

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

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

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

Csehy Zoltán

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

Ovidius-témák, Ovidius mint téma

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

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

Ó, kihúnyó eonok,

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

ó, költők, barátaim,

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

ó, Orpheusz,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orpheus (és Eurydice)

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

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

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

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

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

Orcsik Roland: *Pornó Eurydike* (részlet)

I.

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Narcissus

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

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

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

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

Myth&Co

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jegyzetek

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

Bibliográfia

- Barak L. 1987. *Szelid pamflet*. Pozsony.
- Bedecs L. 2009. „A pátosz és a posztmodern”: Uő: *Nyelvek a végtelenhez. Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetéről*. Budapest, 185–194.
- Blanchot, M. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Gy. – Kicsák L. – Lőrinszky I. Budapest.
- Bogdán L. 2008. „Bolyongások a dalmát szigetvilágban”: *Holmi* 20/5, 621–624.
- Boldog Z. 2013. *A felesleges könyv*. Irodalmi Jelen (<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1530/felesleges-konyv>).
- Borbély Sz. 2006². *Halotti Pompa. Szekvenciák*. Pozsony.
- Csehy Z. 2004. „Minotaurus lakcíme. Kalandok a szonett labirintusában”: H. Nagy P. (szerk.): *Disputák között*. Somorja, Dunaszerdahely, 197–200.
- Csehy Z. 2005. „Antikvitás mint intertextus a kortárs magyar költészetben”: *Új Forrás* 37/2, 67–74.
- Csehy Z. 2010. „Endümion álma, Luna ánusza. Közelítési kísérletek Tözsér Árpád antikizáló verseihez”: *Parnasszus* 16/4, 34–41.
- Csehy Z. 2013. „A költők asztala. A szövegköziség mint szubverzió és politikai tett Barak László 1989 előtti lírájában”: *Opus* 5/6, 11–19.
- Csehy Z. 2014. *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony.

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