátnia a holtak gyűlöletes birodalmát.[75] Hasonlóképpen könyörög Mars is életben maradt fiáért Iuppiter színe előtt mind a *Metamorphoses*ben, mind a *Fasti* 2. énekében:

> 'Iuppiter', inquit 'habet Romana potentia vires:
> sanguinis officio non eget illa mei.

[67] „Szeme sem rebben meg azonban amannak: eszében / Juppiter, ő jár s fájdalmát elleplezi mélyen."
[68] „Rajtam szárad-e veszted, mondd?" (Romulus alakjának Aeneasra emlékeztető vonásait – figurazione eneadica – hangsúlyozza F. Stok is a Lemuria kapcsán, amikor is az elhunyt Remus megjelenik Romulusnak álmában: i. m., 189.)
[69] „...nappali fényt gyűlölve, magát is." (Ovidius *Metamorphoses*ét Devecseri Gábor fordításában idézzük.)
[70] „...már átkozza találmányát."
[71] „...én hoztam a véged."
[72] „...azt kéri az égtől / végadományul, hogy mindig gyászoljon ezentúl."
[73] Krämer, *i. m.*, 375.
[74] „ter centum messes, ter centum musta videre." 14, 146.
[75] „satis est inamabile regnum / adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes." 14, 590–591.

redde patri natum: quamvis intercidit alter,
pro se proque Remo qui mihi restat erit.
'unus erit quem tu tolles in caerula caeli'
tu mihi dixisti: sint rata dicta Iovis.' (2, 483–488)[76]

Talán nem véletlen, hogy a *Fasti*nak ezt a jelenetét a föntebb áttekintett elemzések rendre figyelmen kívül hagyják.

Ennek kapcsán pedig, e néhol talán kissé mesterkéltnek, erőszakoltnak tűnő értelmezésekre visszatekintve föltehetjük a kérdést: nem olyan irányzatról van-e szó, amely a *pietas*ról, *disciplinár*ól és más, jellegzetesen római erényekről, a fenséges és tragikus eseményekről, egyáltalán az emelkedettebb emberi érzésekről szóló műveket nem képes máshogyan olvasni, csakis hátsó szándékok után kutatva, manipulációt sejtve, mélységes gyanakvással?

Lajos Zoltán Simon

Ovid's Romulus and his Suspicious Interpreters

During the crisis of the Republic, the founder of Rome became the symbol of a cold-blooded and unscrupulous tyrant. This image of Romulus, which has been rationalized and almost completely bereft of its mythical traits, seems to persist and influence recent interpretations aiming to unfold the more hidden layers of the narrative in Ovid's *Fasti,* which so to say rehabilitates Romulus. Researchers attempting a new reading of the text identify "traces" that they believe undermined and discredited the image of Romulus, arousing sympathy or at least compassion, and along with it, Augustan propaganda – in accordance with the author's intention, as they suppose.

This study briefly introduces the most characteristic traits of the negative Romulus-image, and then discusses the preconceptions that may have rendered the *Fasti*, which has long been considered an artistic failure of a great poet, a distinguished text in post-modern classical philology. This paper examines some examples of these subversive readings and interpretation techniques, and also points out their less convincing aspects. It will be argued that while the post-modern approach has uncovered numerous unnoticed artistic values of the *Fasti*, concerning the story of Romulus the suspicious reading described by Eco may well lead to overinterpretations that do not throw light upon many aspects of Ovid's narrative art but rather obscure them.

[76] „»Iuppiter, ennyi erő megtartja e nemzetet« – úgymond –, / »s hogy megvédje fiam, nem szorul arra tovább. / Add őt vissza nekem. Ha Remus lenn nyugszik a sírban, / kettejükért, vigaszul, hadd legyen ő az enyém! / 'Lesz egy hős, kit majd felemelsz az azúrszinü égbe,' / ezt nekem így mondtad, váltsd be igéretedet«."

Darab Ágnes

Az epizodikusság mint narratív lehetőség*

‘A színész halála’ epizód Idősebb Plinius *Természetrajz*ának 7. könyvében (184–185)

Idősebb Plinius *Természetrajza* az egyetlen enciklopédikus összefoglalása annak a tudásnak, amelyet a görög-római antikvitás a természet egészéről praktikusan és teoretikusan megszerzett. Ezt az ókor *Encyclopaedia Britannicá*jaként, újabban *Google Earth*eként jellemzett, 37 könyvből álló szöveget – az antik enciklopédikus irodalom történetében ugyancsak egyedüliként – teljes terjedelmében átörökítették az antikvitás utáni századok. Plinius művének töretlen tudományos tekintélyét mi sem mutatja jobban, mint hogy 1700-ig 222 teljes és 281 válogatott kiadása jelent meg.[1] A fennmaradt kéziratok száma meghaladja a háromszázat, amelyekből mintegy száz a teljes szöveget tartalmazza, és további csaknem száz kivonatokat, javarészt az asztronómiai és a gyógyászati tárgyú könyvekből.[2]

A *Természetrajz* a szaktudományok kialakulásával és a kutatáson alapuló eredmények gyarapodásával egyenes arányban veszítette el addigi tekintélyét.[3] A tudományos eredmények és a *Természetrajz*ban foglaltak szembesítése gyakran ez utóbbiban leírt ismereteknek a valótlanságát bizonyította. Ez vezetett annak a negatív Plinius-képnek a kialakulásához, amely szerint az enciklopédia téves információk tárháza.[4] A folyamatot jól mutatja az a jelentős visszaesés, amely az enciklopédia kiadásaiban már a 17. és még inkább a 18. században mutatkozik.[5]

A *Természetrajz* devalválódása nemcsak tudományos értékének elvesztésével hozható összefüggésbe, hanem egészen sajátos narratívájával is. Plinius enciklopédiája az

* A tanulmány az OTKA K81619 számú pályázatának támogatásával valósult meg.

[1] Eugene W. Gudger, *Historia Naturalis*: *The Most Popular Natural History Ever Published*, Isis, 6, 1924, 269–281; Gerhard Winkler, *Naturalis Historia = C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde I.,* hrsg. Roderich König, Gerhard Winkler, Düsseldorf – Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1997, 367–374.

[2] Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Heidelberg, Winter, 1994, 360–374. A gyógyászati könyvek (az úgynevezett *Medicina Plinii*) kivonatolásáról és felhasználásáról az antikvitás utáni századokban: Aude Doody, *Pliny's Encyclopedia: The Reception of the* Natural History, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 135–152.

[3] A *Természetrajz* recepciótörténetében tetten érhető az a jelenség is, amelyet Todorov az emlékezet jelentőségéről az európai kultúrtörténetben a következőképpen fogalmazott meg: „az emlékezet a megfigyelés, a kísérlet, az ész és az értelem javára szorult vissza”. Tzvetan Todorov, *Az emlékezet csapdái*, ford. Lenkei Júlia, Világosság, 1996/10, 32.

[4] A *Természetrajz* kifejezetten szaktudományos részleteinek az újabb vizsgálatai azonban éppen a szöveg pontos és helyes olvasatának a fontosságára mutatnak rá, és ennek eredményeként Plinius – és a római tudományos irodalom – rehabilitálására intenek: John F. Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology*, Oxford, Oxford University Press, 1999; Ernesto Paparazzo, *Pliny the Elder on Metals: Philosophical and Scientific Issues*, Classical Philology, 2008/1, 40–54.

[5] Gudger, *i. m.*, 274; Winkler, *i. m.*, 374.

egységes tudomány eszményének jegyében a résztudományok közötti átjárhatóságot és azok szintézisét, az ebben az értelemben vett interdiszciplinaritást valósította meg. Az ismereteknek ezt a páratlan hálózatát – a *praefatio* szerint (*NH* praef. 17) – 100 auktor 2000 papirusztekercsének feldolgozásával nyert 20 000 információból,[6] valamint a maga és római kortársainak a megfigyeléseiből építette koherens egésszé. Ennek a metódusnak, a kompilációnak egyenes következménye, hogy a mai szóhasználattal bátran posztmodernnek nevezhető szöveg magán viseli a forrásszövegeknek minden tartalmi, strukturális és stiláris sajátosságát. A *Természetrajz* kisebb és nagyobb tematikus egységeiből strukturálisan felépül egy organikus egész – a *Natura* egésze. Ennek komplexitása, annak a közvetítése az alkalmazott különféle narrációs technikákkal megoldott. A szövegnek mind a téma, mind a forrásszövegek komplexitásából eredő stiláris sokfélesége, egyenetlensége azonban igen változatos minősítésekben részesült az évszázadok, és különösen a legutóbbi évtizedek során. Holott éppen ez, vagyis az elbeszélésmód sajátosságai, az alkalmazott szövegfajták, illetve azok értelmezése vezethet el a szöveg új tartalmainak feltárásához, ezzel együtt minden furcsaságának a megértéséhez.

A *Természetrajz* narratívájának a legkorábbi jellemzése az ifjabb Pliniustól származik, aki nagybátyja enciklopédiáját három jelzővel illeti: „Naturae historiarum triginta septem, opus diffusum, eruditum nec minus varium quam ipsa natura." (*Ep*. 3, 5, 6)[7] A *varium* jelentését maga adja meg: ez az *opus*, tehát szükségképpen a szöveg is, olyan változatos, mint tárgya, a természet. Az *eruditum* a *Természetrajz* műfajából adódóan nyilvánvalóan annak tudós vagy inkább tudományos jellegére utal. A legtalálóbb a többféle sajátosságot magába sűrítő harmadik jelző, a *diffusum*: a szöveg *nagy terjedelmű*, témája *szerteágazó* és az elbeszélésmódja is – talán erre az ifjabb Plinius nem is kívánt utalni – *szétáradó*. Több ez, mint a *varietas*, amely nemcsak a *Természetrajz*ot jellemző, hanem a római kompilátor irodalomban általánosan deklarált és megvalósított írói ambíció volt.[8]

Amennyiben a diffúz jelzőt leszűkítve, kifejezetten a narratíva jellegzetességeként fogjuk föl, akkor a szövegnek éppen a legsajátosabb, sajátosan pliniusi vonását nevezhetjük meg vele. Azt a narrációs technikát, amelynek ilyen kiterjedt alkalmazása nem

[6] Amennyiben az egyes könyvekhez készített tartalomjegyzékekben megadott számokat összeadjuk, akkor a *Természetrajz* 34 000 információt összegez: Gian B. Conte, *The Inventory of the World: Form of Nature and Encyclopedic Project in the Work of Pliny the Elder* = G. B. C., *Genres and Readers: Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*, transl. Glen W. Most, Baltimore – London, Yale University Press, 1994, 67.

[7] „*Fejezetek a természettudományból*, harminchét könyv: sokrétű, tudós alkotás, ezerarcú, akár a természet." (ford. Szepessy Tibor) Ifjabb Plinius, *Levelek*, ford. Borzsák István, Maróti Egon, Muraközy Gyula, Szepessy Tibor, Bp., Magyar Könyvklub, 2000, 76.

[8] Trevor Murphy, *Pliny the Elder's* Natural History*: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 38–40. – A tartalmi, szerkezeti és narratív sokféleség, a *varietas* értelmezhető metaforikusan is: ez a fajta változatosság olyan, mint Plinius korának legnépszerűbb tömegszórakoztatása, a *circus*ok és *amphitheatrum*ok látványosságai, a *spectaculum*ok. Így értelmezi Mario Vegetti, *Zoologia e antropologia in Plinio = Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*, Atti del convegno di Como 5–6–7 ottobre 1979, Como, s. n., 1982, 121–124.

található meg a latin nyelvű szaktudományos próza egyetlen más alkotásában sem.[9] A történetmondásról, a kitérőkről van szó, arról az előadásmódról, hogy Plinius gyakran minden átmenet nélkül áttér egy látszólag nem a tárgyalt témához kapcsolódó, olvasott, hallott vagy látott esetnek, anekdotának vagy megfigyelésnek az elmesélésére. Amióta a *Természetrajz* elvesztette tudományos értékét, és megítélésében az irodalomtudományos szempontok kerültek előtérbe, a szövegnek éppen ez a sajátossága az, amelyen áll vagy bukik a mű egészének az értékelése. A minősítés pedig a koncepciótlan és kiegyensúlyozatlan kompilációtól,[10] a 'mindent elmondani' kényszerének ellenállni nem tudó, koherens szövegalkotásra képtelen szerzőn át,[11] a digresszív,[12] asszociatív[13] és anekdotikus[14] jelzőkig terjed. A kérdés természetesen nem a megnevezés, hanem a funkció: van-e egyáltalán, és ha igen, mi ezeknek az *excessus*oknak a szerepe az enciklopédia szövegében?

A címben szereplő színész, Ofilius Hilarius halálának az esete a *Természetrajz* 7., az embert ismertető, úgynevezett antropológiai tárgyú könyvében olvasható. A történet nemcsak az eddigiekben elmondottak okán vonja magára a befogadói figyelmet, hanem azért is, mert az antikvitás teljes fennmaradt irodalmában ez az egyetlen szöveg, amely elbeszéli az egyébként még név szerint sem ismert színész halálának az esetét. Plinius előadása a következőképpen szól:

> Operiosissima tamen securitas mortis in M. Ofilio Hilario ab antiquis traditur. Comoediarum histrio is, cum populo admodum placuisset natalis die suo conuiuiumque haberet, edita cena calidam potionem in pultario poposcit, simulque personam eius diei acceptam intuens coronam e capite suo in eam transtulit, tali habitu rigens nullo sentiente, donec adcubantium proximus tepescere potionem admoneret. (7, 184–185)[15]

[9] Thorsten Fögen, *Pliny the Elder's Animals: Some Remarkes of the Narrative Structure of* Nat. Hist *8–11*, Hermes, 135, 2007, 192–196.

[10] Martin Schanz, Carl Hosius, *Geschichte der römischen Literatur II*., München, Verlag C. H. Beck, 1959, 775.

[11] Lásd Francis Richard David Goodyear, *Pliny the Elder = The Cambridge History of Classical Literature, Vol. II: Latin Literature,* eds. Edward J. Kenney, Wendell V. Clausen, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 174–175.

[12] Lásd Murphy, *i. m*., 29–32.

[13] Lásd Fögen, *i. m.*, 193.

[14] Lásd Darab Ágnes, *Plinius* Természetrajza*: Anekdotikus narráció és enciklopédikus gondolkodás*, Bp., Gondolat, 2012, 25–26.

[15] „A halál legnagyobb gondossággal előkészített gondtalan derűjét mégis Marcus Ofilius Hilarius történetében hagyományozták ránk a régi források. Ez a komédiaszínész, miután a közönség körében különösen nagy sikert aratott éppen a születésnapján, lakomát rendezett. Zajlott a lakoma, ő meleg italt kért ivócsészében, és eközben megpillantotta azt a színészmaszkot, amelyet aznap viselt. Miközben a koszorút a fejéről áttette a maszkra, ebben a testtartásban dermedt merevvé anélkül, hogy ezt bárki érzékelte volna, mígnem a szomszédos klínén fekvő vendég figyelmeztette, hogy kihűl az itala." A 7. könyv magyar fordításait a következő kötetből idézem: Idősebb Plinius, *Természetrajz VII–VIII. Az emberről és a szárazföld élőlényeiről*, ford., jegyz., utószó Darab Ágnes, Bp., Kalligram, 2014.

Hilarius halála színészi mesterségéhez illően teátrális. Az anekdotát bevezető *operiosissima securitas* több jelentést is magába sűrít. A vidám lakomát az a Hilarius rendezi, aki mesterségénél fogva jól ért ehhez, erre predesztinálja még a neve is, amely a 'vidám' jelentésű *hilaris* melléknévből származtatható. A koszorú nemcsak az ünnepi lakomák, a *convivium*ok viselete, hanem a halotti torra is utal, amelyet a rómaiak ugyancsak fejükön koszorúval ültek meg. Ugyanilyen kettős allúzióként értelmezhető a *kliné* is, amelyen mind a halotti, mind az egyéb ünnepi lakomán feküdtek. Miként Hilarius klinén fekvő teste is mindkét helyzetet vizualizálja: eleven, majd mozdulatlanná dermedt alakja egyetlen képbe sűríti a *convivium*ok látványát, valamint az etruszk–római szarkofágok és urnák fedőlapjának ugyanebben a testtartásban megjelenő szobrait, amelyek az elhunytakat ábrázolják. Így lesz a vidám lakoma a halotti tor előképe, a maszkra helyezett koszorú teátrális gesztusa Hilarius stílszerű búcsúja az élettől.

Ennek a rövid történetnek a kidolgozottságát nemcsak a jelentések és utalások következetes megkettőzése mutatja, hanem az elbeszélésben alkalmazott szójáték is. A *calidam – rigens – tepescere* szinte összegzi az egész történetet: a kért ital még ki sem hűlt, amikor bekövetkezik Hilarius halála. Az elbeszélésnek, rövid terjedelme ellenére nagy íve van: születéstől a halálig tart. Ugyanis csakis így kap értelmet a megjegyzés, hogy a lakomára nemcsak az teremtett alkalmat, hogy Hilarius különösen nagy sikert aratott a színházban, hanem az is, hogy éppen azon a napon volt a születésnapja.

Plinius narrációja láthatóan nagy figyelmet fordít ennek a nem mindennapi, azonban az enciklopédia, azon belül a 7. könyv komoly tárgyát tekintve mégiscsak jelentéktelen esetnek a felépítésére, a szóhasználatra, az allúziók átgondoltságára és a mindebből felépülő látvány elevenségére. Más szóval, a nyelv képi erejének, képmegjelenítő képességének a kiaknázására, amit a retorikában *enargeia*nak vagy *illustratio*nak vagy *evidentia*nak neveztek.[16] Éppen ez a kontraszt, amely az eset szereplőjének a jelentéktelensége és halála elbeszélésének a retorikai csiszoltsága között feszül, igényel magyarázatot. Ehhez – és a *Természetrajz* valamennyi kitérőjéhez, vagy a fő téma szempontjából irrelevánsnak tűnő közléséhez is – a módszert valójában maga Plinius adja a mindenkori értelmező kezébe: „nec quaerenda ratio in ulla parte naturae, sed voluntas"[17] – írja a 37. könyvben (37, 60). A 7. könyvben ennek a metódusnak az elvi alapvetését, összességében pedig a maga természetszemléletének az alapját fogalmazza meg: „Naturae verum rerum vis atque maiestas in omnibus momentis fide caret, si quis

[16] A három kifejezés jelentéséről a retorika terminológiájában lásd Marcus Fabius Quintilianus, *Szónoklattan*, 6, 2, 29–32. A költői szövegek *ekphrasis*áról és a retorikai *enargeia*ról bővebben lásd Gottfried Boehm, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Képelemzés*, vál., szerk., Thomka Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 31 sk.; Simon Goldhill, *What is Ekphrasis for?*, Classical Philology, 102, 2007, 3–6. Minderről összefoglalóan lásd Darab Ágnes, *Ialysus: A képleírás hiánya = Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*, szerk. Gesztelyi Tamás, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 85–88.

[17] „A természet egyetlen részében sem az okot kell keresni, hanem a szándékot". (ford. Gesztelyi Tamás) Idősebb Plinius, *Természetrajz (XXXIII–XXXVII): Az ásványokról és a művészetekről*, ford., jegyz. Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás, utószó Gesztelyi Tamás, Bp., Enciklopédia, 2001, 319.

modo partes eius ac non totam complectatur animo." (7, 7)[18] A természet egészét átfogó és leképező narratíva sajátosságát, a szöveget epizódikussá tevő kitérőket sem érthetjük meg másképp, csak ha a narratív és gondolati egész részeként vizsgáljuk és értelmezzük.

A történet nemcsak Hilarius életének a lezárása, hanem a *Természetrajz* egyik jól körülhatárolható narratív egységének is: a hirtelen bekövetkező, ezért Plinius szerint szerencsésnek nevezhető haláleseteket tartalmazó felsorolásnak (180–185). Ez az öt fejezet terjedelmű szöveg huszonkilenc, nem ritkán a *mirabilia*-irodalom világába tartozó esetet sorol fel, amikor az életnek minden előzmény nélkül, egyetlen pillanat alatt vége szakad. Valamennyi esetnek további közös motívuma, hogy a név szerint megnevezett személyeket életüknek és/vagy karrierüknek a tetőpontján ragadja el a halál. Ennek a kronológiai rendbe szedett, a hét bölcs egyikeként számon tartott spártai Kheilóntól Plinius koráig tartó (184) felsorolásnak a betetőzése Ofilius története (184–185). A színész pályájának csúcspontján bekövetkezett halála egyszerre a felsorolás retorikai tetőpontja és hatásos kontrasztja az utána következő, kevésbé szerencsés haláleseteknek: banális okból elkövetett öngyilkosságoknak (186).

Mindez része egy nagyobb narratív egységnek, amelynek történetei – így vagy úgy – a halál gondolatköréhez kapcsolódnak. A huszonkét fejezetből álló szövegegység (168–190) a szerencsés és boldog élet, a *felicitas* gondolatkörével összefüggésben, annak folytatásaként veti fel a kérdést: meddig él az ember, majd összegzi az öregségről, a halálos betegségekről, a halálról és a halál utáni életről tudott ismereteket, illetve elképzeléseket. Végül a temetkezési szokások rövid összefoglalása után következik ennek a témakörnek logikus lezárásaként annak kifejtése, hogy a halál valóban végleg lezárja-e az életet, avagy van-e valamiféle folytatás, túlvilági létezés. Ez a nagyobb gondolati-narratív egység pedig zökkenőmentesen illeszkedik bele a 7. könyv egészének struktúrájába és gondolatmenetébe, amely a következő:

1. Moralizáló bevezető az ember helyéről a természetben, ember és természet viszonyáról (1–5)
2. Különleges tulajdonságokkal rendelkező népek (6–32)
3. Az emberélet a születéstől a halálig (33–190):
   a.) fogantatás, terhesség, születés, csecsemőkor, öröklődés (33–77)
   b.) kiemelkedő testi és szellemi képességek (78–99)
   c.) kiemelkedő erények (100–122)
   d.) kiemelkedő teljesítmények a tudományokban és a művészetekben (123–129)
   e.) *felicitas* és *fortuna* (130–152)
   f.) az ember sorsának kiszámíthatatlan volta, élettartam (153–167); halál (168–190)
4. Az emberiség legjelentősebb találmányainak katalógusa (191–209)
5. *Consensus* a világ népei között: írás, borotválkozás, időszámítás (210–215)

[18] „A természetnek minden apró mozzanatában megmutatkozó ereje és nagysága azonban nem hihető, ha valaki csak a részeit és nem az egészét látja át, és érti meg."

Az extrémitásoktól a hétköznapok normális világáig, a rendkívüli csodáktól az átlagosig, a barbárságtól a civilizációig és a kultúráig, a perifériáról a centrumig – mindezen szempontok mellett, amelyek a 7. könyv szövegét egyszerre strukturálják, van még egy szempont, a könyv témájából adódóan a legtermészetesebb, amely alapvetően meghatározza az ismeretek elrendezését: az emberélet útja a születéstől a halálig. A 33–190. fejezeteknek, csaknem az egész könyvnek a tartalma követi az ember életének alapfolyamatát: a fogantatás, a szülés-születés, a felnövekedés, végül pedig a halál kisebb mértékben hétköznapi, túlnyomórészt a csodás-fantasztikus történeteknek, az úgynevezett *mirabilia* kategóriájába tartozó eseteinek a leírásával. Ami pedig a felnövekedés és a halál között van, az ember életének kiteljesedése: ezt képviselik azok az *exemplum*ok, amelyeket az értelem (*ratio*), az erkölcs (*mos*), valamint az erények (*virtus*) szinte kivétel nélkül római nagyjai példáznak.

Igencsak meglepődik a 7. könyv olvasója, amikor a természet tökéletességét oly nagy csodálattal ismertető Plinius a halál témakörét a következő mondattal vezeti be: „Natura vero nihil hominibus brevitate vitae praestitit melius." (7, 168)[19] Majd az általa szerencsésnek (180–185) és szerencsétlennek nevezett halálesetek (186) hosszas felsorolása után, a szó szerint egyik pillanatról a másikra bekövetkező halált *summa vitae felicitas*nak (180),[20] az élet legnagyobb szerencséjének nevezi. A folytatásban őrültségnek, az ember önáltatásának titulálja a lélekvándorlást hirdető tanítást, vagy a halál utáni létezésnek bármilyen formáját (188–190). A gondolatmenet végén pedig – retorikailag is – azzal zárja le a kérdést, amivel kezdi: a hirtelen halál a természettől kapott legfőbb jó, *praecipuum naturae bonum* (190).[21]

Plinius, akinek gondolkodását leginkább a sztoikus filozófia határozta meg, a halál és a lélekvándorlás kérdésében látszólag úgy foglal állást, mint az epikureusok: tagadja a lélek halál utáni létezését. A mondathoz legközelebbi párhuzamot azonban mégis a sztoikus Seneca kínálja,[22] aki ugyanúgy egyenlőségjelet tett a halál és a születés előtti állapot közé, amikor is semmifajta érzékelés nem létezik, mint itt Plinius: „Omnibus a supremo die eadem quae ante primum; nec magis a morte sensus ullus aut corpori aut animae quam ante natalem." (188)[23] Plinius kijelentését esetleg lehetne abból az alapvetésből értelmezni, hogy isteni erőt – amely nélkül a halhatatlanság nem képzelhető el

[19] „Valójában a természet az élet rövidségénél semmi jobbat nem adott az embereknek."

[20] „In primis autem miraculo sunt atque frequentes mortes repentinae – hoc est summa vitae felicitas – quas esse naturales docebimus." „Mindenekelőtt a legnagyobb és gyakran megtörténő csoda a hirtelen halál – azaz az élet adta legnagyobb szerencse –, amelyről azt fogjuk megmutatni, hogy a természettől való."

[21] „Perdit profecto ista dulcedo credulitasque praecipuum naturae bonum, mortem." „Nyilvánvaló, hogy ez az édes önáltatás és hiszékenység tönkreteszi a természet legnagyobb jótéteményét, a halált."

[22] Seneca, *Erkölcsi levelek*, 54, 4: „Mors est non esse. Id quale sit iam scio: hoc erit post me quod ante me fuit." „A halál annyit jelent, mint nem létezni. Az pedig olyan, amit már ismerek: az következik be a létezésem után, ami a létezésem előtt volt." (fordította Sárosi Gyula) *Seneca prózai művei I.*, fordította Bollók János, Takács László et al., Bp., Szenzár, 2002, 239–240.

[23] „Életünk utolsó napja után mindannyian ugyanazzá válunk, ami életünk első napja előtt voltunk: a halál után sem érzékelünk többet se testben, se lélekben, mint a születésünk napja előtt."

– egyedül és kizárólag a Természetnek tulajdonított.[24] Ez az értelmezés akkor állná meg a helyét, ha Plinius valóban konzekvensen elkötelezte volna magát a sztoa vagy bármelyik filozófiai iskola mellett. Azonban Plinius nem volt teoretikus ember, a praktikum vezérelte minden tevékenységében.[25] Ezért a választ nem a filozófiai iskolák tanításai felől, hanem a *Természetrajz* szövegében indokolt és érdemes is keresni.

Ha a hirtelen halál példáin végigtekintünk, szemet szúr valamennyiben a közös motívum: erejük teljében, nem ritkán aktív életük tetőpontján tevékenykedő emberekről van szó, akik vagy valamely közéleti feladatuk elintézésére indultak éppen, vagy ellenkezőleg, éppen hogy elvégezték azt. A halál olyan élethelyzetben éri őket, amely nemhogy öregségről vagy betegségről szólna, hanem éppen az a fajta élet, amely Plinius sajátja és ideálja volt egyszerre. Amit a *praefatió*ban tömören így fogalmaz meg: „vita vigilia est" (praef. 19). „Élni annyi, mint ébren lenni", vagyis tevékenykedni, éspedig a közösségért, az államért, ahogy a felsorolt példákban megnevezett közéleti emberek – és maga Plinius is[26] – tette. Ezzel szemben, a szerencsétlen halálesetek öngyilkosságnak, válásnak vagy éppen a kedvenc fogathajtó versenyző halála miatti bánatnak a meglehetősen szánalmas következményei. Ha mindehhez felidézzük a 7. könyv kiemelten fontos témáját, a szellemi képességek közül legtöbbre értékelt *memoria* pliniusi értékelését,[27] akkor még a szöveg analóg retorikája is rávilágít a megoldásra. A halál a természettől kapott legfőbb jó: „praecipuum naturae bonum, mortem" (190). Az emlékezőképesség az élet adta leginkább szükséges jó: „Memoria necessarium maxime vitae bonum" (88).

Mindezt egyben látva, élni addig érdemes, amíg memóriánk és általában a szellemi képességeink birtokában vagyunk, amelyek képessé tesznek bennünket a cselekvésre, hasznos emberként élni, valóra váltani a „vita vigilia est" ideálját. Ezért a legszükségesebb és a legnagyobb jó a *memoria*, amelynek Plinius olyan kiemelkedő példáit nevezi meg, mint például Kyros, L. Scipio, Mithridates vagy Iulius Caesar – királyokat, az állam első embereit (88–91). Ha a sors olyan kegyes hozzánk, hogy megkímél az öregség testet-lelket pusztító időszakától, és a váratlan halál megelőzi az életnek ezt a dicstelen lezárását, az valóban „summa felicitas", a legnagyobb sze-

[24] Mary Beagon, *Roman Nature: The Thougth of Pliny the Elder*, Oxford – New York, Oxford University Press – Clarendon Press, 1992, 92–102.

[25] Plinius gondolkodásában nincs éles határ a hivatalos vallásosság (*religio*), a babonák (*superstitio*) és a természetfilozófia (mint pl. a természet egészének működését meghatározó *sympatheia-antipatheia* tanítása) között, lásd Thomas Köves-Zulauf, *Plinius der Ältere und die Römische Religion = Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 16, 1, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1978, 197–198.

[26] Plinius katonai tevékenységéről, közéleti szerepvállalásáról, írói tevékenységéről és egész életéről remek összefoglalást nyújt Healy, *i. m.*, 1–35, és még tömörebben Mary Beagon, *The Elder Pliny on the Human Animal:* Natural History, *Book 7*, Oxford – New York, University Press , Clarendon Press, 2005, 1–5.

[27] Plinius minden összefüggésben kiemelten fontos szerepet tulajdonít az emlékezetnek. Az elefántokat és a kutyát kiváló emlékezőképessége emeli – előbbit a vadon élő, utóbbit a házi – állatok élére (8, 1. és 146). A művészetekben a portrészobrászatnak (34, 16) és -festészetnek (35, 4, 9–10) az elődök emlékezetének a megőrzése és átörökítése a feladata.

rencse, avagy „praecipuum bonum", a természet adta legfőbb jó, amit a természettel azonosított élet nyújthat nekünk. Bizonyára ugyancsak ezért gúnyolódik Plinius, és nevezi az emberek ostoba képzelődésének a túlvilág létezését, vagyis az élet meghosszabbítását: „Quae, malum, ista dementia est iterari uitam morte? Quaeue genitis quies umquam, si in sublimi sensus animae manet, inter inferos umbrae?" (190)[28]

Plinius a 7. könyvet azonban nem a teljes megsemmisülés gondolatával zárja, hanem az emberiség legjelentősebb találmányainak és feltalálóinak a katalógusával (191–215). Ezt a huszonöt fejezetnyi szöveget azzal a mondattal vezeti be, hogy ennek a felsorolásnak itt van a helye („consentaneum videtur"), mielőtt elhagyná ennek a könyvnek a tárgyát, az emberi természet ismertetését („priusquam digrediamur a natura hominum").

A *Természetrajz* logikája szerint ez kétszeresen is igaz. Egyrészt összefügg az ismereteknek azzal az elrendezésével, hogy az anyag vagy az élőlény bemutatása abban a narratív hármasságban történik, amely a lelőhely vagy az élőhely leírásából, utána a jelenség vagy élőlény rövid jellemzéséből, végül a felhasználásból/hasznosságból tevődik össze.[29] Ezt a Pliniustól szisztematikusan alkalmazott narratív struktúrát kivetítve a 7. könyvre, a különböző népek élőhelye, majd ezeknek, illetve egyes kiemelkedő személyeknek a fizikai, szellemi és etikai-morális szempontú jellemzése után mindaz, amit az emberiség feltalált, és azokkal kibontakoztatta a természet adta lehetőségeit, a harmadik narratív egység, a felhasználás funkciójának feleltethető meg. Az ember, akinek életútját a 7. könyv a születésétől a haláláig kíséri végig, azzal tölti be természettől rendelt hivatását, ha a csak neki megadatott *ratio* segítségével hasznára lesz a természetnek, az életnek. Ebben a kontextusban a hasznosság, az *utilitas* abban manifesztálódik, hogy az ember az itt felsorolt, a tudományok, a mesterségek és a művészetek világát megteremtő találmányaival kiemeli saját magát a természeti létből.

Ezzel szorosan összefügg a találmányok katalógusának másik jelentése. Az ember mint feltaláló (*inventor*) a művészetek és a tudományok, az *ars* és a *disciplina* megteremtésével a civilizációt és a kultúrát teremti meg. Ez a gondolat pedig részben éles oppozícióban áll a könyvet nyitó képpel: a földön fekvő, minden veszélynek kiszolgáltatott, csak sírni képes csecsemő képével (2), valamint az ugyancsak a 7. könyv elején ismertetett barbár népeknek, Scythia, Aithiopia és India törzseinek a civilizálatlanságával (9–32). Ugyanakkor vissza is csatol, és ezzel keretbe is fogja a 7. könyvet: a feltaláló és alkotó ember képe a végpontja annak az útnak, amelyről Plinius olyan plasztikus képet fest. Végigvezeti olvasóját az ember és az emberiség életútján, majd a végén szinte felmutatja: *ecce homo*. Ez az ő antropológiája: nem biológiai evolúció, hanem kulturális kiteljesedés.

[28] „Ó gyarlóság, micsoda esztelen gondolat, hogy az élet újra kezdődik a halál után? Hogyan leljen valaha is nyugalmat az ember, ha tudatánál marad az, ami a felvilágon lélek, az alvilágban árny?"

[29] Az előfordulás/fellelés – bemutatás – felhasználás narratív hármasságáról és annak konzekvens alkalmazásáról lásd Darab, *i. m.*, 45 skk.

Ebben, a 7. könyv egészére kiterjedő folyamatban helyezkedik el Ofilius Hilarius halálának plasztikus képpé formálódó epizódja, éspedig fontos helyen. Mintegy *sphragis*ként lezárja az ember földi útját, biológiai létét. Egyszersmind ezzel lehetőséget teremtve – a különféle túlvilágképzetek cáfolata után – arra, hogy a könyv azzal záruljon, ami a halál utáni létezésnek az egyetlen cáfolhatatlan módja: az ember tudományos és művészi alkotásaiban formát öltő öröklét, a szellemi halhatatlanság gondolatával, a teremtő ember és alkotásainak monumentumával. Ezt előzi meg az anekdota, amely magába sűríti azokat a gondolatokat, amelyeket a 7. könyv számtalan *exemplum*a az életről megfogalmaz. Együtt van itt születés és halál, alkotás és kiteljesedés, a „summa felicitas"-ként avagy „praecipuum bonum"-ként aposztrofált hirtelen halál, végül Ofilius sírszoborként megidézett alakjában az emlékezet, a *memoria*.

A színész halálának elbeszélése tipikus megvalósulása annak a narrációs technikának, amelyre a bevezetésben az ifjabb Pliniusnak az egész *opus*ra érvényesített *diffusum* jellemzését adaptáltuk: a szétáradó vagy az elemzés fényében inkább elágazó, a gondolatmenet fő szálát újból és újból kitérőkkel – nem megszakító, hanem – gazdagító előadásmódnak. Annak a fajta narrációnak, amely Esterházy Péter írásainak köszönhetően vált híres prózapoétikai mottóvá.[30] Amelyet azonban eredetileg szintén az ifjabb Plinius fogalmazott meg, nem Plinius Maior enciklopédiájának, hanem a maga elbeszélésmódjának a jellemzésére. Egyik villájának hosszas leírása végén írja, mintegy exkuzálva annak minden részletre kitérő jellegét: „Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est."[31] Ez nem kitérés, ez maga a mű.

Ágnes Darab

The Episod as Narrative Occasion

'The Death of the Actor' Episode in Book 7 of Pliny's Natural History *(184–185)*

The name of Marcus Ofilius Hilarius does not occur in any other source besides book 7 of Pliny's encyclopedia. With this in mind, the narrative giving an extensive account of the death of the actor needs further explanation. The present paper takes a look at the narrower and broader context of this detail which lends the story a meaning and a structuring function within the *Naturalis Historia*. This inquiry enables us to draw certain conclusions not only about book 7, but about the whole encyclopedia as well.

[30] Esterházy Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Bp., Magvető, 2003, 8. A mondat visszatér Esterházy *Harminchárom változat Haydn koponyájára* című színdarabjában is, melyben az angyal vezeti fel ezzel a mondattal az egyik epizódot.

[31] *Ep.* 5, 6, 43.

Hajdu Péter

Az összehasonlító irodalomtudomány és a klasszikusok

Meddig mehet vissza az összehasonlító irodalomtudomány az időben? Vagy másképpen: mikortól vannak olyan irodalmak, amelyeket ez a diszciplína összevethet? Amikor a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ICLA/AILC) elkezdte könyvsorozatát, az európai nyelveken írt irodalmak összehasonlító történetét, lényegében a reneszánszt jelölte ki a tárgyalás kronológiai kiindulópontjaként.[1]

A mögöttes gondolatmenet valami ilyesmi lehetett: minthogy a középkorban még nem alakult ki a nemzeti nyelvek irodalmi rendszere, nem voltak összehasonlítandó irodalmak sem. Inkább egy egységes, latin nyelvű irodalomról lehet beszélni, amely az összehasonlító módszerrel nem tárgyalható. Valójában az előzetes tervezet és kérdőív, amelynek alapján az ICLA belgrádi kongresszusa kialakította a sorozattervet, még a középkortól kezdte volna a tárgyalást: „minthogy napjaink Európájának nemzeti irodalmai általánosságban véve a középkor folyamán kezdtek kialakulni és nemzeti jellegük szerint differenciálódni, az látszik helyesnek, ha az európai irodalmak folyamatok szerinti tárgyalását a középkorral kezdjük".[2] Az első felvetésre kapott visszajelzések alapján azonban az időbeli kezdőpontról kialakított elképzelést módosították, merthogy a komparatisták szerint „az összehasonlító irodalomtudomány lényegéhez tartozik, hogy az irodalmi átvételeket, a mozgalmakat, a párhuzamosságokat, a nemzetek közötti kölcsönösségeket tanulmányozza"; lehet európai irodalomtörténetet indítani korábbról is, de az nem lesz összehasonlító irodalomtörténet.[3]

Két megjegyzés azonnal ide kívánkozik. Először is a késő középkorban már számos népnyelvi irodalom hozott létre máig magasra értékelt teljesítményeket, a provanszál és ófelnémet lírától az északi eposzokon át az ófrancia *chanson de geste*-ekig és a *Nibelung éne*kig. A korszak komparatív megközelítésére vannak, de csak meglehetősen ritka példák. A latin persze emellett továbbra is produktív közege maradt az irodalomnak. Tulajdonképpen mindmáig, hiszen ma is jelennek meg mind eleve latinul írt, friss művek, mind modern irodalmi alkotások latin fordításai. Ha a latin a sok-sok irodalmi nyelv egyike lett, akkor a latinul írt irodalmat is össze lehetne hasonlítani a többivel. Ez sem történik meg: a neolatin irodalom tanulmányozása olyan önálló(suló) diszciplínának látszik, amely kevéssé nyitott az összehasonlításra.

---

[1] *Rapport relative au projet d'une histoire de la littérature européenne = Actes de V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967,* éd. Nikola Banašević, Belgrade – Amsterdam, Université de Belgrade – Swets & Zeitlinger, 1969, 775–794, 785.

[2] *Uo*., 776. Az idézeteket minden esetben saját fordításomban adom meg.

[3] *Uo*., 285.

Ez talán abból következik, hogy a latinul írók eleve nemzetközi közösséget alkotnak. A nemzet az összehasonlító irodalomtudomány alapfogalma, és nemzet nélkül az összevetés inadekvátnak látszik, ezért legfeljebb a modern nemzetek protogeneziséig tud visszamenni az időben. A különböző nemzetek latin nyelvű irodalmi termésének összevetése még mindig lehetne az egyik opció, de ebből az ötletből is látszik, mennyire fontos a nemzet: még akkor is vissza kell hozzá hátrálni, ha a tárgyalandó irodalom nem nemzeti alapon szerveződik. Kétségtelen, hogy az összehasonlító irodalomtudomány az utóbbi időben tett erőfeszítéseket a nemzet adta fogalmi keretek meghaladására, például azáltal, hogy a hibridizáció, a kozmopolitizmus, a többnyelvűség kérdéseire koncentrált, de a nemzet még ezekben a kutatásokban is jelen van. Legalábbis mint a legyőzendő gonosz. A CHLEL[4] első tervezete pedig egyértelműen megmutatta, hogy az összehasonlító irodalomtudomány *post quem*jének a nemzeti irodalmak elkülönülését tekintették.

Ráadásul a középkor monolit latin kultúrája sem egyszerű képlet. Rögtön szögezzük le, hogy messze nem terjedt ki egész Európára, hát még az egész világra. Számos irodalmi kultúra virágzott egyidejűleg, és többüknek valós kulturális kapcsolatai voltak Európával (ami előfeltétele a komparatisztikai vizsgálatok egyik fontos típusának). Dél-Kelet-Európában a Bizánci Birodalom a görögöt használta, a Mediterráneum (beleértve az Ibériai-félsziget déli részét) jelentős részén az arab irodalmi kultúra volt jelen. Még mindig a térségben maradva tudunk a szír, a kopt, az örmény és más irodalmakról. És a héber irodalomról se feledkezzünk meg, amely szintén fontos szövegeket hozott létre. Ha azt gondoljuk, hogy a középkor irodalma nem közelíthető meg összehasonlító módszerekkel, az nemcsak európacentrikus szemlélet, de még annak is nagyon szűkkeblű, mind földrajzilag, mind kulturálisan.

De ha meg lehetne csinálni, miért nem csinálják? Egyfelől persze vannak, akik csinálják, és César Domínguez már több éve tervezi a CHLEL középkori kötetét. Úgy látszik, ahogy a komparatisztikai vizsgálódásokban korábban érintetlen térségek kutatói is bekapcsolódnak, az addig figyelmen kívül hagyott földrajzi térségek régebbi hagyományainak összevetése is egyre nagyobb mértékben fog jelentkezni. 2013-ban az Anna Balakian-díjat (megosztva) egy olyan könyv kapta, amelynek jó harmada (ez a harmad is 200 oldalnál hosszabb) ókori és középkori irodalmi anyagot tárgyalt komparatív szempontból: Aurélia Hetzel *La Rein de Saba* című könyve.[5] Másfelől azonban a tudományos intézményrendszer diszciplináris határai is akadályozzák az ilyenfajta vizsgálódásokat. A medievisták másféle képzést kapnak, az arab, kopt stb. hagyomány specialistái nem érintkeznek a komparatív területekkel. További problémát okoz az irodalomfogalom 18. századi megváltozása. Korábban minden írott szöveg, a diszkurzívak is irodalomnak számítottak, míg újabban inkább csak az esztétikai célúak. A középkor írásos hagyományával foglalkozók kutatásait egy komparatista

[4] Comparative History of Literatures in European Languages.

[5] Aurélia Hetzel, *La Rein de Saba: Des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

gyakorta tekintené inkább vallástörténetnek, teológiának, kultúrtörténetnek, mintsem irodalomtudománynak.

De mi a helyzet az ókori irodalommal? Az is csak egy kicsivel bonyolultabb. Azt a két komplex irodalmi kultúrát (a görögöt és a latint), amelyekre együtt a klasszikus antikvitás kifejezést alkalmazzuk, lehet és valójában szokás is összehasonlító módszerekkel tárgyalni. Sőt a klasszika-filológia mindig is komparatív volt (hiszen mindig reflektált a görög-római viszonylatra), de ettől még nem hívják komparatisztikának, minthogy az egy másik diszciplína a maga tanszékeivel és kutatási rutinjaival. Ugyanakkor a nem klasszikus antikvitás is bőséges anyagot kínál az összevetésre. A földrajzi régióban számos további irodalmi kultúra szövegei maradtak fenn. Tanulmányozzák is az egyiptomi, héber, hettita stb. szövegeket. Vajon az ókori kelet szöveges emlékeit komparatív módon szokás megközelíteni? Természetesen igen, sőt a klasszikus antikvitáshoz fűződő kapcsolataik is gyakori tárgyai a vizsgálódásoknak. Csakhogy az ilyen kutatást sem hívják összehasonlító irodalomtudománynak. És akkor még nem is említettem az összevetés lehetőségét az ókori India és Kína irodalmával, ahol a kultúrkapcsolatok nem olyan gyakoriak és szembetűnőek. Wiebke Denecke friss könyve ígéretes első lépés ezen a területen.[6]

A fentiekből az látszik, hogy nincs igazi akadálya a reneszánsz előtti irodalom komparatív tárgyalásának, csakhogy ehhez át kell lépni bizonyos diszciplináris határokat. Ugyanakkor a nyugati komparatisták nemigen tudnak meglenni a klasszikusok nélkül. Az összehasonlító irodalomtudomány viszonyát a klasszikusokhoz két altémán keresztül fogom tárgyalni a továbbiakban; az egyik az ún. utóélet (*Nachleben*), a másik a modern irodalomtudomány viszonya az antik elméletekhez.

Nagyon is vitatható, hogy az irodalom (hát még az irodalmi rendszer) folyamatosan fejlődött volna az ókortól napjainkig. Az viszont nem vitatható, hogy az európai nemzetek hajlamosak a klasszikus ókort – legalább kulturális szempontból – a saját múltjuknak tekinteni.[7] Nemcsak azok a nemzetek, amelyek dicsekedhetnek valamiféle klasszikus eredettel, hanem a többiek is. A klasszikus eredet főleg nyelvi természetű lehet (a neolatin nyelvek beszélői és a görögök esetében), de a Római Birodalom egykori területén felvetődik a történelmi vagy akár a genetikai folytonosság hipotézise is. Természetesen mindhárom lehetőség kulturálisan konstruált narratívát jelent. De több tucatnyi további nép van Európában, amelyek a fentiek közül egyik módon sem tudnak a klasszikus ókorhoz kapcsolódni, mégis „adoptálják" mint kulturális ősüket. Több modern nép őseit a klasszikus források mint a birodalom határain túl élő barbár ellenséget említik (amelyek közül a népvándorlás során sok beköltözött a birodalomba, és tevéke-

[6] Wiebke Denecke, *Classical World Literatures: Sino-Japanese and Greco-Roman Comparisons*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2014.

[7] A CHLEL legelső tervezete így definiálta az európai irodalmat, még mielőtt az „európai nyelveken írt irodalmak" fogalmára cserélték volna: „azon irodalmak összessége, amelyek hagyományaik és művészi formáik révén az antik Görögország és Róma irodalmához kapcsolódnak". *Rapport..., i. m.*, 775.

nyen hozzájárult a neolatin etnogenezisekhez), sokat pedig egyáltalán nem: vagy azért, mert túl messze éltek, vagy még meg sem érkeztek a láthatárra. De még ők is a klasszikus ókor szellemi leszármazottainak tekintik magukat. Ezek a különbségek azonban jelentős eltéréseket eredményezhetnek az identitásképzési stratégiákban és a klasszikusokhoz kialakítható viszonyban. Feltételezhető, hogy a 18. századi német humanizmus azért érdeklődött inkább a klasszikus örökség görög része iránt, mert nem tekintették magukat a rómaiak leszármazottainak. Az olaszok és a franciák igen, és számukra a 18. században Vergilius volt a legnagyobb költő, míg Homéros a németeknek talán éppen azért, hogy a francia kulturális hegemóniát ellensúlyozzák.[8]

Noha a közös (és ókori eredetű) vallás kétségtelenül fontos szerepet játszott ebben az adoptálásban, azért az iskola jelentőségét sem szabad alábecsülni. Egészen a 20. század közepéig az irodalom fogalmát, az irodalomolvasás és -értelmezés módszereit és technikáit elsősorban antik anyagon tanították. Ez a korai tapasztalat mélyen befolyásolta a leendő olvasók és írók elképzeléseit arról, hogy az irodalom tulajdonképpen micsoda, és mit csinál, melyek az alapvető műfajok, melyek a valaha írt legjobb könyvek. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a szerzők ne hozhattak volna létre teljesen másféle irodalmat, mint amiről az iskolában tanultak. Megtehették, és meg is tették. Ha a kortárs irodalommal nem is lehet az osztályteremben találkozni, olvasókat és írókat azért többnyire egyaránt a friss fejlemények hozzák leginkább lázba. A klasszikus irodalom mindazonáltal több mint egy tudatalatti modell (alkalmasint ami ellen lázadni lehet), hiszen óriási mennyiségű, jól kiaknázható tematikus és poétikai nyersanyagot kínál, valamint a művelt olvasókkal közös kulturális referenciakincset. Ezért kommunikációs kódként is működhet. A hatás- vagy a recepciótörténet (amely kifejezések két különböző irányból referálnak a diakrón kulturális transzferre) legitim területe az összehasonlító irodalomtudományos vizsgálódásnak. De én most mégsem antik és modern irodalmak összehasonlításáról akarok beszélni, hanem a modern irodalmi kultúrák különböző elemei – legyenek azok művek, szerzők vagy nemzeti irodalmak – közti összehasonlításról, ahol is a klasszikus örökség a *tertium comparationis,* az összevetés nézőpontja vagy közege lesz. Így válnak a klasszikusok az összehasonlítás nyelvévé.

Hogy egyes eposzköltők hogyan használják Vergiliust, az a műfajtörténet egyik szálának is felfogható, de egyben lehetőséget kínál nemzeti tradíciók és különböző kontextusú művek összevetésére is. Ha csak epikus költészetről beszélünk, akkor a Vergilius-hatás óhatatlanul a poétikai megformálás kérdésterületére kerül. Az eposz nem volt különösebben divatos műfaj az elmúlt kétszáz évben, ami visszamenőleg is aláásta tekintélyét. De az *Aeneis* befolyása nem korlátozódik saját műfajának későbbi fejlődésére. Rengeteg dráma és opera merítette belőle a cselekményét Christopher Marlow *Dido, Queen of Carthage* című drámájától (1594) Henry Purcell *Dido and Aeneas*án át (1688) Hector Berlioz *Les Troyens* című operájáig (1856) és azon is túl. Klaus-Dietrich Koch *Die Aeneis als Opernsujet: Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu*

[8] Marót Károly, *Homeros, „a legrégibb és a legjobb"*, Bp., Egyetemi Nyomda, 1948, 44–49.

Berlioz című könyvéből[9] megtudhatjuk, hogy Berliozig száznegyvennél is több opera dolgozta fel az *Aeneis*t. Vergilius azonban talán túlságosan is jó példa, hiszen mint Gian Biagio Conte megállapította „Vergilius utóélete a nyugati irodalommal azonos".[10] De éppen ezért lesz a nyugati irodalom elemzésében a Vergilius-hatás az összehasonlítás nyelve. Ha nyilvánvalóan klasszikus történetek vagy motívumok modern környezetben jelennek meg, a hangsúly az adaptáció és a kidolgozás módjára esik, ami összehasonlító megközelítésre csábít.

A másik terület, ahol az összehasonlító irodalomtudomány és a klasszikusok viszonya különösen izgalmas lehet, az a viszonyunk az antik elmélethez. Ritka, hogy egy irodalmi elemzés elméleti bevezetője ne hivatkozzon az elmélet ókori forrásaira. Platón, Aristotelés, Cicero és Quintilianus a legdivatosabbak. A bölcsésztudományokban a régi elméletek és belátások nem halnak el; szokványos eljárás az irodalommal kapcsolatos régi gondolatokat tárgyalni, akár vitatva őket, akár egyetértve velük. Viszont a szinte kötelező utalás az ókori gyökerekre azt sugallja, hogy a nyugati elmélet folytonosan fejlődött a kezdetektől, és hogy az irodalom, amelynek értelmezésére az ókori elméleteket kidolgozták, alapvetően ugyanúgy működött, mint a miénk. Egyik előfeltétel sem látszik teljesen igaznak. Ráadásul gyakran a „klasszikus elmélet" sem több modern, visszamenőlegesen kialakított fikciónál.

Vegyük például a klasszikus nevetéselméletet, amelyet Aristotelésnek szokás tulajdonítani, és a „superiority theory" kategóriájába szokás besorolni a nevetéselméletek hármasságán[11] belül. Részletesen kifejtett nevetéselmélet nem található sehol Aristotelés fennmaradt munkáiban, mindössze alkalmi megjegyzések különböző retorikai, poétikai és etikai értekezésekben, amelyek nem kapcsolódnak össze, sőt néhol ellentmondanak egymásnak. Mindazonáltal sokan hajlamosak feltételezni, hogy ezek csak töredékei egy a háttérben felsejlő, teljes elméletnek, amelynek kifejtése sajnos nem hagyományozódott ránk. De Aristotelés nyilván megírta a teljes nevetéselméletet is, tudniillik a *Poétika* elveszett második könyvében. Egyrészt az sem biztos, hogy az a könyv egyáltalán létezett, másrészt ha létezett is, tartalmáról a leghalványabb sejtelmünk sincs. A teljes, kifejtett elmélet bizonyíthatatlan hipotézise garantálja a nevetéssel kapcsolatos, különböző írásokban elejtett, töredékes megjegyzések koherenciáját.[12] Ugyanakkor a klasszikus ókor nagyon sok kérdésről hagyott ránk különféle elméleteket (még nevetéselméleteket is). Szóval vannak klasszikus elméletek. Csakhogy hatalmas interpretációs energiákat kell mozgósítanunk, hogy ezek az elméletek számunkra is értelmesek legye-

[9] Klaus-Dietrich Koch, *Die Aeneis als Opernsujet: Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz*, Konstanz, Universitätsverlag, 1990.

[10] Gian B. Conte, *Latin Literature: A History*, trans. Joseph B. Solodow, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1999, 284.

[11] A hármasságot a humorról, nevetésről szóló legtöbb könyv elméleti bevezetője ismerteti. Ez afféle konvenció. Találomra kiválasztott példaként lásd Maria Plaza, *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 6–13.

[12] Mary Beard, *Laughter in Ancient Rome*, Berkeley, University of California Press, 2014, 29–36.

nek, hogy mondjanak nekünk valamit. Így aztán, amikor modern utalásokkal találkozunk antik elméletekre, azok gyakran vonatkoznak inkább az inventiózus értelmezések évszázados hagyományára, mintsem „magára" az antik elméletre.

Az eddigiek fényében viszont az a kérdés vetődik fel, kezdhet-e a komparatisztika bármit is az antik elméletek gyakran felületes és tájékozatlan, és ha még szakmailag megbízható, elvileg akkor sem szilárd megalapozottságú felhasználásának gyakorlatával. Talán igen. Az antik elmélet nem valamiféle változatlan adottság, nem olyasféle közös kulturális örökség, amelyet bármikor segítségül hívhatunk, hogy megoldjuk aktuális problémánkat, vagy hogy annak segítségével adjuk elő saját gondolatainkat. Az antik elmélet legalábbis részben a saját teljesítményünk, amit az ókori forrásokkal folytatott párbeszédben dolgozunk ki. Ezért az a mód, ahogyan valaki az antik elméleteket felhasználja, őrá is jellemző. Melyik antik elméletet választja ki? Milyen aspektusát akarja kiemelni? Melyik változatát idézi? És milyen céllal a saját kortárs kulturális kontextusán belül? Ezek már összehasonlító jellegű kérdések, amelyek nemcsak egy adott korszak irodalomtudományát érintik, hanem az irodalmi rendszerét is. Az „irodalmi rendszer" fogalmát itt szűkebb értelemben használom, mint Earl Miner tette,[13] feltételezve, hogy a nyugati irodalmi rendszer ernyőfogalma alatt részlegesebb irodalmi rendszerek is működhetnek.

Earl Miner említése azonban önmagában is kényszerít arra, hogy a fenti megfontolások kiterjeszthetőségét mérlegeljük: mi a helyzet a klasszikusokkal a nem nyugati irodalmi rendszerekben. Egyfelől azok a rendszerek hasonló lehetőséget nyújtanak saját klasszikusaik komparatív megközelítésére. (A klasszikus kínai költészet a viszonyítási alap minden kelet-ázsiai irodalom számára.) Másfelől a globalizáció révén a nyugati klasszikusokhoz másoknak is ki kell alakítaniuk saját viszonyukat. Ez a folyamat is érdemes (lesz) a komparatív vizsgálódásokra.

Péter Hajdu

Comparative Literary Studies and the Classics

The fact that the ICLA's book series, the comparative history of literatures in European languages, took the Renaissance as its point of departure suggests that the timespan of comparative literature does not go back further than that period. David Damrosch's definition of world literature, however, includes all the classics as texts read outside their original culture. For a comparative approach we do not need to compare the classics to a different (e.g. modern or a non-European ancient) kind of literature: since all the western literary cultures developed some kind of relationship to the classics, they can be discussed as a code of western literature, which may make them a „language" of comparison.

[13] Earl Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Gelenczey-Miháltz Alirán

Opera és misztérium

Gondolatok Jan Assmannról és *A varázsfuvoláról*[*]

„Csak az emelheti fel büntetlenül Ízisz fátylát,
aki teljes hatalmát és erejét ismeri."
Ignaz von Born

Opera duplex

A varázsfuvola egyszerre Mozart legnépszerűbb és legkevésbé értett operája. Népszerűségét fölösleges bizonygatni, rendezők hada próbálja újra és újra, egyre aktualizáltabb és populárisabb formában színre vinni a művet,[1] ám egyre távolabb kerülve az alkotók, *a két szabadkőműves páholytestvér* (Mozart és a szövegkönyvíró Emmanuel Schikaneder) eredeti szándékától.

Ezzel szemben Jan Assmann *Varázsfuvola*-értelmezése abba a már ismert hagyományba illeszkedik, amely az operát nem mese és misztérium jól-rosszul sikerült kombinációjaként, hanem *teljes egészében misztériumjátékként* interpretálja: „Hogy *A varázsfuvola tartalmaz* egy rituálét, jelesül az Ízisz misztériumaiba való beavatását, azt természetesen mindenki felismerte, aki behatóbban foglalkozott a művel, azt azonban, hogy *egészében* – természetesen esztétikailag műalkotássá transzponálva – egy *rituálé* végrehajtását jeleníti meg, eddig nem látták. E felismerést csak az emlékezettörténeti megközelítés tette lehetővé. […] Ez a megközelítés a várakozásokat is felülmúlva annyira termékenynek bizonyult, hogy fényében nemcsak az vált nyilvánvalóvá, a beavatási misztérium kétségkívül az opera egyik központi motívuma, hanem az is, hogy egyszersmind a mű felépítésének szervezőelve, mind a zene, mind pedig a szöveg tekintetében."[2] *A varázsfuvola* valódi rituálét visz színre, s azt nemcsak lejátszatja a közönség előtt, hanem katartikusan be is vonja őket a rituálisan kötött eseménysorba: Tamino fejlődése így, az Éj királynőjének világába vetett hitétől

[*] Tanulmányomban elsősorban Jan Assmann magyarul is megjelent két legutóbbi könyvére, *A varázsfuvolára* (2005/2012) és a *Religio duplex*re (2010/2013) támaszkodom. Mozart *Varázsfuvoláját* főként a saját interpretációmban mutatom be, melyet a Mozart-operák kiváló ismerőjével, Fodor Gézával vitattam meg először. A Mozart-műveknél szereplő KV megjelölés Mozart műveinek jegyzékét, a *Köchel-Verzeichnis*t jelöli.

[1] Így például hazánkban a legújabban az Erkel Színházban rendezett *A parázsfuvolácska* című gyermekváltozat, melynek meséje cirkuszi környezetben, artistanövendékekkel játszódik, természetesen hatalmas sikerrel. De vannak ennél vadabb megoldások is, így például egy mindenki által letölthető angol nyelvű operafilm, melyben a mozarti zene II. világháborús környezetben hangzik fel (a *youtube.com* a tanulmány megírása óta törölte a film URL-jét).

[2] Jan Assmann, *A varázsfuvola: opera és misztérium*, ford. Tatár Sándor, Bp., Atlantisz, 2012, 30. – Jan Assmann kiemelése.

a sarastrói világképről való tudatos meggyőződéséig, *magának a nézőnek a fejlődése is.* A darab a bécsi külvárosi népszínház, a Theater an der Wien nézőinek sokszínű közönségéhez fordul, egyszerű emberekhez és tanultakhoz, kívülállókhoz és beavatottakhoz, s ezáltal esztétikai kétértelműségével reprodukálja azt a kettős struktúrát, amely a korabeli misztériumelméleteket a pogány vallásokkal, mindenekelőtt az egyiptomi vallással összekötötte. Assmann szerint mindez azért volt lehetséges, mert az újkorban többféle értelmezésben használt ún. *religio duplex, a kettős vallás* elmélete, a *népi-* és *elitvallás* ellentétének megkonstruálásával *A varázsfuvolá*nak mint népoperának és misztériumjátéknak a kétarcúságában, vagyis „opera duplex" formában találta meg a kifejezését:[3] „*A varázsfuvola* nagyon rafinált és hatásos módon fordítja le cselekménnyé a kettős vallás elméletét".[4]

Assmann szerint a *religio duplex olyan vallási fogalom, melynek lényege egy alsóbb szintű, a „népnek", valamint egy felső, szűkebb körnek szóló tanítás, teológia megkülönböztetése, amely* kétféleképpen értelmezhető.[5] Az első értelmezés szerint a széles tömegek szellemi felkészültsége nem teszi lehetővé, hogy a kiválasztottak számára szolgáló vallási igazságban részesüljenek, vagyis egy szűkebb körnek szóló *elitvallás* határolódik el egy szélesebb körnek szóló *populáris vallástól*.[6] A másik szerint viszont a vallás kettéosztását „köz" és „privát/személyes" vallásra *a politikai szükségszerűség* hozza létre: az állam és az ún. „konnektív igazságosság"[7] társadalmi eszméjének fenntartása elengedhetetlenné teszi, hogy a nyilvános vallás az állami törvényeket szakrális keretbe foglaló rítusok, ünnepek és kultuszok formájában jelenjen meg. „A pogány vallás tehát a politikai rend, igazságosság és társadalmi béke szolgálatában álló fikció, s így nem papi csalás, hanem hatalmas civilizációs teljesítmény. Lényegét tekintve azonban politikai intézmény: a pogány vallás politikai teológiára épül."[8]

A *religio duplex* elmélete antik, középkori és reneszánsz előzmények után először a cambridge-i újplatonikus és hebraista Ralph Cudworth hatalmas munkájában (*The True Intellectual System of the Universe*, Cambridge, 1678*)* körvonalazódott. „E művében Ralph Cudworth a *minden-egy* eszméjét az óegyiptomi vallás és teológia, pontosabban: az *egyik* egyiptomi teológia kvintesszenciájaként mutatta be; egyiptomi teológiából

[3] Bővebben Fodor Géza, *A helyreállított „Varázsfuvola"*, Holmi, 2007/1, 86–92; lásd még Uő, *A Mozart-opera világképe*, Bp., Typotex, 2002, különösen *A varázsfuvola* (371–425) és az *Érdemes-e visszavonni* A varázsfuvolát*?* (497–564) című fejezeteket.

[4] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m*., 395.

[5] Jan Assmann, *Uralom és üdvösség*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 2008, 319–320.

[6] A „vulgáris" politeizmus és az „elit" monoteizmus megkülönböztetése John Seldennél (1584–1654), a „religio duplex" kifejezés pedig Christopher Ludwig Launál (1670–1740) bukkan fel először. Lásd Jan Assmann, *Religio duplex: Az egyiptomi misztériumok és az európai felvilágosodás*, ford. V. Horváth Károly, Bp., Atlantisz, 2013, 15, ill. 87–88.

[7] Assmann kategóriája az *Uralom és üdvösség*ben, *i. m.*, 241. „A konnektív igazságosság működését az egyiptomiak az emberek egymás közti szolidaritásától tették függővé." *Uo.*, 246.

[8] Assmann, *Religio duplex…*, *i. m*., 107.

ugyanis kettő van: egy »*publick*« és egy »*arcane theology*«. Cudworth szerint valamennyi antik vallás bizonyos értelemben kettős, van egy külső oldala a hivatalos vallás alakjában, valamint egy belső oldala a misztériumok alakjában, *mindezen kettős vallások modellje, ősformája pedig a régi egyiptomiak vallása.*"[9] William Warburton, Gloucester püspöke fejlesztette tovább a kettős vallás elméletét azzal, hogy kidolgozta a pogány vallások úgynevezett „nyílt" és „titkos" rituáléi között meglévő ellentéteknek a rendszerét (*The Divine Legation of Moses 1738–1741*).[10] Warburton Alexandriai Kelementől vette át (akinél a megkülönböztetés az eleusisi misztériumokra vonatkozott) a „kis" és a „nagy misztériumok" közötti megkülönböztetést. Az ún. *kis misztériumok* a szimbólumokkal és érzékekre ható reprezentatív szertartásokkal a leendő beavatottak „alsóbb" rétegeit akarták „bevonzani". Ezek általában a lélek halhatatlanságáról és az eljövendő örök életről szóló tanítást közvetítettek, amely szerint az erényesekre jutalom, a bűnösökre pedig büntetés vár odaát. A *nagy misztériumokat* viszont annak a csekély számú beavatottnak tartották fenn, akiknek a lelke és szelleme elég erős volt ahhoz, hogy az „igazságot" elviselje, s akik épp ezért „uralkodásra" voltak teremtve.[11] „Mint mondottuk, a nagy misztériumokban a titok nem az attrakció, hanem az exklúzió szolgálatában állt."[12]

Assmann lenyűgöző és kifinomult elemzések során mutatja be, hogy *A varázsfuvola* születésekor burjánzó német és osztrák misztériumelméleti irodalom milyen nagymértékben támaszkodott Warburton *religio duplex* elméletére. A könyv német nyelvű kiadásához (2005) mintegy 140 oldalas dokumentumgyűjtemény is tartozott (ezt a magyar változatban kihagyták), átfogó képet nyújtva a 18. században virágzó szabadkőműves misztériumelméleti kutatásokról, amelyek centrális jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. „Közelebbről és konkrétan a XVIII. század misztériumelmélete az, aminek a fényében az opera egész cselekménye mint rituálé azonosítható."[13] A misztériumelméleti kérdésnek igen nagy hordereje volt, mivel „misztériumok" címen a vallási igazságról és a vallási igazság emberi megismerhetőségéről folyt a vita:[14] „a felvilágoso-

[9] Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.,* 15, kiemelés tőlem – G.-M. A. A terminológiai megkülönböztetés kiemelése Jan Assmanntól.

[10] Az előzmények ennél régebbre mennek vissza: „Számomra evidensnek tűnik, hogy az egzoterikus politikai, valamint ezoterikus filozófiai teológiát megkülönböztető kettős vallás elmélete Maimonidészre nyúlik vissza." Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 67.

[11] Nehéz pontosan leírni, hogy ez valójában mit jelenthetett. Az elképzelés valószínűleg onnan ered, hogy a beavatás eredetileg csak az uralkodóra korlátozódott. Plutarkhos a beavatott királyokról *De Iside et Osiride* 8, (Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 110.); vö. Jan Assmann, *Der König als Sonnenpriester: Ein kosmographischer Begleittext zur kultischen Sonnenhymnik in thebanischen Tempeln und Grabern*, Glückstadt, Augustin, 1970. Arról, hogy mi volt az „igazság", amelyben a beavatandót részesítették, csak sejtéseink vannak.

[12] Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 109.

[13] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 30.

[14] Az opera közvetlen szellemi hátterét adó bécsi ún. „tudományos szabadkőművesség" (Anton Kreil, bécsi szabadkőműves filozófus és klasszika-filológus terminológiája) munkásságának is ez volt a központi témája.

dás korában (ugyanis[15]) a »misztérium« a kinyilatkoztatás ellenfogalmává fejlődött."[16] A vallás, amelyet Mózes kapott a Sínai-hegyen, kinyilatkoztatott vallás, ellentétben a Mózes előtti misztériumvallás típusú vallásokkal. Mivel minden misztérium ősi forrásának az óegyiptomi vallás számított, ezért az „ész vallását az ókori Egyiptomban, a filozófusok istenét pedig az egyiptomi misztériumokban keresték".[17]

Mozart és a bécsi szabadkőművesség

Mozart szabadkőműves kapcsolatai baráti salzburgi családok közvetítésével már kora ifjúságában elkezdődtek, majd az 1773 és 1779 közötti években váltak lényegesen szorosabbá, amikor a prominens szabadkőműves, Philipp Freiherr von Gebler *Thamos König in Agypten* című színdarabjához előbb zenét írt, majd átdolgozta azt. A páholyhoz azonban csak később csatlakozott, amikor 1784 decemberében a bécsi *Zur Wohltätigkeit* elnevezésű páholy tagjai közé lépett, majd 1785 januárjában segéddé, s nem sokkal később pedig mesterré avatták a *Zur Wahren Eintracht* testvérpáholyban. Az ifjúkora óta eltelt hat esztendő döntő fordulatot hozott az életében: az addig apja befolyása alatt álló ifjú 1781-ben botrányos körülmények között vált meg „gazdájától", a salzburgi hercegérsektől és Salzburgtól, apja akarata ellenére megnősült, és a zeneművészet történetében először, Bécsben kizárólag saját művei komponálásából akart megélni. A fiú csatlakozását a páholyhoz egy hónappal később követte az apáé – most már Wolfgang volt a kezdeményező kettőjük közül. 1786-ban II. József császár a meglevő nyolc páholyt rendeletileg háromba tömörítette, így jött létre a *Zur Wohltätigkeit* és a *Gekrönte Hoffnung* egyesítéséből a *Neugekrönte Hoffnung* páholya.[18] József, ha nem is volt szabadkőműves-ellenes, mindenesetre szemmel tartotta politikai és „vallási" tevékenységüket.[19] Apa és fia a kedvezőtlen fordulat ellenére az apa haláláig páholytestvérek maradtak, de 1784-től levelezésüket – a benne foglalt szabadkőműves vonatkozások miatt – jórészt megsemmisítették.

Wolfgang Amadeus szívvel-lélekkel szívta magába a páholyok felvilágosodott és misztikus gondolatait, és igen gyorsan szenvedélyes és meggyőződéses szabadkőmű-

[15] Betoldás tőlem, G.-M.A.

[16] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 31.

[17] *Uo.*, 32. Lásd a könyv *Az egyiptomi misztériumok mint „tudományos szabadkőművesség"* című fejezetét, 137–147.

[18] A bécsi szabadkőművességről lásd Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 205–233 (*Illúzió és dezilluzionálás – a szabadkőművesek misztériumelmélete*); Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 131–166 (*A religio duplex és a szabadkőművesség*).

[19] Assmann felhívja a figyelmet arra is, hogy „[a] kőművesek azonban nem azért szövetkeznek, hogy forradalommal megdöntsék az államot, hanem a páholy szűkebb keretei között egy olyan alternatív államot kívánnak alapítani….mely a morálra épül. E miniállam eszményei az erény és igazságosság, a tevékeny emberszeretet, barátság és egyenlőség." Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 127.

vessé vált. Nagyszámú szabadkőműves kompozícióját ismerjük, sőt önálló páholyt is akart alapítani „Barlang" (*La Grotta*) néven, melynek még a szervezeti szabályzatát is kidolgozta. Mozart páholya egy döntő ponton azonban eltért az általános szabadkőműves szabályzattól, amennyiben az övé mindkét nem számára egyaránt nyitott volt.[20] 1791-ben, második prágai útja alkalmával ellátogatott a *Zur Wahrheit und Eintracht* elnevezésű páholyba is, ahol a két sorban felállított testvérek a *Maurerfreude* (KV 471) kompozícióját énekelték neki, mire megjegyezte, hogy legközelebb jobban ki fogja fejezni a szabadkőművesség eszméjét…[21]

A varázsfuvola megkomponálását Mozart először csak szorult anyagi helyzetében vállalta el, és sokáig szabadkozott, hogyha baj lesz belőle, ő nem tehet róla, mert „varázs-operát" még sohasem komponált. Schikaneder szövegkönyve azonban végül is kedvére való volt, mert a „zene engedelmes lányának" bizonyult, s bár részleteiben kifogásolható volt, de „egészen a zene számára" íródott, vagyis feszes, egyértelmű, rövid és egyáltalán nem abból a fajtából való, melyek „a komponistának egész ideáját tönkreteszik".[22]

A librettóval kapcsolatban majd minden monográfia megjegyzi, hogy egyik forrásaként az akkori divat szerint varázsköntösbe bújtatott konvencionális „szabadító történet" szolgálhatott, a *Lulu, avagy a varázsfuvola* című mese Wieland *Dschinnistan*jából. Valószínűbbnek tűnik azonban, hogy a mese inkább csak a „varázs-opera" megírásának *ötletét* vethette fel Schikanederben, mert a történet fő vonalaiban homlokegyenest ellenkező *A varázsfuvolá*éval: a jó tündérről és leányáról szól, akit egy gonosz varázsló elrabol atyjától, s akinek Lulu herceg a keresésére indul. A mára teljesen abszurddá vált ún. „törés-elmélet" szerint[23] *A varázsfuvola* „első verziója" ezt adaptálta volna, és csak bizonyos okok – a konkurens *Kaspar der Fagottist* színre kerülése, esetleg Ignaz von Born bécsi nagymester halála – késztették volna Schikanedert és Mozartot a jó és a rossz, a világosság és sötétség szerepének a felcserélésére, vagyis a gonosz királynő és a jó varázsló alakjának megformálására. A kérdésnek – lévén központi jelentőségű – Assmann alaposan utánajár, kimutatva, hogy „kezdettől fogva világos és rögzített volt az egész opera koncepciója […], s hogy Mozart maga is megkülönböztette az egyes stílusszinteket, és a stilárisan összetartozó darabokat lehetőség szerint mintegy összefoglaló blokkokban komponálta meg".[24] Nem

[20] Ez a meggyőződése tükröződik *A varázsfuvolá*ban is, hiszen a misztériumokba nemcsak Taminót, hanem Paminát is beavatják.

[21] Az anekdota egyértelművé teszi, hogy Mozart *A varázsfuvolá*val a „szabadkőművesség eszméjét" akarta kifejezni.

[22] A mondatban előforduló idézetek Mozart korábbi leveleire utalnak. Lásd *Mozart breviárium*, szerk. Kovács János, Bp., Zeneműkiadó, 1961.

[23] Általánosan elfogadott kifejezés a librettónak arra a híres-hírhedt fordulatára, mely szerint a kezdetben jóságos, fájdalmas anya, az Éj királynője a történet harmadánál démoni figurává változik.

[24] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 366. Assmann a megállapításait Karl-Heinz Köhlernek a partitúrakézirat-vizsgálatára alapozza.

beszélve arról, hogy az elmélet igen sértő lenne Mozartra nézve – akiről feltételezték, hogy komponálás közben (!) a félig kész művet száznyolcvan fokos fordulattal folytatta tovább, felrúgva minden dramaturgiai és zenei kontinuitást –, arra a Mozartra, aki a *Szöktetés…* óta a legkisebb kompromisszumra sem volt hajlandó művészi tekintetben, nemhogy ilyesféle elvtelenségre. Az így vélekedők elfeledkeznek arról, hogy a Lulu-mese *A varázsfuvola* egyik legfontosabb momentumát nem tartalmazza: *az ember felemelkedését a próbákon át a beavatottságig*. „Ha ugyanis elfogadjuk, hogy az opera egy rítus esztétikai formába öntése, akkor a beavatandók – nem csupán Tamino és Pamina, hanem maguk a nézők is – át kell hogy essenek egy dezilluzionálási folyamaton, korábbi téveszméiktől meg kell szabadulniuk."[25]

Bizonyosnak tűnik viszont, hogy *A varázsfuvola* legfontosabb forrása a szabadkőműves Abbé Jean Terrason 1731-ben megjelent *Sethos, Histoire ou vie, tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte* című beavatási regénye. Schikaneder és Mozart a regény Matthias Claudius *Geschichte des egyptischen Königs Sethos* címmel, 1778-ban megjelent fordítását használta, amelyre a páholytestvérek még egy évszázaddal később is autoritásként hivatkoztak az egyiptomi misztériumokat illetően. Nem is a regény és a librettó közötti párhuzamok, számmisztikai azonosságok és különbségek teszik a regényt érdekessé, hanem az a *közvetítő szerep*, melyet az egyiptomi-hellenisztikus misztériumok és a bécsi ún. „tudományos szabadkőművesség", valamint Mozart és Schikaneder között betölt, hiszen „az egyiptomi misztériumokat illetően a napnyugat arra a képre volt ráutalva, amilyennek a *görögök elragadtatott tekintete* látta az egyiptomi kultúrát" – írja Assmann.[26] Mint ahogy nem véletlen az sem, hogy Terrason a késő-hellenisztikus történetírót, Diodorus Siculust[27] fordította franciára, innen ered a *Sethos* többbrendbeli, tudatosan antikizáló szövegegyezése Diodorus munkájával: *A varázsfuvola* két helyen is majdnem szó szerint megegyezik Terrason regényével: Sarastro F-dúr áriájának és a két páncélos c-moll duettjének misztikus soraiban.

Schikaneder szövegkönyvének tehát több előnye is volt: ilyen mindenekelőtt az a dramaturgiai lehetőség, az az átfogó katartikus elv, mely szerint Tamino fejlődése – az Éj királynője világképétől a sarastrói világképről való önkéntes és tudatos meggyőződéséig – magának a nézőnek a fejlődése is. A második a librettó történeti aktualitása, melybe a felvilágosodás majd minden lényeges gondolatát belesűrítette, a fény győzelmébe vetett hittől és a természetes élet egyszerű szépségének felfedezésétől az

[25] Somhegyi Zoltán, A varázsfuvola *koordinátái*, Magyar Filozófiai Szemle, 2014/2, 153.

[26] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 32, kiemelés tőlem – G.-M. A.

[27] Diodorus Siculus (Szicíliai Diodóros) Caesar és Augustus korában élt történetíró, életét alig ismerjük, biztosan tudjuk viszont azt, hogy az írásaiban említett legkésőbbi dátumok Kr. e. 36., ill. 21. Járt Rómában és Egyiptomban is, 40 könyvben írta meg világtörténetét grandiózus kompiláció formájában. Diodorust elsősorban a forrásai miatt tanulmányozzák, számos kiváló történetíró töredéke(i)t őrizte meg az utókornak. A *Bibliothéka*-ból az 1–5. könyv teljes egészében fennmaradt, közülük az 1. könyv foglalkozik Egyiptommal. Lásd Anne Burton, *Diodorus Siculus, Book 1: A Commentary*, Leiden, Brill, 1972.

„ész jegyében" fogant erényes élet lehetőségéig. Végül pedig az a tartalmi sokrétűség, amely Mozartnak lehetőséget adott arra, hogy személyes hitét a kétezer éves európai kultúrkinccsel egybeötvözve öntse zenébe.

Isis és Osiris misztériumai

Az Isis és Osiris misztériumaiba való beavatás legjobb leírása Apuleius *Metamorphoses*ének híres 11. könyvében maradt ránk:[28] „A *halál határán jártam*, Proserpina küszöbét tapostam, *végigmentem az összes elemeken s visszatértem,* láttam éjfélkor hófehér fényben szikrázni a napot, odajárultam az alvilági istenek színe elé és színről-színre imádtam őket. […] Fölvirradt a reggel, véget ért az avatóünnep, és én – miután fölszenteltek tizenkét talárban – most kiléptem a templomba; […] A templom kellős közepén az istennő szobra előtt faemelvény állott; erre kellett fellépnem. […] Jobb kezemben lánggal égő fáklyát tartottam, fejemet pompás pálmaágból font gyönyörű koszorú övezte, amelynek levelei sugarak módjára szétálltak. Napisten-öltözetemben szobor módjára álltam ott."[29] A jelölt régi mivoltában meghal (az alvilág küszöbéig jut el), majd végigszáguldva a mindenséget jelképező négy elemen, szemtől szembe kerül az istenséggel, és a napisten képmásaként születik újjá.

Apuleius ezután *különbséget tesz Isis és Osiris misztériumai között*, mondván, hogy első alkalommal őt csak az istennő titkaiba avatták be. A párhuzam *A varázsfuvola* beavatási fokozataival nyilvánvaló, s ezt a szakirodalom is bőségesen kommentálja, Mozart zenéjét azonban leginkább érintetlenül hagyják. Assmann ebben is úttörőnek bizonyul, mélyreható zenei elemzéseit sorról sorra igazítja a beavatási rituálé világához: „Munkám célkitűzését »szoros műleírás«-ként lehetne meghatározni" – írja.[30] Talán épp ezért ritkábban vállalkozik a rituálétruktúrán túli átfogó zenei jelenségek vizsgálatára,[31] így az opera strukturális vázát biztosító hangnemek összefüggésrendszerének megvilágítására sem. Pedig épp *A varázsfuvola* tonális szerkezete domborítja

[28] Az ún. „Isis-könyv" legjobb elemzése: John G. Griffith, *Apuleius of Madauros: The Isis-book* (Metamorphoses *XI*), Leiden, Brill, 1975. A misztériumokhoz máig alapvető: Uő, *Plutarch's* De Iside et Osiride, Cambridge, University of Wales Press, 1970, magyarul: Plutarkhosz, *Iszisz és Oszirisz*, ford. W. Salgó Ágnes, Bp., Európa, 1986; John G. Griffith, *The Origins of Osiris and his Cult*, Leiden, Brill, 1980.
[29] Apul. *Met.* 11, 23. Magyarul: Apuleius, *Az aranyszamár*, ford. Révay József, Bp., Magyar Helikon, 1971, 252–253, kiemelés tőlem – G.-M. A. A híres részlet rövid tartalmi összefoglalása: „Reggel, mire a szent rítusokat végrehajtottam, a szentély közepén az istennő szobra előtt felállított emelvényen a hívők serege elé léphettem. Rajtam a felavatottak díszruhája, az »olümposzi köntös«, jobbomban égő fáklya, fejemen a Nap sugarait jelképező pálmalevél koszorú. […] Így váltam magam is a Napisten képmásává." Hahn István, *Istenek és népek*, Bp., Minerva, 1980, 233.
[30] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 38. Assmann egyébként az előszóban köszönetet mond Harald Haslmayr grazi zenetudósnak a könyv kéziratának zenetudományi szempontból való ellenőrzéséért. *Uo.*, 17.
[31] Bár *A varázsfuvola*-könyv utolsó fejezete (*Epilógus az opera egységéről és sokarcúságáról*) komoly kísérletet tesz erre: Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 361–412.

ki leginkább a látszólag ellentétes princípiumok (a Nap és a Hold, Osiris és Isis) mélyben meghúzódó, kontrasztokon átívelő egységét.[32]

Az opera alaphangneme Esz-dúr, amely Sarastro és papjai világának adja a végső beteljesülés fényét, a nyitány és záróakkordjai is Esz-dúrban hangzanak fel, az Esz-dúr ugyanis magának a szabadkőművességnek a zenei szimbóluma. (Az újabb kutatás Mozart nagy Esz-dúr szerzeményeiben – szimfónia, zongoraverseny, szerenád, vonósnégyes, divertimento – is szabadkőműves szimbolikát fedezett fel.) Az éj Birodalmának, azaz a királynőnek és kíséretének hangneme viszont c-mollban, vagyis az Esz-dúr párhuzamos molljában íródott a Sötétség szimbólumaként. A királynő két önálló zárt számának hangneme az I. felvonásban a g-mollt, a második felvonásban viszont a d-mollt intonálja.

A két hangnem az Éj Királynőjének egy-egy lényegi aspektusát rajzolja meg, egyiket Sarastróval, a másikat lányával, Paminával való viszonyában. Az F-dúr az operában a papok ezoterikus világának a legsajátabb jellemzője: a II. felvonás elején a papok indulója és Sarastro áriája is ebben a hangnemben íródott. A királynő d-mollja ismét párhuzamos mollja az F-dúrnak, akárcsak a c-moll volt előbb az Esz-dúrnak, sőt a d-moll a beavatottak harmadik „zártkörű" megjelenésével is rokon: a papok kórusa a II. felvonásban D-dúrban szólal meg. *Az Éj királynőjének hangja tehát leginkább úgy jelenik meg, mint Sarastro világának állandó, párhuzamos mollban megszólaló kísérője*: mondhatni, úgy követi, ahogy a Napot az Éj. Talán nem túlzás ezt mondani, mert így a mozarti zenén alapszik az a megállapítás, hogy Sarastrónak és az Éj királynőjének tonális és harmóniai rokonsága csak akkor nem feloldhatatlan dramaturgiai paradoxon, ha feltételezzük, hogy személyük – bár erősen átköltötten – az egyiptomi Isist és Osirist (illetve annak „képviselőjét", főpapját) takarja. Osiris világa így állandóan jelen van a darabban, csak maga Osiris nincs, és nem is lehet jelen, hiszen ő maga a láthatatlan és kimondhatatlan végső valóság az egyiptomi teológia tanítása szerint.[33]

Eleusis: a Kis és a Nagy misztériumok

Isist Diodorus Siculus maga azonosítja Démétérrel, a nagy eleusisi istenséggel 40 kötetes kompilációja, a *Bibliothéka* egyik helyén (1, 13, 259).[34] Démétér és Isis azono-

[32] Mozartnál az egyes jellemek és szituációk határozott hangnemi regiszterrel és karakterrel rendelkeznek, nála a tonalitás épp ezért lényegi és kikerülhetetlen kérdés.

[33] Sarastro tehát nem Osiris, csak Osiris főpapja, azonban Osirishoz csak rajta keresztül vezet az út, tehát szimbolikusan Osirist képviseli. A görögök és egyiptomiak a hellenisztikus misztériumok korában (Kr. e. 4. sz. – Kr. u. 3. sz.) Isist leginkább a Holddal azonosították (így Apuleiusnál is holdszerű az Istennő megjelenése: Apul. *Met*. 11, 1–2), míg társát és fivérét, az Alvilág uralkodóját, Osirist az „éjjeli" (alvilági) Nappal.

[34] Isis és Démétér azonosítása már viszonylag korán, a Kr. e. 5. század közepén, Hérodotosnál megtalálható (Hdt. 2, 171, 2–3), vagyis az azonosítás még ennél is régebbi időkre mehet vissza. Terrasson a *Sethos*ban viszont Diodorust idézi, tehát *A varázsfuvola* keletkezésének szempontjából ez a döntő.

sítása nem véletlen, mivel mindkét istenség lényegéhez tartozik *a keresés* és *az út az Alvilágba.* Az eleusisi misztériumok „tartalmának", Koré (a lány) elrablásának legrégibb leírása a homérosi Démétér himnusz élén áll.[35] „»A két istennő«, így hívták őket Eleusisban […] Kettős alaknak kell felfognunk őket, amelynek egyik fele ideaszerűen kiegészíti és megalapozza a másikat. Persephoné ebben az összefüggésben kiváltképp anyja koréja: Démétér nélküle nem volna »Métér«." […] Persephoné (Koré) éppen leánypajtásaival gyűjt virágot, amikor az Alvilág ura, Hádés elragadja. Démétér vigasztalhatatlan, határtalan elkeseredésében Koré után indul: „*Az eleusisi élmény a gyász, a vándorlás, a keresés állapotával kezdődött.* Ez felelt meg Démétér bolyongásának és siralmának. Valószínűleg már Eleusison kívül kezdődött ez, a mystések böjtölésével. Eleusis a *heuresis*, Koré megtalálásának helye volt."[36] Hasonlítsuk csak össze az Éj királynője g-moll/B-dúr I. felvonásbeli áriájának és Pamina párhuzamos g-mollban íródott szólójának kezdő frázisát! Nemcsak az azonos szituáció, hanem az arra való reagálás is feltűnően rokon, sőt az áriák befejezése is hasonló egymáshoz, *Pamina valóban anyja „koré"-jának bizonyul.*

A két mítosz, Isis-Démétér és Isis-Osiris mítosza azonban jól elkülöníthető módon el is válik egymástól. Apuleius azt írja Isis és Osiris kultuszáról, hogy „ámbár a két istenség és mindkettőjük tisztelete összefügg, mégis igen nagy különbség van a beavatásban".[37] Többen (így Assmann is) az opera II. felvonásának Paminát és Taminót üdvözlő C-dúr kórusa utáni lezárását „meglehetősen rövidnek" tartják. (Kroó György például a „túl éles metszet" – szinte zenei „törés" – okát kutatva úgy véli, hogy itt egy ki nem dolgozott harmadik felvonás torzójával, vagy pedig egy kétszakaszos finálé első tervezetével állunk szemben.[38]) Ismét a beavatási rituálén alapuló interpretáció a legmerészebb, de egyúttal a legkézenfekvőbb is, és Assmann is ezt a megoldást választja (bár ő alexandriai Kelemen és Warburton nyomán „eleusisi nyelvezeten", „kis" és „nagy" misztériumokról beszél).[39]

A C-dúr diadalkórusig így az opera voltaképpen az Isis-Démétér misztériumaiba történő beavatás (a szövegben is csak Isis neve fordul elő: „Der Isis Weihe ist nun dein"),[40] a keresésről, „koré" kereséséről és megtalálásáról szól. Csak a C-dúr kórustól a befejező Esz-dúr kórusig terjedő zenei tömb *a teljes, az oziriánus beavattatás, a „Nagy*

[35] Az Eleusisra vonatkozó legfontosabb irodalom: George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, Princeton University Press,1961; Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1987.

[36] *Homérosi himnuszok Aphroditéhez, az Istenanyákhoz, Hestiához, a Naphoz és a Holdhoz*: görögül és magyarul, Devecseri Gábor ford., Kerényi Károly bevezető tanulmányával az eleusisi misztériumokról (*Prótogonos koré*), Bp., Officina, 1941, 17 és 57, kiemelés tőlem – G.-M.A.

[37] Apuleius, *i. m.*, 11, 27.

[38] Kroó György, *A varázsfuvola = Mozart operái*: *hat tanulmány*, Kárpáti János [et. al.], Bp., Zeneműkiadó, 1956, 362.

[39] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 224.

[40] A német szöveget az alábbi kiadás alapján idézem: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte: Oper in 2 Aufzügen*, Klavier-Auszug Nr. 71, Leipzig, Peters, 1932.

misztérium" (a szövegben: „Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht"). Az Éj átadja a helyét a Napnak, a Napisten föltámad[41] – íme a felvilágosodás alapeszméje a misztériumok köntösében.

Orpheus Egyiptomban: Terrason regénye, a Séthos *(1731)*

Az eleusisi misztériumokban nem szerepel olyan hős, aki az anya jajszavára az elrabolt leány szabadítására indul az Alvilágba, a szerelemnek mint motivációnak nincs kulcsszerepe. A *Séthos*ban, *Terrason* regényében azonban találunk egy megjegyzést Diodorus Siculus nyomán, miszerint az eleusisi misztériumokat Orpheus vitte Egyiptomból Görögországba.[42] Mivel Terrason elmeséli a trák költő legendáját, ezért *A varázsfuvola* szerzőinek nem is kellett az Orpheus-mondánál tovább kutatnia a mese körvonalainak konkrétabb kibontásához.

Orpheus és Euridiké híres szerelmi története közismert, Terrason változatában azonban kicsit másként hangzik el. Orpheus, a már híres költő elhatározza, hogy elhagyja Görögországot és *Egyiptomba látogat, hogy megismerje Isis misztériumait*, mert úgy gondolja, hogy tudása/művészete csak akkor válhat még tökéletesebbé, ha alaposan tanulmányozza a teológiát, az erkölcsöt és a természetet, amelyben Egyiptom az igazi mester. Elhajózik és a feleségét is magával viszi, de alighogy partot ér a Piramisok Földjén, szerencsétlenség történik: Euridikét megcsípi egy rovar és a mérges csípésbe nemsokára belehal, majd nem sokkal ezután az „idegenek számára" fenntartott katakombába temetik. Orpheus kétségbeesetten bolyong a katakombákban, melyek egy piramishoz tartoznak,[43] s eközben titokzatos fecsegést hall a halottról, aki éjszakánként a földalatti járatokban „sétálgat". A következő éjjel Orpheus egyedül megy el a piramisba, kétségbeesetten kiáltozva Euridiké nevét. Véletlenül egy addig számára ismeretlen kútra talál, mely egy földalatti beavatási szertartáshoz vezeti. Mindenre elszántan ereszkedik le a mélybe. A kút fenekén gyönyörű zenét hall, női hangokat, s az egyikben Euri-

[41] Osirist, aki az Alvilág ura – különösen az egyiptomi Újbirodalom korától – azonosították Rével, a Napistennel, ez az egyiptomi vallás egyik legmélyebb és legtitkosabb misztériuma. A bőséges szakirodalomból lásd: Andrej Niwinski, *The Solar-Osirian Unity as Principle of the Theology of the „State of Amun" in Thebes in the 21st Dyanasty*, JEOL 1987/1988, 89–106; John C. Darnell, *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity: Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI. and Ramesses IX*, Fribourg – Göttingen, Academic Press – Vandenhoeck and Ruprecht, 2004; Anthony J. Spalinger, *The Great Dedicatory Inscription of Ramesses II.: A Solar-Osirian Tractate at Abydos,* Leiden, Brill, 2009. Természetesen Jan Assmann, Erik Hornung, Harco Willems és mások írásai is gyakran utalnak a szoláris-oziriánus egységről szóló teológiai tanításra.

[42] Diod. Sic. 1, 14, 4; 5, 5, 2. Orpheus mint az eleusisi misztériumok alapítója (Diod. Sic. 1, 23, 2). Az orphikus és eleusisi misztériumok azonosítása Pausaniásnál (Paus. 1, 37, 4).

[43] A szabadkőműves misztérium-kutatások szerint Egyiptomban a piramisok alatt katakombák voltak találhatóak, ahol a beavatások történtek, és ahol a beavatottak a kiválasztottak életét élték. Lásd Ignaz von Born, *Mysterien der Aegyptier*, Journal für Freymauer, 1784/1, 15–132. Idézi Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 217, 27. lj.

dikéét véli felismerni. De meglepetése még nagyobb lesz, mikor a kút fenekén levő feliratot olvassa: „Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derriere lui, sera purifié par le feu, par l'eau et par l'air; et s'il peut vaincre la frayer de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande déesse Isis." (*Séthos*)[44] – ahogy *A varázsfuvola* második felvonásának fináléjában megszólal: „Der welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden/ Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden/ Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann/ Schwingt er sich aus der Erde Himmel an. / Erleuchtet wird er dann im Stande seyn/ Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.", magyar fordításban: „Aki e gyötrelmes utat végigjárja, / Megtisztul a tűz, a víz, a levegő és a föld által. / Ha képes legyőzni halálfélelmét, a Földről az Égbe emelkedik. / Megvilágosodva azután képes lesz egészen Ízisz misztériumainak szentelni magát."

A probléma ismét az, hogy Mozart zenéje mennyire engedi meg *Tamino azonosítását Orpheusszal*, a költővel, a Múzsa és Apollón fiával. Az operában Taminónak két áriája is van, az Esz-dúr képária és a C-dúr, a „fuvolás" ária – mindkettő a misztériumok hangnemében (a fuvolás ária C-dúrja Isis tonalitása – a II. felvonás fináléjában az Istennő misztériumaiba való beavatáskor Tamino fuvolája ismét C-dúrban szólal majd meg, így fékezi meg bűvös hangja az elemeket). A fuvola-motívum mindössze háromszor fordul elő az operában, de ezek a megjelenések igen sokatmondóak. A frázis mindhárom esetben a művészetre utal, három hangnemi regisztere pedig a beavatottak világát idézi. Az első alkalommal az elemek megfékezésekor a rézfúvók és üstdobok által szimbolizált vészterhes szakadék fölött lebeg, védelmet nyújtva a szerelmespárnak (C-dúr); másodszorra Pamina és Tamino a két páncélossal együtt dicsőítik a muzsika hatalmát egy csodálatos, lélegzet-elállító himnuszban (F-dúr); végül pedig a zárókórusban a Bölcsesség, Erő és Szépség trónra ültetésekor ugyanez a makám jelenik meg a „Schönheit" szóra (Esz-dúr). A „Szépség" talán ennek a zenei gondolatnak a legtisztább megragadása. Ezért nem is meglepő, hogy a „szépség" és Tamino herceg zenei „névjegye" (a Képária nyitódallama) tökéletesen fedi egymást, Tamino ugyanúgy lehet Kalliopé vagy Apollón fia, mint ahogy Orpheus az volt.[45]

A fuvola nemcsak az operában, hanem a misztériumokban is központi szerepet játszott. Az avató szertartásokon felhangzó fuvolás zenének kettős célja volt: az újoncot a

[44] A Terrason regényéből vett francia nyelvű idézet magyar fordítása: „Aki egyedül jár ezen az úton, anélkül, hogy visszanézne, azt a tűz, a víz, a levegő és a föld megtisztítják, és ha képes legyőzni a haláltól való rettegését, újra kijut a föld öléből, újra látja majd a fényt, s jogot formálhat arra, hogy lelkét fölkészítse a nagy Ízisz istennő kinyilatkoztatásának befogadására." Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 326–327.

[45] Delphoi hangszeres versenyeinek műsorába már Kr. e. 582-ben felvették az aulodikát (fuvolaversenyt) a lantverseny (kitharódia) mellé, úgyhogy talán már az archaikus korban kialakulhatott az a mítosz, hogy Apollón és a múzsák hangszere eredetileg fuvola volt, mielőtt Hermés a lantot feltalálta (Str. 9, 3,10). Az áldozatoknak a fuvola olyan nélkülözhetetlen kísérőeszköze lett, hogy például Hérodotos (Hdt. 1, 132, 1) a perzsák jellemző tulajdonságai közé sorolja azt is, hogy áldozataikat fuvolaszó nélkül mutatják be. Fuvolaszó kísérte nemcsak a véres, hanem az olyan vértelen áldozatokat is, mint amilyenek a füst- és italáldozatok voltak.

démonok okozta bűnök és szenvedélyek szennyétől megtisztítani, és a ritmust megadni a papoknak, hogy a felavatandót körültáncolhassák. Lukianos szerint (*De saltatione* 15) a szertartásokat maga Orpheus és Musaios honosították meg Hellasban. A zene volt hivatott a misztériumok éjjeli orgiáiban a lélek eksztázisát előidézni, vagyis az embert a vele érintkező istenség felvételére alkalmas lelkiállapotba hozni.

Alvilágjárás és beavatás

A varázsfuvola cselekménye és mondanivalója tehát három szálon is (Isis-Osiris, Démétér-Persephoné, Orpheus-Euridiké) az Alvilágba vezet, mégis az első pillanatban abszurdnak tűnhet Sarastro Birodalmát az Alvilággal összefüggésbe hozni. Pedig a halandó lét, a halál problémája a szabadkőművességtől egyáltalán nem idegen, sőt beavatási szertartásaiknak is része a halál közeli állapotban a „halál élményében" való intenzív elmélyülés. „Melyek voltak a felvételek körülményei? Bekötötték a szememet, azután bevezettek egy fekete kamrába, ahol a kötelékeket szememről eltávolították. – Miért vezettek a fekete kamrába? Hogy magamra hagyva és csak a mulandóságot látva gondolkozzam."[46]

Mozart levelezéséből – mint ismeretes – 1784 utánról alig maradt dokumentum, azonban ránk maradt Wolfgang utolsó levele nagybeteg apjához 1787. április 4-ről, melyben – tőle szokatlan módon, legbelsőbb problémákat érintve – higgadtan, meghatódottság vagy keserűség nélkül ír a halálról: „Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi, legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltatott, és (hiszen Ön megért engem) alkalmat adott, hogy *igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem* […] ezért a boldogságért hálát adok mindennap a teremtőmnek, és kívánom ezt minden embertársamnak."[47]

Különösen feltűnő a halál gondolatának a jelenléte *A varázsfuvolá*ban a *Requiem*mel (KV 626) összehasonlítva (a *Requiem*et Mozart *A varázsfuvolá*val felváltva komponálta lázas sietséggel). Gyakorlatlan fül számára is feltűnő a gyászmise hangszerelésbeli rokonsága *A varázsfuvola* „papi" jeleneteivel, mindkét műben a pozanok, illetve baszszuskürtök adnak a zenekarnak sötét, borongós, fátyolozott hangzást. Dent hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Requiem*ben Pamina és Tamino nem egy frázisa fellelhető.[48] A

[46] Balassa József, *A szabadkőművesség kézikönyve, I.* Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy, Bp., 1946, 11. Bár nincs részletesen kifejtve, a jelölt az emberi lét múlandóságán elmélkedve jut el a halálban rejlő újjászületés igenléséhez.

[47] *Mozart bécsi levelei*, szerk. ford., Gedeon Tibor, Bp., Gondolat, 1960, 262. Kiemelés tőlem – G.-M. A.

[48] Edward J. Dent, *Mozart's Operas*, Oxford, Oxford University Press, 1947, 253.

gyászmisében a híres „Varázsfuvola-harmóniamenet”[49] csak egyszer fordul elő, de ez az egyetlen hely leleplező erejű: a „Rex tremendae” tételben Élet és Halál ura lép elő a rettenet és szépség eszkatológikus víziójából: „Te hatalmas fölségű Király, aki kegyelemmel annyinak irgalmaztál, szabadíts meg engem is, Te, ki a kegyelem forrása vagy!”

Az eleusisi misztériumokban a beavatást jelentő szó annyi, mint zárni, ami a szemek behunyására, a sötétségben való elmerülésre utal. „Sophoklés háromszoros boldogoknak nevezi azokat, akik Eleusisban elérték a »telos«-t és láttak: csak nekik van élet a halálban, másoknak Hades csupa rossz.”[50]

A *halál közelsége* több helyen is felbukkan *A varázsfuvolá*ban – mégpedig a jellegzetes harmóniasoron, és csak akkor, ha ezek a bizonyos akkordok a kezdő ütemekben hangzanak fel. Tamino már Sarastro Birodalmának kapujában mintegy „mottóként” találkozik vele: a „Sprecher” első dallamos megnyilvánulása egy hosszú deklamatorikus rész után – a pap a beavatottak titkára hivatkozik, melyet egyelőre még nem fedhet fel Tamino előtt. A II. felvonás F-dúr előjátéka és Sarastro F-dúr áriája Taminóért könyörög: az istenek óvják a herceget halálos veszélyekkel teli útján. A második pap és a „Sprecher” C-dúr duettje fojtott hangon („sotto voce”) figyelmeztetik Taminóékat, hogy halál és kétségbeesés a jutalma annak, aki gyöngének bizonyul (a két pap fáklyával jelenik meg a magukra hagyott „vándorok” előtt, minden úgy zajlik, ahogy annak idején…). A II. felvonás G-dúr quintettjének kezdetén ismét belép a „Varázsfuvola-menet”: az együttes nem más, mint maga a hallgatás próbája. Végül a B-dúr tercettben Pamina féltő szerelme és Sarastro szigorú unszolása kíséri a halálos útra induló Taminót. *A jellegzetes harmóniasorral kiemelt események zárt rendszert alkotnak*, mégpedig a rituális beavatási szertartás zárt rendjét.

A halál jelenléte csak a II. felvonás fináléjában válik fenyegető valósággá. A két páncélos Diodorus Siculus (azaz Terrason/Schikaneder) szövegére Bach egyik korálját énekli Luther strófáira („Ach Gott vom Himmel sieh darein”),[51] alatta pedig a zenekar drámai hatású kontrapunktja c-mollban. Nettl után a szakirodalom általában elfogadja, hogy a hangok egyenletes kopogása a „kő faragását” illusztrálja.[52] „A durva kő magát a tanoncot jelképezi, akinek szenvedélyek és előítéletek durvaságát kell magáról lefaragnia”,[53] az istenek felé szárnyaló korál pedig reményt önt a csüggedőbe: a megpróbáltatások célja nem a pusztulás, hanem a megtisztulás az elemek által („Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden”), a rosszban rejlő jó az egyéni sorson túli halhatatlanság megélése.

Végül pedig *A varázsfuvola* lenyűgöző nyitánya, úgy illik, hogy utolsónak hagyjuk,

[49] Részletes elemzését lásd később.
[50] Soph. *frg.* 753, Nauck; frg. 837, Radt. *Homéroszi himnuszok...*, *i. m.*, 60.
[51] Vö. Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m.*, 333.
[52] Paul Nettl (*Mozart und die königliche Kunst: die freimaurerische Grundlage der "Zauberflote"*, Berlin, Wunder, 1932) könyvében többször is említi.
[53] Balassa, *i. m.*, 21.

hiszen Mozart is a legvégén, mintegy szellemi összegzésképpen komponálta meg operái „bevezetőjét". E nagyszerű kompozícióban Mozart teremtő zsenialitása teljes fényében ragyog: a nyitány a fúga és szonátaelv grandiózus egysége. Itt világlik ki csak igazán, hogy *a misztérium lényege* (a „tanonc kifaragása") *mennyire túlmutat önmagán:* „a nyitányba belesűrítette az emberi nem küzdelmét és győzelmét".[54]

Az opera mint rituálé

A felvilágosodott „racionalista-dualista" sémában számtalanszor elemezték már *A varázsfuvola* zenéjét. E séma szerint Sötétség és Fény küzdenek egymással, a tét a világ és az ember feletti uralom birtoklása. „[H]alálos konfliktus ez" – írja Assmann – „amelyet az opera a babonát, a szemfényvesztést és a nép elbolondítását megtestesítő Éj Királynője és a bölcsesség, az ész ügyét képviselő Sarastro ellentéteként jelenít meg. E kibékíthetetlen szembenállásnak a kései XVIII. század világában megvolt a megfelelője általában véve az egyház és a felvilágosodás, vagy konkrétabb példával: az egykori jezsuiták és szabadkőművesek konfliktusában."[55] Ennek megfelelően az opera szereplőit jól elkülöníthető három csoportra lehet osztani aszerint, hogy melyik princípium köréhez tartoznak: az Éj és a Nap világára, valamint a közöttük tévelygő, kereső, majd választás elé állított emberek csoportjára. E csoportok jellemzése intonációjukon keresztül valósul meg: így például a Sötétség princípiumait az *opera seria* elavulóban levő, a *Singspiel*től idegen stílusa, a Fényt a szabadkőműves, papi hangvétel sajátos harmónia- és melódiavilága képviseli. „Mozart épp az operaszínpadon mutatja be, hogyan is hangzik a nem operaszerű szakrális muzsika."[56] A zenetörténészek könyvtárnyi irodalmat írtak már minderről, de *A varázsfuvola* „titkához" mégsem sikerült közelebb férkőzniük.

A legközelebb talán Szabolcsi Bence járt az igazsághoz, mikor e „titkot" *A varázsfuvola* jellegzetes harmóniamenetében kereste: „Alaprajza szerint már a nyitány első ütemeiben feltűnik (I-VI-IV, stb.), *bővebb, kibontottabb formájában pedig (I-V-VI-III-IV-I) jóformán mindenütt jelen van*, s bármennyire általános, közismert formula, valami megkülönböztető, saját jegyet ad a teljes operának. Az éjszaka hölgyei mögött éppúgy ott lebeg, mint a három tündérfiú első idézésekor. Tamino ott találkozik vele a Bölcsesség Temploma előtt, Sarastrónak és papjainak valósággal elválaszthatatlan kísérője, de az Éj királynőjének titokzatos és szenvedélyes sugárkörében is ott ragyog… Miért

[54] Alfred Einstein, *Mozart*, Oxford, Oxford University Press, 1962, 484.

[55] Assmann, *A Varázsfuvola…*, *i. m.*, 239.

[56] Assmann, *Uo*., 276. A 18. századi szabadkőművesek többször is kiadták dalaik gyűjteményét: egyike ezeknek az 1772-es *Regensburger Liederbuch*. Az, hogy Mozart a könyvet olvasta, kétségtelen, mivel egyik dalának szövege („O heiliges Band", KV 158) innen származik. A könyvben szereplő dallamok elemzése során nyilvánvalóvá vált, hogy *A varázsfuvola* éppen a legkarakterisztikusabb, legexponáltabb helyeken a szabadkőműves dalokéhoz hasonló dallami, harmóniai és ritmikai fordulatokat használ.

hangsúlyozta így és ennyire épp a Varázsfuvolában? Az opera légkörében nyilván volt valami *rejtett*, amit így akart értésünkre adni."[57] Még ha el is fogadjuk, hogy Mozart zenéje szabadkőműves és misztikus jellegű, még mindig nem találjuk a választ arra, hogy mi ennek a misztériumnak a valódi jelentése. Ha a zene valóban gondolatokat is akar közvetíteni felénk (és nem „csupán" érzelmeket és a zenei struktúrák élvezetét), akkor milyen gondolatok fogalmazódnak meg Mozart *Varázsfuvolá*jában?

Bár az első pillanatban Schikaneder librettója tűnik a legmegbízhatóbb kalauznak, mégis mindnyájan érezzük, hogy Mozart többet és mást is akart mondani.

Perspektívaváltás és újjászületés a halálban

Az Assmann által „dezilluzionálásnak" nevezett folyamat, a sokak számára érthetetlen „perspektívaváltás" megvilágításához *A varázsfuvolá*nak csupán egyetlen részletét, dramaturgiai és zenei „kulcsjelenetét", az ún. *Sprecher-jelenet*et[58] szeretném értelmezni. Valóban pusztán a beavatottak papi bölcsessége, a dolgok helyes megismerése oszlatja el Tamino félreértéseit? Tényleg megváltozik a szemlélete ezen a néhány partitúraoldalon? Valóban tisztán a felvilágosodás szellemében írt drámai összecsapással állunk szemben?

Az I. felvonás fináléja Sarastro Birodalmába vezet: három templom áll a tisztáson: a Természet, az Ész és középen a Bölcsesség Temploma. A három fiú ezüstpálmával (amely a nap sugarait jelképezi Apuleiusnál) mutatja az utat Taminónak: a zene kimért, ünnepélyes tempója, hangneme, az Isis-misztérium C-dúrja, hangszerelése a beavatottak világából való. A lélekvezető géniuszok kitartásra, tűrésre, hallgatásra szólítják fel a herceget. Tamino kérdésében („Ihr holden Kleinen sagt mir an, ob ich Pamina retten kann.")[59] a fiúk ritmusát veszi át: lelkében teljesen azonosul azzal a szellemmel, melynek a fiúk/géniuszok az első követei. Ámulva néz körül, deklamációja kantábilissé oldódik a kitörő lelkesedéstől („wo Thätigkeit thronet und Müssiggang weicht"). E hang igencsak hasonlít és hangnemében is azonos Taminónak a Sprecherrel folytatott beszélgetése *utáni* intonációjához, akárcsak a következő recitativo töredék („Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht"). A Bölcsesség Templomából előlépő Pap/Sprecher első kérdésére („Was suchst du hier im Heiligthum?") nagyon is tudatosan, határozottan fogalmaz, ráadásul a misztikus Varázsfuvola-harmóniasoron („Der Lieb und Tugend Eigenthum"). Mindebből arra következtethetünk, hogy Tamino már a Sprecherrel való

[57] Szabolcsi Bence, *Dallam-modellek Mozart és Beethoven műveiben*, Muzsika, 1970/12, 2, 5. – Kiemelés tőlem – G.-M. A.

[58] A Sprecher-jelenet az „Öreg Pap" és Tamino szóváltásának elnevezése az I. felvonás fináléjából, a Bölcsesség Temploma (Tempel der Weisheit) kapujánál.

[59] A librettó szövegét a továbbiakban a prozódia ritmikájára való tekintettel ismét a német eredetiben idézem.

találkozás *előtt* is a sarastrói világképet képviseli, azaz Tamino és a Sprecher között elvi vita nincs, legfeljebb egy félreértés tisztázása, egy illúzió szertefoszlatása a párbeszéd célja. Ez megfelel annak a szabadkőműves gondolatnak, hogy „nem a páholyban leszünk szabadkőművesekké, *bensőnkben* kell azokká lennünk, még *mielőtt* a szövetségbe léptünk volna."[60]

A jelenetnek kétségkívül tartalma az út a sötétségből a világosság felé, a gondolat szabadkőműves szimbolikája Salamon templomának (a Bölcsesség temploma) egyik oszlopára vésett „J" betűre utalhat, mely csak a már beavatott „tanonc" számára bír jelentéssel: „Az Úr fel fog emelni", ti. a sötétségből a világosságba.[61] Tamino csodálatosan tömör megfogalmazását („Der Lieb und Tugend Eigenthum") a pap elismerő szavai követik, ismét a szabadkőműves alaptonalitásban („Die Worte sind von hohem Sinn!"), és Sarastro nevének említésekor ugyancsak az Esz-dúrt intonálja („Er herrscht im Weisheitstempel hier").

Tamino, akinek meggyőződése, hogy Sarastro az általa gyűlölt, aljas szörnyeteg, kétségbeesetten kiált fel az alaptonalitástól legtávolabb eső b-mollban („Es ist denn Alles Heucheley!"), és menni akar (f-moll). Ismeretes, hogy az f-moll Mozartnál legtöbbször „pszeudo-helyzetet" jelöl, s így nem véletlen, hogy először épp az Éj királynője által megtévesztett Tamino jut ebbe a hangnembe. A Sprecher szavai valóban kétségtelenné teszik, hogy az f-moll valóban a csalásra utalt („dich täuschet ein Betrug"), de a herceg tántorítatlanul hisz eredeti meggyőződésében, és továbbra is f-mollt intonál („Sarastro wohnet hier, das ist mir schon genug"). A Pap „nyomósabb" érvekkel kíván Taminóra hatni, hangja kényszerítő erővel, a hercegre eddig mindig oly fenyegető c-mollba fordul („Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da!"), és indokait kérdezi, miért gyűlöli annyira Sarastrót. Az ifjú hevesen kifakad, és a c-moll most Sarastro „Esz-dúr uralmának" negatív visszfénye („Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!"), de bizonyítékként nem tud egyebet mondani, mint azt, hogy egy boldogtalan, kétségbeesett anya szavának kell hitelt adnia: a g-moll hangnem az Éj királynőjének panaszos áriáját intonálja („Durch ein unglücklich Weib bewiesen").

A Sprecher azonban most cáfolat helyett kitérő választ ad, az asszonyok cselekvés helyett fecsegő természetéről bölcselkedik C-dúrban („Ein Weib thut wenig plaudert viel"). Mert egészen más lenne a helyzet, ha Tamino értené Sarastro cselekedetének mélyebb indítékait: az operában először bukkan fel a „titok" motívuma, a misztérium legbenső értelmét képviselő F-dúrban („O legte doch Sarastro dir die Absicht seiner Handlung für"), majd pár ütemmel később a pap ugyancsak a „titok"-ra hivatkozva tagadja meg a korábbi felvilágosítást – a hangnem, mint az előbb, F-dúr („Die Zunge bindet Eid und Pflicht"). A pap tehát nemcsak a szöveg szerint, hanem zeneileg sem raci-

[60] Balassa, *i. m.*, 10. Kiemelés tőlem – G.-M.A.

[61] *Uo.*, 9. Salamon templomának szimbolikája része a szabadkőműves tanításoknak. A régi történet szerint Izrael gyermekei a kőművességet (azaz a misztériumokról szóló tanításokat) Egyiptomban sajátították el.

onálisan érvel: az első indok kétes értékű szentencia, a második pedig lényegében meghátrálás Tamino kérdései elől, a probléma elodázása a „titoktartás" árnyékába húzódva.

Miért hiszi el Tamino mégis, hogy a Sprechernek igaza van? A megoldást a Pap *hangvétele* adja. „A papnak nincs szüksége heveskedésre, Tamino igazságtalan vádaskodásának pont az ő tiszta lelkiismeretű nyugalmán, emelkedett érzületén kell megtörnie."[62] Mozart zenéje ezt a recitativo látszólagos egyformaságában is hihetően ábrázolja, mindenekelőtt Tamino és a Pap deklamációjának tempóbeli különbségével. Legelőször a gyorsaság tűnik el a herceg recitálásából, majd Tamino zenekari kíséretébe is belép az a több ütemen keresztül tartott akkord, mely eddig csak a pap intonációját jellemezte. Ez a hosszú akkord másodszor már dramaturgiailag döntő helyen hangzik fel, a-mollban („Wann also wird die Decke schwinden?"). Ez az a-moll intonáció meghatározó jelentőségű Tamino újjászületésében, nem azért, mert Paminára vonatkozó kérdéseit már az előbb is ebben a hangnemben tette fel a Papnak, hanem mert az a-moll az opera két legmisztikusabb hangnemének (az F-dúrnak és a C-dúrnak) a legközelebbi rokona, s amelynek használata Mozartnál „mindig valami idegenszerűt jelentett."[63] Tamino megérkezése a-mollba „újjászületésének" első fázisa – szemben az Esz-dúrral, az opera alaptonalitásával, mely mindig „új énjének" a „régivel" való azonosságára is utal.

A herceg kérdése olyan szenzibilisen irányul magára a lényegre, hogy a Sprecher, a Megmutató Pap – homályosan és burkoltan bár – felfedi előtte a titkot, nem szavainak értelmével, hanem a híres harmóniameneten megszólaló csodálatos, mélyen rezignált és fájdalmas a-moll zenével, melyről Kroó György azt írja, hogy „ha egyetlen dallammal kellene szignálni *A varázsfuvola* alapeszméjét, a sarastrói világnézetet, azt hisszük, hogy habozás nélkül mindenki ezt választaná."[64] A Sprecher intonációjának kulcsát a Pap misztériumbeli szerepének a megfejtése adja. A szabadkőműves beavatási szertartások leírásánál mindig megemlékeznek arról az idősebb „testvérről", aki a felavatandót a misztikus ismeretek elsajátításában kalauzolja. Eleusisban a szertartás cselekményének igei megjelölése annyi, mint a „cél felé vinni". Ahogy Kerényi írja: „»Amit az *epopteia* részesei láttak, az itt az egyedül fontos, – így foglalja össze Wilamowitz pozitív és negatív tudásunkat. – Valami *drésmosyné* volt ez, *a hierophantés dolga.* Amit ő mutatott, az volt a fődolog."« (Neve, hierophantés, a szent titkok »megmutató papját« jelenti.)"[65]

Hogy mi történt azokkal, akik elérték Eleusisban a *telos*t és láttak? Emlékezzünk, Sophoklés háromszorosan boldognak nevezte őket, mert csak nekik van élet a halálban, másoknak Hádés csupa rossz…[66] Az a-moll szakasz szívszorító kantinélája ennek a végső belátással szerzett boldogságnak az intonációs summázata.

---

[62] Fodor Géza, *Zene és dráma*, Bp., Magvető,1974, 642.
[63] Hermann Abert, *W. A. Mozart*, II, Leipzig, Breitkopf – Härtel, 1956, 656.
[64] Kroó, *A varázsfuvola…, i. m.*, 340.
[65] *Homérosi himnuszok…, i. m.*, 55.
[66] Soph. *frg.*753, Nauck; frg. 837, Radt. Vö. 50. lj.

A Pap eltávozik a színről, Tamino pedig kábultan egyedül marad: „O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden?" – kérdezi elbizonytalanodva és megrendülve a titok szédítő mélységétől – a dallam az Éj királynője recitatívójának kezdő ütemeit idézi, a hangnem viszont továbbra is a-moll. A Bölcsesség templomából titokzatos hangok szólnak, a hangszerelés pozanokkal egészül ki, és ha lehet, a válasz még szorongatóbb és tragikusabb, mint az előbb („Bald Jüngling, oder nie"). Ez a tragikum azonban korántsem a beavatottak holmi bizonytalanságából fakad, hanem egy mély meggyőződésből és bizonyosságból, melyet Mozart egyszer úgy fogalmazott, hogy „*igazi boldogságunk kulcsa a halál*".[67] Ha az ifjú kiállja a próbákat, hamarosan ő is birtokosa lesz e tudásnak.

Az emberiségvallás igézetében, avagy megérthetjük-e A varázsfuvolát*?*

Assmann könyvének az egyik legfontosabb kérdése éppen ebben rejlik: ha *A varázsfuvola* alapja az a rituáléstruktúra, amely a 18. század misztériumelméletéből származik, mi akkor az oka annak, hogy ezt a struktúrát már a kortársak sem igazán értették? A válasz kézenfekvő és egyúttal mélyen elgondolkodtató: az opera, a bécsi „szabadkőműves felvilágosodás" szellemi közege már az 1791-es ősbemutató idejére szinte felbomlott, az 1800-as évek elejére pedig teljesen eltűnt, vagyis a mű elveszítette eredeti környezetét. A szabadkőműves páholyokban szenvedélyesen kutatott és tárgyalt misztériumkoncepció is nemsokára feledésbe merült, s ezzel együtt *A varázsfuvola* cselekményének felépítése és értelme (a rituálé) lassan érthetetlenné változott. A titkos társaságok virágkora lejárt, „az elitnek az államban és a társadalomban elfoglalt helyét és a folyamatos világjobbításban betöltött szerepét meghatározó és megerősítő »új misztériumok« kutatását olyan »új mitológia« keresése váltotta fel, amely képes nemzetet és népet nagy tettekre sarkallva egyesíteni."[68] A Champollion előtti kor[69] romantikus színezetű egyiptomániáját a modern egyiptológia volumenében lenyűgöző, ám olykor kiábrándítóan pozitivista szemlélete váltotta fel.[70] „A mű szellemi kontextusának kikopása az emlékezetből a legkevésbé sem csökkentette *A varázsfuvola* hatását és kisugárzását. Rejtve is hatott az alapját képező rituáléstruktúra."[71] Ráadásul meseszerűségének és népszínházi jellegének köszönhetően az opera mit sem vesztett népszerűségéből, és továbbra is a színházak elévülhetetlen és örök kedvence maradt. Ám valódi tartalma és mondanivalója – sajnálatos módon – visszavonhatatlanul eltűnt, talán még a Mozart-rajongók tudatából is.

[67] Mozart utolsó, 1787. április 4-i leveléből: *Mozart bécsi levelei*, *i. m*., 262. Kiemelés tőlem – G.-M. A.
[68] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m*., 37.
[69] Az egyiptológia területén mindmáig alapvető a Champollion előtti és a hieroglifák megfejtése utáni (1822) modern egyiptológia korszakainak éles megkülönböztetése. Assmann mintha enyhíteni szeretne a szigorú elkülönítésen.
[70] Ez a szemlélet máig uralkodó az ún. „modern egyiptológiában", talán az újra és újra fellángoló ezotériától való elhatárolódás fokozott igénye miatt.
[71] Assmann, *A varázsfuvola…*, *i. m*., 37.

A történetnek van viszont még egy különös következménye – legalábbis Assmann és olvasói számára: a *religio duplex* fogalmának és interpretációjának újragondolása, hiszen – amint már idéztem – „*A varázsfuvola* nagyon rafinált és hatásos módon fordítja le cselekménnyé a kettős vallás elméletét”:[72] Assmann részletesen bemutatja azt is, hogy a fogalom forradalmi átalakulása már a 18. században elkezdődött:[73] „E reform egyszerre jelentett kifelé, a kozmopolitizmus felé, valamint befelé tett fordulatot. A »népi« és a »titkos vallás« ellentéte áthelyeződött az egyénbe, mégpedig nem vagy-vagy, hanem a kettős kötődés is-is formájában. Az emberiségvallás megismerése nem jelentette egyben valamely meghatározott, ősi vallás feladását”.[74]

Valamiféle hasonló vallási érzületre próbál Assmann „átnevelni” bennünket lenyűgöző tudásával, zeneileg pontos és érzékeny, filológiailag tévedhetetlen, vallás- és kultúrtörténeti kontextusában pedig felbecsülhetetlenül gazdag könyveivel. A Religio duplex bevezetőjében leszögezi, hogy „globalizált világunkban a vallásnak csak religio duplexként, vagyis olyan kettős vallásként van helye, amely egynek tekinti magát a többi között, s képes a másik szemével nézni, ugyanakkor soha nem veszíti szem elől a rejtett Istent vagy rejtett igazságot mint valamennyi vallás iránypontját.”[75]

Ám a könyv befejezése még ennél is radikálisabb következtetésre jut: „Ha igaz az, hogy a *religio duplex* kétszintű struktúrája a vallás normál formája, eredete és jövendője, akkor a vallás egyetlen szintre korlátozódó formája beszűkülést jelent (!), ami nem felel meg sem Isten, sem az ember lényegének.”[76] Talán ezért kell *A varázsfuvolá*ban megtestesült hitet és kultuszt tisztelnünk és mélységesen komolyan vennünk, mint egy olyan vallás utolsó hírnökét, amely az *emberiségvallás* nevet viselhetné:

> [Í]me itt vagyok én, a természet anyja *(rerum naturae parens),* minden elemek úrasszonya, időtlen idők legősibb gyermeke *(saeculorum progenies initialis),* istenségek legnagyobbika […] akinek alakjában minden isten és istennő egybeolvad *(deorum dearumque facies uniformis)* […] akinek egyetlen istenségét sokféle alakban, százféle szertartással, ezernyi néven imádja a földkerekség […] az ősrégi bölcs tanításokban dús aegyptusiak, akik külön szertartásokkal tisztelnek, *igazi nevemen Isis királynőnek neveznek.*[77]

[72] *Uo.*, 395.
[73] Lessing, Mendelssohn, Herder, Wieland, Schiller és mások műveiben, lásd a *Globalizáció korszakában: a* religio duplex *mint kettős kötődés* című fejezetet: Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 167–217.
[74] Assmann, *Religio duplex…*, *i. m.*, 209–210.
[75] *Uo.*, 22, kiemelés tőlem – G.-M. A.
[76] *Uo.*, 249, kiemelés tőlem – G.-M. A.
[77] Apul. *Met*. 11, 5, *i. m.*, 238–239, kiemelés tőlem – G.-M. A.

Alirán Gelenczey-Miháltz

Opera and Mysterium
Some Thoughts on Jan Assmann and The Magic Flute

In his fascinating book *Die Zauberflöte, Oper und Mysterium* (München-Wien, Carl Hanser Verlag, 2005; A varázsfuvola, opera és misztérium, Budapest, Atlantisz, 2012), Jan Assmann saw Mozart's opera as a link between the Egyptian–Hellenistic mystery religions and the 18th-century Freemasonry and its legacy. According to his theory, *Die Zauberflöte* inherently contains an initiation ritual, which, in light of the Masonic interpretation of the mysteries, we can see as representing the "lesser" and "greater" stages of the masonic initiation. This study demonstrates that the musical intonation of the opera (the structure of tonalities, melody, harmony, rhythm and orchestration, etc.) leads finally even through three lines to the Nether World (Isis-Osiris/ Demeter-Persephone/ Orpheus-Euridice); yet in spite of all it may seem to be an absurd idea to connect Sarastro's Empire with it. But the problem of rebirth in voluntary death-experience is not unfamiliar within Freemasonry, the intensive absorption in mortality is a part of their initiating processes. The "secret" of Mozart's "masonic opera" is the summary of a mystical happiness got by insight into the last stage of masonic initiation.

Csehy Zoltán

Xerxés, Ariadné, Trimalchio és a többiek

Opera és antikvitás – a kortárs rendezői és szerzői koncepciók tükrében

„Istenem, milyen kétségbeejtő,
ha valaki az antikvitáshoz vonzódik,
és modern eszméi vannak!”[1]
(Jules Lemaître)

Az alábbi eszmefuttatás és kritikai reflexiók sorából összeálló látlelet első részét a klasszikus, „antik” tárgyú operák vitalitása képezi egyes aktuális, kortárs rendezői koncepciók (Kovalik Balázs, Alföldi Róbert, Anger Ferenc munkáinak) tükrében, a második rész pedig az antikvitás újraértelmezésére irányuló modern és kortárs szerzői elképzelésekről, mítosz- és antikvitásértelmező modellekről kísérel meg legalább részleges tipológiai vázlatot adni. Az alapkérdések az antik (vagy antik jellegű) matéria és a feldolgozás, a szövegi és zenei önazonosság, illetve az antikvitás változékony jelenidejűsége és megkövült örökkévalósága közti feszültségre, párbeszédre vonatkoznak.

Négy opera, három rendező – az „antikvitás” tünékeny mintázatai

A „klasszikus” opera, mihelyt kilép a partitúralétből és színpadi produkcióként realizálódik, önazonossága máris a stabil és a változó elemek dinamikáján alapuló párbeszéd erőtereiben rajzolódik ki. A dinamika leegyszerűsítése például a „stabil” zene és a változó képi-dramaturgiai világ együttállásában ragadható meg. Egy olyan „kontinuum” alakul ki, mely ugyan sok mindent magában foglal, mégis egyazon jelölthöz kötődik. A közismert vagy ismert előadói hagyománnyal rendelkező darab ebben a kontinuumban vagy újrateremti magát, vagy egy lehetséges alapváltozathoz (a „klasszikus”, a „hagyományos” vagy a historikus, esetleg „hiteles” változathoz) viszonyítva építi fel a saját identitását. A legszerencsésebb és legritkább esetben viszont egy önmagában is érvényes, a hagyományfolytonosság hivatkozásrendjétől megszabaduló, az időből kiszakadó világot hoz létre, azaz a tradíció terhe mellett úgy viselkedik, mintha precedens nélküli, „kortárs” darab lenne: attól függetlenül, hogy a zene jellege, stílusa és karaktere hagyományfüggő-e. Persze, ez kissé paradox, mert valamiféle befogadói szüzességet feltételez.

A barokk operák akkumulálódó, zárt formastruktúrái számára a képi világ természetesen kortársi, ugyanakkor szimbolikus. Ha az antikvitás, az antik motívumok példájá-

[1] Vö. Paul H. Lang, *Az opera: Egy műfaj különös története*, ford. Gergely Pál, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 332.

ra fókuszálunk, ez értelemszerű: az opera maga az antik dráma rekonstrukciójából jön létre, ugyanakkor lényegében paradox módon saját egzisztenciális beágyazódottságát leszámítva semmi köze sincs a historikus rekonstrukcióhoz. Ez a születési rendellenesség eredményezi azt a termékeny diszkrepanciát, mely matéria és annak megformálása között kialakul. Egy-egy mítosz vagy antik alapszöveg fetisizáló újrajátszását nem követheti autentikus, korhű „antik" zene, a transzcendens világkép a keresztény allegorizálás technikáinak rendelődik alá, miközben az előadói jelenlét szükségszerűen az előadás pillanatához tapad. Méghozzá úgy, hogy azt a látszatot keltheti, mintha számot vetne a maga előítéletességével, miközben végtelenül természetesnek kezeli saját ünnepi reprezentációját. Arról nem szólva, hogy a barokk mű előadása a legtöbbször nem historikus, hanem zsigerileg feldolgozás jellegű, részint mert a „Händel-féle barokk opera legalább olyan kötött műfaj volt, mint később a szonáta vagy a cowboyfilmek", és „a kitűnő zene sem kárpótol a cikornyás, dagályos librettóért".[2] Felfogható mindez a rekonstrukciós igény ma már inkább bizarrnak látszó kisiklásaként is, de talán sokkal inkább arról van szó, hogy az individuális és a kollektív formák sémarendszere által kialakul egy olyan gondolati-művészi keretstruktúra, mely az elbeszélhetőség egy otthonos, öngerjesztő, korábban soha nem látott-hallott válfaját hozza létre.

A kortárs operarendezés egy jelentős vonulata pontosan ismeri ennek a törésnek a poétikai jelentőségét: a hagyomány nem muzeális létre kárhoztatott kegytárgy, hanem folyamatos jelenné tehető, diszkurzív terep. Ugyanakkor ez a barokk formanyelv már viszonyított otthonossággá válik: egyszerre időtlen modell és a befogadói tudatban megképződő történelmi viszonyítási pont. Ragyogóan látszik ez például Kovalik Balázs *Xerxész*-értelmezésének effektusaiban.

„Milyen nyálas egy történet!" – jellemzi Elviro, Arsamenés szolgája Händel *Xerxész* című operájának cselekményét, miután számos félreértés és intrika után a szerelmesek végre egymáséi lehetnek. A reflektáltság sokszoros, egymásról minduntalan lecsúszó, mégis egymás térfogatához illeszkedő héjrendszert képez: az opera története barokk módra antik és allegorikus értelemben „jelenkori", a cselekmény ugyanakkor a jelenkorban dívó szappanoperák intrikus-szövevényes, minimál-lélektani és vegetatív sémáit is megidézi, s az allegorikus jelentés helyébe a referenciális jelentésképzés kerül. Ehhez azt is tudni kell, hogy Kovalik felfogásában a *Xerxész* egyértelműen vígopera (Batta András például az *opera seria* műfajába sorolja – a zeneszerző maga a *dramma per musica* terminust használja)[3] – és minden látszat ellenére ez nem könnyítés. A barokk reprezentáló stílus grandiózus jellege épp ezért jótékony, színpompás humorban oldódik fel, és a komikum „szokatlan" jelenlétének hagyományos dilemmája is értelmét veszti. Xerxés, a perzsa uralkodó egy platánfába (saját falloszába) szerelmes, mely egy sztrádahíd peremén áll (amíg ki nem dönti egy karambol). Romilda megjelenése vi-

[2] Harold C. Schonberg, *A nagy zeneszerzők élete*, ford. Szilágyi Mihály, Szabó Mária, Gy. Horváth László, Bp., Európa, 2006, 51, 54–55.

[3] *Opera: Zeneszerzők, művek, előadóművészek,* szerk. Batta András, Bp., Vince, 2006, 212.

szont ezt az érzést teljes egészében áttranszformálja, csakhogy Romilda Xerxés öccsét, Arsamenést szereti. Amastris hercegnő pedig Xerxés jegyese, aki elkeseredésében valóságos álruhás katonahérosszá válik, s rangrejtve követi az egyre nagyobb zsarnokká váló uralkodót. A nemekkel és a nemi szerepekkel való játék egyébként a darab egyik vezérmotívuma.

Kovalik figurái első ránézésre játékfigurákra emlékeztetnek a leginkább: a mai Iránba helyezett cselekmény résztvevői mintha játékautókon, játékrepülőkön, játékanyahajókon közlekednének, s a figurák, különösen a zsarnok környezetének tagjai az ólomkatonák világát idézik meg. Mintha az opera „gyerekkorában" járnánk. A játék lényege a taktika, az intrika pedig lelki hadviselésként e hadmozdulatok tükörképe. És, ahogy maga a rendező nyilatkozta: a képregények világa, akárcsak a képekre tagolt egységekkel dolgozó revüszínház is releváns értelmezői terepnek mutatkozik.[4] A rendkívül látványos színpadképek, szokatlan tánc, illetve balett-megnyilvánulások a játékosságot a végletekig fokozzák: az eljátszott háborúk drasztikuma azonban a komikum kellős közepén is drasztikum marad, a groteszkben pedig a nevetséges rovására felerősödik a meghökkentés. Amikor a száműzött Arsamenést egy kukába zárva távolítják el, nem pusztán a komikum vulgáris mivolta vált ki nevetést, hanem megfogan a döbbenet is: az ilyen megalázó jelenetek világunkban mindennaposak, a lét, a feleslegessé vált vagy terhünkre lévő személy a zsarnok (a hatalommal bíró személy, az állam stb.) szemében nem több mint egy darab szemét. Ez a vulgáris metafora zseniális: esztétikai és ízlésbeli tiltakozást vált ki, mégis hatékony. Egészen rendkívüli tapasztalat ugyanis, hogy a fájdalom vagy vágy örvényszerű kavargását még a hozzárendelt komikus effektus sem képes maradandóan enyhíteni, s ez a zenei makacsság minden ellehetetlenítő körülmény közt is megóvja a maga szépségét. És ez az a metszéspont is, amikor világossá válik, hogy a képi világ, a rendezés stb. nem a zene vagy a hagyomány ellenében dolgozik, hanem éppenséggel érte, annak vitalitásáért.

A barokk „antikvitás" cselekményének vagy (fogalmazzunk szándékosan leegyszerűsítve) tartalmi megjeleníthetőségének lehetőségei arra vannak ítélve, hogy a műfaji elbizonytalanítás keretei között bontakozzanak ki: a tragikum vagy a heroizmus pedig a túlzásretorika gesztusrendszerében kap némi érvényesülési terepet. A zene olykor önjáró, olykor kontrasztív, s csak minimális esetben alátámasztó. De mi a helyzet egy „vérbeli" „antik" „barokk" tragédiával?

„Sötét szégyennel vallom titkom: kényszerítve / és kedvem ellen szolgállak csupán istennő, életmentőm!" – szavalja Goethe *Iphigenia Taurisban* című drámájában az ide-

[4] A mű „cselekménye operetti, nem törekszik mélyfilozófiai igazságok megfogalmazására. Händel szórakoztatni akarta a londoni közönséget, de nem olcsó banalitásokkal: ezúttal is az életről mesél, ezúttal is meglehetősen szatirikusan. Ezt a szálat akartuk felerősíteni, méghozzá a képregények meseszerűen szürreális világát megidézve". Kovalik Balázs, „*A Xerxes remek darab*" http://fidelio.hu/zenes_szinhaz/opera_magazin/kovalik_balazs_a_xerxes_remek_darab (Letöltés ideje: 2015. március 11.).

gen földön papnőként szolgáló főhősnő.[5] Gluck operájának is legelementárisabb kérdése ez az ambivalencia: az idegenség folytonos, sorsszerű érzete és a sorstól való szabadulás paradox lehetetlensége. A rendszerint színpad mögötti viharzaj-effektusok nyílt színi paródiájával induló budapesti előadás, az *Íphigeneia Tauriszban*, Alföldi Róbert rendezésében, fokozatosan válik lélektani drámává, melyet a későbbi humoros gesztusok sem képesek megkérdőjelezni vagy kikezdeni. A taurisi partra sodródott görög hajó vezéreit elfogják a szkíták: a tömeg játszik velük, megalázza és vérrel keni be őket, a lelki terror és a másság üldözése azonban nem válhat mártíriummá, épp a felhergelt közösségi ösztöneláradás iszonyatán van a lényeg. A perverz élvezeten, mely valamiféle isteni igazság jegyében bélyegzi perverznek az áldozatnak szánt idegent. Az áldozatot csak Diana papnője, Íphigeneia végezheti el a zsarnok parancsára. „A vér elmos minden vétket" – hangzik az operában. Az emberi vérszomj könnyűszerrel kiváltható mechanizmus: többek közt ennek a tébolyító folyamatnak az analízise miatt is feledhetetlen Alföldi legújabb operarendezése. A belső viharok és a rémálmok látomásai, illetve fúriái a taurisi valóság geometriai párhuzamai lesznek. Az elképzelt halálban egyesülő barátság eszménye Pyladés és Orestés számára abszurd módon maga lesz a legnagyobb boldogság. A boldogság tragikus szépsége a nyers megpróbáltatások „viharain" átvergődve mutatja föl valódi értékeit.

Gluck e viszony zenei ábrázolásában felülmúlhatatlan. A papnők, illetve a fúriák összemosódó karaktere, Orestés és Pyladés összekeverése a megafonnal megjelenő istennő által világosan jelzik a szerepek és érzelmek képlékenységét. Alföldi nem tudja elszakítani a zenei pátoszt a transzcendenciától: a kísérlet kudarcát maga is örömmel ismeri el, amikor a fantasztikus erejű finálé tisztító ereje uralkodik el a vérrel mocskolt, zsarnoktól szabadult tájon. Íphigeneia aulisi feláldozása után Diana a lány testét egy szarvassal helyettesítette a máglyán: ez az emlék világossá teszi a zsarnoki logika hiteltelenségét és leleplezi agressziójának önkényességét, miszerint „az istenek vért akarnak". Az istenek nem akarnak vért. Vért az emberek akarnak. A hol színházi ügyelőkre, hol kellékesekre emlékeztető három hölgy (a párkák, sőt fúriák bizarr reinkarnációi?) időnként úgy kezeli a színpadot, mintha engedetlenebb vagy értetlenebb közönséggel lenne dolga.

A mítosztól és az érzelmi intenzitástól, melyet a darab kezdettől magas izzásfokon tart, nem lehet ilyen könnyen megszabadulni. A sorsanalógiák vagy a sorsanalógiaképzetek dinamikája hasonlóan jól kiaknázható lehetőségeket kínál: a látomásos rémálomból felriadó Orestés, amikor szembesül fel nem ismert testvérével, Íphigeneiával, anyjukra, a férjgyilkos Klytaimnéstrára „ismer" benne, akit viszont ő maga ölt meg. Íphigeneia Orestést látja az idegenben: és nem téved. A szereplők egymás tükreiként működnek: kiemelt szerep hárul az árnyakra, az árnyjátékra, illetve a fekete-fehér effektusokra, öltözékekre, a test felfedésére, elrejtésére, a vérrel mocskolásra és a vér eltávolítására. Az egyszerű, purista, geometrikus struktúrák szépséges aránytana külön bekezdést érdemelne. Ráadásul Gluck zenéje, melyet Richard Strauss 1890-ben

[5] Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenia Taurisban*, ford. Babits Mihály, Bp., Franklin, 1949, 9.

kissé wagneresen dolgozott át, ezt ragyogóan szabályos mintázatokká fejleszti.[6] Alföldi mintha a ház klasszikus Wagner-értelmezéseire is rájátszana: az elvonulási tabló képe vagy az isteni megjelenés vakító fényei (szemben Siegfried halálának sötétségével) mintha ezt is jeleznék. Strauss radikálisan beavatkozott a fináléba: Orestés szép áriáját például varázslatos tercetté írta. A zene folyásának tiszta áradását geometrikus egyszerűségű képi világgal és gesztusrendszerrel, az érzékelés és észlelés finommechanizmusainak apró elemeivel kiemelő rendezés valóban friss vért pumpált egy ernyedni látszó testbe.

Az utolsó romantikus, Richard Strauss a rendszerváltás előtti időszakban nem volt mértéktelenül elkényeztetve a magyar operaszínpadokon, viszont ha az utóbbi húsz év történéseit nézzük, alaposan megváltozott a helyzet: ma épp Strauss az egyik legjátszottabb operaszerző Magyarországon. Strauss önmagát „görög németként" definiálta. Sőt, azt merte állítani, hogy aki megspórolja a görög–latin kultúrában való elmélyedést, az csak másodrendű európai polgár lehet. Inspiráló eklektikája, humora, a posztmodern ízlésnek oly kedves játékkedve és allúziótechnikája, dallamainak és zenekari hangszíneinek varázslatai, egyszerre bölcselkedő és „alantas" tréfákba bocsátkozó szövegei, ha akarom, konzervatív, ha akarom, úttörően modern érzésvilágának plasztikussága, mind mellette szólnak. Strauss egyszerre áll a hagyomány lerombolásának és a hagyomány újrateremtésének szolgálatában. Boyden idézi Romain Rolland egyik meglepő, mégis sok szempontból találó mondatát: „Strauss shakespeare-i barbár; művészete áradó, egyidejűleg terem aranyat, homokot, követ és szemetet; ízlése szinte semmi, érzelmeinek hevessége már-már az őrülettel határos."[7] Ez a „shakespeare-i" barbárság Strauss antikvitásértelmezésének is fontos epicentruma lehetne.

Kovalik Balázs nagyszerű, letisztult *Élektra*-rendezését, mely 2007-től a Strauss-operajátszás mérföldkövének számít, a Richard Strauss tiszteletére rendezett fesztiválra felújították: a fekete-fehér, az erő és a gyöngédség szinte kiismerhetetlen konfliktusára épülő tragédia zenei értelemben is a legfeszesebb, legkoherensebb Strauss-opera. Kovalik a hatalom mindenkori arroganciája elleni, eksztatikussá fokozódó gyűlöletet elemzi, mely legalább annyira démonivá válik, mint maga a kérlelhetetlen, véres kezű hatalom, amit vélhetőleg – az igazi vagy csak egy álidentitású kalandor – Orestés „puccsa" is gyakorolni óhajt. A medence, a víz sokértelműsége a jelentéstulajdonítási játékteret szélesre nyitja: Agamemnón megölésének helyszíne (fürdőház) hangsúlyozottan szimbolikus tér lesz. A megtisztulás vágya, a tisztaság igénye és hivalkodó hangsúlyozása egyaránt alárendelődik az én egoista kiterjesztésének. A végzet-tragédia igazi tragikuma a (szinte hisztérikusan) túljátszott szerepek fokozatosan kialakuló, perverz kényelmének csúcspontján következik be, mégpedig a feloldódás váratlan elmaradásában. És itt a rendező sikeresen „mond ellent" a zenének: mintegy

[6] A fesztivál 2014. május 25-től június 11-ig tartott. Az itt bemutatott Strauss-operaértelmezések e fesztivál előadásain alapulnak.

[7] Matthew Boyden, *Richard Strauss*, ford. Borbás Mária, Bp., Európa, 2004, 248.

a feloldhatatlanság konfliktusát testálva ránk. A tér és a test metaforarendszerének másodlagos, de fontos velejárója a „medence" kettős értelme. A magzatvíz és a halál világa, az anya és az anyag viszonya, a beszennyezett és a megtisztult vagy meddővé tett ágyék, a 'ne ölj' és a 'ne paráználkodj' imperatívuszainak tere így közös nevezőre jut, s e szimbolikus összefüggésrendszer mintegy modellálja Strauss művének intencióit. Csakhogy a megtorlás teátrális és eltúlzott vágya ugyancsak hybrisbe torkoll, és ismételten magát az agressziót segíti hatalomra.

A másik „antikos" Strauss-felújítás az *Ariadné Naxoszban* című opera volt, mely Anger Ferenc ötletekben gazdag rendezésében került ismét színpadra. Batta András szerint a mű „színpadi potpourri Hofmannstahl módra",[8] Lang szerint a librettó túl van zsúfolva klasszikus műveltséganyaggal, a darab pedig, mivel „elmerül az arisztokratikus tartózkodás negatív élményanyagában", éppen maga elől az élet elől tér ki.[9] Anger azonban kiismerve a darab „gyöngéit" és erényeit az érzelmek érzetét és valóságát állította konfliktusba, s a teatralitás, a szexualitás, a szerepartikulációk és a metapoétikus gesztusok kavalkádjában szinte patikamérlegen dekázta ki a komédiában rejlő tragédia és a tragédiában rejlő komédia súlyát. Rendezésének egyik legelementárisabb vonása a retorikus sémák materializálódásán alapult: a metafora vagy az elhangzó, vagy a felmerülő beszédfordulat anyagának, háttérmintázatainak előtérbe kerülése volt. Így válhatott például a könyv, a partitúra teste gyilkosság áldozatává: a muzeális létbe kényszerített, tárlóba helyezett „test" megölése egyszersmind annak kiszabadítása is, hiszen az üveg áttörése szellemi defloráció is. A zene fiziológiai kérdéssé válik: az anyagiság, a matéria kerül előtérbe, miközben az ideák humanizálódásának elviselhetetlensége hat át minden egyes gesztust. Az a schilleri fogantatású modell, mely az elégikust, az idillit és az ódait elkülöníti, a gyakorlatban azonnal érvényét veszti. Az elégikus Ariadné (aki alul marad a kis híján, legalább illuzórikusan elérhető ideával szemben), az idilli Zerbinetta (aki képes összebékíteni a valóságot és az „ideát") és az ódai zeneszerző (aki számára az idea megközelíthetetlen csúcs marad) hármassága fokozatosan érvényét veszti, és a profilok menthetetlenül beszennyeződnek. Ami marad, az az esztétikailag fenntartható létezés lehetséges mámora, melynek kialakításában az opera műfaja amúgy is élen jár. Vissza a fenntarthatatlan sémába, vissza a tárlóba, a partitúrába. Az érzelmi konstellációk instabilak, de legalább következetesen modellálhatók. Az átjárás a tragikus és a komikus, az operaklisék és azok lebonthatósága, sőt a magasztos és obszcén, a férfias és nőies, a triviális és az intellektuális, a testi és a tárgyi matéria közt elkerülhetetlen. Különösen erőteljessé válik az erotika szerepe, amely azonban az egzisztenciális létszorongatottság menekülési útvonala lesz. Mindez összhangba kerül az antik költői erotikafelfogás azon dimenzióival, melyek az örökkévalóság illúziójának érzete révén a halálfélelem ellenszereként értelmezik a testi beteljesülést. A darabban felhasznált bábuk szerepe a test és a bábu

[8] *Opera, i. m.*, 607.
[9] Lang, *i. m.*, 339.

közti viszonyt is modellálja: vajon ki a bábu és ki a „test"? A megelevenedés és az „elbábusodás" ironikusan és a fétis felől nézve a kulturális emlékezet mechanizmusait is leképezi. A behúzhatatlan, illetve megelevenedő függöny, valamint a függöny által „széttépett" emberi test egyrészt a környezet kiszámíthatatlan reakcióit példázhatja, másrészt a folytonos hiányból fakadó, létállapottá váló (referenciális és szerepjátékbeli) hasadtság jelenlétére figyelmeztet.

A „fekete" háttérmunkások feltűnően szépek a szereplőkhöz (és a bábukhoz) képest. Minden átalakulás hátterében tehát a „szépség" munkál, a világ észrevétlen vagy mechanikus átrendezése ebben az operában látványosan esztétikai alapú. A valódi szépség a darabon kívülre kerül, miközben szervezi, regulázza azt. Az elrendezés bizonyos anyagmennyiséget feltételez: a halmozás, a *congeries* barokkos alakzata jelentős szerephez is jut. A statiszták sora az átrendeződést, a megkoreografált létezést, a férfiak sora Zerbinetta életében a vitális, vegetatív és az epizodikus létezést, a nudisták sora Naxoson a pusztán testi, személyiség nélküli, helyettesíthető tucattermékként felfogott látványmatérián alapuló, redukált létezést, a komédiások sora, illetve a „kiteregetett szennyes" megjelenített metaforikus képe a stilizált és az önmaga stilizáltságával szembesített létezést jelképezi. A redukált léttől való rettegés uralja a darabot, maga a hiány szorítása. A mítosz „komolysága" nem létezik többé, mert nincs tiszta formája és kanonizált nyelve, melyen elbeszélhető. Egy hatalmas polip, azaz saját nemi szerve fogságában gubbasztó Ariadné, aki nem tudta megtartani a vonat formájában az égből érkező fallosz-Théseust, sem a metaforikus, sem a vegetatív szimbolikára redukált létezésben nem jár sikerrel. A fallosz elrejtettsége és feltárulkozása vagy hiánya a játék potenciájának ingadozása mellett a testtől való félelemnek és a test érzékiségének a terepét is megnyitja. A zeneszerző(nő) sliccéből előkerülő színházi maszkok az arc defigurálását (és hiányát) is előrevetítik. A szereplét és a mögöttes vágy újabb küzdőtere a *theophaneia*, melynek során egy androgün karakterű Bacchus érkezik a földi világba, majd miután a sziklasziget kizöldell, egy hatalmas kaszálógép aratja le magát az átöröklődni, az istenivel vegyülni vágyó létezést.

Mind a négy fenti példa más és más rendezői koncepciót követ, de sok mindenben egyezik. A *Xerxész* a tér- és környezetkomponens aktualizálása mellett a túlzás gesztusa felől és az önreflexió irányából közelít az „antik hagyományhoz", az *Íphigeneia* a geometrikusság rituális rendje felől fogalmazza meg kérdésfelvetéseit. Az *Élektra* a metaforikus láttatás sugalmazó technikáit alkalmazza, az *Ariadné* pedig (szinekdochikusan más Strauss-darabokat is megidézve) játékos metapoétikussága miatt különleges, mely nem pusztán a műfajt magát problematizálja, hanem a létezés retorikus csapdáit és a létstilizálás kényelmét és buktatóit, a mindenkori szerepjátszás és identitás ambivalenciáit is kiemeli. Ami közös, hogy hol intenzívebben, hol burkoltabban eleven a jelenre reflektáló attitűd, a muzeális szemlélettől való elhatárolódás, a színházi, operai gesztusrendszer mechanizmusaira való rájátszás, illetve a mű önmagán túlra terjedő kisugárzásának vagy értelmezhetőségének érezhető felerősítése.

Kortárs antik, antik kortárs – (poszt)modern operák antikvitásképe

„Lassanként az is világossá vált számomra, hogy nem követhetem továbbra is a nem fogalmi szövegek elképzelését – ezt a fajta szövegkompozíciót túlságosan is elhasználtam a hatvanas években. Nemcsak hogy világosan érthető cselekményre volt szükségem, de egy szintén világosan érthető, énekelt és beszélt szövegre is: az anti-operából lassanként anti-anti-opera lett, vagyis – egy másik szinten – ismét opera"[10] – írja Ligeti György, miután „feladta", hogy megírja *Oidipusz* címmel tervezett operáját és hozzálátott a *Le Grand Macabre* (A Nagy Kaszás) megkomponálásához. Az opera–antiopera fogalompár világosan jelzi azt a termékeny bizonytalanságot, mely az új utakat kereső műfaj permanens vitalitását és bámulatos elasztikusságát jellemzi. A modern és (poszt) modern opera viszonylag rendszeresen fordul az antikvitás szövegeihez, illetve mítoszaihoz, az ilyen művek puszta felsorolása is oldalakat tenne ki. Ez az odafordulás hol szélsőségesen operai, hol egyenesen antioperai módon viszonyul a forráshoz, a kiinduló bázishoz, de érzékeny átmenetek is vannak. Az alábbiakban mindössze néhány jellegzetes anyaghasznosítási módozatra szeretném felhívni a figyelmet.

1. „Rekonstrukciós" kísérletek – az „igazi" antikvitás

Melis László *Bakkhánsnők* című operája az operatörténet egyik legrendkívülibb darabja:[11] egy antik tragédia rekonstrukciójára tesz szerencsés kísérletet. Az énekelt tragédia hipotézise egyenesen feltételezi is a rituális-archaikus jelleg felerősödését. Az antik zeneelmélet és az ógörög hangsorok, a görög kromatika világának megidézése nyomán kialakított zenei nyelv mégsem elsősorban rekonstrukciós kísérlet, hanem egy ritualizált oratóriumra emlékeztető, szakrális cselekménysorként elgondolt, vérbeli kortárs darab (egzotikusnak induló és egyre otthonosabbá váló) töltetévé válik. A monotonitásból adódó rítus, a trimeterek sorjázása egy szinte dermesztően kiismerhetetlen misztika irányába mozdul el, egy elsüllyedt világ képzetét kelti. A zene itt azt a látszatot erősíti, hogy elsősorban kiszolgál, ám valójában szuggerál és megbűvöl, a rítus részévé tesz, azaz beavat. A hatszólamú kar funkciója különösen kiemelkedő. E „mágikus" varázsnak köszönhetően Melis műve egyaránt rokonítható a minimalizmus néhány alkotásával (pl. Glass vagy Andriessen egyes műveivel), illetve a rituális színház jegyeit magán viselő (zömmel avantgárd) beavatási darabokkal. Csakhogy itt a drámai szituáció is legalább annyira kiélezett. Az ógörög nyelv és zene hangzásvilágáról számos elmélet ismert, a gyakorlati oldal azonban mindmáig bizonytalan: Melis a maga elképzeléseit képes a hitelesség illúzióját keltve megvalósítani. A statikusság, a szoborszerűség nem steril, letisztult világképet sugall, épp ellenkezőleg: egy félelmet keltő, kiismerhetetlen rituális rendet alakít ki, mely mozgósítja az idegenség- és az otthonosságérzet dinamikáját. Az ógörög nyelv és versmérték szinte az ismerősség

[10] Ligeti György *Válogatott írásai*, ford. Kerékfy Márton, Bp., Rózsavölgyi, 2010, 415.
[11] Az operát 2013. október 22-én mutatták be Budapesten a MÜPA-ban.

„zenei" biztonságát képviseli a drámai történés elbeszélt iszonyatával szemben: maga lesz a létező és a teremtő rend.

Dionysos isteni természetének felismerése egy lehetséges paradigmaváltás analízisét is felkínálja: de az opera a tudat (konkrét és metaforikus) módosulásának erkölcsi és lélektani következményeiről is elgondolkodtat. A darab előzményeként tartjuk számon Melis 2010-ben bemutatott *Dionysia* című művét, illetve az *Íphigeneia Aulisban* című Euripidés-darab 1998-as, Radnóti Színházbeli bemutatójának ógörög kardalait. Noha a tragédia modern feldolgozásai – itt Ghedini, Hans Werner Henze, Daniel Börtz, illetve Colin Thomas műveire gondolok – mind rájátszanak a rituális gesztusokként felfogható színház hagyományaira, ezek egyike se kísérletezett a rekonstrukciós igény ilyen fokával, illetve az ősszöveg eredendő zeneiségének kiaknázásával. A kísérlet előzménye Carl Orff „kommentáló" zenepoétikája, mely e tekintetben Aischylos ógörög szövegére írt *Prometheus*ában csúcsosodott ki (1968),[12] s a Hölderlin-féle Sophoklés-fordítást szinte szó szerint megzenésítő *Antigonae*-val (1949) indul.[13] E típusban a drámai ősstruktúra teljesen azonos lesz az operastruktúrával. A szöveg és a tragédia primátusa így evidens hordozóvá válik, a zene pedig kommentár jelleget kap: maga a zeneszerző is inkább megzenésítésről, mint operáról beszél. Ez az antiromantikus gesztus ridegebb valósággá dermeszti a leegyszerűsített, archaikus képzeteket keltő zenét is: a művet a statikusságában is emotívvá, rituálissá fokozott deklamáló stílus (a Sprechgesanghoz hasonlítható ún. Singstimmen-technika), illetve egyfajta minimalizmus jellemzi, az ének is sokszor *a capella* szólal meg.

2. A megragadhatatlan antikvitás – a mítosz mint a változatok összjátéka

A mítosz variánsokban létező és lélegző tudattartalom, mely különféle narratív és rituális tartalmak elegyeként gondolható el. Egyes modern, illetve kortárs operákban ez a variációs gondolkodás párhuzamos, egymást kisebb-nagyobb mértékben befolyásoló narratívák szövedékeként jelenik meg. Sylvano Bussotti *Phaedra* című, 1988-ban bemutatott darabja három idősíkon meséli el a közismert antik történetet: ez a hármasság három zenei világ megidézését is maga után vonja, és a kabaré, illetve a nagyopera tereiben bontja ki a narrációt.[14] Euripidés, Racine és a jelen Phaedra-értelmezése különösen értékes egybejátszást eredményezett: a mítoszértelmezés árnyalatainak sokaságát vetítette egymásra, és noha látszatra „elszigetelte" az eseményeket és határozottnak tűnő időkeretbe és elbeszélői tónusba illesztette azokat, a párbeszéd a zenei nyelvezetnek köszönhetően időtlenül egységesülő diskurzussá alakul. Az első felvonás a klasszikus görög variáns „újramondása", a második színhelye Párizs, ahol 1677-ben Jean Racine francia drámaköltő bemutatja *Phaèdra* című tragédiáját. Az időfaktor megváltozása a történetértelmezés finommechanikájára is óriási hatással

[12] Carl Orff, *Prometheus*, Arts Archives, 2005 (43007-2).
[13] Carl Orff, *Antigonae*, Deutsche Grammophon, 1961 (437721-2).
[14] Raymond Fearn, *Italian Opera Since 1945*, Amsterdam, OPA, 1997, 161–165.

van. A harmadik felvonás helyszíne ugyancsak Párizs, de immár az 1930-as években. Enone és Fedra egy lepukkant bárban időzik, stricik, kurvák és transzvesztiták között. Fedra hosszas gyötrődés és lelki válság után bevallja vétkét, és megmérgezi magát, Enone szintén öngyilkosságot követ el: nem bírja elviselni a cinkos szerepét. Párizs fölött megvirrad, és lassan felkel a nap. Az első felvonás végén olyannyira vágyott, a halálos vágyat jelképező naplemente teátrálisan a harmadik felvonás záró képében megjelenített napfelkeltében oldódik fel.

A *Le Racine (Pianobar for Phaedra)* című korábbi, 1980-ban a Piccola Scalában bemutatott „egysíkúbb" opera átdolgozásaként induló művön Bussotti kilenc évig dolgozott.[15] Bussotti egyszerre archaizál és modernizál: a hagyományt nem időben folyó kontinuumként képzeli el, hanem a jelen kulturális tapasztalataként. Phaedra jelleme ragyogóan kiteljesedik, Hyppolitus ambivalens szexualitását (e témakör Bussotti művészetében kiemelt fontosságú) a zene felfokozott érzékisége jeleníti meg.

Harrison Birtwistle sem az egységes, koncentrált történetmesélés híve, hanem a variánsoké. Minden történet számtalan módon mesélhető el, s még ha mítosszá is válik, akkor is csak a magva tartalmazza az „igazságot". *The Mask of Orpheus* című,[16] 1986-ban bemutatott operája Orpheus híres történetét, Vergilius *Georgica* és Ovidius *Átváltozások* című művét alapul véve mondja el, de ott van a későbbi hagyomány is: Monteverdi, Peri, Haydn, Offenbach, Pontano, Cocteau vagy Buzzati értelmezése éppúgy, mint a mitográfia mindenkori tanúságtétele. Orpheus három alakban jelenik meg, az ember, a hős és a mítosz megszemélyesítőjeként, s három alakot is ölt: egy énekes, egy táncos és egy pantomimművész viszi színre.[17] A rituálék is három témában zajlanak le: esküvő, temetés, áldozatbemutatás. Orpheus énje valósággal disszeminálódik a mítoszok orgiájában. Birtwistle koncentrikus köröket képez a mítosz magva köré, sokdimenziós elbeszélői struktúrát alakít ki, mely páratlanul sokféle zenei hatásokkal ötvöződik. A történet számos művészi értelmezése találkozik a darabban, s ami még izgalmasabb, az együtthatásból újabbak is keletkeznek. Az élőzene mellett Birtwistle kis mértékben ugyan, de magnószalagokat és egyéb elektronikusan előre elkészített alapanyagokat is alkalmaz, Apolló hangját például egy elektronikusan kiképzett iszonyú böffenésszerű hang jeleníti meg, vagy hetven alkalommal.

A Sprechgesang és a tradicionális dalközpontú éneklés sajátos szintézisét megteremtő zeneszerző ragyogó frissességgel tudja uralni a monumentalitás tereit, s megteremtette minden idők egyik legjelentősebb és legproduktívabb színpadi alkotását. Az első felvonás itt is a klasszikus sémák mentén halad, majd a másodikban egy álomutazás következik: Orpheus, egy teljesen átlagos férfi. Azt álmodja, hogy Orpheus, a hős leszáll az Alvilágba, áthalad élet és halál tizenhét árkádja alatt, melyek szimbolikus

[15] Vittoria Crespi Morbio, *Bussotti alla Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011.
[16] Harrison Birtwistle, *The Mask of Orpheus*, NMC, a felvétel 1996-ban készült.
[17] David Beard, *Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2012, 79–158.

neveket viselnek (pl. a Halál Árkádja, a Szárnyak Árkádja, a Félelem Árkádja stb.). Azt hiszi, Eurydice követi őt a háta mögött, de valójában Proserpina űz vele gonosz játékot. Megpróbálja újra előhozni az eloszlott lányt, de sikertelenül tér vissza, és bánatában felköti magát. A férfi azonban váratlanul felriad álmából, s tudatosítja, hogy nincs mód visszahozni a létbe imádottját, Eurydicét. A harmadik felvonás összegző és tablószerű: a mítosz több változatát látjuk megelevenedni, az egyik végén mindkét szerelmes meghal. Orpheus, a Mítosz kerül előtérbe, és fokozatosan eltörpíti Orpheust, az Embert és Orpheust, a Hőst. Zeus villáma megöli Orpheust, a Mítoszt, mert isteni titkokat fecsegett ki: testét a bakkhánsnők szaggatják darabokra, csupán a feje marad meg, mely jóshangon képes továbbra is kommunikálni, de végül Apollo azt is elhallgattatja.

3. A mítosz mint a ritualizálás, a rituális gesztus hordozója

A rituális színházként felfogott opera hatalmas karriert futott be, kivált annak avantgárd válfaja, mely az egzotikus, kiismerhetetlen, megmagyarázhatatlan, pszichologizáló rítusteremtésen alapszik. A mű felfokozott idegensége behatolás egy valamilyen fokon transzcendens univerzumba, a műélvezet tétje pedig a premisszákhoz való belső viszony kialakíthatóságának intenzitása. A rituális gesztus szinte minden antik tárgyú opera sajátja, hiszen az antik dráma ősmintázataiban őrzi a szertartásosság és a szakralitás génállományát. Ebbe a kategóriába olyan operákat sorolnék, melyek a narráció rekonstruálhatósága helyett egy-egy gesztusra, rítusra vagy szertartásra fókuszálnak, illetve ezekre emlékeztető struktúrákat működtetnek. Vagy feltételezik a történet ismeretét, s a hozzá fűződő evidens viszonyt szólaltatják meg, vagy nem is törekszenek a mítosz világos körvonalainak megragadására, csupán az idegenség és az otthonosság ellentétére alapozott hangulatot érzékeltetik. Hatványozottan jellemzi e műveket a keleti (japán, kínai) színházkultúra ihlető hatása. A traumaoperák, tudatoperák is ide sorolhatóak, melyek magánrítusok és lélektani kivetülések mintázataira kopírozzák rá a potenciális antik lét- vagy megjelenítési sémát, vagy a távlatos mitológiai „jelentést".

James Dillon operája, a *Philomela* 2004-ben került színre.[18] A szövegkönyv Ovidius *Átváltozások* című művének részlete nyomán, illetve Sophoklés, Thalés, Eva Hesse és R. Buckminster Fuller szövegeinek felhasználásával készült. A csak nyomokból és külső kontextusok allúziós játékából kibomló cselekmény a mitológiai időkben játszódik. Philomelát, Procne testvérét megerőszakolja sógora, Tereus, és hogy a gyalázatos tett ki ne tudódjon, kivágja a nyelvét. Miután Philomela képtelen elmesélni a történteket, más eszközökkel kénytelen tudatni, mi történt vele: egy szőnyegbe szövi bele iszonyatos sérelmét. A két testvér, Philomela és Procne kegyetlen bosszút tervel ki: lemészárolják Ityst, Tereus fiát, és tetemét feltálalják az apjának. Az isteneket a szörnyűségek elborzasztják, és bosszúból mindnyájukat madarakká változtatják: Philomela fülemülévé alakul át, Procne fecskévé, Tereus pedig búbosbankává. A magyar fülnek is-

[18] James Dillon, *Philomela*, Aeon, 2009 (AECD 0986).

merős lehet a történet, hiszen a barokk esztétika jegyében tevékeny Gyöngyösi István a *Csalárd Cupido* harmadik részében is feldolgozta, megteremtve ezzel irodalmunk egyik legdrasztikusabb, legvéresebb alkotását.[19]

Maga az operaszerkezet nem lineáris. A nyitány után az első felvonásban Philomela, Procne és Tereus ugyan foszlányokban felidézik a tragédiát, mely az avatatlanok számára nem biztos, hogy több egy antik rituális sémánál. A zeneszerző a szimbolikus motívumok jelentésszóródásaira és a privát történetekben betöltött helyeire fókuszál. Philomela a nyelvét keresi, és így énekel: „Ó, anyám, hol van az én nyelvem? A mindent elnyelő tiszta űr hüvelyében". Tereus Philomela nyelvének ígéretében csak a csókot látja. A második felvonásban Procne és Tereus szembesül saját sorsával. A kis Itys játszik, Procne Philomeláért küldi Tereust. A harmadik felvonásban történik meg az erőszaktevés és a nyelv kivágása. Philomela „Savage!" kezdetű monológja uralja a teret. A negyedik felvonás a szövőszék „zenéje": a zenekari rész hangbejátszásokkal („one step split and step") dúsul. Az ötödik felvonás lényege Itys feláldozása, illetve a főszereplők átváltozása.

A nyelv kitépése, a nyelvtől való megfosztottság allegorikus értelmet nyer: a létezés szótlanná tétele, a verbális halál nem feltétlenül zárja le a kommunikációs lehetőségeket, és korántsem jelenti a történetmesélés végét. A hang képpé alakulása lényegi átváltozás a hatalmas ívű átváltozás-történetben, melyet az artikulált vagy artikulálatlan hang és a csönd, vagy a csönd felé tartó hörgés kidolgozott ellentéte mélyít tovább. Philomela nyelvének kivágása és kígyóként való vergődése szimbolikus jelentőségű: a kifejezhetetlen, az elmondhatatlan és így beteljesíthetetlen művészi feladatot is példázza.

A meglehetősen drasztikus, komor opera mindössze három énekesre és egy kamaraegyüttesre íródott. Zenei szövetének alapkarakterét befolyásolják az elektronikus zenei hatások is, a fragmentált filmes nyelv pedig erőteljesen felfokozza a darab líraiságát. Dillon előre felvett elemekkel is dolgozik, miközben a barokk opera hagyományait (nem a közvetlen imitáció szintjén) és a japán no-drámák gesztusrendszerét is felhasználja. Az előre feljátszott kórus és gyerekhang elektronikus modifikációi együtt szólalnak meg. „Philomela, a dalok szerelmese, nem képes énekelni, s így a kifejezés új formáit kellett felfedezni" – írta a zeneszerző, s e bizarr helyzet egyszersmind kitágítja az opera különleges hangzásvilágának lehetőségeit, mely kivált a nyelv kivágása utáni tátogó, elektronikus hangfoszlányok bejátszásával kiegészített tercettben akkumulálódik. Érezhető, hogy Dillon a londoni New Complexity mozgalom tagjaként is tevékenykedett, hiszen zene és tér viszonya e művében is problematizálódik. Xenakis hatása is megmutatkozik: kivált a mikrotonális hangtömbök és a csend feszültséggeneráló és feszültséggel teli térteremtő alkalmazásában, illetve a poliritmia markáns jelenlétében. Az operát Magyarországon 2006-ban a Remix Ensemble Porto mutatta be a Budapesti Őszi Fesztiválon, Anu Komsival Philomela szerepében, az ősbemutató gárdájával.

[19] Gyöngyösi István, *Csalárd Cupido és más versek*, szerk. Jankovics József, Nyerges Judit, Bp., Balassi, 2003, 55–79.

Beat Furrer *Begehren* című operája[20] Ovidius, Vergilius, Hermann Broch, Cesare Pavese és Günter Eich szövegei alapján készült. Beat Furrer műve multimediális karakterű alkotás, mely a kommunikációképtelenség, a férfi és nő kapcsolat mélytudati rétegekben kifejtett hatását kutatja. Míg Orpheus a szótól jut el a dalig, Eurydiké a daltól a kimondásig. Furrer ugyan csak személyes névmásokkal jelzi szereplőit (Er, Sie), ám az ősmítosz archetipikus ereje minden gesztusukon átsüt. Már az első jelenetben feledhetetlen stigmaként jelenik meg a szoprán hangján Orpheus neve a zenei szövet testén („O-r-phe-us. Hörst du."). A latin nyelvű betétek részint az ősiséget, részint a narrációt magát képviselik, míg a főszereplők a lírai foszlány- és enigmaszerűség látszatát keltő beszédükben az ellehetetlenedett kommunikációt példázzák. Furrer a hatalmasra tágított ellentétek (fény–árnyék, dal–szó, közel–távol) sorába iktatja a férfi–nő ellentétpárt is. Orpheus dalainak mágikus ereje képes a világ alakulását befolyásolni: az alvilág rendjét megbolygató tevékenysége az ősrendet veszélyezteti, már csak ezért is pusztulnia kell.

Az opera alapját Günter Eich rádiójátéka (*Geh nicht nach El Kuweit*) ihlette, mely az operához hasonlatosan a magányos, emlékekbe kövülő kedves lelki utazását és iszonyát jelenítette meg. De az antik források mellett ott van az ihlető források közt Pavese dialógusa, melyben Orpheus egy bakkhánsnővel beszél, és Broch *Vergilius halála* című lírai regénye is. A mű titkos, rejtett, vélt és valós találkozások és kapcsolatépítési kísérletek sorozata, a vágy hangörvénylései, a kiismerhetetlenség zajai, az ellentétek ütközései és a transzcendens fény érzékeny zenéi kavarognak benne. Az érzéki csalódás a reményben való megcsalatkozás szintén nagy szerepet játszik. Furrer nagy hangsúlyt helyez a szimmetriákra, a drámai szerkezet finommechanikájára: a bámulatosan plasztikus, de külön szabályoknak engedelmeskedő zene gyakorta fiziológiai folyamatokat képez le, például magát a szívverést vagy a légzést, a járást, egy-egy mozdulatot, a pillantást, a hallást. Furrer az öt érzékszerv megismerési technikáit kísérli meg leképezni a zene eszközeivel. Kétségtelen, hogy a szuggesztív zene mellé odakívánkozik a tánc, a látvány is.

4. A történet alakíthatósága – az „archeológus" interpretációja, kontextusteremtés

A fragmentáltság és a saját, gyakorta költői szerkezet létrehozása nem mindig jelenti a cselekmény lírává oldását vagy felszámolását. Bruno Maderna *Satyricon* című operája[21] például szinte szabadon variálható epizódokat, érzelmeket, helyzeteket, alakokat villant föl Petronius töredékesen fennmaradt regényéből. A szövegkönyv elhagyja az antik regény kerettörténetét, és csak a *Trimalchio lakomája* címen ismert részre fókuszál. Bruno Maderna az operát mindig is nyitott műként kezelte: szerinte a történésnek a mindenkori befogadók igényéhez kell igazodnia. Ráadásul a mű azt sugallja, hogy a valóság szimultán léttörténések szövete, s az idő haladása csak emberi önáltatás, hiszen a széles értelemben felfogott emlékezés, mely létünk döntő részét uralja, úgysem kronologikus.

[20] Beat Furrer, *Begehren*, Kairos, 2008, DVD (0012792 KAI).
[21] Bruno Maderna, *Satyricon*, Montaigne, 2003 (MO 782174).

A *Satyricon* úgynevezett aleatorikus, azaz nyitott opera, melynek egyes elemei, jelenetei nem feltétlenül meghatározott sorrend szerint követik egymást, ráadásul a zeneszerző magnószalagokra rögzített zenei effektusokkal is dolgozott. Öt ilyen szalagot szokás felhasználni egy-egy előadás során. A zeneszerző nem határozta meg előre, hogy az egyes jelenetek milyen sorrendben kövessék egymást, sőt 1974-ben még a partitúrát is úgy nyomtatták ki, hogy az egyes részek külön, számozatlan füzetekbe kerülve jelentek meg. Maderna műve tehát mindig csak változatokban létezik, önazonossága folyamatosan megkérdőjeleződik, s kizárólag az egyes előadások konkrét megoldásaira lehet csak hivatkozni. Meg kell vallani ugyanakkor, hogy a rendezői értelmezésekben kulcsszerepet kap a Maderna által vezényelt első bemutató struktúrája. Egyébiránt Maderna „komoly" operái (pl. a *Hyperion*) is hasonló természetűek. A *Satyricon* stílusparódia és egyetemes látlelet a komikus opera (*opera buffa*) modern, avantgárd lehetőségeiről.

A mű szatirikus és szarkasztikus hangvételét kiválóan érzékelteti a nonkonformista zene, illetőleg az a kontrasztív játék, mely a színpadi megnyilvánulások számos változatát vonja be a deklamációtól a hangsúlyozottan tonális és atonális, illetve historizáló (pl. Fortuna istennő „We think we're awful smart" kezdetű dala) megnyilatkozásokon át a magnószalagig. Ugyanezt fokozzák a különféle értelmezéslehetőségekre rávilágító zenei idézetek és allúziók, melyek Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Sztravinszkij, Verdi, Wagner és Weill motívumaival játszanak. Az antik regény máig példátlan módon a szinte szürreálisnak ható naturalizmust ötvözi a kultusz-propagandisztikus célokkal megalkotott beavatási regények paródiájával. A zeneköltő számos fragmentumot használt fel a regényből, különféle nyelveken (latin, angol, francia, német) a zenei hangzás és a cselekményvezetés kívánalmai szerint, a vezérnyelv azonban az angol maradt. A Nero korabeli Róma kétségbeejtően élvhajhász idejében járunk, ahol a gyönyör hajhászása nem egyéb, mint a kiszámíthatatlan holnaptól való rettegés: Trimalchio, az újgazdag, félművelt római polgár pazar, látványos lakomát rendez, hogy társadalmi pozícióit erősítse. Trimalchio a két lábon járó giccs és teatralitás, üzleti és egyéb, jobbára dicstelen ügyeskedésből fakadó sikereit kénytelen az idealizált Trimalchio eljátszásával leplezni. Léte egyre inkább kölcsönlét, melyhez önként szolgáltatnak kulisszát az ingyenélők, az ügyeskedők és az alárendeltek. A játék természetesen identitásválságok sorát idézi elő: az öntelt ripacs saját létén túlra, az örökkévalóságba vágyik, s eljátszatja például a saját temetését.

Az opera záró része (*Trimalchio ed il monumento*) különösen tragikomikus. A végrendelkező Trimalchio jellemét Maderna zenei idézetek sokaságával teszi egyre teljesebbé és nevetségesebbé: a deklamáló pátoszt egy giccsember gesztusai züllesztik le. Megszólal itt egy habbal, zselével túlédesített Csajkovszkij-passzus, a verbális heroizmust parodizálandó wagneri Walhalla-motívum vagy Gluck híres *Che farò senza Euridice…*kezdetű áriájának egy szegmense, de még egy operettmelódia is. A lakoma orgiahangulatát ez a zenetörténeti kavalkád különösen érzékivé teszi. Kimagaslóan üde a 17. jelenet összetettsége, melyben Trimalchio egykori kurtizán, sárból felszedett nejét szapulja, amiért tangóritmusban, illetve antikizáló marimbahangzás közepette, fran-

ciául próbálja meg sikerrel behálózni a latinul éneklő Eumolpus filozófust. (A jelenet ragyogó példája a pszeudointellektuális társalgásnak, s rokon Ravel *Pásztoróra* című operájának iróniájával.)

Habbinas alakjának kimunkálása ismételten jellemábrázolási bravúr: az 5. jelenetben a pénz hatalmát dicsőíti (egy idevágó Falstaff-motívumot is megidézve), a kilencedikben a *Satyricon* egyik legismertebb betéttörténetét mondja el: egy hűségéről ismert özvegy, aki férje sírjánál virraszt, végül enged egy gonosztevő felakasztott tetemét őrző katona heves szerelmi ostromának. A kéjsóvársággá váló szerelmi elvakultság odáig ragadja az özvegyet, hogy miután ellopják a gonosztevő holttetemét az akasztófáról, a saját férjéét ajánlja fel helyette, hogy mentse a kötelességmulasztó katonát. Habbinas széles skálán jeleníti meg a szarkazmustól a finom célzásokig terjedő humor árnyalatait. Az egyes elszigeteltnek látszó jeleneteket nemcsak a magnószalagra rögzített, zavarba ejtő, a lakoma hangulatához jól illeszkedő, filmszerű hanganyag tagolja, hanem egy folyamatosan szeretkező pár olykor egészen éteri, máskor meglehetősen bizarr kéjzenéje. Criside szerelmi extázist zengő hangját Trimalchio német és latin nyelvű pénzszámláló hadarása szakítja meg kétszer is, jelezve, hogy a szerelem szintén pénz kérdése, illetőleg a szerelem révén is szerezhető pénz (a felesége ribanc volt, ő maga pedig egykori úrnője, sőt ura alibista szeretője). Az opera, mint azt fentebb említettük, Trimalchio végrendeletével zárul, melyben elképzelt halálát és elképzelt síremlékét is roppant részletességgel festi le. A tragikomikus búcsú, noha mindvégig komikus a tarkabarka zenei idézetek szövetének köszönhetően, egy eklektikus újgazdag lélek sznobizmusának tükre, mely végül szívszorongatóan közvetlenné válik. Egy-egy pillanatra az eljátszott halál valósnak tűnik, főleg, ha eszünkbe jut, hogy Maderna épp a *Satyricon* munkálatain dolgozott, amikor rákot diagnosztizáltak nála, s ugyanabban az évben, 1973. november 13-án Darmstadtban ténylegesen el is búcsúzott az árnyékvilágtól.

5. A mítosz korrekciója vagy „megfejtése"

Ariadné klasszikus története az operairodalom egyik kedvelt témája Monteverditől egészen Birtwistle kortárs remekművéig. Bohuslav Martinůnál[22] azonban nagyon is egyedi lesz a kérdésfeltevés: ki tudja legyőzni, ki meri megölni saját magát? Kiben ne lakna egy Minotaurus? Kinek a lelke ne lenne kiismerhetetlen labirintus a másik számára? Martinů remek operája radikálisan átstrukturálja a klasszikus mítoszt: a külső heroizmust belsővé változtatja, a sötét oldalt a test és lélek állatias elemeivel azonosítja, az ellenséget és a hőst egymás tükörképeként láttatja. Mindkét Théseus a maga módján szereti Ariadnét, ugyanakkor az egyiknek pusztulnia kell, a pusztulással viszont csorbul az egész. A zene elbűvölően lírai, színekben pompázó és gazdag szövésű, minduntalan titkot sejtetően rejtélyes, a barokk zene korai stílusát is megidézi, hogy a történet archaikus ősiségét is játékba hozhassa. Ariadné különösen szép záró áriája (*Thésée, je respire*) méltón koronázza meg a művet.

[22] Bohuslav Martinů, *Ariane*, Supraphon, 2000 (SU 3524-2 631).

Noha Luigi Dallapiccola *Ulisse* című műve[23] Homéros klasszikus eposza nyomán meséli el Odysseus történetét, operája gondolatisága alapvetően Kavafisz nagyszerű *Ithaca* című versének intellektuális töltetével esik egybe, a verset mintegy az eposz megfejtésének tartja: az utazás nála is univerzális létmetafora, a hazatérés moccanatlansága pedig maga a halál. A cél elérése az örökkévalóságba való visszatérés magasztosságát sugallja, a létezés sajátja azonban a célba vezető úthoz kötődő, nem szűnő kalandvágy jelenléte, vagy más oldalról nézve: noha az emberi tudás és tapasztalás szorgalma nem mérkőzhet meg az isteni mindentudással, még sincs más járható út az örökkévalóság titkainak kifürkészéséhez, mint a tudás és tapasztalás. „Szemlélődni, elámulni, visszatérni és újra szemlélődni" – adja a zeneszerző előbb Kalypsó, majd a főhős szájába az odysseusi létezés kulcsmondatát.

Dallapiccola librettója éppúgy, ahogy operája zenei világa is, roppant erejű szintézis. Homéros mellett megjelennek Antonio Machado, Thomas Mann sorai, ott van a Monteverdi-hagyomány, a dantei mítoszértelmezés, egy nyolcévesen látott Odysseus-film, számos balett és lírai élmény, de még Joyce mítoszátértelmezése is. Ami a zenét illeti, számos önidézet bukkan fel benne korábbi Dallapiccola-alkotásokból. Francois-Gildas Tual ötletes megfigyelése szerint az opera szerkezete a megfeszített íj ívéhez hasonlatos, melynek két szélső feszpontja Kalypsó lélegzetelállítóan szép nyitó áriája (*Son soli, un'altra volta*) és Odysseus zeneileg rokon záró monológja (*No, non sono le Furie ad avventarsi*). A Poseidón hatalmát megidéző zenekari részlet pedig a Pénelopé és Odysseus találkozását megjelenítő zenekari betét szimmetrikus megfelelője, ahogy Nausikaá labdajáték-jelenete is rokonítható Melanthó bizarr (halál)táncának zenei megformálásával. Az opera központi jelenete az alvilágjárás. Dallapiccola bölcseleti attitűdjét már az is kifejezi, hogy egyes alakokat egymásra kopírozva keresi a jellemekben rejlő közös minimumot, az egyetemeset.

Kalypsót és Pénelopét (aki egyébként alig szólal meg a darab végén, miközben jelenléte tudati szinten igen erőteljes) ugyanaz az énekesnő énekli: az örök visszatérés lehetősége, és az örök menekülés igénye így fokozottabban feszülhet egymásnak. Kirké és Melanthó szerepe szintén kétlaki énekesnőt kíván: az érzékiség, a testiség izgalma és csömöre küzd meg benne. Démodokos és Teiresiás szerepének egybejátszása a költő és a vátesz pozíciójának kiemelésére szolgál. Az összevonások időbeli szimbolikát is hordoznak: a várakozás jelene, a jövő féltése és a hősi múlt felemlegetése egy teljes emberi létezés idődimenzióit befogja. Odysseust különféle életkorban látjuk, s Dallapiccola ezt a különféleséget zenei árnyalatokban is kiemeli. Homéros teljesen allegorikus értelmet nyer: a csodás kalandok a gyerekkor világát idézik, Kalypsó a tudásszomj megjelenését jelképezi, Kirké az önismeretre tanítja, Nausikaá az álom irracionalitását csempészi be Odysseus tudatába, édesanyja pedig az emberi sors esendőségére figyelmezteti. Dallapiccola csodálatosan érzékeny zenéje különbséget tesz a történések jelenidejének és az emlékezetbe való beépülésének tónusai között.

[23] Luigi Dallapiccola, *Ulisse*, Naive, 2003 (V 4960).

Alkinoos palotájában hirtelen megfordulnak az események: Odysseus a múltat teszi jelenné, a költői elbeszélést élménybeszámolóval egészíti ki és folytatja. Az alvilágban ismét kizökken az idő, múlt és jövő eseményei kavarognak. Ez az izgalmas pulzálás sokat felfed az emberi létezés időbezártságáról és létszorongatottságáról.

Dallapiccola utolsó színpadi művét szokás marginalizálni, sikertelennek titulálni, elsősorban azért, mert nem vette fel a versenyt Nono vagy Stockhausen korabeli újításaival, illetve erőteljes szerializmusának köszönhetően egyes értelmezők szerint kifejezetten rideg, monoton és nélkülözi a melodikusságot. Ám figyelmes és két-háromszori hallgatás után a darab hihetetlen expresszivitása szinte magától tárul fel, és kétség sem férhet hozzá, hogy a művet a 20. század nagy alkotásai közé kell sorolnunk. Peskó Zoltán így jellemzi a Dallapiccola-recepciót: „A kritikusok között egy sem akadt, aki felismerte volna az *Ulisse* jelentőségét. Egy ember volt, akit nagyon meghatott: Karajan, aki nagyon tisztelte Dallapiccolát és eljött a premierre. […] És tudok arról, hogy Luciano Berio is többször dirigálta az *Ulisse* részleteit. Maazel pedig a BBC-ben koncertszerűen előadta az egész művet. Én mindenesetre nem aggódom sem az *Ulisse*, sem az életmű többi darabja miatt, mert biztosra veszem, hogy vissza fog kerülni az operaházakba. Föl fogják fedezni. Dallapiccola egyelőre szunnyad."[24]

Különleges helyet foglal el a mítoszkorrekciók sorában Mark-Anthony Turnage *Greek* című, Steven Berkoff drámáján alapuló operája, amelyet 1988-ban mutattak be Münchenben.[25] Eddy, a skinhead lényegében modern nagyvárosi környezetben járja újra az Oidipus-történet stációit, megfejti a (két) Szfinx rejtélyét, végül, miután kiderül tragikus sorsa, ki akarja szúrni a szemét. Ám egy gúnyos temetési menet ragadja el őt. Miután feltámad, úgy dönt, nem veszi figyelembe a mítoszt, nem hajlandó szenvedni, fő a boldogság. Az antik mintázat nem termeli tovább magát: Turnage a kilépésre szavaz és megszabadul tőle. A sorstragédiák antik korszaka azonban véget ért, Eddy nem tud, és nem is akar alternatív Oidipusszá válni. A darab politikai dimenzióját (a Thatcher-korszak ellentmondásait) felerősítendő Berkoff drámája kiegészült egy zendülés megjelenítésével is. A járványként metaforizált agresszió, rasszizmus és munkanélküliség a történet permanens kulisszáit adja, de legalább ekkora szerepe lesz a szexuális metaforáknak is a szfinx rejtélyének megfejtésekor. A mitológiai történetmintázat kiválóan alkalmas egy „barbár", démonikus hangzás kidolgozására, melyet Turnage kifinomult lírai ellensúlyozással semlegesít. A hol játékos-ironikus, hol kifejezetten melankolikus szöveg elé fényes tükröt tart a zene. A bőrfejű, anarchista fiú önismeretének és férfivá válásának analíziseként is elgondolható darab számos zenei stílust felhasznál a jazztől a rock és punk zenén át Sztravinszkij és Janáček idiómáiig.

[24] Peskó Zoltán, *Zenéről, színházról, zenés színházról*, Bp., Rózsavölgyi, 2009, 26.
[25] Mark-Anthony Turnage, *Greek*, Argo (Decca Record Company), 1994 (440368-2).

6. Egy „antik" hozzájárulás az emancipációs operákhoz

Bizonyos tekintetben a korrekciós operákhoz sorolható Lou Harrison *The Young Caesar* című műve is,[26] melyet báboperaként még 1971-ben, színpadi műként pedig 1988-ban mutattak be. Ez a mű elsősorban a túlságosan maszkulinná formált Caesar-kép destrukcióját tűzte ki célul egy homoerotikus szerelmi kapcsolat bemutatásával. Az antikvitás túlidealizált (vagy banalizált) szexualitásértelmezése szellemében fogant alkotást emancipációs gesztusként is számon tartották, mint kifejezetten „homoszexuális" operát. „Caesar Galliát, de őt meg Nicomedes gyűrte le. / Most triumphust tarthat Caesar, mert legyőzte Galliát: / Míg viszont ki őt lebírta, semmi cécót nem csinált" (Terényi István ford.) – idézi Suetonius, a római történetíró azt a tréfás katonadalt, mely a dicső hadvezér és császár fiatalkori szerelmi kalandjára utal Bithynia uralkodójával.

Az eredetileg báboperának készült, hét-hét jelenetből álló, többször is átdolgozott alkotás nem bővelkedik drámai feszültségekben, de nem is ez a célja. Harrison inkább szellemes történetíróként, Suetonius zenei másaként értelmezi önmaga szerepét. A statikusság nagyobb fokát magyarázza az is, hogy a kelet és nyugat találkozását allegorikusan elmesélő operára nagy hatással volt a kínai opera dramaturgiája is. A zene és a hangsúlyosan jelenlévő tánc (balett), illetve a harsány vizualitás azonban ezt könnyen felszámolhatja. Egy narrátor vezeti fel a történéseket, föl-fölbukkan a színpadon, beszél, énekel és olykor magyaráz. Ez a dokumentáló jelleg a téma különössége miatt is fontos, hiszen a bithyniai kaland korántsem válhatott a kérlelhetetlen és diadalmas hadvezér Caesarról szóló történelmi tudat részévé. Az 1970-es években, amikor az opera első verziója megszületett, már a témaválasztás is radikálisnak számított, ezért néhányan emancipációs operának tartják. 1988-ban került sor a hús-vér színészek és énekesek színpadi bevonására, ekkor egészült ki a zenei szövet a kórusrészletekkel (a portlandi bemutatón a Portland Gay Men's Chorus énekelt). 2000-ben újabb változtatásokra került sor: több új ária és duett is bekerült a darabba. Harrison zenéje dallamos, keleti kolorit, a gamelánzene és más különös hanghatások és az eltérő hangolási technikákból fakadó feszültségek egész univerzuma bontakozik ki előttünk. Harrison és Bill Colvig sajátos ütőhangszereket is konstruált a darab ősváltozatához.

A fenti tipológiai megközelítés, ha kényszerű korlátai miatt részletekbe menően nem is, de valamelyest érzékeltetheti azokat az elmozdulásokat, egymásra vetüléseket, melyek az antik matéria (illetve az arra rárakódott hagyomány) és a kortársi vagy modern recepciós igények közti termékeny viszonyból következnek. Az antik témák, művek, források, mítoszok továbbra is alapvető egzisztenciális kérdések emblematikus hordozói maradtak, melyek közelebb visznek a művészetben feltárulkozó létezés titkaihoz, s ezt annál könnyebben teszik, mivel egyszerre kelthetik a kultúrtörténeti otthonosság és az izgató idegenség érzetét, egyszerre tűnhetnek időtlenül modernnek és biztonságosan klasszikusnak.

[26] Az opera három részlete hallható a Lou Harrison, *Works 1993–2000* című CD-n, mely 2003-ban jelent meg a Mode gondozásában (mode 122).

Zoltán Csehy

Xerxes, Ariadne, Trimalchio and their Company
Opera and Classical Antiquity – the Concepts in Contemporary Composing and Direction

This study provides the synoptic treatment of Ancient themes in modern opera. The first part reflects on the classical operas reinterpreted by contemporary Hungarian directors (Balázs Kovalik, Róbert Alföldi, Ferenc Anger); the second part deals with the new contemporary works inspired by Ancient texts. The main questions focus on the tension between the Ancient material and the strategies of reinterpretation, on the self-fashioning of the author and on the examination of the original texts' cultural identity. The most important strategies of the reanimation of Ancient cultural or textual ambient are: a) reconstruction (Melis, Orff), b) plasticity and common presence of the multi-faced myths (Bussotti, Birtwistle), c) ritualisation (Dillon, Furrer), d) fragmentation (Maderna), e) „exposure" of the myth or the well-known story (Martinů, Dallapiccola, Turnage), f) utilisation of the Ancient context for the purposes of the "emancipation" (Harrison).

Takács László

Mítosz két keréken

(Kosztolányi Dezső: *Kifelé*, avagy *Károly apja*)*

1904 szeptemberében hosszú és sok tekintetben zavaros, kapkodó levelet írt Babits Mihály Kosztolányi Dezsőnek.[1] Ebben lelkesült hangon ecseteli, mit gondol a modern kornak a klasszikusokhoz való viszonyáról. Szavai egyértelműen elárulják, hogy ebben az időben művészi érdeklődése középpontjában az ókori görög és római szerzők álltak, s még a kortársnak nevezhető külföldi szerzők közül is azok felé fordult, akik ihlető témát szintén a klasszikusok soha el nem apadó forrásából merítettek. A lelkesültségben, a klasszikusok magasztalásában osztozott ebben az időszakban a két barát, sőt azok is, akik ekkor legközelebbi baráti körüket alkották, mint például Juhász Gyula (aki Babitshoz hasonlóan szintén latin szakos volt az egyetemen), vagy az egyébként természettudós Zalai Béla.[2]

Olvasmányaikat, amelyek közt hangsúlyosan voltak jelen a klasszikusok, megosztották egymással, kölcsönadták a könyveket, s ha nem követték is minden apró mozzanatban egymást, egészen pontosan tudhatták, ki merre tájékozódik. Bár megismerkedésüket és barátságukat a Négyesy-szemináriumoknak köszönhették, amelyeken versfordításokkal mutatkoztak be, érzékelhető volt, hogy Babits, de különösen Kosztolányi nem elégedett meg azzal, hogy csak verseket fordítsanak, s más műfajban is szerették volna kipróbálni magukat. A szabadkai fiatalember kétségtelenül bátrabb volt. Juhász Gyulának ekkoriban írt egyik levelében részletesen kifejti terveit: drámát akar írni és elbeszéléseket, s ahogy például Jacobsen regényéről beszél,[3] azt mutatja, fél szemmel már a próza felé is tekint.[4] Babits egyelőre a fordításoknak gyürkőzik neki, s hangját keresi néhány versben. Kosztolányi pedig – alkatánál fogva jóval fogékonyabban a sikerre – már belefog, hogy nevét szélesebb körben is ismertté tegye,

* Jelen tanulmány az OTKA által támogatott *Kritikai kiadás és forrásföltárás: Kosztolányi Dezső* című, K 108700 nyilvántartási számú pályázat keretében, az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban, az MTA TKI támogatásával készült.

[1] Lásd Babits Mihálynak 1904. augusztus 20-án kelt levelét: Kosztolányi Dezső *Levelezése,* I, *1901–1907*, s. a. r. Buda Attila, Józan Ildikó, Sárközi Éva, Bp., Kalligram, 2013, 170–176.

[2] Kapcsolatukról a korai levelezés árulkodik.

[3] Vö. Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 116.

[4] Kosztolányi Dezső – Juhász Gyulának [Szabadka, 1904. július 9.]: „Kedves Juhász! Itt meg nem nevezhető csapásaim és szorosan egyéni jellegű kellemetlenségeim <gátoltak abban,> |:okozták,:| hogy a rám nézve oly kedves érintkezést a rendesnél hosszabb időre <megszakitsam.> |:megszakitottam.:| Kívánságának a napokban eleget fogok tenni. Meg fogja tőlem kapni a kért tanulmányt, (egy fecsegő, de magvában, komoly croquist) s e mellé egy hosszabb elbeszélést, több műfordítást és eredeti költeményt csapok. A közlésükre, ha lehetséges, számot tartok. Irja meg, hogy közölnek e önöknél verseket, hogy ne hiába másoljam le az ily nemű irásaimat.” Vö. Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 113–114.

s az ekkor Juhász Gyula által is szerkesztett *Szeged és Vidéke* című lapban megjelenik első novellája *Kifelé* címmel.[5]

Noha ez a rövid történet már elsősége miatt is megérdemli a figyelmet, igazi jelentőségét mégsem ez, hanem az adja, hogy azon kevésszámú korai elbeszélés közé tartozik, amelyeket később sem rostált ki az életművéből Kosztolányi. A magával is szigorú és műveit újra és újra revízió alá vevő[6] szerzőnek ez a gesztusa azt mutatja, hogy később is, igaz némileg átdolgozva és már *Károly apja* címmel, vállalhatónak és életművébe illeszkedőnek tartotta. Döntésének pontos indokait ugyan nem ismerjük, a Juhász Gyulának írt levél alapján föltételezhető, hogy a mű alapkoncepcióját később is érvényesnek tartotta. Erről így ír július 21-én kelt levelében:

> A kritikai nézeteire, a melyek jobban megörvendeztettek, mint maga a lap, bátorkodom részletesen felelni. A „Kifelé" című novellámat egyszerre, majdnem lázban (nem lámpalázban) irtam; sietve, talán elnagyolva, át nem olvasva, nem javitva, de nagy erővel. Ezt kellett irnom. Budapestről haza térve egy dráma eszméje motoszkált agyamban s ennek alap gondolata pattant ki a vázlatos és lámpalázas elbeszélésben, melyre most is nagy szeretettel tekintek. Elgondoltam, hogy mily távolságban áll egymástól az a két nemzedék, melynek egyike Kisfaludi Károly, Jókai, Kemény olvasásán nőtt fel, mig a másika Ibsenből, Nietzscheből, Spencer Herbertből szivta fel szellémi [!] kiképzéséhez szükséges talaj-táplálékot. S ennek két ellentétes „eszme-delejjel" eszme-fluidummal ellátott nemzedéknek szikráit, lángkévéit és villámait akartam reprodukálni, s akarom most is, mikor reggeltől estig nyugtalanul járkálok ide s tova, hogy megtaláljam azt a pontot, melyen a problémát legkönnyebben húzhatom ki.[7]

---

[5] Az elbeszélés *Kifelé* címmel több részletben látott napvilágot: *Szeged és Vidéke*, 1904. szeptember 18., 14., szeptember 20., 8–9., szeptember 21., 9., szeptember 22., 10., szeptember 23., 8–9. A novella végleges címe: *Károly apja*. (Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 113–114.) Később ezen a címen 1908-ban jelent meg a *Boszorkányos esték* című kötetben: Kosztolányi Dezső: *Boszorkányos esték*, Bp. – Szabadka, Jókai-nyomda kiadása, Krausz-Fischer, [1908], 106–120. Bár vannak szövegszerű eltérések a két változat között, ezek nem jelentősek. A szöveg alakulásának állomásait a korai novelláknak az MTA–ELTE Kosztolányi Hálózati Kiadás Kutatócsoport gondozásában hamarosan megjelenő kritikai kiadása fogja tisztázni.

[6] Vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Kalligram, 2010, 14.

[7] Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 132. A probléma annyira foglalkoztatta, hogy a tervei szerint ugyanerre a problematikára egy egész drámát is fölépített volna, alighanem Ibsen modorában, a levél folytatása ugyanis már erről szól: „A műforma már nem kérdéses. A két világ hatalmas összeütközésére csak a dráma kinálkozik. Az eszközöket is kiválasztottam: a régi világ képviselője az apa, az újé a fiú lesz, s egy kiábrándult idealista, s egy fölfelé törő, nyugalmat nem ismerő temperamentum forradalmas kavargásában fog megtisztulni az a gondolat, hogy bárkihez, – s szüleinkhez is – csak annyiban van közünk, a mennyiben lelkünkhöz rokon. A fiú felveszi a harcot a szülői ház nyárspolgárságával, aprólékoskodásával, az apa rövidlátóságával, meghasonlik az egész családdal s végre egy hóbortos és bölcs barátja karján ott hagyja a tisztes és öreg embert, a szülőanyát, a testvéreket, azzal a cinikus, de lélekemelő mondással, hogy »ezekhez az emberekhez« nincs semmi köze." *Uo.*, 133.

Kosztolányi tulajdonképpen kulcsot ad ebben a levélben elbeszéléséhez, és ezt a későbbi, e rövid történetet épphogy megemlítő kritika is elfogadja.[8]

Számunkra mégsem emiatt érdekes ez az elbeszélés, hanem mert egyfelől minden elnagyoltsága ellenére is jól összegzi azokat a szellemi hatásokat és személyes tapasztalatokat, amelyek ekkor érték Kosztolányit, másfelől pedig azért, mert nagyszerűen rímel azokra a klasszikusokra vonatkozó gondolatokra, amelyek elfogadásában ekkoriban Babitscsal mindketten osztoznak. A továbbiakban tehát azt igyekszem bemutatni, hogyan használ föl, formál át Kosztolányi klasszikus mítoszokat azoknak a szellemi áramlatoknak a hatására, amelyekkel ekkoriban találkozott, s amelyek alapvetően befolyásolták világképe kialakulását.

A történet, amely terjedelmében és a fölölelt idő tekintetében is hosszúra nyúlik, két szobrászról, apáról és fiáról szól, s mindkettőjüket Károlynak hívják. A köztük lévő hasonlósággal, szoros köteléknek a hangsúlyozásával kezdődik a szöveg: „Károly nagyon hasonlitott az apjához. A teste, a lelke egy volt vele. Magas homlokáról, sasszeméről mindenki az atyjára ismert." A történet kezdetén a fiú húszas évei elején járhat, az apa pedig már túl van művészi fénykorán, hiszen, ahogy Kosztolányi írja: „egykor hires szobrász volt." Az idősebb Károly egyszerre unta el a művészetet és a művészléttel együtt járó társasági és társadalmi életet, visszavonult, abbahagyta a munkát, miközben fia Párizsban tanult, ezért (hogy életének célt nem talált) az alkotás helyébe a játék lépett: „s végre az egész termet átalakitotta kártyázó szobává". Apa és fia élete sokáig párhuzamosan futott, együtt kezdték a munkát hajnalban, s bár ezt a szöveg nem árulja el, fiának négy év távolléte, az ekkor beköszöntött magány tette fokozatosan szellemében is megvénültté az apát. A világot látott fiú megdöbbenéssel tapasztalja a változást, különféle végletes érzések kavarognak benne: „A fiu réműlve, először hitetlenül, később elborzadva tekintett apjára. Majd sajnálta, majd megvetette", végül pedig „gyülölni kezdte őt." A régi szeretet tüze azonban ott parázslik a gyűlölet hamuja alatt, s a fiú mindent elkövet, hogy unalomba merevült apját fölrázza, újra életre keltse. S itt kezdődik el igazán a történet, amely a fiú újabb és újabb próbálkozásairól szól. Ezeknek van egy, valamennyit összekötő közös motívuma: az erő, illetve az energia, amit az ifjabb Károly hiányolni vél apjában s annak világában.[9]

[8] Szegedy-Maszák, *i. m.*, illetve Szilágyi Zsófia recenziója a *Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*, szerk. Garami András, Mekis D. János, Németh Ákos, Bp., Kijárat, 2012. kötetről *Generációs szempontok* címmel a Jelenkor Online-on: http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2947/generacios-szempontok (Letöltés ideje: 2015. január 1.)

[9] Egy Juhásznak írt másik leveléből is kiderül, hogy még Jacobsen regényének olvasásakor is ez motoszkált benne: „Levelére térve tudatom, hogy <Nyls> |:Nils:| Lyhnét elolvastam s mesterinek tartom, mint ön, de a lelkesültségét nem osztom teljesen. Kezdettől fogva ellenszenvvel tekintettem erre a könyvre, mert nagyon dicsérték, s elolvasva a főszemély, e tehetetlen és utálatos lantoló, ki nem érdemel szót sem, (nem ily kitünő analizist és ily sok tentát,) mondom ez a fiú keltette fel ellenszenvemet. Nem artisztikus szempontokról beszélek. Regénynek isteni. Az ily regényhősök azonban a multéi, mert lehetetlenség, hogy a jövő emberei, kik a küzdelemben edződnek meg s csak a valót, a létezőt, az erőst tisztelik, egy kába álomvilág hősét koszorúzzák meg, mert egész életében férfiatlanul könnyezett és semmit sem tett.

Először a párizsi művészi tapasztalatokkal igyekszik fölkelteni apja érdeklődését: „Egyszer este elvitette az apai házba bőröndjeit, hogy párizsi csecsebecséit és szobrait megmutassa. […] Beszélt a francia bronzszobrokról, Lemaire-ről, dicsőítette Rodint – mindhiába. Az asztalra rakta a fényes, csinos és drága szobormásolatokat." A kiapadhatatlan életerő és a fáradhatatlan, mindig új célokat kereső munkabírás szimbólumaként aztán „Károly a farnesei Herkulest vette ki, boldogan magyarázta neki az anatómiáját. Csakugyan fölséges jelenség volt. A fáradt bajnok komoran, erőteljesen dőlt az oszlopra. Izmai hullámosan dagadtak, s örök életkedvet leheltek. Látszott, hogy még annyi munkát elbirt volna, mint amennyit eddig elvégzett."[10] Hercules alakjának a művész szimbólumává emelésével azonban az ifjú szobrász nem lelkesedést, hanem riadalmat vált ki apjában és anyjában (már-már a Kronos és Zeus/Uranus és Iuppiter ellentétet idézve föl): „Az összetört, tehetetlen, sokat evő és sokat alvó ember félt ettől a világban naggyá nőtt óriástól, kit maga nemzett." Az életuntság és a félelem együttes hatására az öreg inni kezd, de az apa alkoholizmusa, bármennyire is megriasztja a fiút, aki „pillanatokig azt hitte, hogy atyja még él. Mert az ilyen életet halálnak tartotta. A rothadás bűzét érezte közelében", végül mégsem adja föl, hanem folytatja atyja megmentését. Átveszi az apa és az apai ház fölött az irányítást, hogy szigorával tartsa távol a züllést.

Kosztolányi érzékletes módon festi le a meghunyászkodó, zord fia mellett alkoholfüggősége miatt kuncsorgó gyermekké vált apát, akit az ifjabb Károly modern gyógymóddal próbál talpra állítani: „Orvosi könyvekben, pszichopatológiai szemlékben sok oly esetről olvasott, mikor egy erőszakolt, mesterségesen növesztett, jóirányú szenvedély legyőzi a károst, a rombolót, s a beteg teljesen meggyógyul." Ez a szenvedély a mozgásról, a sebességről, az erőről, az energiáról szól, ezt állítja szembe a tétlen unalommal: „Rögtön rendelt két óriási versenygépet. Pár nap múlva a reggeli szürke órákban már tanította kerékpározni." Ettől fogva közös szenvedélyükké válik a száguldás, a végtelen tekerés az országúton, bár a fiú csellel, italt ígérve veszi rá apját a biciklizésre. Igazi megoldást azonban ez sem hoz. Az apa a derék helytállásért kapott jutalomrumtól úgy lerészegedik, hogy delíriumos állapotba kerül: „Üldözési rohamai jöttek. Félt mindenkitől. Azt hitte, hogy bőrén egerek, békák és tetvek másznak. És sirt, zokogott, bőgött. Az ágyneműit, az ingét föltépte, félt a megfulladástól s a haláltól. A fiát ölelte meg egyedül. Azt szerette. Megismerte. Látta, hogy ez ő. A szobrász. A művész. Az új életre kelt istenember. A jobb fele." Az apa szanatóriumba kerül, de betegsége csak tovább súlyosbodik. Szeretett fia marad az egyetlen lény, akibe még

Én, a ki szeretem magamat a munka hősének [!] és más semminek cimeztetni, megtagadom a tétlenek imádatát. Ebből kifolyólag örvendek, hogy ön oly munkás életet él. Hasson, dolgozzon állatian és istenien, hogy kéreg-vastagra nőjjön kezén a bőr. Tudja, hogy mikor Ibsen itt hagyta Pestet, mit mondott? Azt mondta: Dolgozzatok! A nagy költő nem talált szebb búcsuszót. De van e <is> szebb ennél? Dolgozzatok: ez az erő, a kedv, az istenhez törés." Lásd Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 116.

[10] Hercules alakjának értelmezésében és az ifjabb Károly egész felfogásában visszaköszön az, amit Kosztolányi az írás keletkezésével egy időben a már említett Jacobsen-regény főhőse kapcsán írt. *Uo.*, 116.

kapaszkodni képes: „Mentsetek ki ebből a szemétből... Vigyetek kifelé... kifelé... mint a forgó, nagy kerékpárok... A hosszú, hosszú küllők... Ki... ki, ki innen." Az elhatározás ekkor születik meg a fiúban: kimenti apját a kórházból és ebből az állapotból: őrülten fognak száguldani a versenykerékpárokon. Kosztolányi a sebesség, a végtelen távolságok legyőzésére is képes gépeket egymásra halmozott metaforák sorával jellemzi: az „óriásiaknak… táltosoknak, acélsárkányoknak" tűnő gépek „némán, gigászi árnyak közt gubbasztottak…", s amikor elindulnak a végső útra, „a sikamló óriási kerékpárok zúgtak, mint valami hatalmas acéllegyek", majd végül az apa és kerékpárja „magasra ugrott, mint valami óriási bolha". És eközben hatalmas forgó kerekekké változik az őket körülvevő világ is: „A nap a felhők mögül kibújt. Rózsás sugarai úgy ágaztak szét, mint a csillogó, hosszú küllők. Egy fellegalak sapkát viselt. Hosszú, lelógó lába mozgott, mintha a vörösen izzó nap körül ingó küllőket taposná."

Apa és fiú együtt száguldanak, de egyre őrültebb vágtatásba fog az idősebb Károly, fia lemarad, gépe is fölborul, összetörik, meg kell állnia, de apját csak biztatja, hogy: „Hahó, hahó! Előre!..." Az öreg nem hallja a biztató szavakat, hanem csak tapossa a pedálokat, „míg … gépe egyszerre fölpattant, s magasra, hihetetlenül magasra ugrott, mint valami óriási bolha. A folyó felé futott. Homályos, vak porfelleg takarta el. A fiú térdre ereszkedett. Mozdulatlan volt, mint egy szobor. Az öreg ment, rohant, vágtatott. Károly fülelt. Már a zajt sem hallotta. Tudta, hogy valaminek történnie kell. Fölállott, hogy jobban lássa. A gép kavargott, s egyszerre egy arcot látott a levegőben, magasan, hihetetlenül magasan. Az apja volt. Szétterpesztett lábakkal, a rózsaszínű égre forgó véres szemekkel esett a medernek kék, reggeli ködben fürdő vizébe. Nagy szemrehányás intett ki szeméből. A fiú mosolygott. Nyugodtan fordult vissza." Így ér véget a történet.

A tartalom hosszú ismertetése alapján is világos, hogy Kosztolányi nem véletlenül vette föl korai írásai közül éppen ezt későbbi válogatásköteteibe. A mű szinte minden olyan mozzanatot említ, amely a kort és Kosztolányit foglalkoztatta. Apa és fia alakjában művészlét és művészsors kérdéseit feszegethette, az alkotásnak hátat fordító apa undora a *spleen*t, fia *energiára* vonatkozó, lelkesítő szavai szinte megelőlegezik a futurizmust, a haladásba vetett századfordulós hitet idézik meg. De megragadható alakjaik dichotómiájában a generációk közti ellentétekkel, a megértés lehetetlenségével érzékenyen szembesülő Kosztolányi kérdésföltevése, a magyar provincializmus és az európai Párizs (vagy a vidék és a főváros) feszültsége. S ott van az apa fölé magasodó fiúban, az *istenember* kifejezésben invokált Nietzsche, akinek művei ekkoriban folyamatosan jelen vannak Kosztolányi olvasmányai között. Most azonban mégsem ezekre kívánok összpontosítani. A kor eszmevilágával kapcsolatba hozható motívumain túl ugyanis van az egész elbeszélésnek – motívumaiban és narratívájában egyaránt jelenlévő módon – három, egyfelől közvetetten, másfelől közvetlenül antik vonatkozású rétege.

Kosztolányi ebben az időben – ahogy az levelezéséből kiderül – többek közt Ovidius műveit olvasta francia nyelven.[11] Azt ugyan nem árulja el Juhásznak, hogy a

[11] Lásd Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 133, 59–60.

római költőnek mely művét (esetleg összes művét) olvasta el, a *Károly apja* alapján azonban nyilvánvaló, hogy Kosztolányi ismerte a *Metamorphoses*t, a rövid történet ugyanis könnyen olvasható úgy, mint az Ovidius által földolgozott és az ő révén az európai művészetekben fontos szerepet játszó mitológiai történetek kifordítása és mesteri egymásba fonása.

Mielőtt azonban ennek a tárgyalására térnénk, érdemes megemlíteni egy szintén antik vonatkozású, de nem ovidiusi eredetű utalást. Az ifjabb Károly, amikor apja alkotókedvét újra föl akarja szítani, a Louvre-ban őrzött ún. farnesei Hercules szobrának[12] kicsinyített másolatát veszi elő, és a következő szavakkal áradozik róla:

> – Ó, mi művészek is ilyen Herkulesek vagyunk! Én is ezt éreztem, mikor elfáradtan ledőltem a párizsi manzárdom szűk ágyára. Ilyen pihenést nem lehet ingyen venni. A hivatalnok, a napszámos nem így pihen. Tudják is azok, mi a nyugalom. Dehogy tudják! Csak a Herkulesek tudnak ily komoran, ily istenien tétlenkedni, akik elvégezték tizenkét munkájukat, s bánatosak, hogy vége van hatalmas erőfeszítésüknek. Ó, nézd apám, ezt az… ezt az Istent. Ez Zeus fia…

Ez a részlet, ahogy arra levélben megírt elveszett kritikájában Juhász Gyula is fölhívta Kosztolányi figyelmét, túlságosan is emlékeztet az öt évvel korábban, 1899-ben megjelent Anatole France regény, *Az ametisztgyűrű* (az *Histoire contemporaine* harmadik részének) egyik jelenetére.

> Bergeret úr hosszasan beszél a szobor ábrázolta Herkulesről, aki szerinte „derék ember volt", s „bizonyára ő is érzett valamelyes megbánást", „fásultan támaszkodik a bunkójára", „vérmérséklete vágyakkal verte meg", ezért kénytelen volt például „bolondságokat elkövetni olyan nőkért, akik nem sokat értek", s „nemegyszer valamely határkő mellett aludt el, mint valami közönséges részeg fickó". Olyan félisten volt, aki „sokat dolgozott ezen a földön, mielőtt elnyerte volna jutalmát a halálban, mely valójában az egyedüli jutalom az életért." Idejéből nem futotta szemlélődésre, hosszú gondolatok sohasem zavarták meg lelke egyszerűségét. Esténként azonban szomorúság fogta el, mert nagy szíve, melyet nem támogatott élénk értelem, föltárta előtte az erőfeszítések hiábavalóságát s a szükségszerűséget, mely a legjob-

[12] Kosztolányi itt valószínűleg Lysippos híres pihenő Héraklés-szobrának arra a változatára gondol, amely Folignóban került elő, s amelyet jelenleg is a Louvre-ban őriznek. Ez kisméretű bronzmásolata, illetve változata az ún. Farnesei Hercules szobornak, amely a nápolyi régészeti múzeumban található. A két szobor közt nincs lényeges eltérés: Hercules mindkettőn a nemeai oroszlán bőrére és hatalmas bunkósbotjára támaszkodik, miközben hátratett jobb kezében a hesperisek almáit tartja. (Az almák az utolsó előtti munka sikeres végrehajtására utalnak.)

> bakat is arra kényszeríti, hogy a jóval egyidejűleg rosszat is cselekedjenek. […] Szeretjük, mert hasonlít hozzánk.[13]

Kosztolányi a hasonlóságot szemére vető kritikára azzal felelt, hogy ő egészen máshogy fogta föl a szobor üzenetét:

> A másik dolog a Herculesre vonatkozik. Anatol Françe Anneau d'amethisthejében, melyet nem régen olvastam, csakugyan megtaláltam azt a helyet, hol Bergeret – egy kirakat előtt – a farnesei Herculesről beszélget. Ő azonban távol áll az én felfogásomtól: Herculest nem mint egy hatalmas, munkálni vágyó félistent állítja be,[14] hanem mint hozzánk közeli, rokonszenves, jovialis emberistent, kiben van sok isteni is, de van sok gyengeség is. Ezt az alap eszmét egy gyönyörű par excellence anatolfrançeos beszédben fejti ki. Hatásról nézetem szerint nincs szó; a farnesei Hercules képét évek óta rejtegetem fiókomban s minden nap nézem pár percig, hogy életkedvet és erőt szívjak magamba. Mindamellett megengedek annyit, hogy ha nem „ép" a közel multban olvastam volna a fönt emlitett regényt, nem épen ezt a szobrot emlitettem volna fel, hanem másikat; akár Lysipposét, akár Praxitelesét, melyeket egyformán ismerek (képekről).[15]

Kosztolányi ellenvetése jogos: France és az ő Hercules-értelmezése gyökeresen eltér egymástól, s még azt is elhihetjük, hogy a szobor szerepeltetése inkább a szobrásztematikának, mintsem a friss France-olvasmányélménynek köszönhető. A tizenkét munkája jutalmául az égbe mégis bebocsátott hérosz alakja azonban fontos szervező szerepet tölt be a történetben. A mítosz Herculese mindig azért küzd, hogy méltó legyen apjához, Zeushoz, vagyis hogy méltó legyen az isteni rangra. Így cselekszik az ifjabb Károly is, sőt még túl is megy ezen: nem pusztán méltó kíván lenni az apjához, hanem megpróbál apja örökébe lépni. Szimbolikus tettek egész sorát hajtja végre: „A pincében egy pókhálós, zöld üveget kotort ki a homokból. A padláson előkereste apjának fehér dolgozókabátját, s ő is magára öltötte azokat a ruhadarabokat, melyekben egykor együtt dolgozott vele. Sok helyen lyuk tátongott rajta. A moly ette ki. Erős naftalinszag terjedt a szürkülő padláson. A szegény, vékony, szenvedésektől gyenge fiú rádőlt egy oszlopra, hogy el ne essék." – írja Kosztolányi az utolsó éjszakáról, visszautalva a buzogányára dőlő Herculesre. Majd a végső katasztrófa pillanatát is így szemléli: „A fiú térdre ereszkedett. Mozdulatlan volt, mint egy szobor." Hercules tehát

[13] Anatole France, *Jelenkori történet*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, 1956, 342–346.

[14] Kosztolányinak igaza van ugyan Bergeret tekintetében, beszélgetőpartnere, Goubin úr azonban ellenvetést tesz, megpróbálja a magabiztosan magyarázó Bergeret-t az allegorikus értelmezés felé terelni, amiről a levélben hallgat a költő.

[15] Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 133, 41–55.

csak részben jelképezi a munkás gyermek eszményét, amelyet az ifjabb Károly is fennen hirdet, s amely ekképpen nemcsak valamiféle új antropológia sarkkövévé válik,[16] hanem egyben az ifjabb Károly cselekedeteinek egyfajta mitikus előképét is alkotja.

Még figyelemre méltóbb, amit nem vesz észre Juhász, s amiről hallgat Kosztolányi is, hogy tudniillik az elbeszélés egész cselekményét két további, a *Metamorphoses*ből ismert mitológiai történet látszik szervezni. Mindkettő szobrászok története: az egyik *Pygmalioné*,[17] a másik *Daedalusé* és *Icarusé*.[18] Pygmalion csodálatos szépségű szobrot farag, amely iránt szerelemre lobban, s miután sűrű fohászait meghallgatja az istenség, a szobor életre kel. Daedalus és Icarus történetében a szobrász és mesterember apa, akit Kréta szigetén fogságban tart a király, mivel az egyetlen szabadságba vezető út a levegőn keresztül vezet, magának és fiának szárnyakat készít, amelynek tollait viasszal fogja össze. A repüléstől fölbátorodó fiú túl közel repül a Naphoz, a tollakat tartó viasz megolvad, s Icarus a tengerben leli halálát, míg a biztonságosan röpülő apa szerencsésen partot ér. Kosztolányi azonban nemcsak fölhasználja és egymásba csavarja a két mítoszt, hanem meg is fordítja, s az ovidiusival ellentétes irányúvá teszi.

A Pygmalion-történet átfordításaként az idősebb Károly története úgy is olvasható, hogy az alkotás föladásával, az életben való eleven eltemetkezéssel, az idős szobrász holt anyaggá válik, s a fiú, fordított Pygmalionként ezt a folyamatot próbálja megállítani: megkísérli életben tartani a kőszoborrá merevedő apát. A történet elején olvasható környezetrajz éppen ezt a szoborszerű merevség állapotába juttató folyamatot illusztrálja. Míg Ovidiusnál Pygmalion érintésére egyszerre csak puhulni és melegedni kezd a márvány („temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsidit digitis ceditque", „s lám az ivor lágyul, s már nem mereven, benyomódik / vágyó ujja alatt", Devecseri Gábor fordítása, 283–284), addig az apa műtermében „a márványtömböket belepte a vastag, közönyös por […] Mindenütt halálos csend volt. […] A rendetlen műteremben nem csengett és kacagott a dallamos márvány, mely dacos kedvvel, de vajszerű lágysággal engedett a tolakodó vésőnek." S a halál jelenlétének bizonyítékaként: „A legyek zsibongtak benne." A fiúnak pedig, amikor ezzel a szomorú sorssal szembesül, szinte rögeszméjévé válik, hogy már életében holtnak tartott apját és benne a művészt, vagy később legalább a tenni, cselekedni akaró embert fölélessze, aki – ha klasszikus mintákat keresünk – a megszólalásig hasonlít a borissza Silénosra: „A pityókos öreg gyakran eléje támolygott álmaiban is, amint majszosan, mint egy rossz gyerek, hempergett a fűben, sáros ősz hajjal, egy borosüveget lóbázva sovány kezében. Ilyenkor fölugrott az ágyból, fölrántotta az ablakot, és segítségért akart kiáltani. Torkán akadt a szó, homloka kopogott és lüktetett. Félt, hogy megőrül."

[16] Az antik mitikus hősök újkori jelentőségéről lásd Fried István, *Antikvitás-recepció és modern emberkép – Márai Sándor Ulysses regénye*, Helikon, 2006/21 (476.), http://www.helikon.ro/index.php?m_r=448 (Letöltés ideje: 2015. január 1.)

[17] A történet földolgozása: Ovidius, *Metamorphoses*, 10, 243–297.

[18] *Uo.*, 8, 183–235.

Károly-Pygmalion azonban nem tudja újra az általa életnek gondolt életre kelteni apját, hanem csak a fölgyorsított halál lehetőségével tudja megajándékozni. Ebben azonban méltóságot lát, hiszen Juhásznak írt (már idézett) levelében éppen ezt hirdeti: „S végre, ha nem tudunk alkotni, tehetünk egy utolsót és egyetlen nagyot, a mi méltó az emberre, az Emberre, ki gondolkodik és fönnen érez: az öngyilkosságot, az érdek nélküli, szabad elhatározásból elkövetett, transcendentans [!] jellegü elmulás előhívását."[19] Az idősebb Károly akarata ellenére rohan a halálba, s ez okozza a fiú megkönnyebbülését.

Harmadik klasszikus szálként Kosztolányi aztán majd erre a narratívára illeszti rá a megfordított Daedalus–Icarus-mítoszt.[20] A főként Ovidiusból ismert történettel ellentétben a novellában nem az apa akarja kiszabadítani magával együtt a fiát, hanem a fiú az apát. A krétai fogság helyébe az idősebb Károlyt fogva tartó, gúzsba kötő lelkiállapot, szenvedély és helyszín: az életuntság, az eleven halál, az ital, a delírium, a szanatórium lép. Nem szárnyakkal, hanem szinte repülni is képes kerékpárokkal ízlelik meg a szabadságba menekülés érzését. A fiú hajtja ebbe a szabadságba az apát, akit aztán a mitológiai Icarushoz hasonlóan halálba ragad a mámor, amikor uralmát vesztve a bicikli fölött, a kelő nap sugarainál (amely éppúgy kerékként forog, mint az *Icarus* című egy évvel későbbi versben)[21] belefullad a folyóba. Az ifjabb Károly minden bizonnyal nem akarja megölni apját. A méltó halál, ahogy azt végső mosolya az apa szemrehányó tekintetére válaszolva elárulja, sokkal inkább ínyére van – összhangban Kosztolányi akkori véleményével –, mint az élőhalott állapot.

A *Kifelé – Károly apja* című egyszerű történet[22] az 1904-ben Kosztolányit foglalkoztató szinte valamennyi kérdést fölteszi. Egyértelmű válaszokat – ahogy azt Szegedy-Maszák Mihály megállapítja – nem ad,[23] de a klasszikus mítoszok felől tekintve saját korában mintha csak az ekkor eszménynek tekintett ókor kifordított mását látná. A történet mitikus pretextusának föltárása ezért leginkább Kosztolányi írásművészetének tudatos összetettségének megértéséhez vihet közelebb.

[19] Kosztolányi *Levelezése*, *i. m.*, 117, 73–77.

[20] Azt, hogy Kosztolányi ekkoriban foglalkozott a mítosszal, nem sokkal később, 1905-ben írt *Icarus* című verse bizonyítja, amelyről széles összefüggésben írt Darab Ágnes, *„Icarus sorsát vállalom": Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban*, ItK, 2009/3, 337–347, különösen 341–343.

[21] A történetben éppúgy hatalmas küllős kerék a fölkelő nap, mint az *Icarus* című versben: „forgott a nap, mint egy tüzes kerék, / s elkápráztatta könnyező szemét, / perzselte húsát a sugárnyaláb, / de ő röpült... / És így bukott alább."

[22] Lásd Szegedy-Maszák Mihály terminológiáját: *i. m.*, 81.

[23] „A tizenkilenc éves író novellája a nemzedékcserének, a művészet szükségszerűen állandó átalakulásának korántsem könnyen megválaszolható kérdésére irányítja a figyelmet. Hagyomány és újítás, helyi és nemzetközi érték szembeállítása olyannyira kétértelmű, hogy az olvasó mindazoknak a későbbi alkotásoknak az előzményét is láthatja e korai történetben, amelyek Sárszeg világát egyszerre tüntetik föl kisszerűnek és gazdagnak." *Uo*.

László Takács

Myth on two Wheels

(Dezső Kosztolányi: Outwards*, or* Charles's Father*)*

One of Dezső Kosztolányi's early short stories, titled *Kifelé* (Outward-bound), was published in 1904 in a provincial paper called *Szeged és Vidéke*. Kosztolányi later included this early piece of writing in a compilation of short stories. In this publication the story was given a new title, namely, *Károly apja (Charles's Father*). The plot centers on two sculptors, father and son, who can be considered representatives of opposing generations. On returning home from Paris, the son realises that his father does not create sculptures any longer but has become addicted to alcohol. Károly (Charles) the younger, who is still enthusiastic about his experiences in the French capital, would do anything to revitalise his father and restore his earlier vigor. Several of Károly junior's attempts fail until one day he manages to teach his father to ride the bicycle. He assists his father's escape from hospital and then they cycle together at such a speed that Károly's father loses control over the vehicle. He finally plummets into the river and drowns. Kosztolányi's intention when writing the story was – as stated in his correspondence – to highlight the generation gap experience. He did not refer to Ovidius in his correspondence at all, or mention the fact that he was reading Ovidius's *Metamorphoses* at the time, whose storyline was very similar. This paper aims to explain how Kosztolányi reshapes classical sources by merging two well-known stories of the famous Roman poet: that of Pygmalion, who gave life to a statue, and that of Daedalus, who was trying to flee with his son, Icarus, on wings. But Kosztolányi does not simply merge these stories, he transforms them instead. Károly junior is, on the one hand, a Pygmalion who is trying very hard to keep his father alive, while his father is gradually turning into a dead statue. On the other hand, he resembles Icarus, who rescues his father from a prison-like life by driving him into the freedom of death.

Polgár Anikó

Nestórrá utazni, Télemachosszá emlékezni

Az antikvitás mint az idő kiteljesedése Devecseri Gábor lírájában

A vízből kilábaló, nedves ruhájú Arión, bár a dalára táncot járó delfinek is erre biztatják, fél újra megragadni a lantját. Devecseri Gábor allegorikusan értelmezhető oratóriumában (*Arión és a delfinek*) a halott kalózok mint a múlt nehezen elűzhető szellemei veszik körül a mitikus költőt, „a nap nyílt fénye helyett a kalózok szeme pislog”[1] rá, s már nem tud ugyanúgy dalolni, ahogy régen. Amint arra Szörényi László figyelmeztet, a mitológiai jelenet önéletrajzi vonatkozásokat rejthet: a költő ebben a műben számol le „régebbi, az ötvenes években tanúsított költői magatartásával és általában az »elkötelezett« költői pózával”.[2]

A Szilágyi János György szerint vezeklésnek tartott hosszabb hallgatás után, „a görög földdel való rég vágyott személyes találkozások hatására”[3] csak 1964-től jelennek meg újra saját verseskötetei. Írásomban a görögországi utazások nyomát magukon viselő költeményekből, illetve a Devecseri utolsó korszakában született művekből kiindulva arra a kérdésre keresem a választ, hogy a Devecseri-költészet felől nézve mennyiben számít cezúrának a görög földdel való találkozás, milyen új elemeket hozott korai költészetéhez képest. Kitérek az életmű tagolásának a kérdésére, a kilengések és egyenetlenségek lehetséges indoklásaira is, illetve annak az allegorikus beszédmódnak a jellegzetességeire, melynek segítségével Devecseri saját életpályája korábbi korszakaira reflektál.

A görögországi versek sajátos időfelfogást tükröznek, melynek lényegi jegyei Devecseri prózai műveiben is megtalálhatók. A kórházi ágyon írt, illetve magnóra mondott emlékiratában a „megszűnt idő”-ről, „az időlegesen egy helyben lebegő”[4] időről beszél: a múlt felidézését „nem távolba vezető »érzelmes utazás«”-nak tartja, hanem az emlékek jelenvalóságából adódóan úgy érzi, hogy „minden itt van karnyújtásnyira”.[5] Ugyanilyen karnyújtásnyi a távolság Devecseri számára a jelen és az antikvitás között is. A phaiákok hajója, melyet Odysseus hajójaként emlegetnek Kerkürában,[6]

---

[1] Devecseri Gábor, *Csak annyi meleget*, Bp., Magvető, 1968, 229.

[2] Szörényi László, *Devecseri Gábor: Kalauz Homéroszhoz* = Sz. L., *Petrarca Budapesten: Esszék, tanulmányok*, Bp., Nap, 2011, 162.

[3] Szilágyi János György, *Devecseri Gábor (1917–1971): A boldog költő* = Sz. J. Gy., *A tenger fölött: Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*, Bp., Gondolat, 2011, 350.

[4] Devecseri Gábor, *A hasfelmetszés előnyei: A mulandóság cáfolatául*, Bp., Magvető, 1974, 37.

[5] *Uo.*, 88.

[6] Vö. Devecseri Gábor, *Epidauroszi tücskök, szóljatok: Görögországi útinapló Gink Károly képeivel*, Bp., Kozmosz, 1969, 272–273.

Devecseri verse szerint[7] már a mítosz megszületése előtt, sőt, az első hajók vízre eresztése előtt is hajó alakú volt, „jövő-ábra, emlék előtti emlék".[8] Mi, akik Homérostól tudjuk, hogy e szirt mi volt és mivé változott, ha tudatosítjuk, hogy tulajdonképpen csak „azzá, ami volt", akkor döbbenünk rá, hogy „nem múlik az idő".[9] Így lesz az antikvitással való kettős találkozás (a Homéros-fordítás és a görög föld érintése) a jelen kiteljesítése: „Vad szirt, zengd világgá: / az ember-képzelet *mögéd* futott, / teljes idővé váltva a jelent."[10] Ezt az időfelfogást szem előtt tartva vizsgálom meg a költői pálya belső folyamatait, az antikvitáshoz való viszony alakulását Devecseri lírájában.

A hó: a víz költészete

„Devecseri nagy ívben induló s végső soron a kezdeteihez méltóan nagyvonalú kanyarodással visszatérő pályája egy rövid távú, de markáns kitérővel, valamint kisebb zsákutcákkal bontódik meg"[11] – írja az életművet jól ismerő, a költő utolsó napjait regényben[12] is megörökítő Somlyó György. Devecseri *Litánia* című versében[13] a költői pálya és az életút változásait jelképező hó a költői életmű tisztaságának és a metrikai szerkezetek kristályos rendszerének kérdését is felveti. A versben a hó, mely nem más, mint „költészete a víznek", az emlékezés kézzel fogható anyagává válik. A hóhoz köthető metaforák és emlékképek Devecseri pályájának egyes korszakait is kirajzolják. Az első szakasz a gyermekkor tisztasága, csak ebben a korszakban lehet a hó „egészen hófehér". Ehhez az abszolút fehérséghez mérhető az angyalok szárnyának és a csecsemők pólyáinak az igazi makulátlansága, de hóból van a gyermekkori „karácsonyfa vatta-halmaza" és a mesebeli Hófehérke bőre is. A hóhoz kötődő gyerekkori emlékek sora (a havas ablakpárkány mellett mesélő édesanya képe, a gyerekkori szánkózások) a saját gyerekkort visszahozó apaság képében folytatódik (szánkózás kisfiával).

A „Be szomorú volt tél jöttén a rét!"[14] felkiáltás a második világháborúra utal, melynek idején a hó az emlékek megnyugtató erejét tudja nyújtani („Míg szőnyegedet rá nem borítottad"). Az ezt követő döbbenet Budapest ostromának ideje, amikor a hó koromfekete lett:

[7] Devecseri Gábor, *„Odüsszeusz hajója" Kerkürában* = D. G., *Összegyűjtött versek*, Bp., Magvető, 1974, 572–576.
[8] *Uo.*, 574.
[9] *Uo.*, 576.
[10] *Uo.*
[11] Somlyó György, *„Zeusz hasznos fia…": Devecseri Gáborról a* De amore *új megjelenése mentén*, Holmi, 1996/5, 679.
[12] Somlyó György, *Árnyjáték*, Bp., Magvető, 1977.
[13] Devecseri Gábor, *Litánia* = D. G., *Csak annyi meleget*, *i. m.*, 81–85.
[14] *Uo.*, 82.

Koromruhád alatt víz-testedet
gyűjtöttük össze: inni, főzni, mosni,
míg fülem mellett füttyentgetve szálltak
a golyók s a ház falába csapódtak
szinte tréfásan.[15]

A hó hullása és a golyók becsapódása nem véletlenül kerül párhuzamba: antik előzményének azt a homérosi hasonlatot tarthatjuk, melyben a trójaiak és az akhájok harci kődobálása a sűrű hópelyhek szakadatlan hullásához hasonlít (*Il.* 12, 278–289). Ez a szakasz a Devecseri által az *Íliás*ból legkorábban lefordított részek közé tartozik, hiszen míg az eposz teljes fordítása 1952-ben jelent meg először, a havazással kapcsolatos sorok már 1943-ban napvilágot láttak egy kétnyelvű, a világirodalom legszebb téli verseit tartalmazó, háborúellenes antológiában.[16] A háborús emlék után a hó megint tiszta ugyan, de az élet már nem lehet az: „ki tiszta voltál, mint szerettük volna a teljes életet".[17]

A *Litánia* következő szakasza az ötvenes éveket, konkrétan egy szovjetunióbeli utazás emlékét idézi, melyet Devecseri korábban egy verses útinaplóban is megörökített.[18] A Kazahsztánban látott hó nem fehér, hanem kék, s ez a szín az „égkék kívánciság"-ot, a jövőbe nézést (a korszak költészetének egyik kulcsmotívumát) jelenti.[19] Az ötvenes évek havas emlékei segítik Devecserit, hogy szembenézzen pályájának kínos korszakával:[20] eszünkbe juttatják például a *Téli figyelő* című vers[21] „határőr elvtárs"-át, akit azért borít fehér lepel, ha hull a hó, hogy „a hazánkba titkon surranó gazembert" könnyebben elérje. A hóval kapcsolatos további emlékekben az önmagára omló hó a bőségnek és az önmagát köszöntő időnek a jelképe. A hó összefogja számára északot és délt: a finnországi[22] Kuopio sípályájának hava után a havat ritkán látott csodaként ünneplő déliek képe következik. Így lesz a hó időben és térben is „a teljes élet / vendég-hírnöke".[23]

[15] *Uo.*, 83.
[16] *A tél költészete: Kétnyelvű versantológia*, szerk. Horváth Árpád, Lukács László, [Bp.], Uj Hang, 1943, 15.
[17] Devecseri, *Litánia*, *i. m.*, 83.
[18] Devecseri Gábor, *Három hét egy esztendő: Verses utinapló a Szovjetunióból, 1954. november 27.–december 21.,* Bp., Katonai Kiadó, 1955.
[19] Vö. a *Kazahsztán fölött* és a *Kazahsztán* c. versekkel, *uo.*, 9–10, 20–21.
[20] Nem véletlen, hogy az ötvenes években kiadott kötetek anyagából viszonylag kevés került be az életműsorozat összegyűjtött versei közé (a *Terjed a fény* és a *Három hét egy esztendő* című kötetekből csak 3-3 vers, az *Önkéntes határőr* című eposz pedig egészében ki is maradt). Vö. Devecseri, *Összegyűjtött versek*, *i. m.*, 185–262.
[21] Devecseri Gábor, *Jövendő tükre*, Bp., Szépirodalmi, 1954, 25.
[22] Finnországi utazásának korábbi versemlékeit lásd *uo.*, 145–151.
[23] Devecseri, *Litánia*, *i. m.*, 85.

Ezüst hal, sirálygyomorban

Devecseri költészetét (a *Litánia*ban felidézett emlékképekkel is összhangban) három korszakra tagolhatjuk: az első korszak a harmincas évektől a háború után kiadott *Levél a hegyről* című verseskötetig tart,[24] a sematizmus idejére eső másik korszak a címében Sztálin születésnapjára utaló *Terjed a fény* című kötettől 1956-ig,[25] a harmadik, a költő halálával végződő korszak pedig hosszabb hallgatás után a *Homéroszi utazás*sal (1961) veszi kezdetét.[26]

Devecseri korai verseinek elemzői dicsérték nyelvi hajlékonyságát, ugyanakkor zavarónak találták a túlzott tanultságból, iskolás példakövetésből fakadó merevséget. A játékosság elhagyására, a kamaszkor kinövésére vonatkozó felszólítások különösen harmadik kötetének, a *Margitszigeti elégiá*nak a megjelenése után szembetűnőek: az elmélyülés vagy a mélyebb megrázkódtatás hiánya kortársaival összevetve azért is zavaró, mert a korabeli költészet legjava éppen a második világháború okozta traumák feldolgozásából táplálkozik. Ezért mutatja be őt Sőtér egy antológiához készült arcképvázlatban kamaszköltőként, aki magára maradt „annyi meglett és megöregedett társa között – sőt, a fiatalok között is, akik nála már annyival öregebbek!"[27] Devecseri negyvenes évekbeli lírájának folytatása kiszámíthatatlan, hiszen nem belső fejlődésből, hanem a politikai elvárásokhoz igazodó megalkuvásból fakadt. Lengyel Balázs 1946-ban beláthatatlannak tartja, „kaptató jön-e, vagy magávalhúzó enyhe ereszkedő".[28] Néhány évvel később, éppen az ideiglenes költői bukás küszöbén, Weöres Sándor felemelkedést jósol. „Kevés költő, aki ehhez a magassághoz, ehhez a könyörtelen és meredek választáshoz elérkezik" – írja Weöres a *Levél a hegyről* című kötet kapcsán. „S a két út közül akármelyiket fogja választani: az hogy ilyen választás kényszeréhez jutott, biztosíték arra, hogy útja tovább is fölfelé fog vezetni."[29] Az út fölívelése később, a hatvanas években ugyan bekövetkezik majd, de egy hosszabb intermezzo után, mely a folytonosság ellenére poétikai változásokat is hoz magával.

---

[24] Az ebben a korszakban kiadott verseskötetek: *A mulatságos tenger*, 1936; *Barátaimhoz*, 1939; *Állatkerti útmutató*, 1945; *Margitszigeti elégia*, 1945; *Levél a hegyről*, 1946.

[25] Az ebben a korszakban kiadott verseskötetek: *Terjed a fény*, 1950; *Önkéntes határőr*, 1951; *Jövendő tükre*, 1954; *Három hét egy esztendő*, 1955.

[26] Verseket is tartalmazó útleírásai: *Homéroszi utazás*, 1961; *Epidauroszi tücskök szóljatok!*, 1969. További verseskötetek ebből a korszakból: *Odüsszeusz szerelmei (versek és színművek)*, 1964; *Csak annyi meleget*, 1968; *Öreg fák*, 1969; *Variációk: A pamutszamár keservei, átváltozásai és végső boldogsága*, 1970; *Bikasirató*, 1971; *A mulandóság cáfolatául: Hátrahagyott versek*, 1972.

[27] Vö. Sőtér István, *Devecseri Gábor (Négy nemzedék. Élő magyar költők) = Imátlan ima: Kortársak Devecseri Gábor emlékére,* szerk. Maróti István, Bp., PIM, 2001, 58.

[28] Lengyel Balázs, *Devecseri Gábor versei*, Magyarok, 1946/2–3, 115.

[29] Weöres Sándor, *Devecseri Gábor új verseskönyve* = W. S., *Egybegyűjtött prózai írások*, Bp., Helikon, 2011, 281.

„Nem egyszer élünk csak: nagyon is vadul / sietnek apró korszakaink tovább, / egymást befonva váltakoznak”[30] – vallja Devecseri a József Attila halálára írt versében. Ez a gondolat fog elmélyülni a költői pályára visszatekintő versekben, köztük a *Litánia*ban is. A harmincas-negyvenes években kialakított keretek ígéretes tehetségnek mutatják Devecserit, hangja ugyanakkor sokszor didaktikusnak, tudálékosnak hat. „Öregesen didaktikus álarcban ünnepli a »Fiatalság«-ot, ahelyett, hogy igazában fiatal lenne” – írja róla Szentkuthy Miklós, aki „legtöbbször valami furcsa tanító íz”-t érez a korai Devecseri-versekben.[31] Lengyel Balázs „eminens tanulékonyság”-ról beszél, s a statikusnak tartott költői beállítódás mellett csak a formai biztonságot tartja dinamikusnak.[32] Szerb Antal Devecseriről írt kritikájának a kulcsfogalmai az „okos igazság és precizitás”, valamint a talpraesettséggel és simulékonysággal járó „macskaszerű grácia”.[33]

Faludi István, aki szerint a harmincas évek klasszicizálódó irányzatát az „inkább hideg, mint súlyos nyugalom, az igénytelenségig menő tárgyilagosság és az aszkétikus formai fegyelem” jellemzi, a „külső, elvszerű fegyelmezettség”[34] legyűrésének lehetőségét az iróniában látta meg, melyet Devecseri a kezdetektől kitűnő arányérzékkel és hatásosan alkalmazott, például az *Állatkerti útmutató*[35] verseiben. Ezek a versek, melyekkel kapcsolatban antik előzményként Aisópost említhetjük, a forma nyitottságát példázzák. A forma, ahogy azt emlékiratában később megfogalmazta, a költő számára a kis műfajoknál lendületet adó ugródeszkát jelent, a nagyobb lélegzetű műveknél pedig segít egy irányba terelni a szerteágazó gondolatokat: „A forma – akkor is, ha magunk alakítjuk, mert miből alakítjuk, ha nem rég megvolt formák elemeiből? –, a forma *idősebb* munkatársunk bármely műfajban. Epigrammának ugródeszkát, eposznak medret adó.”[36] Az *Állatkerti útmutató* verseiben egyik kritikusa szerint a költő a „szójáték-klub színvonalú kínrímekhez a szellemes tartalom többletét adja, ennél is többet: rímformákból (mozaikrímből, kancsalrímből, nagyfelületű tisztarímből) költészetet teremt”.[37]

A formai fegyelem és a szárnyalás mellett a mélység–felszínesség azok a (talán csak látszólagos) ellentétpárok, melyek nemcsak a Devecseri költészetét értékelőket foglalkoztatták, hanem amelyekre nemegyszer maguk az értékelt versek is reflektálnak. Szilágyi János György a *Kígyó* című vers[38] kapcsán ír a költő által megkülön-

[30] Devecseri Gábor, *Levél a hegyről*, Bp., Hungária, 1946, 14.
[31] Szentkuthy Miklós, *Levél a hegyről*, Magyarok, 1947/4, 312–313.
[32] Lengyel, *i. m.*, 112.
[33] Szerb Antal, *Barátaimhoz (Devecseri Gábor versei) = Imátlan ima, i. m.* , 54–55.
[34] Faludi István, *Devecseri Gábor: A mulatságos tenger*, Válasz, 1937/1, 53–54.
[35] Devecseri Gábor, *Állatkerti útmutató*, Borsos Miklós rajzaival, Bp., Officina, [1945].
[36] Devecseri, *A hasfelmetszés előnyei*, *i. m.*, 39.
[37] Cs. Nagy István, *Devecseri Gábor: Állatkerti útmutató*, Életünk, 1972/4, 382.
[38] Devecseri, *Levél a hegyről*, *i. m.*, 34.

böztetett kétféle értelmezői habitusról.[39] A versben a sziklán láthatatlan nyomot hagyó kígyó képviseli a vágyott mélységet („Én úgy szeretnék írni, mint a kígyó…"), az egyszer a szürke víz alá bukó, máskor a felszínen „táncos-magasba" csapó hal pedig azt az olykor felszínesnek látszó, játékos stílust, melyet a fiatal, de már érett hangú költő hasztalan igyekszik másra cserélni („De úgy írok csak, mint a hal…"). Szilágyi Kerényinek abból a koncepciójából kiindulva, mely az emberi személyiségtípusok megfogalmazását látja a görög mitológia isteneiben, „a felszökkenő és a víz mélyén bujdokoló hal képe mögött Hermés-Mercurius alakját, az általa megjelenített lelki realitást"[40] fedezi fel.

Hasonlóképpen vonatkoztatható a költői magatartásra Devecserinek az a remekbe szabott szonettje is, mely egy Somlyó Györggyel folytatott költői verseny eredményeképpen született.[41] A versben központi szerepet kap a kis ezüst hal, mely úgy járja meg a mélységet és a magasságot egyszerre, hogy egy sirály gyomrába kerülve szárnyal fel a légbe. Ironikus mosoly és megdöbbentő borzongás ebben a műben egymástól elválaszthatatlan. A hal itt is hermési jelenség, megjárja az alvilágot, mint a halottakat kísérő görög isten is nem egyszer, „s közben magasba nyargal", ahogy az egy szárnyas sarujú olymposi hírnökhöz illik. Az elnyeletés utáni léte paradoxonokkal teli: egyszerre mozdulatlan, ugyanakkor egy mozgó, morzsoló folyamat része, egyszerre tűnik el és sokszorozódik meg a halálban. Sötétbe kerül, ugyanakkor a ragyogó napfényhez mégis közelebb. A legvalóságosabb újjászületés azonban poétikai: „És születik agyamban. Forgolódik / a színek és szavak közt."[42]

Ez a vers is igazolja, hogy Devecseri első korszakának terméseit nem sorolhatjuk egyöntetűen a kissé merev, „klasszicista" kezdeményekhez. Mindemellett úgy tűnik, hogy a keretek mélyebb tartalommal telítéséhez hozzájárultak egyrészt az önazonosság újbóli megtalálásához is elvezető görögországi utazások, másrészt az ötvenes évek szereptévesztésének traumája, illetve ennek költői feldolgozása is.

A kettévált Idő

Míg a *Nyugat* igézetében indult kortársai nagy részénél az ötvenes évek a kényszerű költői hallgatás időszakát jelentik, Devecseri sorra adja ki az aktuális elismerésre számító, később nagyrészt megtagadott műveit. A sors iróniája vagy a mély meggyőződés hiányából fakadó parodisztikus hatás okozta, hogy minden igyekezete ellené-

[39] Szilágyi János György, *Devecseri Gábor (1917–1971): Emlékbeszéd* = Sz. J. Gy., *A tenger fölött*, *i. m.*, 351–354.
[40] *Uo.*, 354.
[41] Devecseri Gábor, *Lellei emlék* = D. G., *Levél a hegyről*, *i. m.*, 47.
[42] *Uo.*

re a korabeli kritika mégsem fogadta műveit túl nagy lelkesedéssel.[43] Fordításaival egészen más a helyzet: bár Babitshoz való kötődése nyilvánvaló, műfordítóként soha nem kezelte őt a kritika lelkes tanoncként: önállósága, eredeti hozzáállása már a kezdetekben is megmutatkozott. Fordítói elvei helyességében kezdetektől fogva bízott, s ebben – a többnyire pozitív fogadtatás révén is[44] – megerősítésre talált. Bár az ötvenes években több kortársához hasonlóan ő is fordított felkérésre ideológiai célokat szolgáló műveket, lényegében a harmincas években, a Kerényi hatására megkezdett fordítói program további megvalósításán dolgozott, elveit (a szocialista kizárólagossághoz is igazodva) azonban tovább szigorította.

A költői önláttatással ellentétben a fordítói egyértelműen sikeresnek mondható, Kossuth-díjat is műfordítóként kap 1953-ban. Hogy nem poétikai, hanem politikai tévútról volt szó, az is jelzi, hogy Devecseri az 1956-os események hatására költőként egy időre elhallgat, korábbi, ideológiailag fertőzött, a hatalom elvárásainak behódoló korszakát megtagadva visszavonul az irodalompolitikától a költészet és a műfordítás terepére. Egy 1960-ban íródott ügynöki jelentés Devecseri Gábor baráti körét (melynek tagjai többek között Örkény István, Karinthy Ferenc és Somlyó György) az „úri fiúk klikkje"-ként említi.[45] Az ügynök Devecseri korábbi, ötvenes évekbeli tevékenységében karrierista őszintétlenséget és cinizmust lát: „Mint költő olyan durva eszközökkel szolgálta az éppen aktuális kampányokat (»Önkéntes határőr«, Rákosi-versek stb.), hogy hozzájárult a kampányokban – és azok művészi kifejezésében – lévő értékek (pl. a Benjámin-versek) lejáratásához."[46] Az ügynök szerint 1956-ban kiderült, hogy Devecseri nem akar kommunista költő lenni, ugyanakkor igazolnia is kellett korábbi szereplését, „ezért nyüzsgött jobban ebben az időben, mint az »úri fiúk klikkje« kevésbé kompromittált tagjai".[47] (Például verset írt a Rajk-temetésre.) A Kádár-rendszerben, miután „mint szektás és revizionista egyaránt kompromittálta magát",[48] nem politizáló irodalmárként, műfordítóként élt tovább.

A későbbi kötetek kritikai fogadtatása mögött érthetően a megelőző időszak addigra már szégyellt harsánysága, majd az átalakulás hosszú csendje is ott van. Juhász Béla kritikájában finoman céloz az intermezzóra, s inkább Devecseri költői indulására, illetve a harmincas évek, valamint a hatvanas évek közti folytonosság kiemelésére helyezi a hangsúlyt. „Nem célunk itt megrajzolni Devecseri pályaképét, bemutatni

[43] A recepciót összefoglalja: Rónay László, *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 120–127.

[44] Első műfordításkötete, a *Catullus versei* ugyan ledorongoló bírálatban is részesült, ám mivel ezt az előző fordítói iskola képviselője, Csengery János írta, Devecserit csak megerősítette abban, hogy helyes úton jár.

[45] Szőnyei Tamás, *Titkos írás: Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, I, Bp., Noran Könyvesház, 2012, 236.

[46] *Uo.*, 237.

[47] *Uo.*

[48] *Uo.*

fejlődésének vonalát, megjelölni benne azt, ami kitérőnek bizonyult; de arra utalhatunk, hogy ez a költő mily hamar kitüntette legjellegzetesebb vonásait, azokat, amelyek az évtizedek érlelte változásokkal együtt is oly jól felismerhetők mai lírájában"[49] – írja. Hasonló gesztusokban a Devecseri halála utáni pályaképek is bővelkednek.

A katonaköltő pózában megírt, sematikus versek egyik fő témája a múlttal való leszámolás. A korszak egyik kulcsfogalma az idő, ám egészen más viszonylatban, mint az előző időszakban. A *Jövendő tükre* című verskötet időviszonyait (a múlt megítélését és a jövőre vonatkozó elvárásokat) a „párt szava" határozza meg. Az *Égett a Vár* című versben felvillantja ugyan az ostrom utáni Budapest képét, ám a leírás erőtlen. A költő korábbi irodalomszemléletét teljesen feladja, az égő vár nemcsak a háború végét, hanem az egész múlt eltörlését jelenti egy új nézőpont jegyében: „mint aki vakon született / és ajándékba kap szemet, / úgy néztem csodálkozva *később* / az *akkori* lángnyelveket".[50] Az *Oktató ének* direkt szerkezetű, didaktikus vers, a múlt, jelen és jövő szocialista szellemű leírása. A múlthoz antik utalás, Aeneas mondása kötődik, ám a név (az egyszerű olvasókhoz igazodva) magyarosan íródik: „Megmondta Éneász, mikor / vihar sikongott árbocán, / s hajója tört, s egy szirtfokon / beszélt: »Keményen csak, talán / öröm lesz emlékezni erre«".[51]

A kötet több verse megidézi az antikvitást mint a múlt részét, ugyanakkor az új ígérete felé fordulva úgy érzi, hogy a polgári hagyományokhoz kötődő antikos műveltséget meg kellene tagadnia.[52] Ez a meghasonlás lehet az alapja az *Emlék* című versben[53] emlegetett kettévált Idő fogalmának. Az idő a vers szerint úgy vált ketté, „mint a zsidók előtt a tenger". Eközben az üldöző és az üldözött azonos, ugyanannak a személynek két aspektusa, vagyis önmagával, saját szerepével nincs tisztában:

> De aztán jött az egyiptomi sereg s az egyiptomi sereg is mi voltunk, hogy üldözze a meg nem foghatókat, mert követni akartuk magunkat.

Később az Idő áradata, legalábbis képzeletben, újra összecsapott: az egymástól elválasztottak (valahol a mélyben, egyelőre láthatatlanul) újra egymásra találtak, s a meghasonlás csak a felszíni szférát érinti.

[49] Juhász Béla, *Devecseri Gábor: Csak annyi meleget*, Kortárs, 1969/3, 490–491.
[50] Devecseri, *Jövendő tükre*, *i. m.*, 7.
[51] *Uo.*, 39.
[52] „Mivel a pártvezérek szerint az ötéves terv meghatározta irodalmunk fő témaköreit, feladatait is, a művészi forma hangsúlyozása pedig jellegzetes polgári csalafintaság, […] azok a polgári származású, nevelődésű írók, akik ekkortájt forradalmárrá váltak, igyekeztek gyorsan levetni múltjuk kárhoztatott elemeit." Vasy Géza, *Szubjektív verselemzés = Imátlan ima, i. m.*, 94.
[53] Devecseri, *Jövendő tükre, i. m.*, 17.

Télemachos és Nestór között

Devecseri a görögországi utazások idején[54] odysseusi korban van: ez az a köztes időszak, amikor „Télemakhosszá" lehet emlékezni[55] (vagyis az ifjúkort a képzelőerő segítségével, az emlékek felidézése révén tenni jelenvalóvá), ugyanakkor talán itt van már az ideje a „Nesztórrá" utazásnak is (vagyis az eljövendő öregkor megidézésének, főleg ha bizonyos jegyek ennek közeledésére utalnak[56]). Görögországban járva (az útinaplók tanúsága szerint) lépten-nyomon homérosi embertípusokkal, Nausikaákkal, Télemachosokkal[57] találkozik, s természetes, hogy ő maga és útitársai is belesimulnak ebbe a rendszerbe. Az ithakai nimfabarlangot esőben keresgélő két utast, Devecserit és Szilágyi János Györgyöt Odysseusnak láttatja az útinapló: „Imbolyogtunk lefelé mi is a nagy esőködben, a fantasztikus ormótlan esősapkában, mint nem is egy, hanem egyszerre két medve-Odüsszeusz."[58]

A térbeli utazás nemcsak az idő kulturális dimenziói felé tágul, hanem az ember életidejének egyes fázisait is átfogja. Jól mutatja ezt a *Télemakhosz utazása* című vers, mely allegorikusan is értelmezhető. Télemachos, Odysseus és Nestór a vers alapján ugyanannak az embernek három különböző arca. A télemachosi készülődés korszaka, az apakeresés, a támasz iránti igény Devecseri életének azt a korszakát is idézheti, amikor Kerényi hatására első „tetteire", az első fordításkötetek megjelentetésére sor kerül: „s ő húsz évével itt ül / s nem mívelt semmi szépet".[59]

Télemachos útja Homérosnál látszólag eredménytelen, a „mindegy, hogy mit, valamit / ideje tennem" jelmondat jegyében az ifjúkori, még konkrét célok felé nem irányított tetterő megnyilvánulása. A valódi cél a kimozdulásban, magában a találkozásokkal tarkított utazásban van. Az esetlegességet jelző szél több Devecseri-versben is a sors irányíthatatlan energiáival azonosul. A *Szél-jegyzet* című költeményben[60] például a szél egy zöld rügyekkel teli ágat sodor be az ablakon, mely ráhull a költő által szemlélt, továbbírásra szánt verssorra. A reményteli rügy pusztulása „fukarkodó pazarlás" a létben, az elveszítés (a halál) azonban a rügyként kibomló verssor továbbírásával eltörlődik. Így lesz az organikus halálból poétikai értelemben feltámadás, s

[54] Az útinapló tanúsága szerint a görögországi és itáliai utazások a következő időpontokra estek: *Homéroszi utazás* (1960), *Odüsszeusz hajója* (1963), *Közjáték: Iter Catullianum* (1965), *Szigetek szeptemberben* (1967/68). Ezekhez társítható a *Bikasiratót* ihlető spanyolországi utazás (1969).

[55] „Vagy Nesztórrá utaznod korai? / S Télemakhosszá emlékezni ő / már lusta kissé?" Devecseri Gábor, *Télemakhosz utazása* = D. G., *Csak annyi meleget*, *i. m.*, 90.

[56] Devecseri nem érte ugyan meg a nestóri kort, de költészete utolsó korszakában találhatunk az öregedést tematizáló verseket, pl. Devecseri, *Csak annyi meleget*, *i. m.*, 103.

[57] „Közöttünk sok, nagyon sok az ifjú. Fiatal fiúk és lányok, Télemakhosz-kíváncsiságúak". Devecseri, *Epidauroszi tücskök, szóljatok*, *i. m.*, 289.

[58] *Uo.*, 236.

[59] Devecseri, *Csak annyi meleget*, *i. m.*, 87. Devecseri is húszéves, mikor első fordításkötetének, Catullus összes verseinek a kiadására készül. Az első „tett", a kötet megjelenése 1938-ra esik, a fordító ekkor 21 éves.

[60] *Uo.*, 46. Vö. még *Szélzúgás* c. vers, *uo.,* 114–120.

hasonló módon lesz Télemachos feleslegesnek látszó útja is fontossá a személyiség fejlődésében, az egyik életkorból a másikba történő átlépésben.

A *Télemakhosz utazása* című versben a tettre kész Télemachos megszólalását Odysseus és Nestór monológjai követik (3. és 4. rész). A pihenésre vágyó Odysseus még nem fáradt, csak erőt szeretne gyűjteni az újabb feladatokhoz, „mint az íj ha egy kicsit lazább".[61] Nestór már nem készül újabb tettekre, de nem is irigyli a fiatalok előtt álló küzdést. Nem levert, inkább bölcsen nyugodt és öregesen vidám:

> Fiatal szőlő volt az én korom,
> most méz-szivű bor: nagy korsaja mellett
> ülök, jól ismerem, úgy kortyolom.

A két szélső pólus, Télemachosé és Nestóré túl távol van egymástól ahhoz, hogy egymást tükrözhessék. A fiúnak még túl korai a tettek utáni pihenést terveznie, az öreg pedig már fárasztónak tartja a visszaemlékezést a legrégibb, leghevesebb hullámokra. A találkozásuk az *Odüsszeia* idősíkjainak fontos kereszteződési pontja, az ő ellentéteik egyenlítődnek ki a még tetterős, a gyors váltakozás helyett legalább időszakos állandóságra vágyó Odysseusban.

Az újrafelismerések, az anagnórisisek az *Odüsszeiá*ban a főhős identitásának a visszaszerzését, a családba, a saját gyermekkorba való visszahelyezkedést segítik.[62] Hasonló újrafelismerésekről beszélhetünk a Homéros-fordító, az eposzokat bensőségesen ismerő Devecserinél a görög földdel való találkozás során. Azok a versek, melyek ezt az utazást dokumentálják, s melyek egyrészt az útinapló prózaszövegébe beékelve, másrészt a költő verseskötetteiben külön címmel is megjelentek, vagy az újrafelismerés folyamatát, vagy már az identitás újra megtalálása utáni állapotot tükrözik.

A Télemachosszá emlékezés folyamata a saját gyerekkor állandó jelenvalóságát is magában foglalja, ugyanakkor az időtlent megragadó mitológia életteljességét is.[63] A versekben dokumentált találkozások nemcsak az idő kiteljesedését célozzák meg, hanem azt az állandó interakciót is, mely Devecseri életigenlő életfilozófiáját megalapozza. Az egész terével egyszerre érzékelt időben a gyermek- és felnőttkor, a születés és halál egyszerre van jelen, s testet ölthet a mítoszban, az emlékben vagy akár azokban az öreg fákban is, melyekhez Devecseri az idősíkok találkozását szemléltető verseket írt.[64]

---

[61] *Uo.*, 88.

[62] Bernhard Zimmermann, *Odysseus – ein Held mit vielen Gesichtern = Mythos Odysseus: Texte von Homer bis Günter Kunert*, Leipzig, Reclam, 2004, 172.

[63] „Az Ifjúság mulandó virágjában azt az Időtlent megragadni, ami ez istenek bármelyike: ez a nagyobbik feladat." Kerényi Károly, *Gyermekistenek* = K. K., *Homérosi himnuszok: Herméshez, Pánhoz, Dionysoshoz,* Devecseri Gábor fordításában, Kerényi Károly bevezető tanulmányaival, Bp., Officina, 1939, 37.

[64] Vajda Ernő, *Öreg fák*, Devecseri Gábor verseivel, Bp., Natura, 1969.

Anikó Polgár

Nestor and Telemach: Journey through the Ages of Life
Classical Antiquity as the Completeness of Time in the Poetry of Gábor Devecseri

This study maps the poetry of Gábor Devecseri (who was the most important Hungarian translator of Homer) regarding to the periodization of the oeuvre and focusing on the notion of time. The poetic oeuvre of Devecseri can be divided into three periods: the first period begins from the 1930's and lasts to the collection titled *Letter from the Mount,* published after World War II; the second falls on the period of "schematism", which starts from the collection *The light is spreading* (celebrating the birthday of Stalin) to 1956; the third, after a long silence, begins from 1961 (with the essay „Homeric Journey") and lasts to the death of the author. The meeting with the Greek land and culture brought some especially new elements into the poetry of Devecseri. The relation between the author and the Ancient culture is determined by the translation of Homer and by the personal encounter with modern Greek life too. The journey in space broadens not only towards the cultural dimensions of the time, but comprehends the personal phases of the individual life time.

Tar Ibolya

Kovács András Ferenc egyik álarca*

Kovács András Ferenc immár 56 évesen több költői álarcot munkált ki magának, s ezen alteregók közül mindeddig a legtermékenyebb Caius Licinius Calvus, a latin költő volt Kovács András Ferenc „fordításában", aki ezt a kettős játékot még tovább fokozta azzal, hogy egy 19–20. század fordulóján működő fiktív költő, Lázáry René Sándor tollára adott ugyancsak Calvus-fordításokat, természetesen a kor stílusában, de Lázáry maszkja mögé bújva önálló Lázáry-oeuvre-ről is beszél. A saját „fordítások" és a Lázárynak tulajdonítottak szétszórtan jelentek meg különböző irodalmi folyóiratokban, de számukat tekintve mindenképp önálló kötetet érdemelnek, mint például az önállóan már 1996-ban kiadott *Jack Cole daloskönyve*.[1] Az Alföld, Forrás, Holmi, Jelenkor, Kortárs, Látó, Székelyföld, Tiszatáj című folyóiratokban 1998 óta 110 „Calvus-költemény" jelent meg, 17 ezek közül mint Lázáry fordítása, a többi pedig mint Kovács András Ferencé.[2] Utóbbiak közül kettő kétszer jelent meg,[3] egy költemény pedig először mint töredék, másodszorra pedig teljessé kiegészítve.[4]

Kovács András Ferenc eme költői maszkok mögé való bújással a magyar irodalomban jól ismert tradíciót követ, a közelmúltból kiragadva egy-egy példát: Weöres Sándor *Psyché*jét vagy Baka Istvántól a *Sztyepan Pehotnij testamentumá*t. Az alteregók száma és változatossága a portugál költőt, Fernando Pessoát is felidézi, az idézetek beépítése pedig Ezra Poundot, hogy az utóbbi esetben ne csak a posztmodern irodalom gyakorlatára hivatkozzunk.

Figyelemre méltó, hogy Kovács András Ferenc Calvusban egy történeti személyiséget választott maszkként, akinek rövid életrajzát ismerteti is a „fordításokhoz" kapcsolva. A biográfia megfelel a valós tényeknek, kivéve a töredékesen vagy teljes egészében fennmaradt költemények számát – ez utóbbi meghatározása szintén a köl-

---

* A témáról először *Calvus redivivus* címmel Pécsett tartottam előadást a IV. Ókortudományi Konferencián, ennek kibővített írásos formája szolgál a tanulmány alapjául: *Calvus redivivus = Amant alterna Camenae, Studi linguistici e letterari offerti a Andrea Csillaghy in occasione del suo 60 compleanno*, a cura di Augusto Carli, Beatrice Töttössy, Nicoletta Vasta, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, 545–554.

[1] Hamarosan számítani lehet a Calvus-versek önálló kötetben való megjelenésére. Ilia Mihálynak köszönet az információért.

[2] Alföld (1999/4, 12–15; 11, 13–16); Forrás (1998/9, 36–39; 12, 32–37; 1999/2, 32–34; 9, 9–11; 2000/5, 40–41); Holmi (1998/8, 1069–1070; 1998/11, 1496–1499); Jelenkor (1998/11, 1138–1145; 1999/3, 249–252; 1999/6, 585–590; 2000/2, 132–136); Kortárs (2000/5, 61–63); Látó (2000/3, 7); Székelyföld (1999/6, 5–8); Tiszatáj (1998/10, 10; 1999/ 4, 5–8).

[3] „Jó Catullusom, édes egy barátom": Jelenkor (1999/6) és Látó (2000/3); „Calvus a fényteli vágyról": Alföld (1999/4) és Székelyföld (1999/6).

[4] „Bájos Quintiliám után bujább tűz": Forrás (1998/12), kiegészítve Látó (2000/3).

tői játékhoz tartozik. Maga a megadott mennyiség is változik: kezdetben 117 versről és 43 töredékről esik szó (Forrás, 1998/9); a továbbiakban a következőképpen alakul a költemények feltételezett száma: 124 vers, 43 töredék (Forrás, 1998/12), 141 vers, 36 töredék (Alföld, 1999/1), 155 vers, 22 töredék (Forrás, 2000/5), 150 vers, 27 töredék (Jelenkor, 2000/2). Az egyik megadott mennyiség emlékeztet a Catullus-corpusban fennmaradt költemények számára, ez 116. Ha filológiai szempontból próbáljuk meg értelmezni a költemények számának változó voltát, ez azt is jelentheti, hogy Kovács András Ferenc mintegy lebegteti további Calvus-versek keletkezésének lehetőségét.

Calvustól valójában mindössze 21 fragmentum maradt fenn,[5] ezek még csak nem is tesznek ki mindig egy teljes verssort, a leghosszabb töredék pedig mindössze két sornyi. Ennek ellenére – szerencsénkre – képet alkothatunk a Calvus által művelt műfajokról, a fennmaradás véletlenszerűségének köszönhetően. A költő írt lírai versmértékekben, írt epithalamiumot, kiseposzt és epigrammákat is. A töredékek és egyéb adatok alapján megalkothatjuk Calvus – ha nem is részletező – portréját: a költő Kr. e. 82-től valamivel 54 utánig élt (vagy egészen 50–47-ig). Fiatalkorában mint törvényszéki szónok lépett fel, az atticista szónoki iskola képviselője volt, szemben Ciceróval, akivel levelezést is folytatott.[6] A Cicero által védett Vatiniust olyan hévvel támadta, hogy az közmondásos gyűlöletet (*odium Vatinianum*)[7] ébresztett az érintettben. Költőként is működött, az úgynevezett neóterikusokhoz[8] tartozott, akiknek Catullus volt a vezéralakja, s akivel szoros barátságot ápolt.[9] Hasonló esztétikai elveket vallottak, hasonló műfajokat műveltek, így Calvus is írt mitológiai témájú kiseposzt (epyllion) *Io* címmel, írt epigrammákat, elégiákat, például felesége, Quintilia halálára, szintén hozzá szerelmes verseket, s nem utolsó sorban invektívákat és gúnyverseket Pompeiusra, Caesarra és más politikusokra, melyek nem voltak kevésbé hatásosak, mint törvényszéki beszédei.

A neóterikusok kora már a római köztársaság hanyatló szakaszát jelentette, melyet morális lezüllés és az őszinte emberi kapcsolatok hiánya is jellemzett, ahogyan azt legjobban Catullus költeményei alapján látjuk, hiszen ő az egyetlen a körből, akinek szinte teljes kötete maradt fenn. Irodalmi szempontból ellenben ez virágzó korszak volt, az „újdondászok" (ha hangulatilag vissza szeretnénk adni Cicero gunyoros, e költőkre alkalmazott „neóteroi" elnevezését) forradalmi formai-esztétikai újításaival és a kisebb költeményekben olyan hangnemmel, melyhez hasonlót eddig csak a luciliusi szatírában lehetett tetten érni. A morális és politikai állapotokkal oly mértékben elégedetlenek voltak, hogy ennek szokatlanul harapós, nyers, leplezetlen s gyak-

[5] *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, ed. Jürgen Blänsdorf, Stuttgart – Leipzig, Teubner, 1995, 206–216.
[6] Lásd ehhez Cic. *ad fam*. 7, 24; 15, 21; Tac. *Dial*. 18. Calvusról mint szónokról lásd Cic. *Brutus* 280, 283.
[7] Vö. Cat. *c*. 14, 3: odissem te odio Vatiniano.
[8] Vö. Cic. *ad Att*. 7, 2, 1.
[9] Vö. Cat. *c*. 14, *c*. 50, *c*. 96.

ran obszcén stílusban adtak kifejezést. Ez a támadó stílus azonban nem csupán olyan politikusokkal szemben nyilvánult meg, mint Caesar, Pompeius vagy Mamurra, hanem irodalmi ellenfeleikkel szemben is, tehát azokkal szemben, akik konzervatív stílusban, terjengősen, mindenféle újítást elvetve és formailag sem kielégítően írtak. A neóterikusok megkövetelték a tökéletes, csiszolt formát (mindezt oly módon, hogy teljesen spontánnak hasson), a tömör, csattanós megfogalmazást, a változatosságot, a tartalom és a forma egységét.[10]

Vajon jó kétezer év múlva, a 20. század végén hasonlóak a körülmények, hasonló problémák merülnek fel, mint a köztársaság utolsó évtizedeiben? S ezek arra indítanak egy költőt, hogy Calvus, e harapós kedvű szónok és költő álarcában nyilvánuljon meg, vagy csupán irodalmi játékról van szó, ragyogó formaérzékkel és beleélő képességgel, melynek hátterét Calvusról, a korszakról és annak irodalmáról való tudás adja meg?

Ha sorra vesszük a Calvus-verseket, egy olyan csoportot tudunk elkülöníteni belőlük, melyben nincsenek sem közvetett, sem közvetlen saját korra való utalások. Ezek mintha Catullus költeményeinek továbbgondolásai, továbbvitelei, variációi lennének, vagy – még mindig az ókori összefüggések közt maradva – Catullushoz, illetve a közös barátokhoz intézett ajánló-, búcsúversek, vagy üdvözlő, köszöntő költemények. A már említett személyiségek, Caesar, Pompeius, Mamurra ellen írott invektívák sem maradnak el, ezek mind szorosan Catullushoz kapcsolódnak. Ebbe a sorba tartozik a IX. vers:[11]

> Nyögött alatta Gallia s Britannia,
> de ő, a hős, Mamurra úr alatt nyögött.

Ez Catullus 57, 1–2 variációja:

> Pulcre convenit improbis cinaedis
> Mamurrae pathicoque Caesarique,[12]

de egyúttal a jól ismert katonadalé is, melyet Caesar triumfusán énekeltek a katonák:

> Caesar Galliam subegit
> Nicomedes Caesarem.[13]

[10] A kortárs esztétika epikureista képviselője, Philodémos is hangsúlyozza ezt *A költészetről* című esztétikai értekezésében.
[11] Forrás, 1998/12, 36.
[12] „Összeillik a két parázna szépen, / Caesar és ez a fajtalan Mamurra." Devecseri Gábor fordítása.
[13] „Caesar Galliát, de őt meg Nicomedes gyűrte le." Terényi István fordítása.

A Caesar és Mamurra közti hasonló viszonyra vonatkozik a XI. vers,[14] ahol felbukkan még a Catullusból is ismert motívum, Gallia Mamurra általi kifosztása. Ez a XII-ben folytatódik és bővül ki,[15] amely egyértelmű variáció Catullus 29. versére,[16] melynek versformáját, a jambikus trimetert Kovács András Ferenc itt nem tartja meg, ellentétben a IX. verssel.

Katonadal és invektíva keveréke a X. költemény,[17] melyben megint csak Caesar, Pompeius és Mamurra szerepel. Itt a Caesar galliai győzelme utáni triumfus leírása keveredik a Caesar (após), Pompeius (vő) és Mamurra (Caesar kegyence) viszonyára való rájátszással:

> Nini, jönnek a hős győzők! Száz
> hadijelvény leng, diadal döng,
> harsány hadikürt rivalog szét –
> hispán, gall, brit hadifoglyot
> hajt, s harciszekér tetején int
> a kopasz kéjenc, a sasorrú.
>
> Nosza, ugrani, hé, Salisubsilus ős
> hadipapjai, hopp! Ki-ki szökdös a tánc
> örömében a tört ütemekre, miként
> kanalasgém lejt bicegőn, kardját
> suhogtatva merész képpel… Ma talán
> picikét bugyutább, sánta a tánc már –
> belebotlik a bősz főpap is olykor…
>
> De sebaj! Sose tudd – mibe' sántikál,
> ki legyűrte a gallt!… A vejét sose kérdd,
> de ficsúrja, kinek lyuksógora lett,
> bizonyára erőst érti a dolgát…
> Csodanagy diadal napja virul – de a

[14] „Nagy triumfus ez, Mamurra! Galliának kincseit / megszerezni önmagadnak!... Birtokolni tudsz, hiszen / mind befektetéd haszonnal, míg a hőst lefektetéd!" Forrás, 1998/12, 36.

[15] „Mentula birtokait s vagyonát tán senki se sejti – / pedig Comata Galliát úgy lefölözte! … Kopasz, / harci komája szemet hunyt: hagyta, hogy elpazaroljon / pár milliót…. Hibéria s Pontus után kizsarolt / krőzusi kincseid, ó, hova tűntek? … Mély, feneketlen a zsákod – / ócska segged is, Mentula, egyre mohóbb! / Kapni, lenyelni, lenyúlni nagyon tudsz, hősi parázna!" *Uo.*

[16] „Quis hoc potest videre, quis potest pati, / nisi impudicus et vorax et aleo, / Mamurram habere quod comata Gallia / habebat ante et ultima Britannia? / cinaede Romule, haec videbis et feres? / et ille nunc superbus et superfluens / perambulabit omnium cubilia / ut albulus columbus aut Adoneus? / cinaede Romule, haec videbis et feres? / es impudicus et vorax et aleo."

[17] Forrás, 1998/12, 36.

zsákmány hova tűnt, hova lőn, hol a kincs,
no, Mamurra komám, hol a sok pénz,
te pimasz tolvaj, te parázna?

Kovács András Ferenc itt az ismert helyzetből (a hármas viszony) kiindulva önálló antik költeményt alkot, szöveg- és gondolati párhuzamok nélkül. Csupán itt-ott a szófűzés és a kanalasgém-hasonlat „szól ki" a versből, az antik kontextusból – de ez vajon nem a „fordító" szabadsága?

Mamurra a XII. versben és másutt is[18] a Catullus adta Mentula gúnynévvel szerepel. Utóbbi, az V. vers[19] Catullus 105. epigrammájának variációja:

Mentula conatur Pipleium scandere montem:
Musae furcillis praecipitem eiciunt.[20]

Kovács András Ferencnél a catullusi disztichonban leírtak már a múlthoz tartoznak; három disztichonból álló epigrammájában Mentula újabb próbálkozásait írja le, miközben háromféle módon szidalmazza. Az epigrammának két poénja van: egy retorikus kérdés a 4. sorban, s az erre vonatkozó közvetett válasz a hatodikban, ahol a kérdés motívuma mint kijelentés és következtetés megismétlődik. Kovács így Catullus egyszerű szerkezetét fokozással és ismétléssel tágította ki.

Az ehhez a típushoz tartozó költemények közt e legutóbb taglaltban találunk egy olyan kifejezést is, melyen könnyen át lehet siklani, mely viszont mégis lényeges, mert az antik kontextushoz képest egy fontos változásra utal. Catullus idézett disztichonjának a következő másfél sor felel meg Kovács András Ferencnél: „Vasvillával ütött le a múzsai kar Heliconnak tűnt magasából." Mamurra Catullusnál nem méltó arra, hogy a múzsai hegyre hágjon, Kovács András Ferencnél viszont a hegy múzsai méltósága már oda („tűnt magasából"), s még innen is elűzik ezt a kizárólag negatív vonásokkal megfestett figurát.

Ha calvusi a maszk, nem hiányozhatnak a Vatiniust támadó versek sem. A dühödtséget és megvetést Kovács András Ferenc a köznyelv szexuális és emésztési szókincséből vett fordulatokkal érzékelteti:

[18] Forrás, 1998/9, 37.

[19] „Vasvillával ütött le a múzsai kar Heliconnak / tűnt magasából… Most, Mentula erre megint / visszakapaszkodnál? Jupiterre, te tökkelütött vagy! / Nincs elég villád? Bárha csihányba sosem / csap bele villa, se villám… Mantula, hagyd! Ha nem: ismét / Új villákat ver, vág fafejedhez az ég!"

[20] „Mentula, lám, Heliconra akar felmászni: a Múzsák / vasvillával ütik, s fejjel esik le szegény." Devecseri Gábor fordítása.

Vatinius nagy ember, ó, csak épp a lelke apró:
erénye sáros, magtalan, csökött, akár egy öszvér,
ha nászi ágyra hágna (-----).[21]

Catullus baráti körébe tartozván Calvus is ugyanazokat ismerhette, akik megjelennek Catullus költeményeiben. Kovács András Ferenc fantáziájának és helyzetismeretének élvezetes példája a Veraniushoz hendecasyllabusban írt Calvus-vers:[22]

Hű Veraniusom, no, csakhogy itt vagy!
Hát Hispánia földje mint forog még?
Szép-e Barcino, mondd? Mesélj, milyen volt?
Bájos Emporiae? … S a hős Saguntum?
Messze Tarraco? … Távolabb Taletum?
Hispalis s Olysippo tényleg oly szép?
Szólj, milyen? ... Haragos ma Oceanus?
Mi újság Lusitaniában éppen?
Most tán több aranyat sodor, darál a
Tagus habja? … S keltiber dühöng még?
Minden érdekel engem! Ej, beszélj már!
Jaj, Veraniusom, te meg se mukkansz!

Catullus 9. carmenjével felesel Kovács András Ferenc költeménye. A catullusi hendecasyllabus[23] szeretetteljes üdvözlés, mellyel a legjobb barátként emlegetett Veraniust köszönti a költő Hispániából való visszatérte alkalmából. A költemény második részében saját elvárásairól beszél Catullus: hogyan s mennyire szeretné hallani barátja beszámolóját, milyen szeretetteljesen fogja üdvözölni. A verset első és második felének zárósorai fogják egybe, melyekben először a jó hír hozóját, majd saját magát ne-

[21] XIII., Forrás, 1998/12, 37. Ugyanitt a XIV. tobzódik a szexuális és emésztési szófordulatokban: „Zörgessék házad reteszét s kusza csontjaid is majd / a kapzsi, rabló Harpyák, Vatinius! / Az sem elég, te erény uzsorása! A három Erynnis / törjön reád, ha éppen szűzet toszol szobád / mélyén… Tajtékzó Furiák dühe megzavarítson, / s midőn javában állna tán a renyhe fasz / űzzön Alecto, Megaera, ugasson Tisiphoné torz / haragja! Ronda szárnyasok, kígyós szukák, / orrfacsaró büdösök raja falja fel étked előled – / és mocskolódó szádba fosson, gaz hazug!"

[22] Tiszatáj, 1999/4, 7.

[23] „Verani, omnibus e meis amicis / antistans mihi milibus trecentis, / venistine domum ad tuos penates / ratresque unanimos anumque matrem? / venisti. O mihi nuntii beati! / visam te incolumem audiamque Hiberum / narrantem loca, facta, nationes, / ut mos est tuus, applicansque collum / iocundum os oculosque suaviabor. / o quantum est hominum beatiorum, / qui me laetius est beatiusve?" "Ó, Veranius, annyi jóbarátnál / százszor többrebecsült igaz barátom, / megjöttél haza, házi tűzhelyedhez, / hű testvéreidet s öreg szülődet / újra látni? Bizony meg. Ó, be jó hír! / Látlak, hallak: Ibériát regéled / majd épségben, a törzseket, csatákat / – mint szokásod –, a tájat; átölellek, / s édes szád, szemed összecsókolom már. / Boldogok seregében itt a földön énnálam van-e boldogabb, vidámabb?" Devecseri Gábor fordítása.

vezi boldognak Catullus. Kovács András Ferenc erre való „válaszának" (a versforma itt is hendecasyllabus) tréfás volta abban rejlik, hogy Calvus-Kovács a türelmetlenül várt és kérdésekkel elhalmozott Veraniust hallgatásra „ítéli".

A Lázáry-maszkos fordítások közt találjuk Calvus Catullushoz intézett búcsúköltemény[24] A hihető helyzet ellenére ez a vers nem tartozik a fentebb leírt típushoz. Ebben a choliambikus mértékben írt 17 sorosban Kovács András Ferenc költői nyelven fogalmazza meg alkotói módszerét: Catullus szemével („szemed lopom magammal") és catullusi szemléletmóddal akarja megfigyelni a valóságot („Hadd nézzem bús / szemeddel én, Catullusom, hellén tájak / Csodáit, ősi szellemét… Engedd, lássak / Szemeddel én, helyetted is, minden bűbájt: / Varázslatát a víg, örök görögségnek"). Ez a „catullusi szem" viszont már túlmutat az antikvitáson: a 19. század (akár Arany János vagy Petőfi Sándor, akár Goethe vagy Hölderlin) görög-nosztalgiája szólal meg belőle a 19-20. század fordulójára álmodott Lázáry fordításában, a záró sorokban pedig még inkább az álarcos költő, Kovács András Ferenc jeleléhez közeledünk. Ezek már a 20. század végi költő lírai sorai:

> Bocsáss meg hű barátodnak, ha elhagy már,
> S ha vissza tán nem térhet ő, mert elpusztul,
> Te tudd azért: csak ennyi volt az élet – csak
> Catullussal beszélgettünk, majd hallgattunk,
> Nagyot, hosszan, hatalmasan, mint holt költők.

Egy talán végső búcsút ír le Calvus–Lázáry–Kovács a hű baráttól, az élet értelmét fogalmazza meg: a közös beszélgetést, a közös hallgatást, a hosszú, mindent átfogó hallgatást, melyben mindent meg lehet érteni, s ami felé tart minden: az élet. A hallgatás itt nem más, mint műalkotás, mint valamilyen közös tudás kikristályosodása, a talán már elsüllyedt kultúráról. Az örök görögség derűjét állítja szembe a halált sejtő borússággal, a szomorú tudással, akárcsak Petőfi a derűs Homért a komor Ossiánnal. Ha utolsó Calvus-versként szólalna meg ez a darab, talán arra is gondolhatnánk, hogy ez Kovács András Ferenc búcsúja az antik témától, de nem, ezt még követik mások, így átfogóbban értelmezhetjük: az antikvitáshoz való viszony, még inkább az antikvitásról való tudás szomorú látleleteként.

Catullus kötetet bevezető költeménye, a Cornelius Nepost aposztrofáló vers visszhangzik Calvus Catullusnak címzett dedikációjában,[25] tudatos allúziókkal az előbbire: „ám nekem is van egy kötetkém". Catullusnál: „Cui dono *lepidum novum libellum.*" A mérték mindkét vers esetében hendecasyllabus, a terjedelem Calvus-Kovács esetében hosszabb, ez is 17 soros, mint a fentebb taglalt, míg Catullusé 10. A calvusi ajánló költeményben a catullusi inspiráció gondolata még hangsúlyosabb, mint az előbb tár-

[24] XII., Jelenkor, 1998/11, 1143.
[25] I., Jelenkor, 1999/6, 585.

gyalt versben („Annyira összenőtt a lelkünk / már, hogy nem is tudom, melyik sort / írtam én, s melyiket te?"). A művön belüli szövegösszefüggésben ennek révén a Calvus és Catullus közti szoros barátság válik hangsúlyossá; de közvetett módon Kovács András Ferenc saját alkotói módszeréről is vall, arról a módról, hogyan lehet egy másik költő alkotói módszerét, poétikai elképzeléseit teljesen magáévá tenni, s ezt burkoltan tudatosítani is az olvasóban.

A catullusi inspiráció gondolata végigvonul a versen, Catullus egyenesen a Múzsa helyébe lép: „verseimbe te fújj, lehelj ma lelket". Catullus 1. carmenjének szerkezetét ily módon megőrzi Kovács András Ferenc, ahol a költő a vers végén a *patrona virgo* – a Múzsa – segítségét kéri az örökké tartó hírnév megszerzéséhez. A Catullus halálára írt Calvus-vers[26] megismétli az eggyé válás gondolatát:

> A maszkodat viselvén
> csetlek-botlok előtted, árva árnyék.

Ezek az utóbbi versek átmenetet képeznek azokhoz, melyekben megmarad egy-egy catullusi motívum, felbukkan egy-egy Catullus által is említett név, azonban a tartalmat szabadon alakítja Calvus-Kovács. Calvus például szintén ír Neposhoz, azonban ez nem ajánló költemény, mint Catullusnál, ami ráadásul az egész kötet bevezető költeménye. Calvus arra kéri a történetírót, hogy az általa odaadott listát őrizze meg az örökkévalóságnak – ez a hendecasyllabus kerete. A felsoroltak minősége éles ellentétben áll a halhatatlanság igényével. A nevek részben kitaláltak, részben előfordulnak Catullusnál, mindenesetre olyan közönséges alakok kavalkádja ez, akiket csak negatív, jórészt nem irodalmi értékű nyelvezettel tud jellemezni a költő. Mindez időtlennek hat, a mindenkori költő – legyen az Calvus vagy Kovács András Ferenc – dühét és kritikáját fogalmazza meg a vers.

Egy másik költeményben[27] Catullus 16. carmenjének hangvétele visszhangzik. A catullusi vers invektíva azon irodalmi ellenfelek ellen, akik Catullust nemcsak versei miatt, hanem morális szempontból is támadták. A látszat és a vers erőteljesen obszcén hangvétele ellenére ebben tulajdonképpen Catullus ars poeticája fejeződik ki, nevezetesen az a gondolat, hogy a költő személye nem tévesztendő össze alkotásaival, továbbá, hogy a vers hatóerővé tud válni, s ebben a minőségében is rejlik az értéke. Calvus-Kovács invektívája a kétségbe vont moralitásra korlátozódik: „hogy merészelitek szelíd morálom megmocskolni". Ami az ellenségeket illeti, a vers szinte tobzódik az obszcén és durva kifejezésekben, melyek egyébként nagy nyelvi fantáziáról tanúskodnak. Kovács András Ferenc más kritikai éllel írt vagy támadó hangvételű verseire is hasonló stílus jellemző: obszcén, közönséges kifejezések gazdag választéka, különösen a szexualitás és emésztés területéről, megtűzdelve saját alkotású szavakkal (új összetételek, megváltoztatott hangképű szavak). Ez egyaránt érvényes azokra a versekre, ahol az általános viszonyok,

[26] I., Forrás, 1999/9, 910.
[27] IX., Forrás, 1998/9, 38–39.

az egyéni vagy közösségi morál kritikája jelenik meg, valamint azokra is, amelyek az irodalmi életre vagy egyes személyekre (akiket a beavatottabb olvasók akár fel is ismerhetnek) koncentrálnak. Vannak olyan versek is, melyek szarkasztikus stílusban pécézik ki az irodalmat művelő nőket, avagy a hízelgő vén szatyrokat. Hozzunk fel példaként egy négysorosat Lázáry René Sándor „fordításában":

> Drága Iuventia, már csak egy elnyűtt, ócska ribancz vagy!
> Sőt: méregkeverő! Buta, rút banya, rusnya gonosz csont!
> Fonynyatagon csikorogsz – hízelgőn szembevigyordulsz,
> Mint kitörött fogu roszsz fagereblye, ha gazba hajítják.[28]

A megszólított neve Iuventia (a név a *iuventus*, ifjúság szóból vezethető le), aki nevével ellentétben egy vén boszorka.[29] A versben kétszeres játékkal találkozunk: egyfelől a névre és a jellemzésre vonatkozóan, másfelől a névadást illetően, amelyben Catullushoz kapcsolódik a szerző, akinél szintén szerepel egy hasonló etimológiájú névvel illetett alak, Iuventius,[30] bár nála pozitív vonásokkal felruházva.

Az az összkép, melyet Calvus maszkjában rajzol meg Kovács András Ferenc az aktuális morálról és viszonyokról, lesújtó és szánalmas. Ami az e fölött gyakorolt kritika formáját illeti, arról azt mondhatnánk, hogy szinte sok a jóból; az a változatosság és széles választék a nem kifejezetten emelkedett stílusú, de kétségtelen nyelvi fantáziáról és humorról tanúskodó kifejezésekből, amellyel e versekben találkozunk, olykor öncélúvá, puszta nyelvi játékká, önismétléssé válik. Az a iamboszra jellemző támadó kedv, a heves kritikára való hajlam, ami a neóterikusok sajátja, Kovács András Ferencet sokszorosan megihlette.

Az erotikus költeményekben ugyanazzal a nyíltsággal találkozunk, mint Catullusnál. A humorral átszőtt nyelvi gazdagság sajátos frissességet kölcsönöz ezeknek az obszcenitásoktól szintén nem mentes verseknek. A maga teljességében megélt testiség Venus, Pan, Bacchus jóindulatú vagy éppen teljes aktivitású jelenlétével a természetes antik életörömöt sugározza. Ipsithilla szintén Catullusból átvett név,[31] ő a megszólítottja egy erotikus vágyakozástól túlcsorduló versnek,[32] mely trochaikus septenariusokban íródott. A játékos testiség kifejezésébe, megfogalmazásába még az *Anthologia Palatina* erotikus epigrammáinak a hatását is beleérezhetjük, az utolsó sorok képeiben viszont – némi József Attilára való allúzióval – lelepleződik a 20. századi költő:

> mert szeretlek, áldlak, mint eső a mély barázdát
> vagy paraszt a búzatermést.

[28] I., Jelenkor, 1998/11, 1138.
[29] Feltehetően Horatius epodosainak Canidiája is hatott a Iuventia-alak megformálására.
[30] Lásd Catullus *c*. 48, *c*. 99.
[31] Catullusnál Ipsitilla formában, *c*. 32, 1.
[32] V., Forrás, 1998/12, 34.

Ettől akár némileg emelkedettebb hangulatba is kerülhetne az olvasó, ha a sor (és a vers) nem így záródnék: „Ipsithilla, tedd szét!" Ezzel a pillanatra felvillanó lelki szerelem szférájából nyomban a vaskos földibe kerülünk vissza, ami sajátos humorosságot kölcsönöz a versnek, de egyúttal azt is sugallja, hogy Calvus-Kovács a testiséget szabadossága ellenére nagyon is komolyan veszi.

A lírikus Calvus Kovács András Ferenc rajzolatában nem Catullus kiegészítése, rezonanciája, tükörképe, itt ugyanis hiányoznak a tragikus tónusok, mint amilyen a catullusi 76. carmen, a szerelmi kötelékből szabadulni akaró költő kétségbeesett könyörgése, vagy a végletes érzelmi kettészakítottságot kifejező *Odi et amo*. A calvusi bensőséges szerelmi költeményekben és a családtagokhoz írottakban megragadó gyengéd hang szólal meg.

Mire való hát a maszk, ha nincs közvetlen Catullushoz és a történeti Calvushoz való kötődés? A horatiusi, ovidiusi, martialisi allúziók túlnyúlnak a Calvus neve által jelzett történeti korszakon, egyre-másra olyan képek bukkannak fel, melyek a részben elsüllyedt antik kultúrát idézik meg. Maguk a versmértékek sem maradnak meg következetesen a Kr. e. 1. században használatosoknál.

A Calvus-versekben gyakran használt versmérték a hendecasyllabus. Tizenöt vers íródott ebben a mértékben, mely a catullusi corpus első harmadában, az úgynevezett polymetrában is előszeretettel alkalmazott forma. Hasonló számú vers mértéke a choliambus Kovács András Ferencnél, a iambus pedig több különböző változatban szerepel (trimeter, tetrameter, octonarius), akárcsak a trochaeus (trimeter, septenarius, octonarius). Nem minden Kovács András Ferenc alkalmazta jambikus és trochaikus forma szerepel Catullusnál vagy Calvus valódi töredékeiben; a plautusi, terentiusi versmértékek és a horatiusi iambus szintén a minták között van. Az epodikus metrumok is gyakorta megjelennek a Calvus-versekben, továbbá a görög és horatiusi lírai strófák, sőt az ambrosianus is. A sor- vagy strófaformálásnál késő antik mintákkal is találkozunk. A hexameter sem hiányzik, akárcsak a disztichon és ennek egy olyan változata, amely hexameterből és hemiepesből áll. Kovács András Ferenc teljesen ura ezeknek a formáknak, hibátlanul alkalmazza őket, s az olvasó számára úgy tűnik, élvezettel is. „Form ist Wollust" – mondhatná költőnk Gottfried Benn-nel.

A forma más aspektusait, mint például a hangzást vagy az alliterációt is érdemes szemügyre venni: ezeket mesterien és játékos könnyedséggel alakítja Kovács András Ferenc. A szavakkal való értő játék, a szinonimák sokasága és egyáltalán a teljes nyelvi megjelenési forma minősége egyértelművé teszi, hogy a formai oldal, a formai megjelenítés Kovács számára poetológiai jelentőséggel bír. A forma az esztétikai érték fontos összetevője, s előfordul, hogy az esztétikai értéket éppen ez határozza meg. A forma, de a tartalom szempontjából is döntő jelentőségű, ahogyan Kovács András Ferenc Calvus és olykor Catullus álarcát is magára véve játszik a többszörös tradícióval. Szigeti Csaba[33]

[33] Szigeti Csaba, *Lábjegyzet egy lábjegyzetelt palimpszesztuszhoz*, Jelenkor, 1993/11, 893–901; Uő, *A hímfarkas bőre*, Jelenkor, 1993/3, 199–212.

és Kulcsár Szabó Ernő[34] néhány korábbi példa alapján vizsgálja Kovács munkamódszerét, a különböző korszakok és szerzők kulturális tradíciójának egymásra és egymás mellé való rétegezését. A Calvus-ciklus hasonló, de egyszersmind eltérő kérdéseket vet fel. Ezek egyike például az, hogy a Calvus-„fordítások" olyan ciklust alkotnak-e, mely még alkalmasint a keletkezés folyamatában van. A ciklus egyes darabjai a tradícióval való játék különböző szintjeit képviselik, s épp eme sajátosságok miatt a játék egyúttal a tradícióval való játék is. Hogyan értelmezhetjük ezt? Az antikvitásban a tradíció mindig hatott a költői alkotásokra. Ez a római irodalomra még fokozottabban volt érvényes, mint a görögre, a római ugyanis – eltekintve a saját, névtelen kezdetektől – a görög irodalomból nőtt ki. A görög irodalmat utánozták, de az *aemulatio*, a versengés momentuma már a kezdetektől fogva társult ehhez. S attól fogva, hogy a római irodalomban is születtek jelentős művek, az *imitatio* és *aemulatio* kiterjedt a saját irodalomra is. Ez nem csupán a témák újrafeldolgozását jelentette, hanem fordulatok, hasonlatok, egész verssorok beemelését is az új műalkotásba. Az új szövegösszefüggésben természetesen a jelentés is megváltozott az eredeti szerző művéhez képest. Ez a gyakorlat teljesen általánosnak számított az antikvitásban.

Ha tehát Kovács András Ferenc Calvus maszkjában Catullust és a korábbi költőket, mint például a tartalom vonatkozásában Hippónaxot és a korai görög kardalköltészetet, formai szempontból a római archaikus komédiát és a görög monódikus lírát is megidézi, akkor az antikvitás fent említett tradíciójával is játszik, s *poeta doctus*nak bizonyul. A költeményekben szereplő Catullusra vonatkozó kijelentések már nem ebbe a játékba tartoznak, sokkal inkább annak a folyamatnak a megkettőzése ez, melynek során a költői, azaz a lírai én az én-eltolódások révén elrejtőzik vagy relativizálja magát. Ez a relativizálás azt is lehetővé teszi, hogy a fiktív időből ne csak hátrafelé, hanem előre is ki lehessen lépni. A jövőbe mutató iránynak két lényeges rétege van: az egyik ugyan jövő a fiktív időhöz, tehát a Kr. e. 1. századhoz képest, de még mindig az antikvitáshoz tartozik, melyben az antik kultúra még nem számít elsüllyedt kultúrjavak összességének; a másik viszont olyan idősík, melyből visszatekintve mindez már a múlté.

Kovács András Ferenc Calvus-verseinek egyik célja az, hogy a tradíciót ismét elevenné tegye. Ebben az értelemben – teljesen tágan értelmezve – a költeményeknek didaktikus aspektusa is van. Az esztétikai élvezethez ugyanis hozzájárul, ha az olvasó ismeri az adott ókori összefüggéseket; a legszerencsésebb az lenne, ha Catullus költészetét annak irodalmi és történeti hátterével egyetemben jól ismerné. Így ugyanis tudatosabban lehet megélni, hogy a múlt költői szövegei nem valamilyen holt, megmerevedett matériát alkotnak, hanem szüntelenül változnak, állandó mozgásban vannak, a jelentéssíkok meg tudnak sokszorozódni a *poeta doctus* költői intenciója és az olvasó recepciója révén. Ez a költő számára megadja a szabadságot, hogy ki tudjon lépni az idő által meghatározott keretek és korlátok közül.

[34] Kulcsár Szabó Ernő, *Poesis memoriae: A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása" Kovács András Ferenc verseiben* = K. Sz. E., *Az új kritika dilemmái*, Bp., Balassi, 1995, 164–196.

Calvus alakjának választása a maga ismeretlen életművével, de a háttérben az ismert Catullus-kötettel s a kor irodalmi-történeti összefüggéseivel olyan szabadságot biztosít Kovács András Ferenc számára, mely az ismert keretek közt – ezeket a versekhez csatolt rövid Calvus-életrajz külön is hangsúlyozza – meghatározott irányban tud kibontakozni. A versek hátterében ható kulturális tradíció alaprétegében benne foglaltatnak a neóterikusok tartalmi és poétológiai újításai is, akiknek az életművében a tradícióval való játéknak szintén nagy szerepe volt. Kovács maszkválasztása ideális. Ez a rejtőzködő játék azt eredményezi, hogy a nyelv kevésbé személyes lesz. Az irodalmi közlés alanya nem a lírai én, hanem maga a nyelv és a játék. Első megközelítésben ezt elleplezi a fiktív lírai én megléte. Ahogyan Kulcsár Szabó Ernő írja, Kovács András Ferencből hiányzik az az értéksemlegesség, amellyel a posztmodern irodalom a klaszszikus-modern értéktudat szétesését elfogadta.[35] A Calvus-ciklus esetében ez szinte kényszerítően hatott a maszk megválasztására: a neóterikus költők közül egyedül Catullustól maradt fenn kötet, attól a költőtől, aki értékőrző volt, a szó eredeti értelmében konzervatív – az irodalmi-esztétikai újítások ellenére. Ily módon már maga a maszkválasztás is az értékmegőrzés üzenetét közvetíti.

Kovács András Ferencnél a tradíció nem eleve adott, megváltoztathatatlan kultúrjavak összesége, hanem egy olyan világ, melyet az egymásra való tükröztetés, a jelentéseltolódások, az időrétegek közti dialógus határoznak meg. Költészetének jelentőségét csak ezen összefüggések kibontása révén tudjuk felmérni.

Ibolya Tar

One of the Masks of András Ferenc Kovács

András Ferenc Kovács is one of the most important contemporary representatives of Hungarian-speaking poetry in Romania. He publishes in Hungary as well as in Romania. The poems of his Calvus cycle are edited in several Hungarian and Romanian periodicals. Calvus („translated" by Kovács) and the fictitious Hungarian poet Lázáry, who „translates" in the style of the 19th century Calvus, are two poetical masks of several other ones of Kovács. This paper focuses on the influence of Roman poetry by Calvus, Catullus, Prorpertius, Ovidius in Kovács's cycle, on the Catullan subjects with contemporary allusions and on the virtuous metrical art of Kovács. Although hidden in an ancient mask, the poet is speaking to his contemporaries about art, literature, love and politics.

[35] *Uo.*, 181.

Pataki Elvira

Tengerek, szigetek, mítosz

A kortárs magyar gyerekpróza antikvitásképe*

I.

A hazai gyermekkönyv-kiadás utóbbi években tapasztalható robbanásszerű kínálatbővülését egyszerre jellemzi a mai szülőgeneráció által az 1970–80-as években kortársként olvasott, mára klasszikussá érett alkotások újbóli megjelentetése, a külföldön bevált sikersorozatok nagy példányszámban történő kiadása, valamint új szerzők, eredeti művek feltűnése. A tartalmukat és könyvészeti kivitelezésüket tekintve olykor közepes vagy kifejezetten silány tömegkiadványok és az igényes szerzői, kiadói kezdeményezések együttes jelenlétével párhuzamosan zajlik a gyermekkori olvasási szokások átalakulása is, amely jelenségek érdemleges tárgyalása kiterjedt olvasásszociológiai kutatásokat igényelne. Az alábbi elemzések ehelyett egyetlen témával kívánnak foglalkozni csupán: van-e létjogosultsága a társadalmi-kulturális változások hatására jelentősen átalakult gyermekirodalmi térben az európai civilizáció alapjait jelentő klasszikus antikvitásnak? Magukénak vallják-e a jelenkor meseírói az ókor szellemi hagyatékát, céljuk-e annak közvetítése? Mutatkozik-e befogadói érdeklődés e témák iránt, s ha igen, milyen formai, megközelítésbeli változások segíthetik e művek útját a közönséghez?

Az antikvitás értékeire irányuló emlékmentés lehetősége nem csupán a kulturális identitás, az igényes olvasóvá nevelés összefüggésében bír jelentőséggel, de egy hanyatló tudományág fennmaradását is alapvetően befolyásolja.[1] Az évszázadokon át a hazai iskolarendszer s műveltség fontos pillérét jelentő latintanítás egyre gyorsuló visszaszorulása megfordíthatatlan tendencia napjainkban. A nyelv rendszerváltás után tapasztalható – a nosztalgiával szemlélt nemzeti hagyományhoz való visszatérésen túl politikai okokkal is magyarázható, már akkortájt is apológiára szoruló[2] – felfutása mára teljességgel elvesztette lendületét. Az ókor történelme, művészete iránti vonzódást, valamint az annak hatására formálódó intellektuális és etikai attitűdöt, a *humaniora* segítségével kibontakozó *humanitas*t apránként a kisiskolásba plántáló, a gyermekkori élményen át a kamasz s a majdani felnőtt olvasói horizontját ezen egyszerre letűnt és időtlen világ felé szélesítő mitologizáló meseirodalom szerepe emiatt is igen jelentős. Az alábbiak a kortárs irodalom antikvitásélményéről, klasszikus

* Fejezetek egy nagyobb terjedelmű, a kortárs magyar gyerekpróza antikvitásképét vizsgáló tanulmányból.

[1] Vö. Karsai György, *A klasszika-filológia helyzete a hazai felsőoktatási intézményekben: egyetem, főiskola, alap- és osztatlan képzés*, 1990–2012, Ókor, 2013/ 2, 46–48.

[2] Lásd Borzsák István, *Kell-e a latin?*, Bp., Gondolat, 1990.

utalásairól[3] tudomást ritkán vevő ókortudomány tartozását igyekeznek csökkenteni; bízva abban, hogy a jelen antik ihletésű meséi hozzájárulhatnak ahhoz, hogy e nagy múltú diszciplína jövőjét ne kizárólag (a Sophoklést, Euripidést újrafordító) Térey János verses regényében szereplő, az öregek otthonában testileg-szellemileg leépülő klasszika-filológus lassú agóniája szemléltesse.[4]

Az elemzendő prózai alkotások[5] az utóbbi másfél évtized termései, amelyek célközönségeként a szerzők többnyire a már önállóan olvasó, a terjedelmesebb, összetettebb narratívára fogékonnyá váló 8-12 éves korosztályt jelölik meg.[6] A művek alkotói között a megérdemelten népszerű, professzionális gyerekírón túl akad krimiszerző történész, költő, könyvtáros, filmes. Ezeket, az ókori kultúrákkal nem elsődleges szakmai kapcsolatban álló, különféle habitusú írókat az igényességen, a gyermekolvasó megbecsülésén túl a klasszikus antikvitás, főképp a mitológia iránti, gyermek- és ifjúkori olvasmányélményekből eredő rajongás köti össze.

A szerzők kulturális hátterének sokszínűsége, mint látható, jelentősen eltér elődeikétől. Az ókori kultúra gyerekek számára történő élményszerű újraírásának hazánkban évtizedes hagyományai vannak. Legjobb képviselői között – az író-művelődéstörténész Hegedűs Géza[7] mellett – elsőrangú klasszika-filológusok találhatók: elegendő csupán a *Raevius ezredes utazásá*val (1938) a császárkort megelevenítő Révay Józsefre, Szabó Árpád több kiadást megért köteteire, az *Aranygyapjú*ra, a *Trójai háború*ra, vagy Trencsényi-Waldapfel Imre 1967 óta folyamatosan megjelenő *Görög regék és mondák* című gyűjteményére utalni.[8] A szépirodalmi művek mellett kitűnő művelődéstörténeti munkák is napvilágot láttak.[9]

A helyzet mára sokat változott. Noha elhivatott könyvtárosok jóvoltából itt-ott él még a rendhagyó mitológiai irodalomórák műfaja, a téma iránt fogékony gyerekek körében (a döntő jelentőségű filmeken, számítógépes játékokon túl) a gazdagon il-

[3] A kortárs líra antik motívumairól lásd Tar Ibolya, *Az antikvitás öröksége és a kortárs magyar költészet = A klasszikus görög-római ókor a magyar művelődésben és tudományban,* szerk. Krählıng Edit, Bp., Szenzár, 2003, 231–243; Kőrizs Imre, *Tradizioni antiche nella poesia ungherese contemporanea*, Rivista di Studi Ungheresi, 2014, 91–103.

[4] Vö. Térey János, *Protokoll*, Bp., Magvető, 2010, 94–95.

[5] A drámai műnemet legfőképp Zalán Tibor humoros, groteszk Théseus-darabja, a Baranyai András antik vázaképeket és képregényeket egyaránt idéző rajzaival illusztrált *Rettentő görög vitéz* (Bp., Pozsonyi Pagony, 2011) képviseli.

[6] Emiatt marad ki a válogatásból az egykori grécista Péterfy Gergely nagyobbakhoz szóló regénye, az *Örök völgy: Pannon mese* (Pozsony, Kalligram, 2012).

[7] Lásd a *Milétoszi hajós* (1957) és a legutóbb 2012-ben kiadott *Az írnok és a fáraó* (1960) című regényeket.

[8] Meglepő módon a latintanár Szabó Magda gyerekeknek szánt írásaiban a *Tündér Lala* (1965) személyiségábrázoló névadásától (Aterpater, Cito), mágikus tárgyaitól (*nonvideor, konvertor*) eltekintve kevés antik utalás található.

[9] Lásd Trencsényi László, Váradi István, *Ókori görögök, mai gyerekek,* Bp., Tankönyvkiadó, 1986; Németh György, *Ókori játékok könyve*, Bp., Pesti Szalon, 1994; Uő, *Ókori gyermekjátékok,* Bp., Cser, 2004.

lusztrált modern ismeretterjesztő kötetek,[10] s még inkább a történelmi krimik,[11] az antik témájú *fantasy*-sorozatok keresettek:[12] a kortárs próza ókori vonatkozású műveinek ismerete, annak az oktatásba való beemelése teljesen hiányzik.

Az alábbi fejezetek – amelyek nem tekintendők kritikának – a művek önálló tárgyalást érdemlő esztétikai, pszichológiai, pedagógiai vonatkozásait többnyire háttérként kezelik. Az elsődlegesen filológiai szempontú, a szövegek ókorral kapcsolatos motívumait, gondolatiságát vizsgáló elemzések elkészítésekor a primér olvasáson és a kritikai fórumok vonatkozó írásainak áttekintésén túl indokoltnak tűnt a (minden esetben igen készséges) szerzők megkeresése is.[13] A levélinterjúk részint a művek keletkezési körülményeivel kapcsolatban szolgáltattak információkat, részint alkotástechnikai, poétikai kérdések tisztázására is alkalmasnak bizonyultak. Segítségükkel megerősítést nyert számos, a forrásközpontú olvasatban egyértelmű reminiszcenciának tűnő hely antik eredete. Másutt viszont arra derült fény, hogy az ókori utalások, mitológiai emlékek hátterében nem feltétlenül keresendő az intertextualitás szándéka. Túl a szuverén írói fantázia működésén, a modern mesék klasszikus narratívákkal való esetenkénti hasonlatossága, feltűnő egyezése, vagy éppen a hagyománnyal szembeforduló megoldások alkalmazása adódhat egy általános, évezredeken át formálódó, nyelvek és kultúrák feletti jelképtár motívumainak a tudatosságig gyakorta el sem jutó kölcsönzéséből is. Az egyes alkotások olykor több mitológiai alapképlet előzetes szerzői szándék nélkül létrejövő összetett parafrázisaiként értelmezhetők; de akad példa a cselekmény egészének egyetlen központi mítoszsémából történő tudatos kibontására is. Konkrét antik modellszöveg versengő újraírására, *aemulatió*jára nincs példa, még a lényegében egyetlen antik forrásból ismert, egységes narratíván alapuló kalandregény (*Ida és az aranygyapjú*) esetében sem. A bemutatandó művek elsődleges célja nem az ismeretterjesztés, de nem jellemzi őket valamiféle, az antikvitást egzotikus ornamentikaként alkalmazó gyakorlat sem. Amit e főként görög tája-

[10] Lásd pl. a Lilliput-Gulliver kiadónál megjelent *Mítoszok és legendák* című sorozatot, az újabbak közül: Rajsli Emese, Rajsli Zsuzsa, *Szörnyek könyve,* Bp., Móra, 2006.

[11] A műfaj úttörője Fabian Lenk egész Európában rendkívül népszerű, oktatási segédanyagként is használt sorozata, az időutazás és a krimi elbeszélői sémáját ötvöző, a reáliák terén többnyire igen megbízható *Idődetektívek.* A Scolar gondozásában magyarul megjelent kötetek közül (az egyiptomi tárgyúakon túl) lásd az alábbiakat: *Csalás Olümpiában,* Bp., 2008; *A jósda rejtélye*, Bp., 2010; *Hannibál, az elefántok ura*, Bp., 2013.

[12] Rick Riordan akciódús, elmélkedésre és jellemábrázolásra időt nem hagyó *Percy Jackson és az olimposziak* című, világsikerű sorozatának filmadaptációból is ismert első részében a főhős, egy 12 éves New York-i félisten fiú akadályozza meg az istenek között kirobbanni készülő, a modern civilizációt fenyegető háborút. A széria a Könyvmolyképző kiadásában 2008 óta van jelen a magyar piacon.

[13] A Baráth Katalin, Berg Judit, Molnár Krisztina Rita, Szakács Eszter nyújtotta segítség mellett külön szeretném megköszönni a *Csoda és Kósza* kapcsán Czigány Györggyel folytatott beszélgetést. Ugyancsak köszönettel tartozom Merényi Hajnalnak (ELTE TK) és Lapis Józsefnek (DE) szakmai útmutatásukért, Tatainé Berta Zsuzsának (Tolna Megyei Illyés Gyula Könyvtár, Szekszárd) és Pandurné Pápics Ildikónak (Óbudai Platán Könyvtár) a könyvtári tapasztalatokért, végül lelkes olvasótársaimnak, Vankó Lórántnak és Dánielnek az anyaggyűjtésben nyújtott segítségért.

kat és történeteket idéző írások kínálnak, az hol a kaland, az izgalom, a mese sodrása; hol a sok forrásból táplálkozó humor; másutt a költőiség, az önreflexió és valamiféle, a műveltséggel szoros kapcsolatban álló belső harmónia megteremtésének igénye, amelyhez a játékba a felnőttet is bevonó, többszintű olvasat létrehozásának alkotói szándéka társul.

II.

A főként művelődéstörténeti hitelű, századelős krimi-tetralógiája[14] révén ismert történész, Baráth Katalin első kötete, az *Ida és az aranygyapjú. Kalandozás a görög istenekkel* 2003-ban jelent meg. A mű a könyvpiaci trendek szempontjából túl korán érkezett és a közönségsikerrel nem találkozott; noha (a kamaszkultúrára vonatkozó utalások frissítését követően) helyet érdemelne az import sikersorozatok mellett, mindenekelőtt kiváló dramaturgiai érzékkel vezetett, lendületes történetmondása miatt. A Konkrét Kiadó pályázatának I. díjával jutalmazott regény Apollónios Rhodios, Valerius Flaccus (élvezhető fordításban magyarul máig nem olvasható) munkái vagy Szabó Árpád parafrázisa helyett főként a Robert Graves-féle *Aranygyapjú* nyomdokain halad.

A címszereplője nevével a Trója-tradíciót idéző mű kiindulópontja (álombeli) időutazás. A bölcsésznek öltözött, igényesen fogalmazó,[15] magát „a diákok és a tanárok által egyaránt halálosan unt tananyagnak" (9) minősítő Hermész egy sivár lakótelepen jelenik meg, hogy a *Csillagok háborúj*án és az *X-aktá*kon nevelkedett, a *dögunalom* súlya alatt görnyedő kiskamasz személyében földi segítséget szerezzen a mítosz párhuzamos valóságában hamarosan kezdetét vevő heroikus vállalkozáshoz. A révületéből felocsúdó Ida filmként megelevenedő, az isteni feladatkörök, attribútumok pontos, humoros leírását tartalmazó kártyák segítségével előbb megismerkedik az olimposziakkal, majd (a kaland elindítását késleltető narrátor által frusztrált olvasóval együtt) végre tudomást szerez küldetése mibenlétéről. Az eposz hagyományos férfivilágába belépő, az istenek közül leginkább a „bölcs, okos, egyszerre nőies és harcos" (21) Athénével szimpatizáló Ida főhőssé tétele nem jelenti valamiféle sajátos női nézőpont alkalmazását: a regény értékes és kevésbé értékes alakjai között a nemi hovatartozás helyett kizárólag a jellem és a teljesítmény tesz különbséget. Az epikus tradícióból örökölt hőskatalógus (33–35) élén Héraklész áll, őt követi (a hagyományban olykor az elbeszélő alteregójaként megjelenített) Orpheusz, akinek bemutatásakor konkrét modellt nélkülöző, antik színezetű, már-már a stílusparódia felé hajló összetett hasonlat is olvasható: „hangja mély volt és olyan csorduló, mint amikor az

[14] Lásd a budapesti Agave Kiadó gondozásában megjelent *A fekete zongora* (2010), *A türkizkék hegedű* (2011), *A borostyán hárfa* (2012) és *Az arany cimbalom* (2014) című köteteket.

[15] A mitológia szereplőinek beszéde és a 21. század eleji magyar diákszleng ütköztetése állandó humorforrás.

aranyos méz folydogál le a boroskancsó fölé emelt keverőpálcáról"(35).[16] Az argonautáknak minden hazugságot elhitetni képes ékesszólását és tolvajtehetségét felajánló, a hősök részéről idegenkedéssel, megvetéssel fogadott Ida fokozatos integrációja Orpheusz és a hellenisztikus eposzból hiányzó, a regényben viszont kiemelt fontosságú, Athénból érkező, igazságos Thészeusz barátsága révén valósul meg.

Az erőteljesen tömörített, a gyermekolvasó számára túlzottan erőszakosnak érzett, véres eseményektől megtisztított[17] kalandsorozat az apollóniosi *Argonautica* rendjét követi; dramaturgiája, atmoszférája azonban alapvetően eltér attól, s leginkább az eposzparódia felé közelít. Utóbbira jó példa a kizárólag nők lakta Lémnoszon játszódó epizód (45–59). Baráth az illendőség és a kamaszszemérem határain belül erotikus felhangokat[18] sem nélkülöző, *ad usum delphini* verziójában az emancipált, az olajbogyóleves-főzésbe beleunt, kocsmázó férjüket elűző (51)[19] nők előbb csábítással, majd zsarolással kívánják a szigeten tartani az Argó legénységét. Az eposzban több hónapnyi dorbézolás után sikerül csak a hősi vállalkozás biztosította majdani hírnévre apelláló, józan Héraklésznek társait rábeszélnie a távozásra; a regényben a palotába zárt argonautákat szintén Héraklész, mégpedig a hajó őrzésével megbízott, a testi élvezetekből való kimaradás miatt erősen méltatlankodó, bumfordi ösztönlénynek láttatott Héraklész buzogánycsapásai szabadítják ki. Az önelégült hős komikus vonásainak hangsúlyozása teljességgel egybevág az antikvitás felemás Héraklész-képével.

Ugyancsak a jól ismert epizódok érzelmi-stilisztikai áthangszerelésére példa a Hülasz-epizód. Az antik tradícióban Héraklész apródjaként ismert szép ifjú itt nyápic legény (70), aki Stan és Pan-szerű párost alkot pártfogójával. Eltűnése eredetileg a fiú szépségének ellenállni nem tudó forrásnimfákhoz kötődik, akik az esti homályban rántják magukkal a mélybe (egyben a halhatatlanságba) a vizet merítő ifjút. A regény, megtartva a szerelmi rablás motívumát, szakít a jelenet szakrális fennköltségével, s a nimfák ízlését megkérdőjelező megjegyzések révén (72) sajátos, komikus felhanggal zárul.

A hagyományhoz híven Hülasz eltűnése eredményezi Héraklész távozását a hajóról, amelyet a regényben az elbeszélői nézőpont váltása kísér. A rejtőzködő narrátor lineáris történetmesélését műfaji módosulást is eredményező új hang váltja fel: az olvasó innentől az eddig nem említett Naupliosz úti jegyzeteibe nyer betekintést, amelyeknek keletkezéséről, fogadtatásáról és megbízhatatlanságáról az elsődleges narrátor részletesen beszámol (72–75). Az epikus történések nem *hérósz*-központú bemutatására számos példa említhető a modern világirodalomból, így például Jean

[16] A mézcsorgatás motívuma a hazaérkezést követő hálaadó áldozatban tér majd vissza (150). Találni új képzésű epikus formulákat is, pl. „mire a nap rőt színűre cserélte aranyos szekerét" (150).

[17] Lásd pl. a Küzikosz lakodalmát követő, félreértésből adódó tömegmészárlás mellőzését (60).

[18] Ilyen pl. a zene iránt lelkesedő bikinis énekesnő (Ida féltékenységét felkeltő) sündörgése Orpheusz körül (52).

[19] A mítoszban az Aphrodité megsértése miatt vonzerejüket vesztett nők féltékenységből ölik meg férjüket.

Giraudoux magyarra nem fordított humorisztikus regénye, az *Elpénor* (1919), amelyben az olvasó Odysseus csetlő-botló, ügyetlen katonájának szemszögéből élheti újra a kalandokat. A hellenisztikus eposzban a számtalan, a hitelkeltés céljából alkalmazott mellékszereplő egyikeként megjelenő, mindössze kétszer említett Naupliosz Baráthnál önálló jellemmel bíró ideiglenes főszereplővé-elbeszélővé lép elő, s két fontos kalandot az ő előadásában ismer meg az olvasó. A legénység további, feddhetetlen hős helyett eleve esendőnek ábrázolt tagjaitól öntelt tudálékossága, dicsekvése révén elkülönülő figura az *Ilias* Thersitését, Plautus hetvenkedő katonáját idézi.

Szintén a deheroizálás jellemezi a Bolygó sziklák közötti átkelés elbeszélését: a ködből elősugárzó, segítő istenalakok epifániájának eredendő magasztosságát az „egyszer leitatott, azóta csak ásványvizet és narancslevet fogyasztó" Párkákkal (90) kapcsolatos tiszteletlen fricska tompítja. A hagyományos epikus értékrend tudatos felforgatása olykor infantilis, távolról a *Gyalog-galopp* blőd heroizmusát idéző humor forrásává válik: az Árész vastollú madarainak támadását elbeszélő fejezetben a hajósok fegyver helyett az egyikőjük anyósával kapcsolatos, politikai korrektséget nélkülöző üvöltözéssel kergetik el a szárnyas fenevadakat (93–94).

Az epikus vállalkozás centrumát a tradíciónak megfelelően a regényben is a Kolkhiszba való megérkezés, az ottani próbatételek jelentik. Apollónios Rhodiosnál a műközépi második, a Múzsák helyett Eróshoz forduló invokáció jelzi a történet fordulópontját, s erre erősen emlékeztető megoldással találkozni a cselekmény azonos pontján Baráthnál is. A X. fejezet olvasócsalogató, figyelemfelkeltő címének részlete – *Erósz, a rossz* – első látásra tűnhetnék kevéssé sikerült szójátéknak. A kijelentés azonban (véletlen egybeesés, nem pedig tudatos allúzió révén) az Apollóniost ismerő olvasó számára epikus reminiszcenciaként is működhet, hiszen a művében a harci virtuson alapuló archaikus, férfiközpontú értékrendet megkérdőjelező, azzal szemben a nők, illetve a szerelem kiszámíthatatlan, kontrollvesztéssel járó hatalmát hangsúlyozó hellenisztikus eposz lényegében ugyanezen érzelmi kiismerhetetlenségre utal nevezetes sorával (*Arg.* 4, 445: *schetli' erós*).

E ponttól kezdve a (női) gyermekfőhős aktív szerepvállalása az események alakításában egyre nyilvánvalóbb. A krízishelyzetekben kényszerűségből eddig is a felnőtt férfiak helyett cselekvő Ida az, aki kihallgatja az istennők titkos egyezkedését a királylány és az idegen összeboronálásáról (a híres zsánerképből egyedül az elkényeztetett Erósnak ígért labda motívumát őrzi a regény); majd ugyancsak a „se nem papnő, se nem boszorkány, kicsi, hetedikes halandó" lép elő szerelmi postássá az érzelmek hatására esetlen kamasszá változó Médeia és Iaszón között, vállalva a palotába való éjszakai behatolás akciófilmet (110) idéző veszélyeit. „Lop, ha muszáj, és folyékonyan hazudik is, ha az életünk múlik rajta" (102) – mondatja Iaszónnal a narrátor, amelyet a személyisége gazdagodását konstatáló Ida sajátos erkölcsi dilemmával egészít ki: „úgy tűnik, hogy régebben a dörzsöltség ritkább erény volt, mint a becsületesség. Kár, hogy pont nekem kell példát mutatnom ebből" (85). Az Aranygyapjú fejében

kitűzött próbát Iaszón a hagyománynak megfelelően állja ki, kivételt a sárkányfogveteményből kikelő csontvázak marakodásának burleszkszerű bemutatása jelent. Az üldözéstörténet (az *Odysseia* leírását idéző[20]) phaiák szigeten bekövetkező diplomáciai bonyodalomra korlátozódik: a regényíró gondosan mellőzi Médeia fivére rituális meggyilkolásának horrorisztikus epizódját. A szöveg visszatérő metanarratív utalásainak jegyében itt kerül sor az addig átélt kalandok Ida és Orpheusz általi elmesélésére is – utóbbi a testi erő hiányát csellel, leleménnyel kompenzáló főhősnő Odysseus-szerű vonásait erősíti.

Bár a hazaút leírását az elbeszélő lényegesen rövidíti, mellőzve az eposz új veszélyeket rejtő vargabetűit, a regény különös figyelmet fordít a záróesemények bemutatására. Egyrészt ide helyezi a szokásosan a phaiák epizód előtt olvasható szirénkalandot. Az argonauták a „fantasztikusan gyönyörű harmónia" (146) hatására elvesztik józanságukat – kivéve a varázslónőként a varázslat alól mentesülő Médeiát, a tömeges extázist tapasztalva a szakmai féltékenység jeleit mutató énekest, végül pedig „az Eminemen edződött" (146) Idát. A társak és saját hírneve megmentése érdekében Orpheusz itt is ellenzenébe kezd, Baráth azonban nem csupán a sziréndalt túlharsogó artikulálatlan zaj apollóniosi ötletét veti el, de egészében szakít az orpheuszi dalok témájára rendkívül ritkán utaló, azokat soha nem idéző antik hagyománnyal, s szöveget is közöl: „Sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb" (147–148). Az *Antigoné* kardalát az általános iskolás olvasó persze még nem ismeri, a regény a majdani *déjà lu* élményét készítheti elő. A szirének eltűnnek, Orpheusz pedig, s általa a művészet, elnyeri társai valódi megbecsülését, akik korábban hol megmosolyogták a finom lelkű dalnokot, hol „becsmérlő szavakkal illeték énekét" (149).

Hasonlóképp fontos része a zárásnak Ida és Thészeusz beszélgetése tanulásról, igazságról, jogegyenlőségről s más egyéni és közösségi értékekről, valamint azokról a dalokról, amelyet az athéni kiskorában „később megvakult kertészüktől, Homérosztól" hallott (144–145): a felsorolás tekinthető a görög civilizációval kapcsolatos általános eszmények gyerekbarát verziójának. A hazaérkezést követő búcsújelenetek sorából a hagyományos férfi-és női szerepek, értékek felcserélhetőségének, még inkább egymást kiegészítő mivoltának jegyében az elbeszélő ismét Ida és az őt *lelemények*nek nevező, férfias, bátor és vidám, de most könnyező Thészeusz elválására koncentrál, aki újabb metanarratív mozzanatként az Argó útjáról időközben született dalokat is magával viszi Athénba (153). Ida végezetül isteni segítséggel visszakerül a jelenbe, ahol első dolga, hogy levegye a polcról a Trencsényi-féle *Görög regék*et, s végre elolvassa Phrixos, Hellé és a kos történetét (158). Baráth fordulatos, humoros, kiskamaszhangot és -érdeklődést nagyszerűen eltaláló regénye maradéktalanul alkalmas arra, hogy olvasóit ugyanezen fontos mozdulat megtételére késztesse.

[20] Lásd pl. az Apollóniosnál hiányzó *Odysseia*-hősnő, a *cikis nevű,* pösze Nausika megjelenését (132).

III.

A film, az irodalom és a zene lelkes művelőjeként, elhivatott közvetítőjeként ismert Czigány Zoltán (1965–2011) pályája utolsó éveiben jelentkezett a nagyobb óvodások és a kisiskolások között máig osztatlan népszerűségnek örvendő köteteivel, amelyek a szerzőt IBBY-díjjal jutalmazó kritika elismerését is kivívták. A 2007-es *Csoda és Kósz*ával, amelyet a *Csoda és Kósza a Föld körül* (2009), majd a *Csoda és Kósza legrégibb kalandjai* (2011) című, ugyancsak a Pozsonyi Pagony gondozásában megjelent kötetek követtek; a szerző a helyzetkomikumra, a bohóctréfára és az intellektuális nyelvi humorra egyaránt építő, felszabadító, harsány nevetést hozta vissza a kortárs mesébe. Czigány történetei a rögtönző, könyv nélküli családi mesélés egyre ritkább, a gyermeki fantázia és a személyiségfejlődés szempontjából kiemelkedő fontosságú rituáléjából nőttek ki.[21] A klasszikus állatmese egyes vonásait a mai vidéki Magyarország közéleti, politikai felhangokat is megszólaltató szatirikus társadalomrajzával ötvöző történetek a humor számos lehetőségét kínálják a felnőtt olvasó számára is. E dimenzió teljesedik ki a Tök Elek miniszter pizzériabeli látogatását és a lovak űrutazását elbeszélő meséknek az Örkény Színházban 2013 óta műsoron lévő színpadi adaptációjában is: a díszletet, jelmezt, kelléket nélkülöző élő hangjáték a tv-korszak előtti otthoni mesélés (illetve a még létező, nívós rádiós esti mese) legjobb hagyományait eleveníti fel.

A gödöllői tanyán gazdáik (szüleik) felügyelete alatt élő két ló(gyerek)[22] alakja ellentétes, illetve egymást kiegészítő tulajdonságok, személyiségtípusok megjelenítéseként is értelmezhető: a fehér („vagyis szürke, mert fehér csak a mesékben van”[23]), művelt és kiegyensúlyozott Csoda és a gondjaira bízott, fekete, szeleburdi Kósza tudás és tudatlanság, értelem és szenvedély párosának megtestesítői, akiknek alakja távolról akár a platóni *Phaidros* lélekfogat-metaforájának lovait is (253d–255a) idézheti, annál is inkább, mert a sorozat egyik meséje név szerint említi a filozófust. A *Csoda és Kósza a Föld körül* két fejezete a másutt alkalmazott időgép-motívum[24] helyett a térbeli távolodás narratív eszköze révén hozza a gyerekolvasó közelségébe a jelenkori Mediterráneumot. Az utazás motívuma gyakran szolgál alapul az olasz tájért, nyelvért rajongó szerző felnőtt közönségnek szánt műveiben is, ennek talán legszebb pél-

[21] A szöveg családi mese-jellegét őrzik az önéletrajzi elemek is, a lovakat például az író nővére, a korábban valóban pilótaként dolgozó (Czigány) Ildikó repíti Görögországba. A keletkezés körülményeiről, a mesék esetleges terapeutikus funkciójáról lásd az alábbi két interjút:
http://www.pagony.hu/csoda-es-kosza, https://alumni.ppke.hu/oregdiakok/portrek/czigany-zoltan-1965-2011-a-copfos-es-a-nyelvesz.html (Letöltés ideje: 2015. március 11.)

[22] A Sajó bácsi – Gyöngyi néni páros és a lovak kapcsolata a Bálint Ágnes-i Manócska és Mazsola közötti metaforikus szülő–gyermek viszonnyal rokon.

[23] Baranyai András szellemes, *lópofa* illusztrációin mindenesetre valóban fehér.

[24] Lásd a *Csoda és Kósza a múltban* című mesét, amelynek hősei a VarázsLótól kapott gizgazok befalásával több millió évet mennek vissza az időben, s Kósza régi kancaszerelme helyett a 2000-ben előkerült iharkúti *Hungarosaurus Tormai*val találkoznak.

dája a címével Vergiliust idéző *Szemelvény a pásztorról* című rövid írás, melynek modern utazója a Via Appia olajfák közt hűsölő, kecskeszagú öreg pásztorát szemlélve az etruszk sírkamrák, a 4. *ecloga* aranykor-jóslata, a katakombák és a barokk szökőkutak emlékképeivel az itáliai kultúrtörténet meghatározó korszakainak állít emléket.[25]

A *Csoda és Kósza Olaszországban* meséjében(35–48) *dél fele* történő *kora reggeli* indulással jutnak el a lovak s gazdáik a *Cavallino* nevű tengerparti településre, ahol az okos Csoda a fürdőző Gyöngyi néni által kiszorított tengervíz láttán előbb a dagály és a vulgarizált Archimédés-tétel (*Minden vízbe mártott test*...) összefüggésein mereng el; majd a skolasztikus nyelvfilozófiát idéző vitába bonyolódik a nem létező (Kósza nómenklatúrájában ennek ellenére szereplő) vízitök (azaz medúza) nagyon is létező csípésétől szenvedő *szegény, tudatlan barátjával*. A történet ezután a turisták szórakoztatását szolgáló műkalózhajó s a rá megtévesztésig hasonlító, pénzt s ékszert vissza nem adó valódi kalózhajó érkezésével, Kósza elrablásával, majd az elméleti síkon túl a tettek tengerpartján is talpraesettnek bizonyuló Csoda szabadítási akciójával folytatódik. Ennek során a korábbi, az érettebb olvasó számára értékelhető nyelvi humor helyére a műkalózhajóról az igazira hátsópata-sortűzzel kilőtt konyhafelszerelés-zápor biztosította, kevésbé intellektuális, de garantáltan hatásos gegparádé kerül.

Az antik motívumok megelevenítésének legteljesebb példája a *Csoda és Kósza Santorinin* című mese (79–94), benne számos szellemes mitológiai, irodalmi áthallással. Miközben Sajó bácsi EU-konformmá teszi az istállót, külön sarkot alakítva ki (leheletnyi célzással Kószára) *a dühöngő, enyhén szellemi fogyatékos* lovak számára; Csoda a klímaberendezés hűvösében a görög mitológiát tanulmányozza, társa pedig számítógépezik. Kettejük tényked̄ésének közös gyümölcse a TravelLó utazási iroda végtelenségig lebutított (azaz maradéktalanul realista) rejtvényének[26] sikeres megfejtése, amelynek jutalmaképp a két ló, továbbra is a valósághű ábrázolás jegyében, lehúzós, átverős görögországi nyaralást nyer.

A híres, egykoron OthelLót és PirandelLót is vendégül látó *Hotel ApolLó*ban hamar kiderül, hogy a csábító ajánlat félig sem igaz, s miután a minden hájjal megkent tulajdonos, Szakállváltosztatosz Banditosz a pénzváltásnál is becsapja őket, a két lónak keményen meg kell dolgoznia a kondiszekérrel felszerelt szobáért s a mindennapi zabpehelyért. A pénz hiányának problematikája, a világ anyagiasságának jelzése több történet visszatérő motívuma, s tekinthető akár tudatos állásfoglalásnak is a társadalmi különbségeket többnyire diszkréten elhallgató, a gyermeket valamiféle kímélet nevében a valóságtól távol tartani kívánó irodalmi hagyománnyal szemben, amely csupán a legutóbbi időben kezd újra reflektálni a témára – amelynek fontosságát pontosan a művészet materiális javakon túli értékeket felmutató lehetősége adja.

---

[25] Czigány Zoltán, *Az utolsó mondat,* Bp., Hungarovox, 2012, 18–19.

[26] Czigány Zoltán, *Csoda és Kósza a világ körül,* Bp., Pozsonyi Pagony, 2011, 78.: 1. *Hogy hívják Santorinit, azaz Thérát a másik nevén?* 2. *Platón volt-e az a filozófus, aki először Atlantisznak, a mondabeli elsüllyedt földrésznek vélte Santorini szigetét?* 3. *A Krisztus előtt 1500-ban felrobbant sziget mikor robbant föl?*

A lovak előbb a Poszeidónnak maszkírozott szállodás felügyelte, antik ruhás maszszőrlányok mintájára kínálnak patamasszázst a strandon (külön szolgáltatásként jó messzire röpítve a házsártos feleségeket), majd a sziget magasan fekvő, a sok nyelvi poénra alkalmat adó *károk* alapította székhelyére vállalnak taxiszolgálatot. A legsikeresebb üzletnek az bizonyul, mikor hőseink társulnak a nyári diákmunkájával zeneakadémiai tanulmányaira gyűjtő Szapphóval. A producerré előlépő Csoda javaslatára a lány egy szuvenírboltban vett műlanttal a kezében az *utolsó atlantiszi énekesnő*ként lép a turisták elé, majd a műsorszámot továbbfejlesztve egy *rokkán szőve* (a terminológiai zavar természetesen tudatos) mellett dalol. A virágzó együttműködésnek a lovak közelgő hazautazása vet véget, amelynek hírére a lány „nagyon elszomorodott, és mindig elszakadt a kezében a szál, ettől aztán még szomorúbb lett" – olvassuk a 102. fragmentum parafrázisát a mese kontextusába helyező, az idézet-jellegre külön nem utaló mondatban. A történet természetesen *happy end*del végződik, a lovak megleckéztetik, s egy jól irányzott rúgással messzire repítik a szélhámos vendéglátóst, s különgépen utaznak Szapphóval, a rengeteg pénzzel és a rokkával Athénon át a kedves Gödöllőre.

IV.

A verseiben is kivételes érzékenységet felmutató, ötvösként és földrajz–rajz szakos tanárként végzett könyvtáros, a klasszika-filológia iránt is vonzódó Szakács Eszter mesesorozata, a *Villámhajigáló Diabáz* (2010) valós helyett zárt, imaginárius térben, a beszélő nevet viselő, de titkolt etimológiájú Kalliszté (*a legszebb*) szigetére helyezi a görög mitológia elemeiből új, független narratívákká összefűzött történeteit. (Már itt megjegyzendő, hogy a szöveg névadási gyakorlatát többnyire a hangzás esztétikuma motiválja,[27] míg másutt a mítoszelemek tudatos vegyítésével összefüggő cseréről van szó: a mitológiai Iasón sorsának egyes állomásai itt Ixión történeteként hangzanak el, míg utóbbi eredeti, erőszakra és alvilági bűnhődésre épülő mítoszára semmi nem utal.)

A 8–10 éveseknek írott, mitológiai beavatásnak szánt kötetet az életút-paradigmákat, kapcsolati alaphelyzeteket szemléltető mítoszokat a népmesével és a fogyasztói társadalom technikai apparátusával, kulturális és szociális jelenségeivel vegyítő, tündérien hibrid, anakronisztikussága révén is humoros elbeszélői világ teszi egyidejűleg több olvasógeneráció számára otthonossá, jelenvalóvá és különösen szerethetővé. Kalliszté lakosai fénymásolót, muffinsütőt használnak, tévét néznek, a varázslótanoncok gurulós bőrönddel, busszal utaznak a szabólegényeket és adóellenőröket paradicsommadárrá változtató Kirkéhez; a királylányt szabadító szobrászlegény Rolexszel állítja meg az időt; a jól dolgozó küklopszok pedig év végi prémiumként elnyerhetik

[27] Az *Elcserélt lányok és a csillagkirály* Didója nevét az angol popénekesnőről kapta, a *Fekete ciprus* Philémón nevű hősének beszélő fája esetén sem Ovidiusra, hanem Nemes Nagy Ágnes *Éjszakai tölgy* című versére utal a szerző.

a halhatatlanságot. A szigetet állatokon s néhány, inkább csak a háttérben mutatkozó nagyobb istenségen túl a mindenkori földi gyerekekére emlékeztető lelkivilágú és érdeklődésű, a hétköznap és a csoda tökéletesen interferáló közegében élő kis nimfák, faunok, kentaurok népesítik be. Az általuk belakott térben az elbeszélő (távolról az E. T. A. Hoffmann-féle romantikus fantasztikumra emlékeztető módon) a nem sokkal ezelőtti jelen átszőtte, nyílt didaxis nélkül is világos értékrendet közvetítő világot teremt.

A szerző a tizennégy meséből s az azokat kiegészítő, olykor ellentételező[28] kislexikonból álló sorozattal minden gazdagsága ellenére átlátható, otthonos univerzumot hoz létre, amelynek egységét a lineáris történetmesélés helyett a közös, a sziget-mivolt révén lehatárolt tér, a halhatatlanság és az efemerség, a *telik, de nem múlik* kontrasztján alapuló sajátos időbeliség,[29] valamint az egyes szövegek között futó utalásszálak biztosítják. A több narratív tradícióra épülő mesevilág elsődleges forrása – az aktualizált folklórmotívumokon,[30] a klasszikus és modern műmese[31] hatásán túl – a szabadon formált mítosz, amely egyben a szerző szubjektív Görögország-élményétől elválaszthatatlan magánmitológiát is jelent.

A *Diabáz* nem függetleníthető alkotója költői életművétől, már csak azért sem, mert a *Vízre írt* címmel 2009-ben megjelent válogatáskötet óta a szerző vállaltan és kizárólagosan a gyerekpróza felé fordult.[32] (A forráskeresés kényszere motiválta filológusi megjegyzésként erre utalhatna a címadó hős metapoetikusan is értelmezhető neve: a *diabas* alak a *diabainein* ige *participium aoristi*jaként utalhatna akár átlépésre, meghaladásra – a megoldás valójában sokkalta egyszerűbb s hatásosabb, a küklopszgyerek vulkanikus kőzet nevét viseli.) A költői *œuvre* elemzése nem feladatom,[33] az azonban mindenképp tudatosítandó, hogy Szakács lírájának és epikájának igen erős tartalmi, képi összetartozása olykor önidézetet, önallúziót eredményez. A *Hamu királynő* című mese atlantiszi-alvilági úrnője májpástétommal és baracklek-

[28] Lásd az *Odysseia* emberevő küklopszának említését: Szakács Eszter, *Villámhajigáló Diabáz*, Bp., Liget, 2010, 173.

[29] Erre példa a fókává varázsolt herceg Rip van Winkle-szerű története (Szakács, *i. m.*, 96); a *Hamu királynő* alvilágjárásának a történeten belüli s kívüli szereplők által eltérő módon megélt ideje (107).

[30] Diabáz *hamuba sült kaviccsal* indul szerencsét próbálni (Szakács, *i. m.*, 8), a *Három kívánság* tengert és égboltot bejáró, kozmogóniai utazássá kiteljesedő meséjében *terülj-terülj piknikkosár* szerepel (45).

[31] A medve alakúvá varázsolt felhőcske és a méhek konfliktusa (Szakács, *i. m.*, 18) Micimackó mézkalandját idézheti, illetve távolról a felhőfigura-élményt a világirodalomban elsőnek tudatosító aristophanési *Nephelai* átváltozás-kardalát. Grimm-meséből (s annak rajzfilmváltozatából) ismerős a Szakácsnál jól menő üzleti vállalkozás alapját jelentő, rendkívül gyors növekedése miatt börleszkbe hajló aranyhaj motívuma (56).

[32] A *Diabáz*t a *Tulipánháború: Mesék Habakuk királyfiról* követte 2011-ben, majd a *Kallantyú meséi* 2013-ban (Bp., Pagony).

[33] Ehhez lásd például Görföl Balázs, *Nyaralás Atlantiszon*, Jelenkor, 2008/2, 217–221; Mesterházi Mónika, *Saját időm, az utólagos átélés törvényei szerint*, Holmi, 2011/9, 1188–1191; Halmai Tamás, *Az anyagtalan morfológiája*, Bp., Kronosz, 2014, 177–178.

várral varázsolja el az arra tévedő szélisten-unoka Nephelét és (a neve ellenére se nem bölcs, se nem ékesszóló) kisbojtárt, Nesztórt (101) – ugyanezen gasztronómiai tételek szerepelnek a *Boldog, szomorú dal* című Kosztolányi-parafrázis létösszegző listáján.[34] A *Süllyedő Atlantiszom* (1995) mellett mindenekelőtt a *Saudade* című 2006-os kötetnek meghatározója a Hérodotos szerint (4, 147) eredetileg Kallisztének nevezett (ma leginkább Santoriniként ismert) Thérán töltött rövid idő görögségélménye; benne a sziget, a tenger, a homok s az elsüllyedt világ meghatározó motívumával, illetve a lémnoszi nők, Odysseus (s a *Diabáz* szereplőjeként visszatérő) Minótaurosz, Baukisz alakjával. Az antik költészettől lényegében független[35] személyes mitológia az önkifejezés elsődleges forrása:

> Görögországban nemcsak egy tájra leltem rá, hanem a mögötte szellemképként derengő mitológiára is. A gyermekkoromban olvasott történetek egyszerre megfoghatókká váltak, testet öltöttek... A maszkokat természetesen készen kaptam. Volt, amelyik rögtön levehetetlenül az arcomra simult, amint feltettem, s én úgy éreztem, többet tudok elmondani, ha egy-egy mitológiai alak szájával beszélek, hiszen ezeknek az archetípusoknak rendkívül nagy erejük van arra, hogy azonosulásra és átélésre késztessék mind a költőt, mind az olvasót.[36]

Az ismert mítoszok újramondását célzó meseregénynek induló, végül novellafüzérré alakult mű egységét a fentieken túl a Moirák által adományozott, hol vicces, kínos, hol valóban értékes képesség-ajándék biztosítja vezérfonálként, amely minden kilencedik évét betöltött kallisztéi fiút és lányt egyedivé, megismételhetetlenné tesz. Ugyancsak a szövegegész kohézióját szolgálják a motívumismétlések (átváltozástörténet, szabadítástörténet, világ körüli út stb.), amelyek gyakran a tradicionális mesei toposzrendszer elemeinek Lázár Ervin írásaiból ismerős felforgatásán alapulnak. Világos példája ennek a hagyományos nemi szerepek inverziója: királylányok kérik meg királyfik kezét (73), a kislánykorában elrabolt, sárkánnyá nevelt Rebarbara derék, takaros házvezetőt rabol magának a Hektór (!) nevű királyfi személyében (110).

A hőssé válás új lehetőségeivel, illetve a mássággal és elfogadással kapcsolatos visszatérő kérdéseket a nyitómese vezeti be. A lávalevest és a rántott kavicsot szörnyen unó, a Héphaisztosz műhelyéből eltanácsolt nyeszlett Diabáz szakácsmesteri hivatását és szíve választottját az emberek között találja meg. A szerelmes, kiskamasz küklopsz alakja a hellénizmusban, Theokritos XI. idilljében születik meg, közvetlen irodalmi ha-

[34] „Van két cserép virág a polcon, / cirógatni az arcom, a vállam, / s mikor a boltból hazahordom, / bőven májkrém, lekvár a spájzban."

[35] Néhány Sapphó- és Ovidius-versen túl érdemleges hatással nem számolni.

[36] Szakács Eszter, *A vers születése és halála: Egy költészet fejlődéstana: önéletrajzi vázlat*, Holmi, 2009/5, 605–612. A személyiségét elvevő álarc nyugtalanító motívuma a *Beszélő maszk* című mesében tér vissza.

tás azonban (Szakács Eszter szíves információja szerint) teljességgel kizárható, a motívum inkább a *Szépség és szörnyeteg*-történetek későbbi általános tradíciójával rokon. Diabáz hétköznapi foglalkozása nem jelenti a hőstettekről való szükségszerű lemondást: a gyermekkorában (az epikus énekmondóra emlékeztető) Dolomit bácsi meséiből megismert dicsőség s az azzal járó, a kötetben egyedül őt megillető *epitheton ornans* megszerzésének lehetősége így is megadatik számára. A hősi vállalkozás elbeszélése a mesei toposzok már említett modernizálásán, illetve felforgatásán alapul: Diabáz sporttáskába rejtett, a kovácsműhelyből elcsent villámaival küzd meg a sárkánnyal, miközben annak áldozata, a mitológiai Andromeda helyett *Életem* nevet viselő leányzó az engedelmes, néma tűrés helyett hangosan tiltakozik az erőszak ellen (13–15).

A meseszerkezet kialakításában a kontamináció játszik döntő szerepet, amelynek legizgalmasabb példái a művésztörténetként is olvasható *Minótaurosz barátja,* illetve az azt követő, *Katalógusból rendelt menyasszony* című mesékben jelennek meg. Előbbi főhőse a szegény fazekas által felnevelt, a *nagy ember* után Periklésznek nevezett, ó-lábú talált gyerek (66), aki az őt józan előrelátással a bögregyártás felé terelő nevelőapa ellenére szobrásznak készül. Útban a Pallasz Akadémia felé a Moirák ajándékaképp egyik agyagfigurája, a Minótaurosz megelevenedik, s ő világosítja fel a fiút az egyetemet megelőző küldetéséről, egy Aphrodité (keresztelői!) átka miatt x-lábú, szégyenében Gorgó-fej őrizte labirintusban élő királylány megváltásáról. A történet a Théseus-mítoszt (s részben a *Csipkerózsikát*) írja át jámbor szörnnyel, dalia helyett rossz külsejű főhőssel, az útvesztő mélyén alvó, testi hibás királylánnyal, míg a labirintusban való tájékozódást (a Szakács lírájában feltűnő Ariadné helyett[37]) az Athéné által féltékenységből pókká változtatott Arakhné fonala segíti. A *hybris* kérdését a mese nem tárgyalja, csupán az isteni akarat (versekben is sokszor hangoztatott) kiszámíthatatlanságára utal. A szerencsés végkifejlet a négy láb kiegyenesedése helyett a környezetük esztétikai elvárásainak meg nem felelő pár egymásra találásával valósul meg, a lakodalom és a trón átvétele előtt azonban Periklész még szobrászdiplomát szerez.

A fentebb már említett, az Iasón-mítoszból kiinduló történet főhőse a korán árvaságra jutott, nagybátyja, Zéthosz (!) által kisemmizett, istállófiúként megtűrt Ixión, aki felserdülvén hírnevet és feleséget szeretne magának. Utóbbira, a *Pügmalión* márkájú, *Galateia 64* típusú, hatalmas adatbázissal rendelkező robotlányra a *Világszép királylányok és libapásztorlányok* csomagküldő szolgálat ingyenes katalógusa segítségével tesz szert a fiú, míg a tervezett házasság fejében elvégzendő hőstetteket (a valójában őt elpusztítani kívánó) nagybácsi tűzi ki. Ixiónnak elsőként (gyapjú helyett) az aranyszőrű lovat kell megszereznie; majd a szirének egy tojását; végül, kiskorú lévén, az alvilágból kell hoznia szülői engedélyt a házassághoz. A három próba véghezvitelének záloga a hű paripa, Pégaszosz segítsége, s még inkább az Apollónios Rhodios-i modelltörténet mágikus képességekkel rendelkező, barbár Médeiája helyére lépő, az

[37] Lásd az *Ébredések* című verset = Szakács Eszter, *Saudade*, Pécs, Jelenkor, 2006, 40.

ébenfekete haja és a tej fehérségére utaló neve alapján Hófehérkét[38] is idéző robotlány támogatása, akinek alakja a megelevenedő szobor előző mesében is jelenlévő ovidiusi motívumára megy vissza.

Az ókori irodalom emblematikus művészalakjait konkrét szövegkötődések nélkül felvillantó Ixión-történet a művészet hatalmának, lehetőségei korlátozottságának kérdését is felvetheti. A Hádész-kaland során a mesterségesen keltetett sziréncsibe (a mitológia Orpheusának feladatkörét átvéve) énekével meglágyítja a holtak királyának szívét, aki visszaengedi Ixión szüleit az alvilágból; utóbbiak azonban, túl a Léthén,[39] fiukat meg sem ismerik, s felvilágra jutásuk után sem támadnak életre, hanem kísértetként a sziget idegenforgalmi látványosságaivá lesznek (84). Hasonlóképp, *Galateia 64* Ixión (a mitológiai Pygmalión) szerelme ellenére sem válik hús-vér lánnyá, s gyermekeik is gépzsírfaló (igaz, minden este időben lefekvő) robotok (84). Szintén a csoda behatároltságára, egyben az olvasói elvárások kijátszására példa a *Szárnyas sapka* meséje, amely figyelemre méltó pszichológiai érzékkel ismét a társadalmi normák kötelező érvényű boldogságmodelljének felszabadító alternatíváját kínálja: a fókából emberré visszaváltozó, majd média-és kommunikáció szakot végző királyfi és megmentője, a meteorológus nimfa nem házasodnak össze sem egymással, sem mással, viszont boldog barátságban élnek, együtt szerkesztve a kallisztei tévéhíradót (96).

A kötet világképe távolról sem idealizált. Az örök nyárban élő szigeten nincs háború, pusztító járványok (ezért is megy kis híján csődbe állatkórházzá való alakulása előtt dr. Aszklépiosz rendelője, 28), akadnak viszont kitett gyerekek, árvák, egyszülős családok, gonosz rokonok, szegénység, fájdalom és (kimondatlan) szeretethiány. A Hermész sapkájában a világot körberepülő nimfa találkozik afrikai éhezőkkel (89); az édesanya halála után kisfiát otthagyó, eredetileg hajópincérnek álló, Odysseus-szerű apát Philémón-Pityipalkó-Télemachosnak gyémántbánya alvilági rabságából kell kiszabadítania (122). Számos más történetnek is szerves része a lírikus számára meghatározó halál- és alvilágtematika, amely azonban itt soha nem vezet feloldhatatlan magány- és veszteségérzethez: a versek Atlantiszának fekete homokja a mesékben legfeljebb szürke. A szövegekből nem hiányzik valamiféle, Grimm-mesékkel rokon, minden esetben határozott célt szolgáló, emiatt megkerülhetetlen brutalitás sem. Ixiónnak késsel kell felhasítani Pégaszosz hátát, hogy annak szárnyai nőhessenek (79); az elsüllyedt országból menekülő gyerekeknek segítőjük, az öreg teknős vérét kell venniük s inni abból (ismét a homérosi *katabasis*t idéző módon), hogy szabadulhassanak az átok alól (106–108) – bár a félig halott állatot később meggyógyítja az orvosisten. A sárkánylány szerelméért emberteste feladását is vállaló fiú a századok során jóságossá szelídült, végelgyengülésben kimúlt Tüphón lenyúzott bőrét veszi

[38] A theokritosi kis küklopsz szintén Galateia nevű imádottjával való névegyezés a véletlen műve. Molnár Jacqueline koporsószerű kartondobozban fekvő, lehunyt szemű robotalakja (75) ugyancsak a Hófehérke-képzetet erősíti.

[39] A Léthé-motívumhoz lásd a *Levél Hádész*ba című verset.

magára, s ezáltal biztosítja a faj fennmaradását (118); s noha a Héliosz napszekerét irányítani képtelen gyermek Phaeton itt is a tengerbe zuhan, a kis Próteusznak és vízi mentő delfin barátjának köszönhetően életben marad (139).

A *Diabáz* hősei pályáját a gyerekkortól a felnövésig követő életútmeséi (anélkül, hogy erőszakkal elvennék a gyerekolvasótól a jövőbeli személyes boldogság reményét), önbecsapásra késztető illúziók helyett (és varázslataik ellenére) kvázi-realista világképet kínálnak, ebben keresik s többnyire találják is meg a boldogulás útját. A felnövés, a személyiség kiteljesedésének s világban való otthonosságának legfőbb eszköze a tanulás, a műveltség, a művészet. Az amfiteátrum fölött ragyogó csillagok vígjátékot néznek (52), az Agamemnón nevű szarka Homérosból kölcsönzi nevét (20), s ugyancsak az *Ilias* közös olvasása oldja fel a mostohatestvérek közötti kezdeti bizalmatlanságot (154). A gyerekek, legyenek bármilyen lények is, a magánemberként (magánkentaurként) boldogtalan, fiát egyedül nevelő, ékírásos táblák, pergamenek, papiruszok, fóliánsok sokaságát őrző (32–34) Kheirón iskolájába járnak, ahol biológiát, földrajzot tanulnak s dolgozatot írnak (89–91); majd a legjobbak a Múzsák vezette, mesterségeket, tudományt és művészeteket oktató helikóni Pallasz Akadémián tanulnak tovább, ahol a tehetséges, de szegény hallgatók királyi ösztöndíjban részesülhetnek (67). (A gazdag szfinxek persze már ekkor is alexandriai angol magániskolába járnak. [159]). A sziget fenyői Descartes- és Shakespeare-idézeteket suttognak (120), Kirké kisinasa latin növényneveket és mágikus formulákat magol, s csak a szakirodalom alapos tanulmányozása után lát varázslathoz (61); rejtélyes eltűnések felderítését pedig a sárkányok is a könyvtárban, egy (szerzői alteregónak tekinthető) készséges könyvtárosnő segítségével kezdik (hiszen a szigetre „ekkor még nem vezették be az internetet" [113]).

„Mi hamut kenünk az arcunkra s mondatokat hívunk az otthonunknak" – olvasni Szakács *Lótuszevők* című versében. Talán nem túlzás azt állítani, a szóból épült menedék, a nyelv mint egyfajta létlehetőség jelenik meg a mesekötetben is, különösképp az utolsó szövegben. A zárótörténet Daktilosza a nyitódarab Diabázához (valamint a vegetáriánus húsevő növényhez [124], a nem mosolygó delfinhez [131]) hasonlóan nonkonform figura: szemüveges, könyvmoly kis szatír, akinek életét tovább keseríti szülei válása, s a vele undok, az istenekkel szemben is pimasz, emiatt súlyos árat fizető, bolhává változtatott mostohatestvér. A szatírfiú versláb-neve tudatos utalás: a Bolhácska megmentését szolgáló, erő helyett okosságot, lexikai ismereteket, keresztrejtvényfejtő képességet (161) mozgósító kaland után az íróvá, a *Diabáz* szerzőjének alakmásává lett Daktilosz a Delphoiban kapott sárkányos varázstollal kezdi leírni, rögzíteni a sziget történéseit, aminek hatására az alakok, események megszűnnek létezni eddigi valóságukban s egy könyv képzeletbeli világába kerülnek át. Az írás mint a gondolat rögzítése, szabadságának, elevenségének elvétele (amely akár a platóni írásmítoszt[40] is idézhetné, noha bizonyítható hatásról megint csak nincs szó) az emlékezetbe süllyeszti a szigetet, a versek kegyetlen Atlantiszával szemben azonban

[40] Vö. *Phaidros* 274b–275d.

élhető, talán egyedüliként élhető hellyé változtatva Kallisztét, s egyben megteremti az olvasóban az oda visszatérés sóvárgó igényét.

V.

Míg a fentebbi művek a *Csoda és Kósza*-mesék kivételével csupán méltatlanul szűk körben váltak ismertté, Berg Judit 2006-ban indult, Ibby-díjas *Rumini*je több százezres példányszámaival óriási sikert tudhat magáénak. A regénysorozat alkalmasnak bizonyult arra, hogy a könyvektől mindinkább távolodó korosztállyal megízleltesse az olvasás gyönyörűségét – ezzel is magyarázható, hogy a kezdőkötet számos iskolában vált tanítók és tanulók által egyaránt kedvelt kötelező olvasmánnyá. Az árva, kikötőkben csellengő, a devianciától a *Szélkirálynő* derék kapitánya, illetve a próbatételekben, izgalomban bővelkedő hajósélet által megmentett, talpraesett, bátor, kötetről kötetre mind inkább felelősségteljes, az olvasókkal együtt felnövő egérfiú vízi vándorlása meghatározó generációs olvasmány. A sorozat magyar–angol szakon végzett megalkotója elhivatott pedagógusként él is a népszerűség adta lehetőséggel, s közönségét a műfajok tengerén is kalandra hívja: a lineáris szerkesztésű klasszikus kötetek közé iktatott *Galléros Fecó naplója* (2010), az önálló olvasásra is alkalmas dráma (*Rumini Ferrit-szigeten,* 2011), s a levélregény formájában íródott *Fényvizek* új narratív eszközökkel, a belső szólam, illetve a több hangú, több szempontú történetmondás lehetőségeivel, a cselekményen túl a forma változatossága adta élménnyel ismerteti meg a kezdő olvasót.

A legutóbbi, *Rumini a Fényvizeken* című kötetben[41] olvasható szirén(a)-epizód Baráth Katalin és Szakács Eszter változata után immáron a harmadik az elmúlt évtizedben. A szirénák és az egerek egymást nem keresztező leveleinek sorozataiból s más dokumentumokból (kapitányi napló, a hajóorvos jegyzetei) kibontakozó, a szerző bevallása szerint Laclos és Ulickaja inspirációjára született levélregény ötödik epizódja kitűnően oldja meg a fokozottabb befogadói koncentrációt igénylő, a gyermek számára mégis követhető, élvezhető narráció létrehozásának feladatát. A műveiben olykor a felnőtt olvasónak szánt kulturális áthallásokat is elhelyező alkotó szirénelbeszélése – miként megfelelő távlatból maga a *Rumini* teljes bolyongástörténete is – tekinthető innovatív *Odysseia*-újraírásnak, noha a fejezet során pontosan az eposzi előzményektől való elhatárolódás szándéka vezette a görög dráma, mitológia és annak recepciója iránt máig érdeklődő szerzőt.[42] A sorozat e legteljesebb antik utalása[43]

[41] Berg Judit, *Rumini a Fényvizeken*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2013.

[42] A mitológia iránti érdeklődést jelzi a *Parisz almája* című, diákszínpadra írt darab, valamint a Weöres-féle *Holdbeli csónakos* gyerekeknek szánt prózaváltozata is (Bp., Helikon, 2013). Utóbbiban a magyar Pávaszem Spártában tanúja Párisz és Heléné megismerkedésének, majd feleségjelöltként a krétai labirintusban raboskodik, mígnem Vitéz Lászlóék kiszabadítják, a csalódott Idoméneusz pedig elindul Trója ellen (42–52).

[43] Ezen túl inkább csak zárványok említhetők, lásd a Ferrit-sziget gonosz királynője, Molyra, illetve a datolyaparti varázsló, Metamor nevét.

kiemeli a mítoszt az eredeti, emberközpontú környezetből, s (az ókori állatmesével egyébként kevés szálon érintkező) egér-*saga* részeként a homérosi elbeszélésnél sokkalta összetettebb cselekményháló központi szálává teszi.

Baráth regényében a halálos hangú szirénlányokat Orpheusz ellendala megfutamodásra kényszeríti, emberáldozatról (a homérosi mítosszal szemben) nincs szó.[44] A *Diabáz* meséjében a „gyönyörű szoprán hangon [...] a tengerről, távolságról, szerelemről" (81) éneklő, egyértelműen madárnak rajzolt szirének hallatán a hajósok zátonyra futnak (de vélhetően nem halnak meg), a főhős azonban nem konfrontálódik velük, csupán a későbbi alvilágjárásban kulcsfontosságú tojásukat lopja el. A *Rumini* beszélő (zenélő) névvel, egyéniséggel ellátott szirénái ezzel szemben a Fényvizek (a majdani Triola-tenger) feletti despotikus zenei világhatalomra törekednek. Tervük megvalósításának előfeltétele az örökkön szóló ének jövőbeli birodalma központjául választott Napfényszirt s az ottani őslakosok, a szelíd prizmanók leigázása. Ebbe a konfliktusba csöppennek bele a *Szélkirálynő* mit sem sejtő utasai, akik azonban nem a véletlen vezette passzív utazókként tűnnek fel a környéken: Ruminiék üzleti úton járnak, tudtukon kívül épp a szirénáknak szállítanak építőanyagot a láthatatlan szirten épülő erődhöz.

Szemben a szövegismétlésen alapuló többszörös keretbe foglalt, a kaland biztonságos túlélését előzetes tanácsokkal segítő homérosi elbeszéléssel, a *Rumini* hősei és olvasói az apró részletekben adagolt, eltérő forrású információk révén egyidejűleg szereznek tudomást a veszélyről s tapasztalják meg, miként válik az eleddig képzeletbelinek hitt *mendemonda és rémmese* fenyegető valósággá. Mindezzel párhuzamosan bontakozik ki a hajósok menekülését, a manók megmentését célzó stratégia is: a legénység többi tagjával szemben a szirénahang állítólagos veszélyét komolyan vevő, az ellen füldugóval védekező Rumini és Balikó fokozatosan megbizonyosodnak az út során korábban kapott/talált, a megszerzés pillanatában értelmezhetetlen, furcsa tárgyak, lények (talányos régi térkép, potyautas hangpióca, süket kagyló), illetve egyéb zavaros információk segítő erejéről (lásd a Kirkét idéző, egyben a jó zenét megtestesítő szopráncasszony, Oktávia jósénekét, 211). A szövegben számos, akár görög eredetűnek is tekinthető motívum is feltűnik (a prizmanó hajótörése; a szigethez vezető, a Skylla és a Charybdis közötti elhaladást idéző, kizárólag a dél mágikus pillanatában létező átjáró), ezek azonban inkább általános kulturális toposzok.

Rendkívül érdekesek a szöveg zenei vonatkozásai. Bergnél a szirénazene a hagyományos vokális előadáson túl egyéb műfajokat (instrumentális zene, kamara- és nagykórus, munkadal és szerelmes ének) is magába foglal, recepciója pedig feltűnően sokrétű: a hang a manók számára fülsértő, fájdalmas, az egereknél öntudat- és akaratvesztéssel járó bódulatot okoz (ezt használják ki az őket rabszolgasorba taszító szirénák), a matrózok számára viszont kimondhatatlan gyönyörűség. Mindez távolról az

[44] Az Apollóniosnál a magát a zenéért feláldozó Butés az *Ida*ban valódi funkcióval nem bír, vö. Baráth, *i. m.*, 143.

ókori zeneesztétika alapkérdését, a dal lélekre és testre gyakorolt hatásának, a lélek zene általi pozitív s negatív irányba egyaránt lehetséges befolyásolhatóságának képzetét idézheti. (A zene görög felfogásban megkerülhetetlen metafizikai vonatkozásai nem jelennek meg a regényben, noha a társadalmi harmónia gondolata esetleg ott lehet a szirénák zenei diktatúrára irányuló tervének hátterében.) A homérosi, a szirének körül fehérlő emberi csontok jelezte tragikus következmények helyett a mesében természetesen gyógyítható a szirénák okozta betegség; a konkrét terápia, az ártalmas hangfolyam hangpióca segítségével történő leszívása, majd a fül csendbalzsammal való kezelése (242–243) pedig felettébb ötletes. Szintén a zeneterápiával kapcsolatos mindenkori elképzelések pythagoreus előzményeivel (mi több, távolról a katarzis-elméletek egyikével) is asszociálható a foglyul ejtett szirénák elnémítását szolgáló, sajátos orvostechnikai megoldás: a némítófőzetbe a doktor az ártalmasat előbb felfokozó, s csupán az után eltávolító homeopatikus elv alapján visszanyom egy adagnyi rossz zenét a beteg hangokkal teli pióca-tubusokból. A mítosz többé-kevésbé rejtett erotikus vonulata (amely a vizsgált szövegek közül egyedül az *Ida* – kommerszbe hajló és felejthető – illusztrációinak csábos, félmeztelen nőalakjaiban van jelen[45]) ez esetben nyíltan kimondásra kerül, mégpedig a sztereotípia megfordítása kíséretében: Bergnél az egyik sziréna (Kálmán Anna illusztrációin társnőihez hasonlóan minden madárszerűségtől mentes, hájas, hatalmas tokájú, kiöregedett operadíva) érez ellenállhatatlan vágyat az ellenszenves fedélzetmester dallamosnak hallott horkolása iránt.

A műfajok sokszínűségére, az elbeszélői nézőpontok egyenjogúságára és azok figyelembe vételének szükségességére is megtanító szirénakaland zárása ugyancsak világképformáló hatással bírhat. Ruminiék bosszúállás helyett kompromisszum, megértés és jó szándék vezérelte attitűddel fordulnak a legyőzött, ideiglenesen énekhangjukat vesztett, keservesen síró énekesnők felé. Lehet, hogy a szirénák nem is gonoszságból cselekedtek, csupán ostobaságból; lehet, hogy nem is teljesen tehetségtelenek, csak ízlésük, iskolázottságuk hiányzik, s talán érdemes megismertetni velük egyéb zenét is – vélik a Szélkirálynő utasai, mikor a történet végén a Kakofónia nevű hajón útnak indítják őket a Madrigál-szigetre, hogy ott tanuljanak igaz harmóniákat.

VI.

Molnár Krisztina Rita *Maléna kertje* című, 2013-ban megjelent meseregénye a könyvtárosi, tanári s múzeumpedagógusi végzettségű költőnő első prózakötete.[46] Az Aranyvackor pályázati kiírásának megfelelően az átváltozás témájára épülő, alcíme szerint gyerekeknek és felnőtteknek íródott mű létrejöttét a legelső pillanattól meghatározta

[45] Vö. Baráth, *i. m.*, 142. Az illusztrátorok: Erdősi Gábor, Salfay Tibor, Vida László.

[46] Lásd a *Közelkép* (Bp., Littera Nova, 1998), a *Különlét* (Bp., Pont, 2008) és a *Kőház* (Bp., Scolar, 2013) című köteteket. A latinul nem tudó (s ezt veszteségnek érző) szerző nyersfordításból magyarra ültetett már át Catullust, Horatiust, s újgörög költőt is.

a szerző s a grafikus, Simonyi Cecília együttműködése, amely szöveg és kép rendkívül erős összefonódásával kivételesen szép és gazdag könyvet, valódi *thesaurus*t hozott létre.

A mű alaptémája a mítosz jelenvalósága, a benne rejlő kapcsolati képletek ismétlődése, újbóli testet öltése a véges idő által határolt valós sorstörténetekben. A történet főhőse a tízéves, konszolidált értelmiségi családban élő, jól nevelt, jól tanuló, társtalan Füge Maléna. Elfoglalt szülei és távoli, unokájukkal jeles napokon is csak levélben (igaz, kézzel írott, régimódi levélben) érintkező nagyszülei társaságának hiányában a kislány egyetlen bizalmasa a cselekmény főidejét képező, mindent megváltoztató nyárig egy nem teljesen evilági lény, a beszélő, ősöreg tücsök, Szibill. A könyv e különös kapcsolat története, amelynek segítségével Maléna részint kortárs, hús-vér barátokat, részint letűnt korokból üzenő, halhatatlan társakat szerez; megismeri fizikai s szellemi gyökereit, hogy e valójában nem tudatos önismereti folyamat hatására átlényegülve maga is átlényegítsen, új értelemmel töltse meg szülei kihűlt házasságát, s segítsen újrateremteni a véletlen folytán megismert utcagyerek széthullott, lecsúszott családját. Az átváltozás fontossága a jó szemű olvasó számára a könyv kézbevételének pillanatától, a címlapon elrejtett, értelmezési kulcsot jelentő *Ovidius versei* felirat felfedezésétől nyilvánvaló.

A regény másik központi témája a számos aspektusban megjelenő, a mű befogadására is ható idő: az olvasónak – a vizuális és akusztikus ingerek sokaságával állandó pörgésben tartott, a folyamatos akciót, a megszakítatlan izgalmat lehetőleg rövid s cselekményorientált olvasmányaitól is elváró mai tízévesnek – le kell lassulnia egy olyan, első pillantásra unalmas történet átéléséhez, amelyben bodzaszedésen, beteglátogatáson, zongoravizsgán túl semmi, legalábbis semmi lélegzetelállító, veszélyes vagy durva nem történik. A temporalitás problematikája emellett jelenti a gyerek alig elkezdettségében végtelennek tűnő ideje (s az azzal egyenértékű, különösképp a nyári szünetben megtapasztalható szabadságérzet), illetve a végességbe már beletörődött szülők szigorúan (s többnyire mások által) beosztott, egyre fogyatkozó ideje közötti feszültséget. (Az idő tematizálása e szempontból a Török Sándor-i *Kököjszi és Bobojsza* óvodásának időkereső vándorútjával rokon.) A gyakorlati cselekvésen túli, nem praktikusra irányuló ráérő idő hiánya a szereplők közötti konfliktusok kirobbanását is megnehezíti. A régmúlt konzerválásán dolgozó, Maléna magányos délutánjait írásos üzenetek révén felügyelő, mindig munka közben látott, főzést-mosást és lánya lelki gondozását egy füst alatt letudni kénytelen, emiatt állandó lelkiismeretfurdalásban élő (a fontos helyzetekben viszont mindig jelenlévő) restaurátor anya s a gyerek életéből lényegében kimaradó apa már-már külön világokban élnek, amelyeknek idővonalai csak ritkán metszik egymást.

Ilyen kivételes alkalom Máli kora nyári vallomása anyjának vágyáról (kis kunyhó építése a hárson a kertben) s az annak megvalósításában segítő új ismerőseiről. A gyerek körül feltűnő idegenek híre féltő rémületet vált ki az anyából, aki az állítóla-

gos beszélő tücsök hallatán attól tart, lányánál súlyos lelki zavarokat okoz az állandó egyedüllét, s jobb helye lesz neki az eddig tudatosan került napköziben. A sírásba torkolló jelenet (52–60) Szibill epifániájával vesz fordulatot, amelynek során az anyát a különleges lény kulturális háttere, Vivaldihoz fűződő, tényekkel igazolt barátsága és hegedűjátéka győzi meg a tücsök létezéséről és jó szándékáról. A kultúra identitás- és kapcsolatképző szerepe a regény világképének meghatározó része: a művészet, különösképp a zene az a szféra, amely közösséget teremt, gyógyít, s az egymást idegenként szemlélők közötti bizalmatlanságot a leginkább oldja – legyen szó akár Bachról (8), Verdi-operáról (110), népdalról (102, 177), zongoraszonátáról (153) vagy szájharmonikáról (173), illetve a Janó családjának zenei vezérmotívumát jelentő, 60-as évekbeli slágerről, amely többek között a kórházjelenet spontán betegkórusának előadásában is hallható (144).

Szibill megjelenése a (regény gasztrokulturális vonulata miatt emblematikus) konyhában a mítosz elevenségét igazolja, amelynek hatására egyre határozottabban sejlenek fel a szereplők alakjai mögötti mítoszok. Ezek felmutatásának legfőbb eszköze a névadás, amelynek révén a már beavatott felnőtt olvasó számára az egyes alakok allúzív erejű hívószóként kezdenek működni, s el nem mondott történetekkel egészítik ki a tulajdonképpeni cselekményt. A nevek mögött rejlő történetek eligazíthatnak olyan, látszólag teljesen ismert és érdektelen terepen is, mint az ember családja; különösképp, ha – mint Máli esetében – a mindkét ágon messziről, északról s délről érkező ősöktől, csipkeverőnőtől s fügekereskedőtől származó Fura Nevűek Családjáról (12) van szó.

A ritkán látott (s olyankor is újságjába temetkező, Malénát folyvást az illemre figyelmeztető) méhész nagyapa, a történet végére édes és igazi, játszani is engedő és hajlandó nagyapává változó Filémón neve egyértelműen az ovidiusi történetre utal; s bár párját Baucis helyett Borbálának (azaz *barbará*nak, idegen nőnek) hívják, a mítosz jelenléte nyilvánvaló: a kertben álló két fa az a hárs és tölgy, amellyé Philemon és Baucis változott (vö. *Met*. 8, 620).

A mitológiai allúzió teljes kibontakozását minden esetben Simonyi Cecília rendkívüli kidolgozottságú illusztrációja biztosítja, amely a szöveggel egyenértékű, arra reflektáló, metanarratív fontosságú önálló alkotásnak tekintendő. A mű verbális rétegéből tudatosan kihagyott, a gyerekolvasó számára vélhetően tudálékosnak vagy feleslegesnek tűnő latin szövegek, azok gótbetűs német fordításai (az illusztrátor nagyszüleinek hagyatékából előkerült, feláldozott) könyvből kivágott verssorok formájában önálló életre kelnek a képeken. A nagyszülők kollázsán kétoldalt, illetve a lap tetején feltűnik ugyan egy-egy apró, botra hajló emberalak a hozzájuk tartozó karosszékkel, fotellal, közöttük a család identitását, a *focus* melegét őrző, rég nem sütött fügekuglóffal (a receptet a szerző a mellékletben közli); a keretet azonban két egymásba fonódó lombú fa alkotja, közöttük a kis betűvel szedett, épphogy kiolvasható *Baucida conspexit senior frondere Philemon / frondere Philemona Baucis* idézettel (*Met.* 8, 714–715). Az általuk közrefogott rész alsó sávjában egy ludat (az ovidiusi

pár isteneknek felajánlott egyetlen jószágát), egy amphorát és a latinban ugyancsak szereplő (674) kosárnyi fügét látni, alatta az istenek hálájára utaló *Cura deum di sunt et qui coluere, colantur* sorral (724), középen pedig egy háromlábú székkel, amely jelentheti az átváltozott öregek házából létrejött szentély *tipus*át, de idézheti a magyar gyereklírát is.[47] A mítosz verbális előadására csupán később kerül sor (188), mikor Szibill meséjéből a gyerekek is megismerik a tisztes szegénységben élő ókori pár történetét, amelyben rokonokat és más irodalmi hagyományhoz kötődő elbeszéléseket ismernek fel.

A többi, a kollázsokon kizárólag háttal ábrázolt figurával szemben a rajzokon semmilyen formában meg nem jelenő, lányát születésnapjára rózsaszín mobiltelefonnal meglepni kívánó, gitárját rég a többi lom között tároló apafigura legfőbb ismertetőjegye hiánya. Az Apa-kollázs szélén látható antennás-liftes, modern üvegépületben dolgozó karrierépítő neve a személyiség elvesztésének Ovidiusból ismert veszélyére utal, amint azt a toronyház falán olvasható, egymás alá helyezett *per chaos* és a gótbetűs *Narcissus* szavak társítása is jelzi. A név utal azonban arra is, Nárcisszuszt egy Echó talán kiemelhetné a túlzott önszeretet mélyéből: a kép alsó részében az üres fotel és az árva gitár között ott lóg a kötélhágcsó, amely a faágra épített, kivilágított ablakával (benne kivételesen két gyerek profiljával!) a toronyház fölé magasodó kunyhóba vezet. A felfelé tartó, családjához visszavezető utat a hárs alól (*Unter den Linden*) az apának az alvilágból visszatérő, feleségét zenével visszaszerző Orpheus módjára kell megtennie: az *Eyridices, oro, properata retexite fata* idézet (*Met.* 10, 31) olvasható a hágcsó alján, a trák dalnok neve pedig ott szerepel a modern épület legtetején, amelynek frontját szintén az ovidiusi *katabasis*-jelenetből vett töredékek (*terna Medusae,* 21; *vicit Amor*, 26) díszítik. Áttételesen ugyancsak az Orpheus-mítoszra utal a családját elhanyagoló apa büntetésszerű, egyben komikus hatású fadongó-csípése, amely az Eurydiké halálát okozó tragikus méhszúrás[48] megfelelője – a történetet Szibill a kunyhó munkálatait kísérő méhrajzás kapcsán meséli el Malénának és barátainak, akik számára a kezdetben idegenül ható, nevetséges hangalak (Eurydikéridikül, 191–193) ezentúl jelentéssel bír majd.

Az anya, Hanga verbális és vizuális megjelenítése hasonlóképp gazdag utaláshálóra épül. Noha a felnőtt befogadó a művet átszövő idő- és elmúlástematika hatására, főként a Hanga névhez társított *egy szál egyedül* gondolat (12) alapján Apollinaire halálvirág-versére (*L'adieu*) is gondolhat, a név valójában az apafiguráéval egységében nyeri el jelentését. *Hang*a valójában Echó (a név több alkalommal is ott szerepel a 97. oldal Anya-kollázsán kibetűzhető német Ovidius-idézetekben), aki a kiinduló állapotban nem képes valódi dialógust folytatni Nárcisszusszal. Az anya múzeumi munkája révén is különösen alkalmas lenne a Málit a múltba, a művészetbe beava-

[47] Lásd Nemes Nagy Ágnes (*Minden kedden,* a *Bors néni* ciklusból), illetve Kányádi Sándor (*Van egy kis szék*) suszterszékét.

[48] Az ókori hagyományban többnyire kígyóról van szó, vö. Ov. *Met.* 10, 10, Verg. *Georg.* 4, 458.

tó *mystagógos*-szerepre, hiszen portré-kollázsa tanúsága szerint ismerője a gondosan datált kykladikus márványszobrocskáknak, az azokat őrző, alaprajz formájában láttatott kiállítóteremnek,[49] a nyilas Artemisznek, a kottafejeknek, a kék hullámokba írott olasz nyelvű Vivaldi-szonettnek. (A görög-római műveltség dominanciája távolról sem jelent kizárólagosságot vagy elitizmust: a mű világának fontos része a más kultúrák felé való nyitottság, az egyiptomi, az indián, a magyar tradíció együttes megbecsülése, továbbadása.)

A múzeum nagy, fehér, hideg szobrai (208) azonban *megeszik* az anya idejét. Az idő, a feladat általi kötöttség (amelyet az anyafigura kezében tartott vonalas telefon, a dór szentély timpanonjába helyezett óra, valamint a József Attila-i reminiszcenciákat ébresztő teregetés-motívum is érzékeltet), a csak a gyereknek szentelt idő hiánya ellehetetleníti Hanga számára a tervezett, fontosnak érzett *translatio* végrehajtását. Utóbbi feladat a képen a gyerek s anyja közé helyezett Szibillre hárul: az ő kezében szólal meg az apró, mykénéi kori rózsaszín márványhegedűk mása. Szimbolikusnak tekinthető a regény elején még csupán tervezett (lásd a krétai album, 90), majd a zárásban megvalósuló, Szibill hazatérését jelentő krétai utazás is. A Hangát anyaságától, gyermekétől eltávolító több hónapos munka végén, a kiállítás megnyitójára szervezett közös múzeumlátogatás során nem csupán Théseus mítosza kerül szóba, hanem az életlabirintus metaforája is (208, 214), amelynek értelmében a krétai út a válságba jutott házasság összegubancolódott szálainak kibogozását is jelenti.

Mindezen (át)változások mozgatója, elindítója a címszereplő, akinek távolról sem szokványos, gyerektársaságban csúfolódásra okot adó neve a regényíró szándéka szerint a Pygmalion-mítoszt idézi: a kislány az, aki újra életet lehel kővé vált családtagjaiba a szeretete, illetve az együttlétre való vágyakozása által. Noha a *Pyg-malion ~ Füge Maléna* asszociáció akusztikailag talán kevéssé evidens, a Maléna-kollázson több alkalommal is olvasható a ciprusi szobrász neve. A zongorázó kislányt háttal ábrázoló, a csigaház, a kert és a gyökér motívumával kiegészülő kép felső sávjában, alig látható, apró betűs német fordításban újabb *Metamorphoses*-sor olvasható (10 259–260: *modo grata puellis / munera fert illi conchas teretesque lapillos*) – a néma szoborlánynak vitt ajándékok katalógusa számos egyezést mutat Maléna születésnapi ajándékaival.

A mítosz ősidejéből itt maradt Szibill alakja a gyerekolvasó számára jól ismert reminiszcenciákon[50] túl a *Metamorphoses* Sybilla-elbeszélésének (14, 130–153) eredetmítoszára megy vissza (24). A latin *aition* a mulandóság problematikáját, a ritka isteni kegyként elnyerhető halhatatlanság és az ahhoz automatikusan nem társuló örök fiatalság hiánya miatt megfogalmazódó halálvágy dilemmáját példázza:[51] a téma

[49] A kiállítás-jelenetben (205) tételesen felsorolt műtárgyak a Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményének első két tárlójában találhatók, az adatot Bencze Ágnesnek köszönöm.

[50] Lásd a Csukás István-féle *Téli tücsök meséi*t (25), a Collodi-regény *Grillo Parlante* alakját (136). A háttérben ott sejthetők Szabó Lőrinc és a Weöres-vers (*Öreganyó dünnyögése*) tücskei is.

[51] Mindez T. S. Eliot *The Waste Land*jének Petroniustól (*Sat.* 48) kölcsönzött mottóját is idézheti: „*Nam*

a metafizikai nyugtalanság jellemezte 8–10 éves életkorban élénken foglalkoztathatja a könyv Máli-kortárs olvasóit is. Ovidiusnál az Apollón által megkívánt halandó lány annyi évet kér az istentől cserébe, mint ahány homokszem a markába fér. Sybilla a jóstehetségen túl szüzessége ellenértékeként részesülhetne a halhatatlanságból is, erről azonban lemond, kiszolgáltatva magát az öregedésnek, a testi leépülésnek, amelynek végén egykori szépséges lényéből puszta hangja marad (16, 153). Ovidius története valójában nem zárul átváltozással, főként nem tücsökké változással, a Sybilla nevű jósnőből Szibill nevű hímtücsköt formáló regénybeli változat azonban teljességgel elfogadható az állat első[52] görög eredetmítosza figyelembevételével. A *Maléna* elbeszélője szemlátomást kontaminálja az ovidiusi történetet a homérosi *Aphrodité-himnusz* óta ismert Tithónos-mítosszal, amelyben az Éós által Trójából elrabolt szép ifjú nyeri el szerelme viszonzásául az öröklétet. A kérni elfelejtett örök fiatalság hiányában a halálnál is kegyetlenebb vénséget elszenvedő, végtelen öregségében láthatatlanná zsugorodó, s szintén kiolthatatlan hanggá (*HhA* 237) szublimálódó Tithónost végül (a görög tradícióban halhatatlanság-szimbólumként, emellett a legkorábbi időktől az énekes, a költő metaforájaként ismert) tücsökké változás menti át a kínoktól mentes halhatatlanságba.

A regényíró által erotikus vonatkozásaitól és az isteni dimenziótól egyaránt megfosztott ovidiusi elbeszélés vizuális, tárgyi megfelelője a műben a nagymamától kölcsön kapott, annak fiatalságát (s újabb slágert) idéző, egyben a *memento mori* hagyományos ikonográfiai megjelenítéseként ismert homokóra (22), amely az alvó Maléna kezében széttörik, s amelynek szétguruló év-szemeit az izzadó gyerektenyerek próbálják összegyűjteni. A motívum megjelenik a Szibill-kollázson is: a tücsök hangszerével fává alakuló homokóra előtt áll, amelynek kontúrjában a *Fasti* halotti szertartást leíró részletének egy sora (2, 557) olvasható. Ugyancsak az elmúlás-gondolat dominálja a zongoravizsga idejére magát brossnak álcázó Szibillhez tartozó rézkarcot (155): a szövegben népvándorlás kori bronzként, újjászületés-szimbólumként bemutatott *cikáda fibula* mögötti, látszólag érthetetlenre tördelt, sérült Ovidius-szöveg (*Talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsangues flebant animae*, *Met.* 10, 40) Orpheus alvilágjárásából való.

A *hic et nunc* Maléna kertjében időző, majd onnan a lány segítségével Görögországba végleg hazatérő Szibill elbeszéléseiből (valamint a hozzájuk fűzött, a középkori kódexeket és a számítógép képernyőjének felnyíló ablakait egyszerre idéző, a szövegtérben elkülönített formában megjelenő glosszákból) ismeri meg Maléna az európai kultúrhistória néhány emblematikus, mára a beavatott kevesek szellemi

Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Sibylla ti theleis; respondebat illa: apothanein thelo."

[52] A *tettix* második, platóni eredetmítosza (*Phaidr.* 258e–259d), amely a Múzsák éneke hallatán testi mivoltukról teljesen elfeledkező, magukat a zenének átengedő halandók metamorfózisára épül, nem játszik szerepet a regényben, noha nagyfokú rokonságot mutat annak művészetfelfogásával.

örökségét képező halhatatlan alakját. A lexikális tudáson túl azonban mást is tanul tőle a kislány: önzetlenséget, szolidaritást, kezdeményezőkészséget. Az ókori görög *tettix*-hagyomány szinte minden lényeges elemére (napimádat, 131; aszkézis, 109; vedlésen alapuló regeneráció, 135) utaló elbeszélő Szibill alakjában egyszersmind a La Fontaine (173) nyomán az újkori európai jelképtárban kizárólag a léhaság, a nemtörődömség megtestesítőjeként rögzült tücsök újabb apológiáját is megírja. Előbbi sztereotípia igaztalanságára a regény legelején maga az érintett is felhívja a figyelmet (15); majd a névnapi zsúron az ajándékok között előkerül egy, a tücsöknek s zenéjének igazságot szolgáltató, a hangya-konfliktust a művészet megbecsülése jegyében elsimító, közelebbről meg nem határozott könyv is (172) – minden bizonnyal a cseh Jiří Novák – Vojtěch Kubašta szerzőpáros varázslatos képi világú, magyarul először csaknem hat évtizede megjelent, ma ismét kapható verses meséjéről van szó.[53] Szibill a transzcendens, a halhatatlan, a művészet megtestesítője, s azé a ráérő időé (*scholé*), amely a (regény által természetesen nem hivatkozott) aristotelési *Politika* 8. könyve szerint a szabad születésű ember legfőbb birtoka, s amely eltöltésének legnemesebb módja a célját nem önmagán túl kereső, nem valami másra irányuló cselekvés, a múzsai tevékenység. Utóbbi kozmikus dimenziója Maléna kertjében is érezhető: a nyár eleje óta tervezett (6), Szibill vezényelte koncerten „mintha nem is a tücskök zenéltek volna, hanem maga az égbolt" (220). Az egyetemesség ugyanezen képe jelenik meg a magát blogjában a *Naplopó* epithetonnal jellemző szerző egy haikujában is: „Az ég puha ing, / Ring, zeng alatta tágas / tücsökkalitka."[54]

A kínálati, tematikai szempontból táguló, a minőséget tekintve is egyre többfélét befogadó (némelykor inkább megtűrő) kortárs magyar gyermekirodalmi térben a klasszikus ókori, az azokra épülő európai, s lényegében általános emberi értékeket közvetítő művek néhány kivétellel csak a gyerekolvasók szűk rétegéhez, a boldog kevesekhez jutnak el. Emiatt is különösképp méltánylandó a fentebbiekben tárgyalt (s a jelen válogatásból kimaradt[55]) szerzők (és a *tündérkönyvtárosok,* magyartanárok) elhivatottsága mindezen kulturális javak továbbadására. Beavatásra alkalmas művek továbbra is keletkeznek: Berg Judit óvodásoknak szánt sorozatának két kis dinója hamarosan Knósszoszon találkozik Thészeusszal, megjelenés előtt áll Szakács Eszter új, főszereplőül klasszika-filológust választó mitológiai kalandregénye, s ugyancsak *in statu nascendi* Maléna krétai naplója. Talán e szigetek megmaradnak.

[53] Jiří Z. Novák, Vojtěc adja h Kubašta, *A tücsök és a hangyák*, ford. Tóth Tibor, Bratislava, Mladé Letá, 1959.

[54] Molnár Krisztina Rita, *Kőház*, Bp., Scolar, 2013, 73. A blog: http://molnarkrisztinarita.blogspot.hu/ (Letöltés ideje: 2015. március 11.)

[55] Lásd pl. Kertész Erzsi *Labirintó* című filozofikus meseregényét (Budapest, Cerkabella, 2012). Ugyancsak sokan várják Bosnyák Viktória *Tündérboszorkány*-trilógiájának római mitológián alapuló folytatását, utóbbiról lásd az alábbi interjút: https://www.youtube.com/watch?v=w-9sDXdvlH8.

Elvira Pataki

Seas, Islands, Myths

The Image of Antiquity in Contemporary Hungarian Children's Literature

The aim of the article is to give a panoramic view about the reception of ancient culture in contemporary Hungarian children's literature. Because of the almost total disappearance of Latin and Greek instruction from secondary school education, the only way to present Antiquity to this generation is through literature, which carries genuine aesthetic and ethic messages. This analysis focuses on short stories and novels written in the last decade for children aged 8-12, highly influenced by the international trends of films and computer games which adapt Greek mythology for a popular entertaining narration (see the detective stories of F. Lenk or the action thriller series *Percy Jackson* by R. Riordan). The works analysed (*Ida and the Golden Fleece* by K. Baráth, *Csoda and Kósza* by Z. Czigány, the Siren-episode of J. Berg's *Rumini*, *Diabaz the Thunderbolt-throwing* by E. Szakács, *The Garden of Malena* by K. R. Molnár), on the contrary, offer the up-to-date versions of Greek myths retold in a poetic or humorous register. Making the children acquinted by the most important elements of greco-roman culture, by the transmission of the *humaniora,* they help as well to create a humanistic attitude.

Gloviczki Zoltán

A Béke Oltárán

Kultúrpolitika Philippi és 1956 után

„…nagyon könnyű lenne Vergiliust hízelgéssel vádolni, udvari költővé átfesteni. Könnyű lenne, de igaztalan is. Vergilius nem hunyta be a szemét a mások nyomorúsága felett, de úgy érezte, hogy az az igazságtevés, ami vele történt, a kezdete, az előhírnöke egy jobb rendnek […]. Kicsiny kezdet, sok még a gonoszság, de a kicsiny kezdet után még több is fog jönni. Így hitte, így írta" – olvashatjuk Ritoók Zsigmond Vergilius *Eclogái*nak fordításkötetéhez készült utószavában.[1] Méltányos szavak a költő lojalitásáról, melyet oly sokat vitatott az utókor. Ám az utószó később így tér vissza a Vergiliusról mondottakra: „Mi tudjuk, hogy tévedett. Augustus principátusa sem hozta el az örök békét, az igaz emberi világot."[2] Ritoók – általános tanulságok felé haladva – máris aktualizál, siet Radnóti eszményeivel és a 20. század első felének kegyetlen valóságával is párhuzamba állítani az antik konfliktust: „Vergilius is leírhatta volna e sorokat: »Oly korban éltem én e földön, mikor az ember úgy elaljasult, hogy önként, kéjjel ölt«".[3] Radnóti háromsoros korképét azonban megtoldja a szerző a vers egy másik helyéről mintegy mellékesen az előbbiek mellé illesztett sorral: „»mikor besúgni érdem volt«".[4]

Hogy az akkor még fiatal tudósnak az utószó írása közben eszébe jutott-e más párhuzam is az Augustus-korral, ténylegesen csak személyes információból tudhatjuk. De hogy szavainak létezik másodlagos olvasata 1963 tavaszán, azt éppúgy tudnia kellett egyetemi katedrája helyett kényszerűen gimnáziumi latinóráira sietve, mint ahogy tudnia kellett az *Eclogák* Váci Fegyházból nemrég szabadult fordítójának, s az Egyetemi Könyvtár raktárában még egy ideig fogva tartott tudós professzor lektorának is. Ők a „*mi*" – ők azok, akik már biztosan tudták: Vergilius tévedett. Az örök béke, s az igaz emberi világ még várat magára.

Kr. e. 42 és Kr. u. 1956 – két korszakhatár is lehetne. Zavarba ejtő ugyanakkor, mit mitől határolnak el. A szó modern értelmében vett diktatúrák végét, kezdetét jelölik? Bizonyos értelemben előttük és utánuk is diktatúra. Bizonyos értelemben előttük és utánuk sem. Miért nem 44 vagy 31, miért nem 1948 vagy 1963? Az egyes komponenseken belül is összetett kérdések, s már e két nehezen definiálható korszak és korszakhatár is hasonlóvá teszi a két történelmi fordulatot.

---

[1] Vergilius *Eclogái*, ford. Lakatos István, utószó Ritoók Zsigmond, a fordítást az eredetivel egybevetette Borzsák István, Bp., Helikon, 1963, 73.

[2] *Uo.*, 74.

[3] *Uo.*

[4] *Uo.*, 71.

Másfelől a hasonlóság triviális, szinte közhelyszerű. Ha általában az egyeduralkodók, a modern szóhasználatban „diktátorok" és uralmuk jellem- és természetrajzát vizsgáljuk, kézenfekvőek a párhuzamok: nem utolsó sorban az abszolút egyeduralkodók művészethez való viszonya és amannak válaszreakciói, legyen szó Seneca *Apocolocyntosis*áról, Sztálinról és Bulgakovról, vagy éppen az utóbbi által feldolgozott XIV. Lajos-Moliére viszonyról. Augustus és Kádár János azonban – tudjuk jól – nem ugyanazok a „diktátorok". Hiába Ronald Syme évtizedekre meghatározó Augustus-képe,[5] mely a II. világháború sötétségének előestéjén a római princeps képét vetítette minden idők elnyomóira, s állította be a mellé álló alkotókat a politikai elnyomás mindenkori *par excellence* kiszolgálóiként.

A két történelmi személyiség és uralma oly összetett, hogy örök témájául szolgálnak majd egyes korok újraértelmezéseinek. Így azonban az is igaz, hogy összehasonlításuk veszélyes, szinte együgyű próbálkozás. Egy saját katonai potenciálját felhasználva hatalomra kerülő, magát közvetve-közvetlenül istenként dicsőítő, ennélfogva a vallást és a kultuszok rendszerét is maga mögé állító, dinasztikus politikát folytató, előkelő származású, s legalábbis ennek fényében művelt Augustus – szemben a tüntetően egyszerűségre és visszahúzódásra törekvő, egy idegen hatalom erejére támaszkodó, műveltségében a népi egyszerűséget sugárzó és sugározni akaró Kádárral. Egy pártharcoktól kompromittált vezető réteg fölött szinte a semmiből megjelenő fiatal titán, aki megteheti, hogy elődjének csupán a fényét, s ne az árnyékát vigye tovább, szemben egy éltes kommunistával, aki – akkor még tudtuk – nem csupán áldozata volt az őt megelőző korszaknak.

Első megközelítésben sántít a korszakhatárok kiválasztása is. A kora-kádári megtorlás bizonyos értelemben súlyosabb traumát jelentett az 1953–1956 közötti enyhülés keményebbnek nevezett diktatúrájánál, s a rendrakást követte csak a látványos össztársadalmi hipnózis, a legvidámabb barakk díszletének felépítése. Augustus esetében fordított az irány – politikailag ugyanakkor nem kevésbé logikus: előbb a népszerűség, aztán az abszolút egyeduralom lassú elnyerése, majd a diktatúra tetszőlegessé keményítése. Nagy vonalakban a kultúrpolitika egyes elemei is alátámasztják ezt az ellentétes mozgást, hiszen a tízes évektől már Maecenast is mellőző augustusi kézi irányítás, s az ekkor születő negyedik horatiusi óda- és propertiusi elégiakötet politikailag, erkölcsileg és néhol esztétikailag is könnyebben állítható az érett Rákosi-kor, mint a hatvanas-hetvenes évek magyar irodalmi termése mellé.

A kezdeti gyors, de hatékony proskripciók erős párhuzamot alkotnak ugyan, ám mindkét rendszer igyekezett azokat a feledés homályába burkolni. Ennek első lépése az a „szövetségi politika", mely az antikvitásban a triumvirátusok dinamikus rendszerét, az 1960-as években a népfrontpolitikát jelentette. Számunkra tehát az „Augustus-kor" mégsem Actiumnál, hanem Philippinél kezdődik, mely után bár formálisan még nem számítjuk az egyeduralom korszakát, ugyanakkor Octavianus alternatívája,

[5] Ronald Syme, *Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

Antonius lényegében a csatát követően Keletre távolodik: a helyzet tehát hosszantartó egyensúlynak álcázott puskaporos hordó. Hiába a brundisiumi egyezmény, mely formálisan megerősíti a második triumvirátus szövetségi kereteit, Antonius már a távozása utáni évben a haza ellenségének nyilvánítja fiatal vetélytársát, aki pedig Philippi után azonnal elkezdi építeni mind saját imázsát, mind a kettejük közti, művészien megkomponált allegorikus ellentét képét a Rómában székelő Apollón és a keleti pusztító Dionysos alakját alkalmazva a két félre.[6] Ezzel megkezdődik a két történelmi kor közötti rejtett párhuzam is: a „haza ellenségein" való győzelem legitimáló ereje és a veszélyes távoli ellenséggel szemben a béke letéteményese nyújtotta biztonságérzet és erkölcsi fölény. A Béke, méghozzá a „világbéke" – ahogy a hatvanas évek, *pax terra marique*, ahogy a principátus nyelve nevezte – beköszöntött.

A rejtett párhuzam pedig még mélyebben felsejlik. Két diktatúra, melynek önértelmezése és ebből fakadó politikai kommunikációja soha máshol nem látott és végül is indokolatlan, ha tetszik: szükségtelen módon középpontba állítja azt a víziót, hogy valójában *nem diktatúra*. Bizarr, leplező, ugyanakkor sokatmondó terminusokat is alkotnak magukról: „principátus", „demokratikus centralizmus". Két – tetszik, nem tetszik – népszerű vezető, aki népszerűségét (tényleges hatalmuk bármennyire is az erőszakos hatalomra kerülésből és az azt követő vérengzésből fakad) nem a félelemre épülő látszatünneplésben keresi, hanem valóban, kényszeresen és bölcsen meg kívánja nyerni magának a tömeget.[7] Két vezető, aki – minden jellemző diktatúra és művészet közötti kapcsolattól eltérően – nem a művészi értéket képviselő, gondolkodó értelmiség likvidálásával és a propagandára hajlandó réteg előtérbe helyezésével, hanem éppen ellenkezőleg, az *ismert* talpnyalók háttérbe szorításával és a legmagasabb minőség valamiféle tényleges megnyerésével próbálja saját pozitív képét erősíteni.[8] Ami még egyedülállóbb, s még szorosabbá fűzi a párhuzamot: mindezt sikerrel teszik.

A polgárháborúk s az 1956 utáni kultúrpolitikának a mozgatórugói és stratégiája is feltűnő egyezéseket mutatnak tehát. Mindkettő a diktatúra eszközrendszerének birtokában választ mégis úgy, hogy a művészetet (látszólag) a spontán behódolás felé terelje. Annak érdekében, hogy kihasználja a művészet belső törvényszerűségeit és

[6] Bővebben Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, transl. Alan Shapiro, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988, 33 skk.

[7] E „sikeresség" mintegy szimbolikus képe az 1957. május elsejei felvonulás Kádárt hallgató embertömege és a korszak máig tartó társadalmi recepciója, hasonlóan ahhoz, ahogyan Augustus korában is valamiképpen a „rómaiaké" lett Róma, az addigi arisztokratikus köztársaság. Lásd Andrew Wallace-Hadrill, *Mutatas Formas: The Augustan Transformation of Roman Knowledge = The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, ed. Karl Galinsky, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 61.

[8] Ahogy a két rendszer általában is hasonló káderpolitikával erősíti támogatói-vezetői bázisát: neofiták helyett ismert családok Rómában, ismert és állandó nevek a Kádári pártapparátusban (kontinuitás – legitimáció), mégis határozott elzárkózás a bármilyen mértékben kompromittálódott, vagy éppen csak csekély mértékben is veszélyes személyektől. Vö. Ronald Syme, *The Augustan Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1986, illetve Huszár Tibor, *Az elittől a nómenklatúráig: Az intézményesített káderpolitika kialakulása Magyarországon (1945–1989),* Bp., Corvina, 2007.

értékrendszerét, s mindenképp a valódi értéket őrizze, majd nyerje meg magának (gondoljunk itt például az 1957-es Kossuth-díjasok sorára: Kodály Zoltán, Németh László, Szabó Lőrinc, Borsos Miklós, Fülep Lajos és mások).

Mint említettük, e két korszak különleges jellegzetessége, hogy a diktatúra már-már paranoiásan igyekszik önmagát nem-diktatúraként definiálni. *Rex*-ből *princeps* lesz, MDP-ből MSZMP, látszatintézmények és jelszavak beláthatatlan szövevénye. S hogy a nép magáénak érezze hazáját és vezérét, a diktatúrák tipikus félelem-lebegtetése helyett a hangsúlyt eltolták a pozitív megerősítés felé. A politikai propaganda szűkebb világánál maradva, így lettek a legitimáció sajátos eszközei a következők, tíz pontban felsorolva:

1, Az egyeduralom kialakulásának történetét már a kortársak számára arcátlanul és az utókor számára mégis feldolgozhatatlanul nagy hatásfokkal újraírni.

Az 1956-os forradalom kádári olvasatát megfogalmazó, a forradalom hírhedt „négy okát" interpretáló Fehér könyv[9] méltó párhuzama Augustus monumentális önéletírása, a *Monumentum Ancyranum*,[10] amely meghökkentő párhuzamokkal előzi meg az 1956 utáni toposzokat. Ilyen egy közjogilag értelmezhetetlen fegyveres erő beavatkozásának pozitív interpretációja – ott *exercitum privato consilio et privata impensa comparavi* („saját elhatározásomból és saját költségemen sereget állítottam fel"), itt a szovjet fegyveres erők „felszabadító" hadjárata. Ilyen a pártviszályok tépázta (*a dominatione factionis oppressa*) állam képe, ahogy a kádári kommunikáció is számtalanszor jellemezte 1956 forradalmi napjait a maró gúny jegyében a több száz felbukkanó politikai párt káoszaként. De ilyen az állam meghatározhatatlan „veszélyhelyzetére" reflektáló, közjogilag meghatározhatatlan és nyelvileg szinte groteszk módon megnevezett hatalom megszerzésének leírása is: ahogy Augustust a senatus *res publica ne quid detrimenti caperet – triumvirum (!) rei publicae constituendae creavit* („[a senatus] – nehogy a köztársaság valami kárt szenvedjen – a közrend visszaállítása érdekében triumvirré választott"),[11] nagyjából ugyanazzal az egyértelműséggel lett Kádár egy Forradalmi (!) Munkás-Paraszt Kormány feje.

2, A polgárháború és az azzal járó szenvedés kirobbanásának felelősségét elhárítani.

Augustusból a polgárháború gyötörte nép békeszerzője, Kádárból a Rákosi-rendszer börtönében kínzott politikai fogoly képe marad meg.

3, A polgárháború befejeztével a beköszöntő – relatív – béke és bőség, jólét mindenek feletti értékét hangsúlyozni: *Pax Augustá*tól a Béketanácsig és a Népfrontig, a *Georgica* ringó búzamezejétől a „gulyáskommunizmusig".

4, A béke és nyugalom primátusával ugyanakkor az erődemonstráció finom jeleit is – groteszk módon – fenntartani.

---

[9] *Nagy Imre és bűntársai ellenforradalmi összeesküvése*, I–V, [Bp.], Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa Tájékoztatási Hivatala, [1958].

[10] *Res Gestae Divi Augusti: The Achievements of the Divine Augustus*, ed., trans. Peter A. Brunt, John M. Moore, Oxford, Oxford University Press, 1967, 18.

[11] *Uo.*, 18.

Május elsején, november hetedikén más-más hangsúllyal, de együtt egy helyen a katonai erődemonstráció és a békés és boldog „nép" reprezentatív felvonultatása; Augustus *Prima Porta*-i szobrán együtt a páncél a dárdával és a fedetlen fő, mezítelen láb, ahogy ugyanekkor előkerül valahonnét Livius inspirált történeti munkájában Cincinnatus egyszerre pusztító erejű és némán békés alakjának addig – legalábbis ma ismert módon – soha fel nem dolgozott legendája.

5, A véres proskripciókról látványos megbocsátásokkal terelni el a figyelmet.

A kezdeti vérengzés oly határozottsággal zárul le, hogy mintha Gallus halála és Ovidius száműzetése, a hatvanas-hetvenes években fogva tartott megannyi politikai és vallási nézeteiért elítélt rab és megfigyelt, tönkretett „ellenség" sokak számára máig is egyedi malheur-öknek tűnnének, s nem állnának össze egy-egy diktatúra kemény arcélévé.

6, A megfélemlítést és tiltást a többség biztonságának megőrzéseként beállítani.

Augustusnál például magánhadsereg a pártviszályok leküzdésére, nálunk a „dolgozó népet szolgáló" rendőröktől az irodalmi cenzúráig.

7, „Ősi"-nek vagy éppen „szocialistá"-nak nevezett – valójában egyszerűen a prüdériáig szigorú, központilag diktált és ellenőrzött – hagyományos erkölcsi értékek hangsúlyozása, a tömeget képző átlagemberek hétköznapi, külső-belső komfortérzetének növelésére.

Augustus szigorú családjogi törvényei csak a birodalomhoz, s a római plebshez képest szűk városi elit számára jelentenek anakronisztikus diktátumot, ahogy a hatvanas évek Ifjúsági Parkjának hosszú hajú látogatóit is a „társadalom" egyetértésével fenyíti a hatalom.

8, A tömegek számára egyfajta legitimáló erejű legendárium felépítése, mely a valós hatalomszerzésről tereli el a figyelmet.

Augustus esetében a legjellemzőbb az évtizedek óvatosan lassú, de szívós munkájával felépített Venus–Aeneas–Iulus–Iulius Caesar–Octavianus leszármazási mítosz, illetve a már említett Octavianus–Apollón, Antonius–Dionysos párhuzamrendszer fejlesztése, Kádár esetében a lejáratott és nagyrészt idegen „példaképek" és történetek helyett a hazai munkásmozgalom történetének mitizálása és népszerűsítése, olyan legitimációs súlypontokkal, mint a „munkásmozgalom" szovjet rendszert megelőző története (Spartacus, Dózsa, Frankel Leó stb.), a kellően elfeledett és átszínezett Tanácsköztársaság, az üldözött illegalitás (Ságvári Endre, Kádár János stb.), az antifasizmus – itt valójában a munkásmozgalomtól távoli személyeket, mint például Bajcsy-Zsilinszkyt és körét is vörösre színezve –, a véres kommunista diktatúrában üldözöttek (Rajk, Kádár) vagy az 1956-ban a hatalom oldalán valóban tragikus halált halt kiskatonák. Mindezt, mindkét korszakban egyszerre táplálva a műveltségbe az irodalmi feldolgozásokon vagy „tudományos" munkákon keresztül és, jóval nagyobb és árnyaltabb teljesítményként, a kollektív tudatalattiba Augustus Forumának szcenáriójával, a tömegrendezvényekkel, az *Ara Pacis* vagy a köztéri szobrok plasztikáival – másfelől a népszerű TV sorozatoktól, a mindenki által használt postabélyegek képein keresztül a sportegyesületek elnevezéséig.

9, A római arisztokratizmus és a nemzeti érzelmeket jelképeivel együtt üldöző ötvenes évek után a hatalom és a tömegek közös – „nemzeti" – identitástudatának erősítése.

Óvatos tudatossággal részesítve ugyanakkor előnyben a királygyilkos Brutus helyett Romulus kultuszát, a jogos erőszakkal új államot alkotó István király ünnepét a forradalmár Petőfi március 15-éje helyett.

10, Végül, de az egyik legszélsőségesebb párhuzamként pedig – mint már említettem – más diktatúrák tipikus vulgarizálása és művészi sematizmusa helyett a vitathatatlanul értékes művészet megnyerése és ezután propagálása (az államilag dotált költők hivatalos felolvasásaitól, amilyenek a *Georgicá*é és az *Aeneis*é voltak, az 1957-ben induló Magyar Televízió össz-magasművészeti missziójáig).

Hogyan működött ez a kiválasztás, megnyerés, majd befolyásolás, mindkét esetben egyszerre volt nyílt titok és legendák fedte homály. Mennyire befolyásolta a politika, a propaganda az irodalmi, művészeti alkotásokat, egy-egy megnyilvánulásában melyik alkotó volt szubjektív, melyik megnyert és melyik irányított – szintén nemigen derülhet ki teljes egyértelműséggel. De hasonlóan sokféleképpen értelmezhető az a művészi virágnyelv („életünk, a jelbeszéd", vagy amit az ókori irodalommal foglalkozva „further voices"-nak neveztek el[12]), mely áttételek során kinek-kinek egyértelművé, összességében mégis sokszor homlokegyenest különbözőképpen dekódolhatóvá teszi az alkotást.

Bár a művészi alkotások politikai jelentésrétege, a művészet és a hatalom kapcsolatának dinamikája a principátus vonatkozásában messze népszerűbb kutatási téma,[13] mindenképp be kell látnunk, hogy az aranykori irodalom ilyen irányú elemzése – irodalmilag bármennyire meggyőző *close reading*re – történeti szempontból hipotézisekre alapoz. Egy gondolatkísérlet erejéig érdekes lehet tehát az 1956 utáni évek művészi világának, elsősorban irodalmi életének még megmaradt háttér-információit analogikus módon felhasználnunk ennek megértéséhez, vagy legalábbis további értelmezéséhez. Hogyan és mennyire mozgathat a propaganda tűrt vagy támogatott, de nem direkt politikus alkotókat, és mi az, ami a műalkotásból erre adott válaszként értelmezhető? Mennyire működhetett egykor is a Kádár-korszakban megfogalmazott „három V" (*veto, vito, volo*)?

Következő néhány kiragadott példánk e gondolatkísérletet szolgálja. A Vergilius–Horatius kettős tökéletes analógiáját fedezhetjük fel Németh László és Illyés Gyula

[12] Előbbi Bródy János dalszövegíró szókapcsolata 1972-ből, utóbbi, bár nem egyedül a politikai kettős beszéd vonatkozásában, R.O.A.M. Lyne monográfiája óta állandósuló kifejezője a jelenségnek: *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford, Clarendon Press, 1987.

[13] Jóllehet a Kádár-kori témát is alapos kötetek elemzik (legátfogóbban elsősorban Révész Sándor, *Aczél és korunk*, Bp., Sík, 1997; Kalmár Melinda, *Ennivaló és hozomány: a kora kádárizmus ideológiája*, Bp., Magvető, 1998, illetve Standeisky Éva, *Gúzsba kötve, a kulturális elit és a hatalom*, Bp., 1956-os Intézet, 2005), Augustus és a korabeli művészet viszonya az utóbbi évtizedek kiemelt témája, szakirodalma sok tucat monográfiából áll. Ezek egyfajta szakaszzáró összegzése és áttekintése több tanulmányban: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, *i. m.*

alakjában.[14] A két korszak irodalomtörténetében jártas olvasóknak nem is magyarázat, talán csak rövid gondolkodás kell a párhuzam felállításához. Különböző karakterű, de hasonló előéletű barátok, akiknek közvetlen polgárháborús múltja után kegy a tűrés: ám mégsem kegyet gyakorolnak velük, hanem láthatóan kiválasztottá válnak. A legmagasabb kitüntetések, fényképezett kézfogások, bizalmas vacsorák, még élőként életműsorozatok, színházi bemutatók járnak nekik. Ha nem ismernénk előéletüket, s nem tudnánk semmi mást gondolkodásukról, tusáikról, belső és külső ellenállásukról és küzdelmeikről, hanem csak *azok* a fényképek és életműsorozatok maradtak volna meg az utókornak, egészen más képünk lenne a két alakról. Augustus szélsőségesen szabadon gazdálkodott a költői életművekkel, aminek legékesebb példája az *Aeneis* posztumusz kiadása. Abból a korból az irodalomtörténetnek valóban csak a hivatalos változata maradhatott fönn. De térjünk vissza közelmúltunkhoz.

A kiválasztás alapja az irodalmi minőség: az erkölcsi minőség, a politikai rendszer szempontjából kétes múlt, mint a zsarolás eszköze, széles elfogadottság, társadalmi érzékenység. Az erkölcsi minőség folyamatos fenntartásának képe szükségessé tesz továbbá egy olyan kapcsolódási pontot, mely az alkotók korábbi értékrendjét legalább részlegesen összeköti a fennálló politikával. Az egykori augustusi jelszavak mintájára most a tágabb értelemben vett szocializmus – vagy mondjuk kegyeletből így: a közösségi társadalom – eszméje volt ez a pont.

De mennyire a politika csúcsáról indul a kiválasztás? Ezt általában mindkét esetben csak a diktatúra szigorúbb szakaszában érzékeljük. Ahogy Augustus közvetlen hatását Maecenas kegyvesztése, majd halála után, úgy Kádár közvetlen beavatkozását is csak közvetlenül '56 után érzékeljük, igaz, ekkor egyszerre programszerűen (országgyűlési beszédeiben az MDP 1948-as kultúrpolitikai programnyilatkozatait szelídíti) és eseti szinten: a már letartóztatott Eörsi István januárban megjelent verseskötetét tartalmi és formai problémaként maga mutatja be a parlamentben,[15] majd egyszerre leplezi le tájékozottságát és tájékozatlanságát magánleveleiben, elsősorban Illyéshez. Aczél és Maecenas vélt vagy valós kultúrpolitikai súlya egyébként egyformán nincs arányban nevesíthető politikai hatalmukkal, ahogy a vezetőhöz való személyes viszonyuk[16] is tudottan ingadozó: Maecenasnak a hatalom egyértelművé válásától, Kr. e. 30-tól lényegében nincs formális politikai szerepe,[17] Aczél pedig tíz évig miniszterhelyettes, később pedig, az MSZMP Központi Bizottságának titkáraként kifelé szintén nem nevesülő feladata a kultúrpolitika átfogó felügyelete. Mint ahogy lényegi

[14] Németh László Illyés paradigmatikus kapcsolatáról a kora Kádár-korral, összefoglalóan: Tabajdi Gábor, *Kiegyezés Kádárral: „Szövetségi politika", 1956–1963*, Bp., Jaffa, 2013, 198–199.

[15] Mindkét adathoz: Standeisky Éva, *Az írók és a hatalom 1956–1963*, Bp., 1956-os Intézet, 1996, 215 skk.

[16] Ahogy Maecenas a Murena-összeesküvés okán válik potenciálisan megbízhatatlan személlyé a princeps szemében, Aczél a Kádárral való személyes barátsága ellenére lesz az 1974-es belső pártviták egyik kádári áldozata.

[17] Armin Eich, *Politische Literatur in der römischen Gesellschaft: Studien zum Verhältnis von politischer und literarischer Öffentlichkeit in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Köln, Böhlau, 2000, 30.

hasonlóság kell, hogy legyen az is, ahogyan a „mecénás" körül kialakuló társaság, illetve egyébként elfogadott vagy pártolt alkotók bármely halmaza nem ölthet önálló, a politikai hatalomhoz képest bármilyen formában definiálható kultúrpolitikai arcot. *Kultúrpolitikai* szempontból nem mást jelentett Maecenas és Messala Corvinus köre, mint hogy a népi írókkal megkezdődött a törleszkedő kapcsolatfelvétel, míg a „népi írókkal" mint csoporttal szemben 1958-ban szigorú párthatározat születik.[18]

Hogyan történik a konkrét kiválasztás? Üzenet a hatalom részéről: azonnali anyagi és alkotói támogatás megajánlása. Az 1957-es Kossuth-díjas névsornál talán csak a korszakban is részben nyilvánossá vált anyagi támogatás volt lélegzetelállítóbb. A Népszabadság egy névtelen újságírója '57 nyarán azt nehezményezi,[19] hogy a hatalom nagyvonalúságával szemben az írók hallgatásukkal protestálnak, pedig – és itt felsorol néhány az évi kifizetést – ennyi pénzért igazán elvárható a lojalitás. Az egyszerű megfogalmazást a felsorolt összegek hitelesítik. A közismerten párthű Benjámin László véletlenszerűen kiragadott összegéhez, a 136 000 forinthoz képest Németh László 255 000 forintja relatíve és abszolút értelemben is hihetetlen summa. Vergilius és Horatius sestertius-millióiról és sabinumi birtokairól vannak ugyan elszórt információink az életrajzíróktól s maguktól a költőktől, de az anyagi támogatás rendszeréről nem tudunk. A hatvanas évekből azonban megmaradt a támogatási jegyzékeknek olyan összefüggő sora, melyből a teljes politikai stratégia kirajzolódik.[20]

Hogy viszonyul mindehhez az alkotóművész? Horatiustól csak igen diszkrét nyilatkozatokat ismerünk. Ilyen a Florus-epistola és az első epodos, ahol egyszerre értesülhetünk a Maecenasszal szembeni anyagi lekötelezettségről és a barátság ezt megelőző fontosságáról. A bármilyen kompromittáló anyagi és erkölcsi elismerés nélkülözhetetlensége efféle kultúrpolitikai és politikai helyzetben éppoly kínos, mint esetleges elutasítása. Németh László Veres Péternek írt 1957-es magánlevelében így ír: „Természetesen én is örülök, ha idén nem osztanak Kossuth-díjat. Az az érzésem, hogy ebben a többi bizottsági tag is támogatni fog. De nem szeretném, ha most az sülne ki, hogy én eleve visszautasítottam a Kossuth-díjat. Nem, én nagyon örülök neki, ha nem kapom meg, de a visszautasítást sem előre, sem utólag nem vállalom. Odaadom valami közcélra, s zsebre teszem, amit a kortársak mondanak."[21] A díjat felesége vette át, a pénz egésze a Vásárhelyi Kollégiumé lett – de az apró anyagi természetű megalkuvások sora hamarosan hatásos kísértéssé vált, világos hatásmechanizmussal. Művészeink, római elődeikkel ellentétben, mindezt nem kürtölték világgá, de tudták, hogy telefonigénylésért és nyaraló-beutalóért is Aczél Györgyhöz kell fordulniuk.[22]

---

[18] A mechanizmus hátteréről: Tabajdi, *i. m.*, 84–85.

[19] Idézi Standeisky, *i. m.*, 217.

[20] Az erre vonatkozó dokumentumok egész sora olvasható: *Írók pórázon: A Kiadói Főigazgatóság irataiból 1961–70,* szerk. Veres András, Bp., MTA Irodalomtudományi Intézet, 1992.

[21] Idézi Füzi László, *Szerepek és lehetőségek*, Bp., Magvető, 1990, 119–120.

[22] Tabajdi, *i. m.*, 193.

Később az anyagi és erkölcsi előnyökért már nem is megalkudni kell. Az állam az állami kézben lévő, ellenőrzött alkotóházak mintájára vált a kultúra mecénásává. Tehetségek kampányszerű felkutatásával, figyelmes támogatásával, olcsó könyvekkel, mozival, színházzal, a képzőművészektől szervezett intézményi vásárlásokkal, a média eszközeivel növelt közönséggel. Itt már nem kell tiltani. „A művészek privilégiumai minden politikai rendőrségnél hatásosabb gátak"[23] – állapítja meg Haraszti Miklós a még szamizdatban megjelent helyzetelemzésében. Mire a „bennszülött" művészgeneráció beérkezik, a művész helyzetében látszólag semmi sem marad, ami elfogadhatatlan volna akár a legszabadabb ország legszabadabb művésze számára is. „Igaz, az ár a művész önállósága és szemtelensége, de a felelőtlenség izgalmát a felelősség pátosza feledteti"[24] – írja.

Ha a szabadság lehetőségeit latolgatjuk, csodálattal olvashatjuk a költőt fokhagymával kínáló Maecenasra írt maróan bizalmaskodó horatiusi szavakat – ahogy az utókor már ma sem tud mit kezdeni Németh László *Ha én miniszter lennék* című 1962-es írásával sem, melyet úgy írt Aczél György személyes felszólítására, hogy javaslatai formálisan és informálisan is tökéletesen válasz nélkül maradtak, jelentéktelenné, ezzel kisszerűen szánalmassá téve a nagy ívű gondolatokat. A tiltás vagy közvetlen tartalmi beavatkozás azonban a tűrt művészi réteg esetében még összetettebb jelenség. Erről az antikvitásban szinte csak a *Georgica* 4. énekének esetleges *Gallus elogiuma* kapcsán vannak feltételezéseink.

Németh László 1959-ben – kellett, nem kellett? – Moszkvába utazott.[25] Az életműkiadásokban szereplő moszkvai pohárköszöntő, mely szemtelen módon rendre az író 1934-es, a sztálinizmusról szóló, s többszörösen indexen szereplő írására hivatkozott, itthon kiegészítésre szorult. Az úti élmények megfogalmazásához Németh László az MTI közvetítésével kapott nem mindennapi fogalmazási segítséget.[26] „Kedves Mester! […] engedje meg, hogy az alábbiakban elvégezzük szerény »rendezői« munkánkat. Úgy gondoljuk, hogy a bevezetőben az utazásról kellene szót ejteni. […] Az út hosszú és fárasztó volt ugyan, de megérte. Sok-sok élményben volt részem, megismerkedtem a Szovjetunió számos városával, tájakkal, szovjet emberekkel", és következik egy több oldalas iskolai fogalmazás szó szerint megadott szövege. „Befejezésül arra kérjük a Mestert, vegye fontolóra a cikk végére írandó következő gondolatot: – Hosszú út vezetett az elmúlt 15 éven át Moszkváig. Szép számmal voltak véleményem szerint, akik ez alatt a másfél évtized alatt szerettek volna a túlsó oldalon látni, és saját képzeletükben oda is tettek. Ezek a bús magyarok mindenkor tévedtek. Igaz,

[23] Haraszti Miklós, *A cenzúra esztétikája*, Bp., Magvető, 1991[2], 60.
[24] *Uo*., 58-60.
[25] Németh László utazásának története jellemző, de kiragadott példa: Kodály 1960-as oxfordi útja, később Déry, Illyés külföldi megnyilatkozásai nem kisebb súllyal bírtak. Lásd Tabajdi, *i. m*., 46.
[26] Közzétette Dr. Kovács Zoltán, Németh László viszontagságai 1945 után címmel, Havi Magyar Fórum, 2003/5, 30–33.

hogy értek olyan méltánytalanságok, amikből összeállíthatott volna az ember egy tutajt a búsmagyarkodók szigetére – én azonban a TU-104-esre szálltam fel."[27] Németh nemigen használta fel a szöveget. Maecenasról pedig szeretnők azt hinni, hogy mind ízlése, mind esetleges stratégiai érzéke fejlettebb lehetett hasonló irányításnál. Hogy azonban egykor is elhangzottak irányadó ötletek, s hogy maga Maecenas kaphatott máshonnan hasonló irányelveket – több mint lehetséges. Bármennyire keveset tudunk az Augustus–Maecenas–költők irányú hatásmechanizmusról, bizonyos, hogy a *princeps* kényes figyelemmel kísérte a művészi megnyilatkozásokat, nemcsak közvetve,[28] hanem a személyes kapcsolattartás formájában is,[29] ahogy a költők sem titkolták, hogy mekkora jelentősége van számukra a Maecenasszal való kapcsolatban az ő Augustushoz való közelségének.[30]

A formai és tartalmi irányítást azután mindkét korszakban követte a komplexebb esztétikai iránymutatás is. Képzeletbeli párhuzamunkat helyezzük át a fiatal Ovidius és Esterházy Péter korára. Ovidius szerelmi tankölteményeire és *Heroides*ére, majd akár két epikus művére gondolva olvassunk bele újra Harasztinak a cenzúra esztétikájáról írott hetvenes évekbeli gondolataiba: „Az irányított társadalom legtartósabb és egyben legösztönszerűbb esztétikai elve: a művészeti öncélúság tilalma. […] Az államkultúra öncélúnak érzékel minden alkotó törekvést, amely független, dezintegráló, érthetetlen, szabályozhatatlan, öntörvényű, személyes vagy egyszerűen csak makacs."[31] Nem tilos az esztétikai vagy bármiféle újítás sem, de nem szabad szakításnak lennie. A *Fasti*ra és a *Metamorphoses*re is érvényes szabály: ha a mű az elfogadott történelemképet illusztrálja, akkor újszerű forma is lehetséges. Ha viszont a történelmi dráma hagyományos formáját választja, akkor a párbeszédekbe rejtett pikáns politikai célzások büntetlenségében bízhat a költő. Különösen jellegzetes pont, hogy az újítás kizárólag a bevett műfajokat érintheti. Ha pedig a megvalósult művészi alkotást mint az ugyanezeket a kereteket feszegető lehetőséget tekintjük, emlékeztessen Ovidiusra a többek között hősnőként Kékharisnya, Hahn-hahn grófnő, Csokonai Lili jelmezébe bújó Esterházy Péter, aki első érett sikerének már címével is az említett normákat, műfaji szabványokat próbálgatja, s ír „kisssregényt". Gondolunk a váratlanul megtűrt erotikus nyelvre, az író játékos kilépésére a műből, s folytonos önreflexiójára.[32]

Mindkét alakra és helyzetre jellemző a művészi lehetőségeknek és a személyes írói feladatnak állandó értelmezése, bemutatása. Egészen a szövegalkotás, az említett jel-

[27] *Uo.*, 32-33.

[28] Valamelyest biztos ismereteink elsősorban a sugallt témaválasztásokról vannak (Propertius *Római ódái*, Vergilius *Georgicá*ja, az *Aeneis*), itt sem egyértelmű Maecenas közvetítésének direkt volta.

[29] Suet. *Aug*. 89, 3.

[30] Hor. *Sat*. 2, 6, 40–56; *Carm*. 2, 12, 9–12. Prop. 3, 9, 27–34. stb.

[31] Haraszti, *i. m*., 98.

[32] Az ovidiusi életmű vonatkozó jellemzőiről lásd Gloviczki Zoltán, *Ovidius Ars Poeticája*, Bp., Akadémiai, 2008.

beszéd modellezéséig, ahogy a *Metamorphoses*-beli Arachne szőttesén allegorikusan jelenik meg a kor – maga a költő – művészi nyelve. „Látja, olyan ez a mondat – én csináltam – mint a szivárvány. Szép kétszínű."[33] De a hivatalos művészi közlés, például az utcai plakát esztétikai leleplezése is megjelenik:[34] „Kábé öt a négyhez… Félelmetes. Minden éppen csak annyival nagyobb, hogy az ember ne gyanakodjék; még éppen igaznak látszódhatik minden."[35] A hatalommal szemben itt is az ovidiusi irónia eszköze győz: a *Fasti* kétszínűségig feltűnő komolyságát idézik Esterházy idézőjel és mindenféle kommentár nélkül beillesztett hivatalos textusai. „Azelőtt, ha marokszedő voltam vagy kapáltam, este majd leszakadt a derekam, most pedig munka után leszállok a traktoromról, alig érzek fáradtságot. A szocializmusban a gép végre nem kizsákmányolója, hanem segítője, szolgája a dolgozónak"[36] – kezdi elmélkedését egyik szereplője. Vagy ne menjünk tovább a témaválasztásnál, s mosolyodjunk el, mikor Ovidius római hőstörténetet, Esterházy pedig termelési regényt ír? Érdekes az irónia, amely odáig is elmerészkedik, hogy a tilalmakon viccelődjön: de csakis intellektuális utalásokkal. „Mi már eztán bármit gondolhatunk? Ennyire ki lennénk szolgáltatva a viszonyainknak? A »megengedettséget« – a kerekítési hibák miatt – bizonyos toleranciával tekintjük (pl. 10^{-6})".[37] Az Ovidiusnál az alexandriai költőktől eredeztetett szinte ezoterikus intellektualizálás itt is tetten érhető. „Gyerünk, lovacskám! Súgta a ló fülébe a mester, és a Puskin utcán át (!) a Rákóczi útra kanyarodott" – a Puskin utca után a szerző felkiáltójelével.[38]

Egyszerre ezoterikus és populáris művek ezek. Vulgaritásba hajló témák és megfogalmazások állandóan elidegenítő kvízjátékszerű utalásrendszerrel fűszerezve. Kinek szánják ezeket az utalásokat? A közönség nem hasonló-e? A hagyományos diktatúrákban a központilag irányított tartalom és forma mércéje a közérthetőség. A '60-as, '70-es években azonban éppúgy, mint Augustus korában a művésznek megengedhető, hogy bonyolult legyen, hiszen *megtűrt* alkotóként *semmivel* nem képes mást üzenni, mint saját *meghatározottságát*. Létezhet-e egyáltalán ebben a helyzetben olyan mélységű rejtett másodjelentés, vagy olyan szövésű irónia, mely egyértelműen kiszólhat e meghatározottságból? *Relegáció* terhe mellett igen: itt is, ott is.[39] Aki azonban megtűrt marad, hiába beszél a sorok között. Naivság volna azt gondolnunk, hogy e két hatalom nem olvasott a sorok között. Sőt propagandájának fő eszköze volt, hogy maga is a sorok között beszélt. Ahogy Haraszti fogalmaz: „nem olyasmit rejtünk el a sorok között, amit

[33] Esterházy Péter, *Termelési-regény*, Bp., Magvető, 1979, 138.
[34] Vö. az Augustus-kor vizuális propagandájának klasszikus feldolgozásával: Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, Beck, 1987, angol fordítása: 6. jegyzet
[35] Esterházy, *i. m.*, 137.
[36] *Uo.*, 83.
[37] *Uo.*, 7.
[38] *Uo.*, 222.
[39] Ovidius jogilag, történetileg és hátterét tekintve egyaránt képlékeny száműzetését vesd össze az 1970-es évek elejének engedett-kívánatos ellenzéki értelmiségi „kivándorlásával"!

akkor mondanánk, ha nem kellene rejtenünk az üzenetet. […] A sorokközöttiség által rizikómentes középútra leltünk szolgaszellem és szabadság között."[40]

Hogy az *Ara Pacis*ra mint a kifinomult augustusi propaganda egyik szimbolikus köztéri hordozójára mi és miért kerülhetett, legalább Zanker óta tudjuk. Az irodalomtörténészek műhelyeiben lassanként kiderül az is, mi minden égett '56 után áldozatként a béke oltárán. Rövid gondolatmenetünk tehát az egyes korszakokra vonatkozó tudományos újdonsággal nemigen szolgálhat – ahogy a párhuzamokból sejlő további hasonlóságok sem jelentenek egzakt következtetésekre alkalmat adó analógiákat. Jelzi azonban az aranykor irodalmának egy sajátos 20. század végi magyar olvasatát, a klasszikusokhoz fűződő titkos kapcsolatunk egy újabb szálát.

Zoltán Gloviczki

On the Altar of Peace
Cultural Politics after Philippi and 1956

The philologist, if he wishes for a verdict of acquittal, must understand three things: antiquity, the present time, and himself; his fault lies in the fact that he either does not understand antiquity, or the present time, or himself" said F. Nietzsche in his „We Phiolologists" (fr. 46.). What is more, antiquity can help us, in a special sense, to understand our present time. This paper shows the parallels between the Augustan propaganda and policy in Roman culture, and the same phenomena in Hungary after the revolution in 1956. Both of these times and systems are very complex and hardly adjudgable, somewhere between the political dictature and the power of a popular leader. Both of them have particular and particularly similar inner stage points and periods. The literary and historical evidences give us keys and possible interpretations now there, now here, helping us at the same time to understand the other era.

[40] Haraszti, *i. m.*, 131.

Kozák Dániel

Egyéni és közösségi emlékezet az *Aeneis*ben[*]

(Aaron M. Seider, *Memory in Vergil's* Aeneid*: Creating the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.)

Minden bizonnyal egyetlen antik irodalmi műnek sem volt mozgalmasabb a 20. századi befogadástörténete, mint az *Aeneis*nek, vizsgáljuk azt akár a klasszika-filológia szűkebb szakmai diskurzusán belül, akár tágabb kultúrtörténeti kontextusban.[1] A birodalmi ideológiák és a vezérkultusz előretörése, majd a második világháború idején sok olvasó érezte így vagy úgy, de közvetlenül megszólítva magát Vergilius eposza által, melyet a 19. századi klasszika-filológia mint az Augustus politikai művét őszintén ünneplő propagandisztikus alkotást hagyományozott a következő generációkra. A Római Birodalom újjáépítéséről álmodozó Mussolini Olaszországában protofasiszta nemzeti eposzként lehetett olvasni (illetve ekként beállítani), és ünnepelni éppen kétezer éve született szerzőjét. A totalitárius rezsimekkel és ideológiáikkal nem azonosuló olvasók pedig lényegében ugyanilyen olvasatot adva hoztak megsemmisítő esztétikai és morális ítéletet szövegről és költőről egyaránt. Megint más, elsősorban angol-amerikai olvasók – ugyan nem előzmények nélkül, de nyilvánvalóan az előbb említett olvasatokra válaszolva – az *Aeneis* radikálisan más értelmezését javasolták a háború után. Szerintük az eposzban többször is expressis verbis megfogalmazódó Augustus-dicsőítést ellensúlyozzák, sőt, akár meg is kérdőjelezik olyan szövegrészek, melyekben az elbeszélő nem Aeneasszal látszik szimpatizálni, hanem azokkal a szereplőkkel (így Didóval és Turnusszal), akiket a főhős akarva-akaratlanul feláldoz, hogy küldetését teljesíthesse. Az *Aeneis* tehát olvashatónak bizonyult nemcsak az augustusi politikát dicsőítő, hanem az azt kritizáló vagy akár (persze burkoltan) elutasító műként is.

Ez a kérdés – ti. hogy Augustus-párti vagy a princepsszel szemben kritikus alkotásról beszélhetünk-e – alapjaiban meghatározta a háború utáni *Aeneis*-kutatás irányát. A filológusok mindkét részről újabb és újabb érvekkel, interpretációkkal támasztották alá saját álláspontjukat. A gyakran személyeskedő vita azonban a kilencvenes évekre kifulladt, anélkül, hogy szakmai konszenzus alakult volna ki: nem sikerült (mert nem is lehet) az irodalmi mű jelentését rögzíteni. Az apória beismerése lehetővé tette új értelmezési szempontok keresését. Így például új lendületet kapott a vergiliusi elbeszéléstechnika kutatása, s azon belül is a szöveg belső ellentmondá-

[*] Jelen recenzió a Bolyai Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

[1] Vergilius „második évezredének" utolsó felvonásáról, illetve harmadik évezredének kezdetéről részletesen lásd Ferenczi Attila, *Vergilius harmadik évezrede*, Bp., Gondolat, 2010, 7–18. Erre a munkára az alábbiakban adott vázlatos áttekintésben is támaszkodom.

sainak immár nem a mű befejezetlenségéből kiinduló életrajzi magyarázata, hanem irodalmi értelmezése – hiszen elsősorban éppen ezek az ellentmondások generálták az előző évtizedek heves vitáit.[2]

Jelen recenzió szempontjából azonban még fontosabb, hogy David Quint és Reinhart Herzog a kilencvenes évek elején két terjedelmes tanulmányban is emlékezet és felejtés motívumait állították a középpontba.[3] A szempontválasztás korántsem alaptalan. Elég csak arra gondolnunk, hogy az *Aeneis* cselekményét az emlékezés gesztusa indítja el (ti. Iuno istennő nem múló gyűlölete a trójaiak iránt), és ugyanaz zárja le (Aeneas végül azért nem kegyelmez Turnusnak, mert felismeri rajta az ifjú Pallastól zsákmányolt kardszíjat), az eposz kellős közepén, a hatodik ének alvilágjárásának végén pedig Anchises feltárja fia előtt a világ működését: többek között azt, hogy az újjászületésre váró lelkek a Léthé vizéből isznak, ami (az anamnézis-elméletet magyarázó platóni mítosztól eltérően) teljes felejtést eredményez. Ezeknek a szerkezetileg kulcsfontosságú jeleneteknek (és természetesen sok másiknak) a tükrében valóban feltérképezhetőnek látszik az „emlékezet/felejtés poétikája" az *Aeneis*ben.

A politikának és a történelemnek mint témáknak az epikus hagyományban való megjelenését vizsgáló monográfiájában David Quint a középkori eposz és románc antik műfaji előzményeit keresve különbséget tesz „győztesek és vesztesek eposza" között. Az előbbi jellemzője a jól meghatározható cél felé tartó lineáris, teleologikus elbeszélés-szerkezet; az utóbbié a ciklikusan ismétlődő kalandok és kudarcok potenciálisan végtelen sorát felmutató, „cél nélküli" narratíva. E két alaptípus gyökereit ismeri fel Quint már az *Ilias*ban és az *Odysseiá*ban is; az *Aeneis* különlegességét viszont az adja szerinte, hogy – nem utolsósorban éppen a homérosi eposzokkal való intertextuális kapcsolat révén – mindkettő jegyeit magán viseli. Az első hat énekben a trójai túlélők bolyongását elbeszélő „vesztesek eposzát" olvassuk. A második hat énekben azután a szöveg a „győztesek eposzává" alakul át: mintegy a trójai háború újrajátszására kerül sor Itáliában, de a küzdelmekből ezúttal Aeneas és a trójaiak kerülnek ki győztesen. Tegyük hozzá: ennek a műfaji kettősségnek a feltételezésével

[2] E megközelítésekre jó példákat szolgáltatnak James O'Hara *Aeneis*-tanulmányai: *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press, 1990. A római epikus hagyomány tágabb kontextusában: *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 77–103. Magyarul pedig lásd Ferenczi Attila monográfiáját: Ferenczi, *i. m*.

[3] David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993; Reinhart Herzog, *Aeneas' episches Vergessen: Zur Poetik der memoria = Memoria: Vergessen und Erinnern*, hg. Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, München, Fink Verlag, 1993, 81–116. Talán nem mellékes szempont az sem, hogy egyik szerzője sem kifejezetten *Aeneis*-kutató (egyikük nem is elsősorban klasszika-filológus): azok, akik egy vitában nem vettek részt, vagy legalábbis nem az első sorokban küzdöttek, sok esetben könnyebben függetlenítik magukat a régi paradigmától. Itt nem tárgyalom Glenn Most később megjelent, de 1972-es diplomamunkájának téziseit feleleventő, s az egykori témavezetőnek ajánlott tanulmányát: Glenn W. Most, *Memory and Forgetting in the Aeneid*, Vergilius, 47, 2001, 148–170.

tulajdonképpen maga Quint is elismeri a túlzottan sematikus felosztás interpretációs korlátait; az pedig, hogy olvasatában a mű a „győztesek eposzaként" zárul, mégiscsak implicit állásfoglalásnak tűnik az „augustusi" interpretáció mellett. Ebben a kontextusban vizsgálja Quint emlékezet és felejtés szerepét: ahhoz, hogy a trójaiak túllépjenek a traumán, el kell szakadniuk a múltjuktól – felejteniük kell. Amíg erre nem képesek, egyfajta „ismétléskényszer" (a freudi terminust Quint maga is használja) következtében továbbra is csak vesztesként tudják újrajátszani a múltat. Ennek jó példáját szolgáltatják az Odysseusét idéző bolyongások és az „új Trójá" egytől egyik kudarccal végződő alapításai a harmadik énekben. Az eposz második felében viszont – ismét freudi terminussal élve – már a traumatikus élmény átdolgozására, fordított szereposztásban és végeredménnyel történő újraélésére kerül sor.

Quint monográfiájával egy időben jelent meg az egyébként elsősorban késő antik epikával foglalkozó Reinhart Herzog tanulmánya. Herzog végső soron hasonló eredményre jut, mint Quint, de egészen más utat bejárva. Két emlékezeti horizontot különböztet meg az *Aeneis*ben: a trójai múltat felelevenítő „mitikus emlékezetet" és a római jövőre irányuló „történeti emlékezetet". Ez utóbbi nemcsak a római történelmet ismerő olvasók és az elbeszélő perspektívájából nézve értelmezhető, hanem Aeneaséból is, hiszen a főhősnek küldetése teljesítéséhez „észben kell tartania" mindazt, amit a jövőről (a fátumról) jóslatok és isteni útmutatások révén megtudott. A kétféle emlékezet egymással alapvetően reciprok viszonyban áll: minél inkább észben tartja Aeneas a küldetését, annál kevésbé irányítja cselekedeteit a trójai múlt emléke. „Felejtés" alatt Herzog értelmezésében tehát inkább a jövőt előrevetítő útmutatások emlékének az Aeneas gondolkodásában való előtérbe kerülését érthetjük, az emlékezés (*Erinnerung*) és a felejtés aktusai, valamint a megőrzött/(re)konstruált emlékek (*Gedächtnis*) hármas viszonyrendszerének folyamatos alakulása hatására. Ebben az összefüggésben vizsgálva a karthágói epizód az „önfelejtés" példáját szolgáltatja. Aeneas identitását ekkor átmenetileg nem határozza meg sem a trójai múltra, sem a római jövőre irányuló emlékezet: Dido ajánlata a lényegében történeti kontextus nélküli élet az „örök jelenben".

Azt természetesen Quint és Herzog értelmezései is feltételezik, hogy a tárgyalt emlékezés és felejtés alanya nem kizárólag Aeneas mint egyén, hanem az új hazát kereső trójai túlélők csoportja is; de hogy az emlékezet egyéni és közösségi formái különböznek-e egymástól Vergilius bemutatásában, és ha igen, miben, azt e két tanulmány nem taglalja. Igaz, megjelenésük csak egy évvel követte azon kötetét, mely közösségi emlékezet és identitás jelenségeinek értelmezésében új megközelítést javasolt és rövid idő alatt klasszikussá vált. Természetesen Jan Assmann monográfiájáról van szó.[4] Assmann a kulturális emlékezet kérdéskörét ókori társadalmak példáján keresztül vizsgálta, de a társadalom- és kultúratudományok más területein, úgy tű-

[4] Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in Frühen Hochkulturen*, München, C. H. Beck, 1992. Magyarul: *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999.

nik, mégis gyorsabban követőkre talált, mint a klasszika-filológusok és különösen az ókori Róma kutatói között (nyilvánvalóan nem függetlenül attól a ténytől, hogy egyiptológusként Assmann elsősorban a közel-keleti társadalmakra fókuszál, s Hellászt tárgyalja ugyan az utolsó fejezetben, de Rómával egyáltalán nem foglalkozik). Az utóbbi évtizedben végül elkezdtek megjelenni azok a munkák, melyek a kulturális emlékezet elméletét és kutatási módszertanát antik anyagra alkalmazzák,[5] 2009–2013 között pedig Karl Galinsky vezetésével zajlott kutatás a *Memoria Romana* projekt keretei között nemzetközi együttműködésben.[6] E projekthez köthető az alábbiakban részletesebben tárgyalt monográfia is.

Aaron Seider kötete már alcímével (*Creating the Past* – a múlt megteremtése) is azt sugallja, hogy elsősorban emlékezet és felejtés közösségi formáit tárgyalja majd az *Aeneis*ben. Ezt a várakozást a kötet bevezetője is megerősíti. A homérosi eposzok is – hangsúlyozza Seider – a közösség múltjának jelentős, identitásképző eseményeiről szólnak, de csak az *Aeneis* válik döntően aitiologikus költeménnyé: az elbeszélő a rómaiaknak mint társadalomnak *és* mint az eposz ideális olvasóközönségének a létrejöttét, eredetét beszéli el. A vizsgálat tárgyát képező *memoria* tehát egyrészt az Augustus-kori Róma kulturális emlékezete, melyet az *Aeneis* megszólaltat, másrészt pedig az emlékezés mint a cselekményben megjelenő, az új haza megtalálását és a városalapítást elősegítő hol tudatos, hol tudatalatti tevékenység. Seider ugyanis rögtön kijelenti, hogy túlságosan leegyszerűsítőnek tartja Quint fentebb vázolt értelmezését emlékezet és felejtés ellentétéről: szerinte Aeneasnak és a trójaiaknak nem felejtésre, a múlt maguk mögött hagyására van szüksége a továbblépéshez, hanem a trójai múlt újraírására, traumatikus emlékekből közösségalapító emlékezetté való átalakítására. Az *Aeneis* szövege újra meg újra érzékelteti, hogy egy-egy szereplő emléke valamilyen eseményről nem feltétlenül egyezik meg azzal, ahogyan az „valójában" megtörtént – ugyanis az elsődleges elbeszélő, vagy akár maga a szereplő más helyütt másként beszéli el ugyanazt a történetet. Mi történik ilyenkor? A szereplő rosszul emlékszik (elfelejtett valamit), tudatosan meséli másként a történetet (hogy a megfelelő hatást gyakorolja aktuális közönségére), vagy pedig tudat alatt változtatta meg emlékeit valamilyen lelki ok hatására?

Szintén a bevezetőben fekteti le Seider a vizsgálat módszertani alapelveit. Három megközelítést kíván ötvözni: a „[hagyományos] filológiai olvasásmódot", az emléke-

[5] Itt példa gyanánt csupán egy-egy görög és római tárgyú kötetet, illetve egy magyar nyelvű tanulmányt említhetek: Susan E. Alcock, *Archaeologies of the Greek Past: Landscape, Monuments, and Memories*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; Uwe Walter, *Memoria und res publica: Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom*, Frankfurt a. M., Verlag Antike, 2004; Agócs Péter, *Felejtés és emlékezés Pindarosz 7. iszthmoszi ódájában = Aranykor – Árkádia: Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, szerk. Kroó Katalin, Ferenczi Attila, Bp., L'Harmattan, 2007, 29–62. Nem a kulturális emlékezet elméletén alapuló, de a római kultúrára vonatkozóan fontos szakirodalmi előzmény továbbá: Joseph Farrell, *The Phenomenology of Memory in Roman Culture*, The Classical Journal, 1997/4, 373–383.

[6] A projekt honlapja: http://www.utexas.edu/research/memoria (Letöltés ideje: 2015. január 20.)

zetkutatást és a narratológiát. Az elsőt maga a szerző sem részletezi; a harmadikat az indokolja természetesen, hogy az emlékezés aktusainak vizsgálata megkívánja annak a pontos meghatározását (már ahol ez egyértelműen lehetséges), hogy ki idéz fel egy emléket, milyen közönség előtt, és milyen kontextusban. Seider az emlékezet három típusát különbözteti meg: beszél egyéni emlékezetről, közösségi emlékezetről, végül pedig (a folklorisztikából vett terminussal) oikotípusról. Ez utóbbi alatt a közösségi emlékezet sztenderdizált és ezáltal normatív változatát érti: a csoport tagjainak határozott véleményük van arról, hogy a múltra vonatkozó elbeszélések közül melyik elfogadható számukra, és melyik nem. Aeneas célja végső soron az, hogy ilyen oikotípust alakítson ki a közösség számára, s annak tagjai azt elfogadják.[7]

A bevezetést öt fejezet követi. Az elsőben (*Turning toward Rome*, 28–65) Seider főként azt tárgyalja, hogy miként alakítja Aeneas a múltra való emlékezést, hogy megkönnyítse a (legalábbis részben) bizonytalan jövő felé való továbblépést. A fejezet legfontosabb interpretációja az „asztalevés" híres esetét érinti. A harmadik énekben Aeneas elbeszéli Didónak, hogy bolyongásaik során a trójaiak eljutottak a hárpiák szigetére is, ahol Celaeno sötét jóslatot intézett hozzájuk: még mielőtt várost alapíthatnának, olyan éhség tör majd rájuk, hogy az asztalt is megeszik. Ezt hallva a trójaiak megrémülnek, Anchises pedig az istenekhez fohászkodik oltalomért (3, 247–266). Később, a hetedik énekben Aeneas és társai éhesen szállnak partra Itáliában és lakomát ülnek, melyen Aeneas fia, Ascanius mintegy viccből felkiált: „Hát még az asztalt is megesszük?" Erről Aeneasnak eszébe jut a jóslat – csakhogy egészen más változatban. A lakoma résztvevői előtt kijelenti, emlékszik, hogy Anchises megjósolta: ott kell majd megalapítani az új hazát, ahol az asztalevésre sor kerül. Az olvasó nincs abban a helyzetben, hogy eldönthesse, melyik változat az „igaz", hiszen mindkettőt Aeneas beszéli el, az elsődleges narrátor pedig nem minősíti őket. Seider értelmezése szerint viszont nem is az a lényeg, hogy mi történt valójában, hanem az, hogy Aeneas egy sötét, további szenvedéseket előrevetítő jóslatot alakít át pozitív tartalmúvá: az Anchises-változatban az asztalevés nemcsak előfeltétele az áhított cél elérésének, hanem közvetlenül előrejelzi azt. Nem kevésbé fontos, hogy a lakoma résztvevői elfogadják az „Anchises-változatot" a városalapítást megalapozó jóslatként, melyet így Aeneas mint „oikotípust" kanonizálhat. Érdemes lett volna ezt az értelmezést továbbvezetni: az *Aeneis* elbeszélője ugyanis azáltal, hogy a jóslatnak mindkét változatát előadatja Aeneasszal és ezáltal megörökíti azokat, egyúttal mintha az „Anchises-változat" Seider értelmezéséből következő kanonikus, megalapozó státuszát is destabilizálná, legalábbis a rómaiak alkotta emlékezetközösség számára.

[7] A terminusválasztás némiképp szerencsétlennek tűnik. A folklórkutatás oikotípus alatt jellemzően a több közösség által is ismert mesei narratívák helyi változatait érti; és ugyan lehetséges, hogy egy hallgatóság kijavítja a mesélőt, ha Hamupipőke történetét nem a megszokott változatban meséli, de azt nemigen állíthatjuk, hogy Hamupipőke története a közösségi múltat abban az értelemben jelenítené meg, és olyan megalapozó mítosz lenne, mint például a trójai történet a rómaiak számára. Talán célszerűbb lett volna – Assmann nyomán is – a kulturális emlékezet kanonizációs folyamatairól beszélni.

A második fejezet (*The challenge of Troy*, 66–95) fő témája, hogy a trójai múlt megörökítésének milyen lehetőségei vetődnek fel az eposz első felében. Seider kiemelten foglalkozik Aeneas első két beszédével. Az első a viharjelenet közepén elhangzó monológ (1, 94–101): boldogok azok, akik Trója falai alatt halhattak meg! Seider értelmezésében a hangsúly itt nem elsősorban a reményvesztett hős múltba fordulására és halálvágyára esik; sokkal inkább a jövőbeli emlékezés igényének hangoztatásáról beszélhetünk. Trójában voltak tanúk, mindenekelőtt a rokonok és a honfitársak, akiktől remélni lehetett a holtak emlékének megőrzését; ha viszont a hajó most elsüllyed a viharban, akkor Trója és a trójaiak emlékezete mindörökre odaveszhet. A második, már a karthágói partot érést követően elhangzó beszédben (198–207) Aeneas a társaihoz szól: őket olyan közösségként nevezi meg, akiket nemcsak a jelenlegi helyzetük, hanem a múltban átélt nehézségek közös emlékezete is összeköt, s akik abban reménykedhetnek, hogy „egyszer majd talán a jelenlegi bajokra is öröm lesz emlékezni" („forsan et haec olim meminisse iuvabit", 203). Aeneas optimizmusa azonban csak színlelt, teszi hozzá az elbeszélő: valójában őt is a reménytelenség gondja gyötri, s az imént idézett „talán" arra utalhat, hogy a kétkedés elsődleges tárgya nem az új haza megtalálása, hanem a vázolt emlékezeti fordulat.

Úgy érzem, az interpretáció ezúttal is folytatható lenne. Az imént idézett mondatból feltűnően hiányzik a *iuvabit* tárgya, egyben a *meminisse* alanya: kit fog majd örömmel eltölteni az emlékezés? Seider „Aeneas embereit" említi, és persze ahhoz, hogy a beszéd buzdításként hasson, ennek az értelmezési lehetőségnek nyitva kell maradnia. De Aeneas szavai úgy is értelmezhetők – függetlenül attól, hogy a hős maga hogyan érti őket –, hogy az átélt nehézségekre való örömteli emlékezés lehetősége csak a leszármazottak előtt nyílik majd meg, akik közösségük alapítástörténeteként idézhetik fel a háború és a bolyongás történetét. Itt tehát az lehet a tét, hogy a *meminisse iuvabit* szavak által körülírt emlékezés az élményt átélők vagy legfeljebb közvetlen utódaik assmanni értelemben vett „kommunikatív emlékezete", mintegy generációs élménye-e, vagy pedig a leendő rómaiak „kulturális emlékezete". A fejezetben Seider két további szövegrészt vizsgál: a karthágói Iuno-templom freskóját, mely a trójai háború jeleneteit ábrázolja (1, 441–493), valamint a buthrotumi epizódot (3, 294–505), ahol Helenus és Andromache a múlt zárványaként működő „kis Tróját" építettek maguknak. E szövegrészek tárgyalása főbb vonalakban követi a korábbi szakirodalom megállapításait, így további ismertetésétől eltekintek.

A harmadik fejezetben (*A personal affair: Memories of Dido*, 96–123) Seider a Dido-epizód példáján vizsgálja, hogy Aeneas miként használja az emlékezetet a más (nem trójai) szereplőkkel való érintkezés során. A figyelem tehát a közösségi emlékezet helyett mintha az egyéni emlékezetre tevődne át. De ne feledjük, hogy Dido és Aeneas tragikus végű kapcsolata a Róma és Karthágó közti történelmi szembenállás mitikus megalapozása. Seider szerint Aeneas önéletrajzi elbeszélése a 2–3. énekben azt mutatja, hogy a hős ugyan nem kívánja félrevezetni Didót, de tudatosan úgy idézi fel Trója bukását és a bolyongásokat, hogy közben önmagát segítségre szoruló és so-

kat szenvedett férfiként bemutatva szánalmat keltsen az idegen ország népében, elsősorban persze a királynőben. Többek között ennek is a következménye, hogy elbeszélése (ahogyan azt a korábbi szakirodalom, mint láttuk, hangsúlyozta) inkább a trójai múlthoz való viszonyra, mint az itáliai jövőre fókuszál. Aeneas tehát nem feltétlenül „múltjának foglya", hanem így láttatja magát. Csakhogy az epizód végére Aeneas elveszti azt a (talán eleve csak látszólagos) kontrollt, amelyet Didóval való kapcsolatának alakításában gyakorolt. Nem tudnak megegyezni sem abban, hogy ami kettejük közt történt a barlangban, ahová egy vihar elől menekültek, vajon házasságkötésnek számít-e, sem pedig abban, hogy ha már eldöntött tény, hogy Aeneas el fogja hagyni Karthágót, akkor kapcsolatukra hogyan lehet majd emlékezni a jövőben. Aeneas úgy próbálja enyhíteni a királynő dühét, hogy megismétli már az első énekben is tett kijelentését, miszerint sohasem fogja őt elfelejteni. Seider nem tárgyalja, de éppen az emlékezés kontextusában tűnik fontos momentumnak, hogy Aeneas e helyütt a királynőt korábban nem használt néven, Elissának szólítja („nec me meminisse pigebit Elissae", 4, 335), méghozzá azután, hogy ő ugyanezen beszélgetés során kétszer is Didóként hivatkozott magára (291; 308). A kommentárok nyelvi magyarázata – ti. hogy Vergilius kerüli a *Dido* ragozott alakjainak használatát – talán kiegészíthető azzal az értelmezéssel, miszerint az Aeneas emlékeiben élő királynő nem minden tekintetben lesz azonos azzal, akit az *Aeneis*ben eddig megismertünk: a főhős tehát ezúttal sem annyira megőrizne, mintsem megalkotna egy emléket. Az „emlékezetpolitikai ajánlat" azonban csak tovább dühíti Didót, aki azt kívánja, hogy Aeneas fulladjon a tengerbe, s utolsó szavaival őt, Didót szólítsa: vagyis rá emlékezzen éppen abban a pillanatban, amikor tudomásul kell vennie, hogy – miként attól az első ének viharjelenetében is félt – síremlék és hőshöz méltó emlékezet reménye nélkül fog meghalni.

A negyedik fejezetben (*The narrator's song*, 124–158) Seider egészen más területet vizsgál: a szereplők helyett a narrátor emlékezetét, saját elbeszéléséhez való viszonyát. Két megállapítását érdemes itt kiemelni.

Egyfelől a Vergilius-kutatás mindig is hangsúlyozta, hogy a költő Homéroshoz képest nagyobb önállóságra tart igényt a múzsákkal szemben: természetesen kér tőlük információkat, de az „éneklést" magának tulajdonítja (*cano*, 1, 1). Seider értelmezésében ez nem elsősorban a költői autonómia kifejezője, sokkal inkább az elbeszélő és a római befogadók mint emlékezetközösség viszonyával függ össze. Az önmagát a „mi" tagjaként bemutató elbeszélővel ellentétben a múzsák nem tagjai a közösségnek, így bár több információval rendelkeznek a múltról, mégsem tudják azt az éneket megalkotni, mint a római elbeszélő. A közösség kulturális emlékezetét érvényesen meghatározni és elbeszélni (legalábbis ezen modell szerint) csak belülről lehet.

Másfelől az elbeszélő nemcsak a múzsákkal, hanem a szereplőkkel szemben is meghatározza magát a közösségi emlékezet alakulására való befolyást illetően. Ennek kiemelt fókuszpontjai azok az aposztrophék, melyekben az elbeszélő valamelyik szereplőt annak halálakor szólítja meg, és hosszan tartó hírnevet, emlékezetet ígér neki (amit elbeszélésével egyúttal meg is valósít). Már az archaikus görög költészetben is

megjelenő gondolat ez természetesen: a hősök a költőnek köszönhetik, hogy haláluk után nem múló dicsőségben van részük. Csakhogy az *Aeneis*ben bonyolultabb a helyzet. Az érintett szereplők jövőbeli emlékezetéről általában több, elbeszélői és szereplői változatban is olvasunk, éspedig jellemzően ebben a sorrendben. A jelenetek elrendezése is azt sugallhatja tehát – érvel Seider –, hogy a vergiliusi modell szerint senki, még a költő sem léphet fel azzal az igénnyel, hogy átvitt értelemben is „az övé legyen az utolsó szó" a közösség kulturális emlékezetének alakításában.

A záró, ötödik fejezetben (*Imperatives of memory: Foundation and fury in* Aeneid *12*, 159–195) Seider az eposz utolsó énekének négy jelenetét vizsgálja. A sebesült Aeneas Ascaniushoz intézett (és az eposzban egyedüliként idézett) beszédében arra buzdítja fiát, hogy felnőve apja és nagybátyja, Hector példáját kövesse – vagyis ne engedje feledésbe merülni Trója emlékét. A harctérre visszatérve a főhős egyelőre nem tud az ellenség vezére, Turnus közelébe kerülni, és frusztrációját mások megölésével enyhíti. Az elbeszélő ezen a ponton saját szerepére is reflektál, éspedig ismét a római emlékezetközösség tagjaként. Nehéz és fájdalmas ezt az öldöklést felidézni: vajon miért hagyja Iuppiter, hogy egymás ellen harcoljon az a két nép, melyeknek az a sorsa, hogy később békében éljenek, sőt összeolvadjanak egymással? Az elbeszélő természetesen nem élte meg személyesen ezt a harcot: csak mint kulturális emlékezet okozhat számára fájdalmat. A harmadik tárgyalt jelenet Iuppiter és Iuno kibékülése, mely a népek említett összeolvadásának a feltételeit szabja meg. A katonai győzelem lehet ugyan Aeneasé és a trójaiaké, de az „emlékezetpolitikai" győzelmet az istennő magának követeli – az etnogenezis az Aeneas által nem sokkal korábban Ascaniusra örökül hagyott trójai identitás elvesztésével, a trójai múltat életben tartó kulturális emlékezet eltűnésével jár majd. Így érkezik el az *Aeneis* és a monográfia olvasója az utolsó jelenethez: Turnus halálához. Ennek elemzése során Seider – mint már többször – ismét hangsúlyozza, hogy némileg leegyszerűsítő emlékezet és felejtés ellentétéről beszélni, inkább az emlékek közti válogatásról van szó. A legyőzött Turnus ugyanis maga is Aeneas emlékezetére apellál: gondoljon vissza atyjára, Anchisesre, és kímélje meg ellenfele életét – Turnusnak is van atyja, aki hazavárja. Ráadásul – de ezt persze Turnus nem tudja, Aeneas pedig, úgy tűnik, nem emlékszik rá – az alvilágban Anchises azt a tanácsot adta, hogy a gőgösöket le kell győzni, a legyőzötteket viszont kímélet illeti. Turnus már-már meggyőzi Aeneast, csakhogy ekkor Anchises emlékét felülírja egy másik: a Turnus által megölt Pallasé, s ez végzetesnek bizonyul Turnus szempontjából. Az *Aeneis* tehát az emlékezet kontrollálhatatlanságának érzékeltetésével zárul: nemcsak Turnus nem tudja kiszámíthatóan befolyásolni Aeneas emlékezetét, hanem Aeneas sem a magáét.

A kötetet záró rövid konklúzióban (196–204), sőt annak is csupán az utolsó néhány oldalán fogalmazódik meg végre a kérdés, hogy az *Aeneis* hogyan értelmezhető a kortársak, a korai Augustus-kor kulturális emlékezeti horizontján. Az eposz – írja Seider – azt üzeni a kortársak számára, hogy a polgárháborúk után a közösség újjáépítése sem alapulhat a felejtésre, csak az emlékezetre, ugyanakkor az emlékezés

korántsem olyan könnyen irányítható és befolyásolható folyamat, mint amilyennek azt Augustus láttatni szeretné. Ezek a következtetések valóban következnek Seider *Aeneis*-olvasatából, de nem lehet mondani, hogy valóban újszerűek lennének (különösen ilyen vázlatosan kifejtve). Fontos lett volna tárgyalni, hogy miként konstruálja az *Aeneis* szövege azt a „mi"-t, akiket az olvasó kézenfekvő módon azonosít a rómaiakkal: vajon az *Aeneis*ben ez a közösség mennyire egységes vagy tagolt, milyen földrajzi, politikai, kulturális, genealógiai szempontok szerint definiálható? A szerző megkerüli ezt a kérdést. Lényegében elmarad, hogy Seider a kulturális emlékezet módszertanára épülő részletes interpretáció során elhelyezze az *Aeneis*t kora kulturális közegében (ahogyan a bevezetőben ígérte). Ehhez természetesen nem lett volna elég az *Aeneis*t magát vizsgálni. A hiányzó szövegek közül csak két példát említve: érthetetlennek tűnik Varro és Dionysios Halikarnasseus mellőzése. Seider továbbá sok esetben nem mélyíti el eléggé az egyes szövegrészek értelmezését, s a kötet témája szempontjából fontos szempontok tárgyalása nélkül lép tovább (lásd az egyes fejezeteknél említett kritikáimat); a gondolatmenet és a megfogalmazás néhol pedig kifejezetten repetitívnek tűnik.

Mindezek a kritikák nem kérdőjelezik meg Seider egyedi megfigyeléseinek és értelmezéseinek értékét (fontosnak tűnnek mindenekelőtt az „emlékezet vs. felejtés" oppozíció lebontása felé tett lépések); de a kötetből talán mégis az elszalasztott interpretációs lehetőségek a legemlékezetesebbek. A recenzens már csak ezért is fokozott kíváncsisággal várja korunk egyik legkiválóbb és leginvenciózusabb latinistája, Alessandro Barchiesi megjelenés előtt álló és szintén a már említett *Memoria Romana* projekthez kapcsolódó *Aeneis*-monográfiáját.[8]

[8] *The War for Italia: Conflict and Collective Memory in Vergil's* Aeneid. http://www.utexas.edu/research/memoria/grant_recipients.html (Letöltés ideje: 2015. január 20.)