

Kocziszky Éva (1953) irodalomtudós, germanista, egyetemi tanár. Kutatási területei: az antikvitás utóélete, a klasszika és romantika irodalma, német költészet.

Legfontosabb publikációi:

Hölderlins Orient. Würzburg, 2009.

Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste. Szerk. Eva Kocziszky. Berlin, 2011.

Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern. Szerk. Eva Kocziszky és Jörn Lang. Darmstadt, 2013.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:

Dionysosi intenzitás és tudománykritika. Görögország romjai a 20. század eleji német költészetben (2010/2).

Fehér, de nem apollói

Klasszicitás és az európai avantgarde költészet

Kocziszky Éva

Közismert, hogy az antik görög művészet remekei színesek voltak, a 19. század első felében lezajlott úgynevezett *polychromia*-vita óta ezt még az antik romok laikus szemlélői sem kérdőjelezték meg. Ez a vita arról folyt, hogy vajon a görög templomok fehér felületűek voltak-e, ahogyan azt Winckelmann nyomán a klasszikus ízlés sugallta, avagy színesre festettek. Ez utóbbit tényszerűleg igazolták az aiginai frízeken talált pigmentnyomok; az ezekre irányuló első vizsgálatok eredményeit Johann Martin von Wagner tette közzé 1817-ben. Gottfried Semper és kortársai 19. századi rekonstrukcióitól a *Színes istenek* projektnek a 2000-es években szervezett kiállítás-sorozatáig egyre gazdagabb kutatási anyag és egyre látványosabb prezentációk sora teszi számunkra elképzelhetővé azt a színvilágot, mely ezeket a ma jószerével a világos kő színére korlátozódó alkotásokat jellemezte.¹ Ugyanakkor, ezen tudással a fejünkben, mégis többnyire egy olyan görög művészet eszménye él bennünk, mely a vakítóan fehér vagy világos márvány felületével nyugtáz le bennünket. Miért esik a modern kori nézőnek nehezebbre, hogy elfogadja ezt a színességet? Vajon pusztán empirikus tényszerűségről van szó? Úgy gondolom, nem, hiszen – mint azt számos jelentős művészettörténész, többek között Horst Bredekamp megállapította – a vizuális érzékelés nem valamiféle evidencia, amely az esztétikai tapasztalatot megelőzi, hanem maga is mediális és történeti.²

Az antik szobrászatot illetően Johann Joachim Winckelmann volt az első, aki a márványfelület fehér színét összekapcsolta az antik művészet esztétikai tökélyével: „Mivel a fehér szín a legtökéletesebben veri vissza a fényt, s a legérzékenyebbet teszi az érzékelést, ezért minél fehérebb, annál szebb egy szép test” – állapította meg az *Ókor művészetének történetében*.³ Ezen okból tartotta ő – az autopszia apostola!⁴ – a hófehér, sima felületű gipszmásolatokat előnyösebbnek az eredetieknél, ha az antik művészet tanulmányozását valaki gyakorolni kívánja. Egy fél évszázaddal később Goethe is a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” winckelmanni princípiumaira emlékeztetve fogalmazta meg a színelméletében azt a tézist, miszerint a „fehér fogalmához önkéntelenül is társítjuk a tisztaság és az egyszerűség fogalmait, úgyhogy még morális értelemben is összefonódik a fehér fogalma az egyszerűséggel, az ártatlansággal és a tisztasággal, [...] úgyhogy minden fehér test a tisztaság és egyszerűség képzetét kelti bennünk.”⁵

Vitathatatlan tény, hogy az irodalmi modernség költői a 19. század fordulóján éppen ezt a winckelmanni és goethei klasszicizmust utasították el, s nevezték az antikot teljesen időszerűtlennek, mely a modern életvalóságtól idegen. Erre való tekintettel volt az irodalomtudomány és a művészettörténet is sokáig azon az állásponton, hogy a modernség, a szimbolizmus és avantgarde művészei számára az antikvitás nemcsak mint esztétikai ideál és mint vágyott világ, hanem mint kulturális referencia is teljesen érdektelenné vált.⁶ Az utóbbi évtizedek kutatásai sokat árnyaltak ezen a tézisen, bemutatva, hogyan fedezi fel a modern művész saját magát a nietzschei dionüszikus görögségben vagy a freudi pszichoanalízis feltárta „antik” mélyrétegeiben.⁷ A görög archaikus művészetnek mint nagyon is jelenvalónak ez az energetizálása valóban rendkívül színes, a szó szoros értelmében is színes alkotásokat inspirált, éspedig nemcsak a Jugendstilben vagy az expresszionista festészetben, de az archaikushoz

mint a modernség ösfenoméjéhez visszanyúló költészetben is: gondoljunk csak Hugo von Hofmannsthalra, a korai Gottfried Bennre, vagy az avantgárd festészet és az archaikus görög művészet szerelmeseként ismert Theodor Däubler harsány színekben tobzódó verseire.

De vajon mi történik ugyanezekben az évtizedekben az antik fehér eszményével, amely olyan szorosan összekapcsolódott az apollóinak nevezett antik ideállal, mely elválaszthatatlannak tűnt a neoklasszicista esztétikától? Hogyan viszonyulnak hozzá a század első évtizedeinek azon jelentős művészei és költői, akiknek munkásságában éppen a fehér antikvitas vitathatatlanul fontos szerepet játszik? Vajon kielégítően magyarázza-e a fehér újabb, a 20–30-as évek kibontakozó klasszikus kultuszát egy „klasszikus modern” esztétika posztulálása, melyet a kutatás az I. világháború okozta megrendülésből, egy történelmi összeomlás sokkjából eredeztet és konzervativizmusnak deklarál? Vagy valami más, magában a modernség esztétikájában is keresendő annak a klasszicizáló fordulatnak az alapja, mely még olyan nagy művészek életművében is kimutatható, mint Picasso, Picabia, Matisse vagy Maillol?⁸ Mit mond erről a költészet, melyben talán éppenséggel az antik fehér révén sző az avantgarde egy új dialógust a klasszikussal?

1. „Az én Hellasom egy kristály”⁹

Kezdjük a vizsgálódásunkat Paul Valéryvel, akinek esztétikáját a mallarméi „tisztá költészet” programjának továbbgondolásként szokás értelmezni. Valéry spirituális és intellektuális líra-

ja deklaráltnan kerül minden tárgyiasságot, minden költészetben kívüli valóságra vonatkozó referenciát, és ez látszólag ellene szól annak, hogy épp Valéryt tekintsük az antik fehér egyik modern esztétájának. A 20-as évek versei azonban arról győzhetik meg az olvasót, hogy éppen ez az elvont költészet több szálon is kapcsolódik az antik szépséghez. Valéry számára a szellem voltaképpen a művészet kézműves aspektusa, a formateremtés dinamikus elve, olyanfajta, minden konkrét létezésről elvonatkoztatott tökéletesség, amelyet számára a plótinosi Egy vagy éppenséggel az antik templom reprezentál. A *Hellas és mi* máig nem publikált jegyzeteiben az ő Hellasát egy kristályhoz hasonlítja, és kifejti, hogy látni szeretné az antik föld romjait, mégpedig teljesen elfogulatlan, friss szemmel. Őt nem az érdekli, ami másokat, ő nem a múlt emlékeit keresi, hanem a szépség vizuális nyelvét, egy olyan beszédet, amely őt személyesen is megszólítja. A hang szépségére utal az *Eupalinos, avagy az építész* című dialógusában is, amikor az építész beszédmaszkjával ezt mondja: „Nem érdemelnek mást, mint megvetést az olyan épületek, amelyek nem tudnak beszélni és énekelni.”¹⁰ Ezen belátás nyomán költői programjának fontos alkotóelemévé válik az architektonikus szépség dinamizálása, melyben Valéry azt a Flaubert-t követi, aki az athéni Akropolis néhány oszlopának megpillantásakor megsejtette, „milyen múlhatatlan szépség lenne elérhető a mondatok, szavak, hangok hasonló rendjével”.¹¹

Valéry klasszikus verse, a *Cantique des Colonnes (Oszlopok éneke, 1922)* ezt az architektonikus, statikus tökéletességet kívánja lendületbe hozni a költészet zeneiségével, illetve átforgatni a szavak tökéletes rendjének zenei poézisévé:

*Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour,
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour,*

*Douces colonnes, ô
L'orchestre de fuseaux!
Chacun immole son
Silence à l'unisson.*

– *Que portez-vous si haut,
Égales radieuses?
– Au désir sans défaut
Nos grâces studieuses!*

*Nous chantons à la fois
Que nous portons les cieux!
o seule et sage voix
Qui chantes pour les yeux!*

*Vois quels hymnes candides!
Quelle sonorité
Nos éléments limpides
Tirent de la clarté!*

*Si froides et dorées
Nous fûmes de nos lits
Par le ciseau tirées,
Pour devenir ces lys!*

*Szépséges oszlopok,
Napvert főtök körül
Madár csapat topog,
Élő éketekül.*

*Oszlopok, ó tele
orsók orkesztere!
Mind hallgat, s összecseng
Egy szólamban a csend.*

– *Mi az, ti ragyogók,
mit tártok oly magasra?
– Buzgó bájunkat ott
hibátlan vágy marasztja!*

*Dalunk zeng, az egek
terhét hordozva. Ő
bölcs dal s egyetlenegy,
a szemnek szólaló!*

*Nézd tiszta himnuszunkat!
A teljes zengzetet,
mit sejtő anyagunk ad,
a fényben reszketeg.*

*Ágyunkból arany ívben
a véső bonta ki,
hogy szöknénk szárba itten,
kő liliomai.*

*De nos lits de cristal
Nous fûmes éveillées,
Des griffes de métal
Nous ont appareillées.*

*Pour affronter la lune,
La lune et le soleil,
On nous polit chacune
comme ongle de l'orteil!*

*Servantes sans genoux,
Sourires sans figures,
La belle devant nous
Se sent les jambes pures.*

*Pieusement pareilles,
Le nez sous le bandeau
Et nos riches oreilles
Sourdes au blanc fardeau,*

*Un temple sur les yeux
Noirs pour l'éternité,
Nous allons sans les dieux
A la divinité!*

*Nos antiques jeunesses,
Chair mate et belles ombres,
Sont fières des finesses
Qui naissent par les nombres!*

*Filles des nombres d'or,
Fortes des lois du ciel,
Sur nous tombe et s'endort
Un dieu couleur de miel.*

*Il dort content, le Jour,
Que chaque jour offrons
Sur la table d'amour
Étale sur nos fronts.*

*Incorruptibles soeurs,
Mi-brûlantes, mi-fraîches,
Nous primes pour danseurs
Brises et feuilles sèches,*

*Et les siècles par dix,
Et les peuples passés,
C'est un profond jadis,
Jadis jamais assez!*

*Sous nos mêmes amours
Plus lourdes que le monde
Nous traversons les jours
Comme une pierre l'onde!*

*Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables...*

*Kristályba dermedett
álmunkat szerteúzték,
s kampós acélszegek
fogtak munkába tüstént.*

*Hogy sápasszuk a holdat,
a holdat és napot,
körmökként kicsiszoltak,
hogy mindegyőnk ragyog.*

*Arctalan mosolyok,
mi, térdtelen cselédek,
előttünk lobogóbb
lábszára lesz a Szépnek,*

*mi, egyek áhítatra,
betömve áll az orr,
fülünk hallásra gyatra
a hószín súly alól,*

*s szentély az örökig
elfeketült szemem:
Az istenségbe így
megyünk istentelen!*

*Ifjúságunk, a régvolt,
fakó test fényes árnya,
büszke, amit belénk olt,
a számok-szülte bájra.*

*Szám leányai, kiket
tart arany rendelés –
ránk dől és elalszik egy
isten, s színe méz.*

*S alszik békén: a Nap,
kit téres homlokunk
oltárán napra nap
újból feláldozunk.*

*Mi meg-nem-ejthetők,
mind fagyosan tüzellők,
így vittünk táncba rőt
lombot és kósza szellőt,*

*századok tízeit,
s ó, túnt népek sora!
Mélységes múlt ez itt,
S nem múlhat el soha!*

*Világként mélybe döntő
szerelmeink alatt,
mint vízbe merülő kő,
szeljük a napokat.*

*Az időn átkelünk,
S tündöklő természetünk
Mondhatatlan nyomában
Mondák kelnek csodásan...*

Somlyó György fordítása¹²

Ezeket a „boldog oszlopokat” az a szépség és szűzi tisztaság, az az ünnepélyesség és szentség hatja át, amelyet a korabeli archeológia a görög archaikus plasztikának tulajdonított. Valéry lírájában ők szólaltatják meg a kozmosz tökéletes harmóniáját, mely zengő jelenlétük által egyszerre válik hallhatóvá és láthatóvá. Az én-líra beszédhelyzetében zengő oszlopok¹³ ifjú szüzek, noha nincs térdük, és mosolyuk is arc nélküli. A fiatal női test és a fehér szín egyaránt a szépség tökélyét jelképezi, melyet az oszlopok éneke úgy mutat be, hogy az csak a lilium fehérségével, a kristály villódzóan ragyogó fényével, a Nap és a Hold ragyogásával mérhető össze.

Az antik rom fedetlenségét idéző költői imaginációban az eget tartó oszlopok az aranymetszés isteni matematikájának leányai (*filles des nombres d'or*), akik „sugárzó egyenlőségben” tartják transzparens világló terhüket, az égboltozatot. Az a kozmikus rend, az az univerzális, egyszerre emberi és emberen túli szépség, amelyet az antik szentély architektúrájának szoktak tulajdonítani, még annak romjaiban is újjáéledhet abban a szellemi költészetben, amelyet Valéry hirdet. Ám ha igyekezett is elvonatkoztatni ez a költészet mindattól, ami tárgyias, a vers költői párhuzamai – egyfelől a forma (oszlop – női test), másfelől a szín- és fényeffektusok vonatkozásában (a márvány fehérsége – a görög fény világlása és sajátos transzparenciája) – az olvasót a kortárs archeológiai fotográfia esztétikai nyelvére emlékeztethetik. Noha Valéry nyilvánvalóan csak korábbi fotográfiákat láthatott, hadd hivatkozzam analógiaként Hermann Wagnernek az athéni Akropolison készített fotográfiáira, melyek a francia szimbolizmus esztétikai látásmódját idézik¹⁴ (1. kép).

Az athéni Akropolis Múzeum szobrainak a szabadban történő lefotózására az 1936-as év egészen egyedi lehetőséget nyújtott. Ezek a fotók olyasvalamit dokumentálnak, amire a mai múzeumlátogatónak nincs lehetősége, hogy ti. abban a sajátosan felhőtlen, tiszta napfényben tekintse meg ezeket a szobrokat, amely egykor, keletkezésük idején megvilágította őket. A fehér márvány test és a fehér márvány szentély ragyogása iránti lelkesedés a két világháború közötti korszak jellegzetessége, mely abból az érzéki élményből is táplálkozik, melyet a görög fény iránti rajongásnak nevezhetünk. Hogy ez utóbbi mennyire meghatározta a század első felének az antikvitásélményét, annak tanúsítására Virginia Woolf vagy Martin Heidegger sokat idézett passzusai mellett hivatkozhatunk olyan akkoriban ismert, ám azóta feledésbe merült költő-esztétákra is, mint például Rudolf Binding:

„A fény élménye a legcsodálatosabb, a legnyomatékosabb és a legtökéletesebb Görögországban. E fény nélkül Görögország nem lenne az, ami, sem a művészete, sem az istenei, sem az emberek maguk. [...] Voltaképpen nem is a fényről van itt szó a fény tulajdonságaival, hanem valamiféle félelmetes fényességről. Nincs ember, aki meg tudná nevezni ennek a világosságnak a színét vagy az árnyalatait. [...] Ez a világosság tisztaságot követel, határozottságot és a forma kérielhetlenségét.”¹⁵

A fehér antikon visszaverődő görög fény valamiféle „iszonytató világosság”, amely kíméletlenül transzparens, és a maga tisztaságában olykor kegyetlennek, démoninak, sőt pusztítóknak is mutatkozik, s ezzel a megvilágított szépet mintegy annak ellentétébe fordítja. Hugo von Hofmannsthal 1908-as görögországi



1. kép. Hermann Wagner: Az athéni Akropolis Múzeum koré szobrai a szabadban

feljegyzéseiben azt írja, hogy itt találkozott először igazi orientális napfényvel, mely nemcsak „mesés” (*fabelhaft*), hanem egyszersmind „vakító és csúnya is”.¹⁶ Majd hozzáteszi: ebben az iszonytató fényben ez az amúgy is titokzatos ország a maga ürességében és megközelíthetetlen szüzességében jelenik meg.

Hermann Wagnerrel jószerével egy időben a harmincas évek másik nagy fotográfusa, Herbert List már albuma címében is kiemeli (*Licht über Hellas*, Fény Hellas felett),¹⁷ hogy az ő Hellas-fotográfiái a görög fénynek az írásai (*photo-graphé*). Ezt az albumot az archeológiai fotográfia történetében az első olyanként tartják számon, amely szinte kizárólag a széttöredezetségre, a pusztulásra, a visszavonhatatlanul elmúltra irányítja a tekintetet.¹⁸ A fotográfia ezzel a fragmentarizálással mintegy azt sugallja, hogy amit ma voltaképpen látunk, az egy hajdanvolt jelenlétnak csak az emlékezte, a nyoma. A képen látható fotó (2. kép), mely Sunionban, a Poseidón-szentélynél készült, ezt a hatást az oszlopsor dematerializálásán túl a perspektíva megválasztásával is jelzi: a felvétel ugyanis éppen arról a helyről készült, ahol a szentélyben egykor a kultuszszobor állhatott, közvetve látható, amit a tájból látunk, nem más, mint a szentélyből már eltávozott istenek pillantásának a megőrzése.

Valéry költészete és a húszas-harmincas évek fotóművészete mellett Mallarmé tiszta költészetének a negatív teológiával érintkező negativizmusa a kor számos művészére is ihletően hatott, akik közül jelen összefüggésben Kazimir Malevicset emelhetjük ki.¹⁹ Malevics követte azt a Mallarméi elvet, mely

2. kép. Herbert List: *Sunion*

szerint a művészetnek egyaránt meg kell szabadulnia a szubjektivitás minden formájától és a tárgyiasság minden korlátjától. *A dolog nélküli világ (Die gegenstandlose Welt, 1926)* című írásában Malevics szélsőséges purizmust hirdet, mely a fehér semmi tárgyatlanosságában haladhatja meg az élet tragikus antinómiáit.²⁰ A szuprematista művészet a tiszta negativitást, melyet a fehér semmiben paradigmaticusan példáz, az antik szentély tiszta eszményével állítja szembe:

„Az antik műalkotásokat ma múzeumokban gondosan őrzik, ám nem azért, hogy konzerválják őket valami gyakorlati használat céljából, sokkal inkább, hogy bennük az örök művészt élvezhessék. Az új, tárgyatlan (nem célszerű) és az antik művészet közötti különbséget úgy is megfogalmazhatjuk, hogy az utóbbi teljes művészi értéke csak akkor mutatkozik meg a maga teljes valójában (és ismerhető fel), ha már elhagyta őt az az élet, amely mindig új célszerűségek után kutat. Ugyanakkor az előbbire pedig az áll, hogy a nem alkalmazott művészi elem ebben az esetben az élet előtt jár, és becsukja a »gyakorlati felhasználás« előtt az ajtót.

Az antik szentély nem azért szép, mert menedékkül szolgál egy bizonyos létrendnek és a hozzá tartozó vallásnak, hanem mert a plasztikai viszonylatok tiszta érzékeléséből nyerte a formáját. Ez a művészi érzékelés (mely a szentély megépülésével alakot öltött) időtlenül értékes és eleven, az a létrend azonban (mely a szentélyt egykor körülvette) – halott.²¹

Malevics a görög szentélyben megmutatkozó művészi érzületet időtlenül érvényesnek tekinti, amennyiben elvonatkoztatunk azoktól a történeti, vallási és szociális funkcióktól, amelyeknek létrendjébe egykor betagozódtak, s a templomot mint tiszta esztétikai tárgyat szemléljük.²² A minden célszerűségétől, kultikus kontextusától megtisztított antik művészet ezért a szuprematista művészetrel együtt kiállítható egy modern múzeumi térben, például a festő *Fehér négyzet fehér alapon* című híres munkájával, mely a formát és a színt egyaránt felüggesztve csupán egy geometrikus nyoma annak a differenciának, amely az alap és a négyzet fehérje között megmarad.

A fehér színben Malevics szerint az összes szín elenyészik, s ezzel egyszerre mind a fehérnek hagyományosan tulajdonított „tisztaság” fogalma is megváltozik: az annihiláció, a „semmi” megfelelője lesz. Malevics az örökké üres kozmikus tereket hozta vele összefüggésbe, azt a végtelent, mely szerinte Isten semmije, s ezzel egyszerre mind egy olyan művészeti törekvés emblémájává vált, mely háttér kíván fordítani a szemétdombként jellemzett Földnek.²³

A kései szimbolista és szürrealista költészet egyes képviselőinek nyilatkozatai következtetésre arról győzhetnek meg minket, hogy a mallarméi „tisztá költészet” és a szuprematizmus negativizmusa többükénél meghatározta az antik művészetrel történő találkozást. Az idegenség, a hiány és a távollét metaforái közül jelen kontextusban csupán még Gabriele d’Annunzio egyik megjegyzésére utalok, mely szerint a Parthenón voltaképpen egy üres filmvászón lenne.²⁴ A világos momentum az önmagában teljesen üres vászón, a *tabula rasa* effektusát váltja ki, és minden más csak modern mozi, csak vetítés.

2. Alvó Leukios

D’Annunzio egyes szimbolista gesztusai és Rilke dolog-versei (*Dinggedichte*) mellett Kavafisz költészete az, melyet egy sajátos archeológiai alkotásmód jellemez, melynek során a költő a nyelvet mintegy materializálja, beleolvasztja a szemlélet során önmagát megvonó, megragadhatatlan tárgyba. Ebből a szempontból példaértékű lehet Kavafisz nagyhatású sírversei közül *Az Athyr havában*. Somlyó György fordításában:

EN ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ

Μὲ δυσκολία διαβάζω «Κύ[ρ]ιε Ἰησοῦ Χριστέ». «Ἐν τῷ μηνί [νι] Ἀθύρ» Στὴ μνεία τῆς ἡλικίας τὸ Κάππα Ζῆτα δείχνει Μὲς στὰ φθαρμένα βλέπω Μετὰ ἔχει τρεῖς γραμμὲς μὰ κάτι λέξεις βγάζω— κατόπιν πάλι «δάκρυα», Μὲ φαίνεται ποὺ ὁ Λεύκιος Ἐν τῷ μηνί Ἀθύρ	στὴν πέτρα τὴν ἀρχαία. Ἔνα «Ψυ[χ]ήν» διακρίνω. «Ὁ Λεύκιος [ε] [κοιμ]ήθη». «Ἐβί[ω]σεν ἐτῶν», ποὺ νέος ἐκοιμήθη. «Αὐτό [ν]... Ἀλεξανδρέα». πολὺ ἀκρωτηριασμένες σὰν «δ[ά]κρυα ἡμῶν», «ὀδύνην», καὶ «[ἡμ]ῖν τοῖς [φ]ύλοις πένθος». μεγάλως θ’ ἀγαπήθη. ὁ Λεύκιος ἐκοιμήθη.
--	---

[1917]

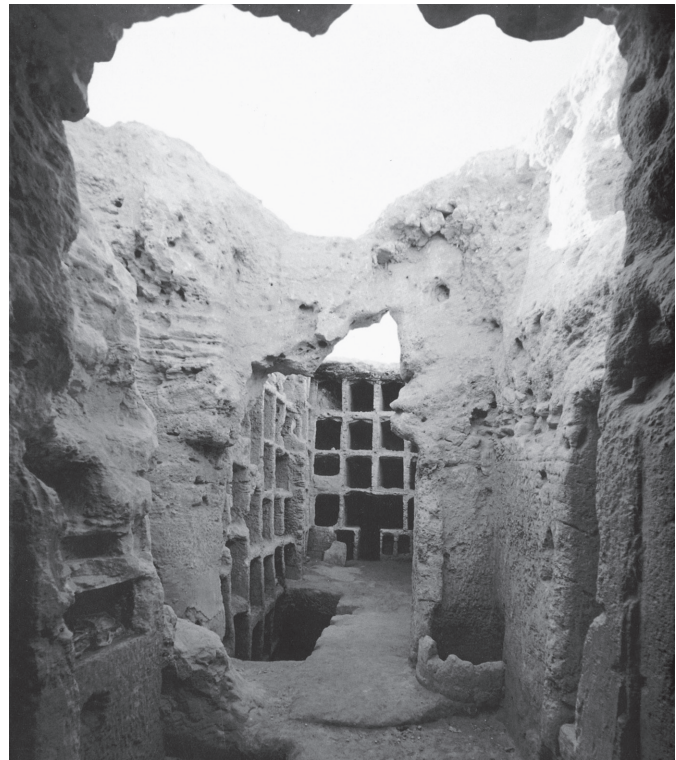
Nehezen betűzöm ki JÉZUS KRISZTUS [UR]JUNK. Alább: ATHÜR HAVÁBAN. Életkorára nézve: Kappa, Zéta mutatja, Még lejjebb elmosódva: Majd három sor utána pár szót mégis kivettem, majd megint újra KÖNNYEK Leukioszt, úgy látszik, Aztán, Athür havában,	egy törött régi kőről: Majd ezt veszem ki: LÉ[LEK]. És: LEUKIOS[Z E]LHUNYT. É[LT] 26 ESZ[TEN]DÖT. hogy fiatalon húnyt el. ALEX[AND]RIA [SZÜ]LTE. olvashatatlan mint KÖNNYEINK és BÁNAT, s M[I] GYÁS[ZO]JLÓ BARÁTOK. sokan nagyon szerették. e Leukiosz elhunyt. ²⁵
--	---

A vers énje egy ókeresztény sírfelirat fragmentált szavait kísérli meg összeolvasni. Az ilyesfajta tevékenység hagyományosan az archeológus – epigráfus – hatáskörébe tartozik. És mint tudjuk, éppen a századforduló Alexandriájának kulturális életében meghatározó szerepet játszott az antik nekropoliszok feltárása, archeológiai feldolgozása. Giuseppe Botti, majd Ernst Sieglin ásatásai nyomán publikálásra kerültek a Kôm-Esch-Sckukâfa domb sírleletei, az úgynevezett *loculi*, monumentális tereivel és fragmentális sírfelirataival²⁶ (3–4. kép). Az alexandriai antik múzeum 1892-ben nyílt meg, s gazdag epigráfiai anyagát néhány évvel később kezdték el folyamatosan feldolgozni. Nemcsak az itt kommentálandó vers, hanem a költő számos más apró megjegyzése is igazolja azt a feltételezésünket, hogy Kavafisz ezeket a leleteket valamelyest tanulmányozta. Egy másik verse, a *Kaisarion* (1918) például így kezdődik:

*Részben hogy tisztázzak egy korszakot,
részben meg hogy az időt agyonüsssem,
tegnap éjjel a Ptolemaioszok
feliratainak egy gyűjteményét nézegettem.*²⁷

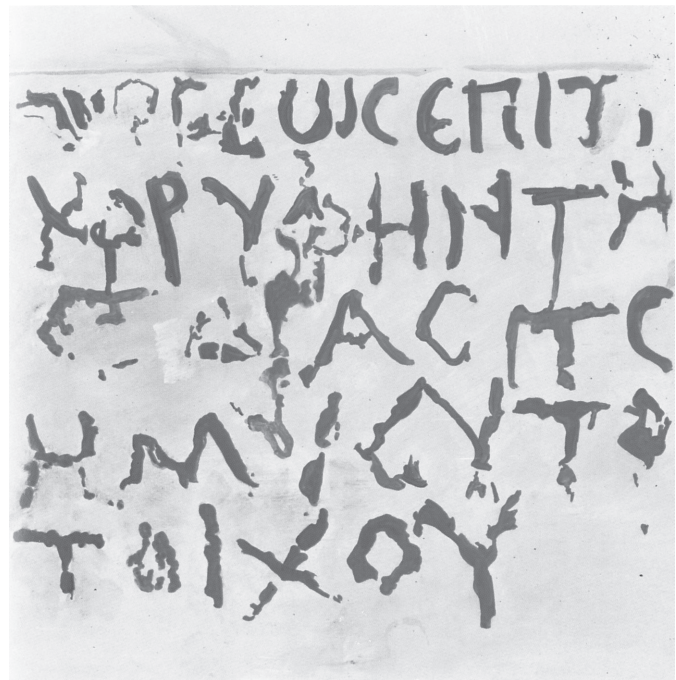
Az *Athyr havában* pedig arról győzheti meg az olvasót, hogy a feliratok olvasójaként bemutatott lírai én nem pusztán fikció. Bizonyosra vehető, hogy Kavafisz nemcsak tudott az újabb feltárásokról, hanem ismerte is az ott őrzött sok száz sírfelirat archeológiai feldolgozását. Ez abból is nyilvánvaló, hogy mint szakavatott archeológus tipografálja a verset, gondosan idézőjelbe téve írja a kibetűzendő felirat szavait, és zárójelbe teszi az olvasás során eszközölt kiegészítéseit.²⁸ Ezzel az imitált archeológiai eljárással azonban egészen másként bánik, mint az archeológus. A költő nem rekonstruál, bár erre mintha kísérletet tenne, ám maga a vers éppen az elmúlt idő olvashatatlanságát demonstrálja. Az olvasás folyamata során ugyanis a felirat egyre fragmentáltabb. Míg a halott „Leukios” neve és életideje – 27 év – viszonylag jól kibetűzhető volt, a felirat olvasója a további sorokat egyre csonkábbnak, izolált szavakra hulló szövevénynek látja, melyek nem alkotnak narratív egységet (*dakrya hémón – odyñén – dakrya – hémín tois philois penthos*). A töredékeire hulló antik múlt és az annak emlékéért kutató jelen között áthidalhatatlannak mutatkozik a szakadék. Amire azonban az epigráfia tudománya nem képes, arra való a vers, ti. hogy a képzelet révén átjárást teremtsen múlt és jelen között, a felirat költőileg konstruált faktuma és a versszöveg között. Ezzel egyszersmind összeolvadhat a felirat és a vers szövege a záró szentenciában: „Athyr havában Leukios aludni ment.” Szinkretikus időpillanat ez az összeolvadás, amely egy, számunkra már a nevében is kalendáriumunktól idegen, egzotikus, mondhatni mitikus időben, az Athyr hónap időpillanatában történik meg, mely az egyiptomi naptárban az év 3. hónapját jelölte: a vers ennek címbeli megjelölésével kezdődött, és a záró sorban ugyanezzel zárul.

Háromszor hangzik el e hónap neve: „Athyr”, és háromszor hangzik el a versben az elaludt ifjú neve is: „Leukios”. A név ismeretes antik forrásokból, egy az alexandriai múzeumban már akkoriban is kiállított feliraton is szerepel.²⁹ Ebben az értelemben „Leukios” egyszerűen egy hagyományozott „alexandriai” név. A görög szöveg azonban az olvasóban óhatatlanul összhangzást sejtet a „Leukios” név és a *leukos* melléknév között. Az antik színérzékelés szerint, amelyre je-

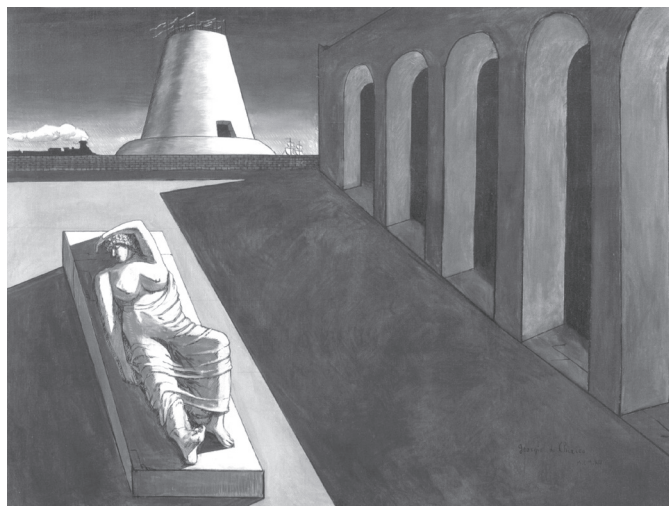


3. kép. Alexandria, a loculi

len kontextusban csak utalni tudunk, a *leukos* nem egyszerűen a fehér színt jelölte. Tudjuk ugyanis, hogy a görög filozófia kezdetben csak a fehér és a fekete színt, illetve a világos és a sötét ellentétpárját ismerte, s a Pythagoras tanítványaként emlegetett krotóni Alkmaióntól kezdve Aristotelésig a színeket a fény és a sötét ellentétéből vezették le.³⁰ Ebben az értelemben a *leukos* egyszerre jelöl valami ‘fénylőt’, ‘világo-



4. kép. Töredékes festett ókeresztény sírfelirat a loculiból



5. kép. Giorgio De Chirico: *Ariadne* (1913)
(Metropolitan Museum of Art)

sat’, valami ‘sima, ragyogó felületű’, továbbá a ‘tisztát’ és a ‘fehéret’. Egy olyan fehér ez, mely antik szövegben gyakran szerepelt a márvány fehérségét vagy a bőr fehérségét jelölendő. Ez a fehér tehát nemcsak a halálnak és a halottnak a jele lehet, hanem a fehér bőrrel együtt ennek éppen ellentétét, a fiatalságot és a szépséget is asszociálja. Kavafisznak azonban kedvenc olvasmányai közé tartozott Philostratos is, akinél olvashatja, hogy a fehér bőr általában a görög művészetben feminin jegy volt. Ez a feminin hófehérség ejtette rabul a lírai ént egy korai versében, melynek címe is jelzi a francia szimbolizmus hatását: *La jeunesse blanche*.³¹ Leukios neve éppen ezzel a szemantikai ambivalenciával teli: egyaránt asszociálja a sírsztélé fehér márvány felületét, a halált magát és egy szép, fehér bőrű, feminin jellegű ifjút. Leukios nem más, mint a vágyakozás, egy beteljesíthetetlen erotikus sóvárgás ambivalens tárgya: halott, de ifjan virul az emlékezetben, férfi, ám egy nő fehérségével. A modern költő-szubjektum éppen ebben a vágyban azonosul a halott ifjú egykori barátaival, azok gyászával és fájdalomával, azokkal a félszavakkal, amelyek az ő költői tevékenysége révén a köre vésettek.

Sírfelirat és versszöveg e sajátos feszültségterében a költészet örök témája szólal meg egészen új módon: az emberi élet törekensége, a halál rettentő cezurája, melyet a költő minden romantikus stilizációtól mentesen az emlékezés archeológiai terébe helyez. Ez a poétika úgy is összegezhető, hogy Kavafisz végül is azt deklarálja, hogy minden vers egy töredékes felirat, egy véset az emlékezet számára. Olvasatunkban azonban az időbeli távolság nemcsak az emlékezet töredezettsége miatt áthidalhatatlan, hanem mert ez a fragmentaritás magában a nyelvben húzódik. A feliratban magában éppúgy, mint annak modern költői kiegészítésében, és ezért nem olvasható a vers úgy, hogy az érzéki vágy, a szeretet és a fájdalom képes lenne a múltat és a jelent magába integrálni.³²

Magára a hiátusra utal a felirat-imitáció szándékolt anakronizmusa is. Az alexandriai és más ókeresztény sírfeliratokon a halottnak az életből való távozását számos költői fordulat kifejezhette, ám többnyire mégis a *teleuta*, *eteleutéken* fordulatokkal találkozunk. Azaz: „bevégezte az életét”, „befejezte”, „be-

töltötte”. Az ókeresztény sírfeliratok konvencióját egyébként nagyon is gondosan felelevenítő Kavafisz azonban itt is egy jóval korábbi nyelvi réteget elevenít fel, a görög epítáfiumokról is jól ismert költői megoldással él: Leukios *ekoiméthé*: azaz „elaludt”, „aludni ment”. Vajon ezzel a modern költő ama jól ismert eufémizmust használja, amelyet a neoklasszicista művészet olyan előszeretettel használt a 18. század végén? Vajon mintegy esztétizálva elkendőzi az álm metaforájával a halál tremendumát? Egy ilyesféle klasszicizmus vagy újtestamentumi túlvilághit teljességgel idegen a költőtől,³³ aki még ezzel a látszólagosan elkendőző szófordulattal is tovább feszíti szövege nyelvi törésvonalait. Tudja ugyanis, hogy nem ártatlan szót hoz elő a hagyományból, nem olyasvalamit, mint Somlyó György fordításának az újságok gyászjelentéseit idéző szava, az „elhúnyt”. A felirat szövegének ambivalenciáira utalva, az *ekoiméthé* kifejezéssel rájátszik az elalvás, az ágyba térés erotikai jelentéstartományára³⁴ – és ezzel nemcsak megtöri verse megkomponált kora keresztény kontextusát, hanem még azt is joggal kérdezhetnénk, hogy vajon nem blaszfémia-e az ismétlésként, a felirat átsajátítása-ként visszhangzó utolsó sor.

Ákárhogyan is döntsünk, marad, hogy a szép fehér testű Leukios aluszik, mert a vágy időtlen tárgya, mert maga is a lélek Hadésához tartozik, ahonnan a sírsztélé vésete apropóján az emlékezés napvilágára érkezett. Az emlékezés, az álm és a lélek képeivel a sírvers egyúttal egy sajátosan imaginárius térbe lép át, a *psyché* feltáratlan alvilágának, tudattalanjának birodalmába. Csupán ebben a vonatkozásban merészelnék idevonni egy Kavafisszal kortárs képzőművészeti analógiát is, Giorgio De Chirico Ariadné-ciklusának egyik darabját (5. kép).

Ezen a festményen Ariadné egy gipsz szoborhoz hasonlatosan, szinte saját maga síremlékeként fekszik egy szürreális, tőle teljesen idegen, modern városi térben. Jelenlétét irreális fokozza s egyszerűen elidegeníti a festő azzal, hogy az alvó nő nem egyszerűen szoborszerűen hat, hanem sokkal inkább egy gipszmásolatra emlékeztet. Mindez egyszerre sugallja az inautentikus, a másolatot és ezzel együtt annak hamis fehérségét is. A maga inautentikus módján azonban ez az alvó-halott Ariadné is a vágy idegenségbe zárt, elérhetetlen, utópikus tárgya, olyan jelenlévő, aki a maga merev fehérségében egyszerűen a végtelenül távollévő is, egy másik idő hátrahagyott nyoma, annak a jelenben való teljes irreálisával. A név mitikus jelentése szerint ez a másik idő az antik Kréta, Théseus, Dionysos és Ariadné mitikus ideje, illetve általánosítva az antik Hellas, amely most a modern szubjektum vágyának tárgya. Hasonló értelemben vált a vágy utópikus – talán éppen a felirat kiolvashatatlansága révén egyszerűen hamisított – tárgyává Leukios is Kavafisznál. Személye nem mással, mint egy töredékes, kibetűzhetetlen, múzeumi köfelirat széthulló szavaival azonos, ám az általa felkeltett vágy mégis az elme, a test és a szív legmélyebb rétegeibe hatolhatott be.

3. Leuké szigete

Kavafisz *Leukios*ának német költészeti párja Gottfried Benn *Leukéja*, ismételtelen egy sírvers, ám 1944-ből (5. *Jahrhundert*, 5. század):

I.

„Und einer stellt die attische Lekythe,
auf der die Überfahrt von Schlaf und Staub
in weißem Grund gemalt als Hadesmythe,
zwischen die Myrthe und das Pappellaub.

Und einer steckt Cypresse an die Pfosten
Der lieben Tür, mit Rosen oft behängt,
nun weißer Thymian, Tarant und Dosten
den letztesmal Gekränzten unterfängt.

Das Mahl. Der Weihefuß. Die Räucherschwaden.
Dann wird ein Hain gepflanzt das Grab umziehn
und eine Flöte singt von den Cykladen,
doch keiner folgt mir in die Plutonie'n.”

II.

Das Tal stand silbern in Olivenzweigen,
dazwischen war es von Magnolien weiß,
doch alles trug sich schwer, in Schicksalsschweigen
sie blühten marmorn, doch es fror sie leis.

Die Felder rauh, die Herden ungesegnet,
Kore geraubt und Demeter verirrt,
bis sich die beiden Göttinnen begegnet
am schwarzen Felsen und Eleusis wird.

Nun glüht sich in das Land die ferne Küste,
du gehst im Zuge, jedes Schicksal ruht,
glühst und zerrißest dich, du bist der Myste
und alte Dinge öffnen dir dein Blut.

III.

Leukée – die weiße Insel des Achill
Bisweilen hört man ihn den Páan singen,
Vögel mit vom Meer benetzten Schwingen
streifen die Tempelwand, sonst ist es still.

Anlandende versinken oft in Traum.
Dann sehn sie ihn, er hat wohl viel vergessen,
er gibt ein Zeichen, zwischen den Cypressen,
weiße Cypresse ist der Hadesbaum.

Wer landet, muß vor Nacht zurück aufs Meer.
Nur Helena bliebet manchmal mit den Tauben,
dann spielen sie, an Schatten nicht zu glauben:
„– Paris gab dem den Pfeil, den Apfel der –”.

I.

„És íme egy attikai léküthosz,
hol mint álom s por közötti átmenet
látható fehéren a Hadesz-müithosz,
mirtusz és nyárfalomb a képeret.

Íme a félfán cipruság díszeleg
A kedves ajtóban, rózsa rajta,
kakukkfű- és oreganóegyveleg
a most koszorúzottat akarja.

A tor. A szent ital. Tömjén gomolya.
Aztán a zöld sírt körbefutja,
A Kükládokról dalol a fuvola,
senki sem követ plutóniumba.”

II.

Volt egy ezüst völgy olajfákkal körbe,
itt-ott a magnóliáktól fehér,
mindegyik nehéz, sorsa csendjét szötte,
márvány viráguk könnyen fogta dér.

A mező zord, és nincs áldás a nyájon,
Koré rab, Démétér el van veszve,
míg nem látják a fekete sziklákon
egymást, s Eleuszis sincs már messze.

Beég a tájba a messzi part orma,
Egyhuzamban mész, a sors rejtezik,
égsz és szétszakadsz, míg beavatottja
s a régi dolgok véred nem veszik.

III.

Leuké – Akhilleusz vidéke!
Olykor hallani, Paiant fogja dalba,
és a madarak sópárás cikcakkja
a templomot súrolja, amúgy béke.

Ki partra száll, gyakran álom lepi,
S látják őt, ki felejt bizonyára,
jelet rajzol a cipruskoronára,
a fehér ciprus Hádészt illeti.

Ki partot ér, bizony estig kimegy.
Csak a gerlék maradnak s Heléna,
Játszanak, nem számít a fák árnyéka:
„Parisz kinek ad nyílt, s almát kinek –”

Mohácsi Árpád fordítása³⁵

1944-ben Gottfried Benn Landsbergben, egy kaszárnyában állomásozik tiszti orvosként. Korábbi nemzetiszocialista elköteleződéséből kiábrándulva már nem hisz a végső győzelemben, s nemrég szembesült a nyolcvan százalékos romhalmazzá bombázott Berlin látványával is. Mindez arra

indítja, hogy egy új művészeti formán töprengjen, amelyik „katasztrófa-közeli”.³⁶ A verscím ezzel a jelennel szemben egy egészen más korszakot nevez meg, a klasszikus Athén fénykorát, a Kr. e. 5. századot, mely a görög-perzsa háborúval kezdődött, és egy másik háborúval, a peloponnésosi-

val végződött. A háborúknak ez a százada azonban, másfelől, a görög művészet ama beteljesedett korszakával is azonos, melynek fehér márvány emlékei a verscím éppúgy felidézi, mint a történeti kontextust.

Ha mindezt felidézi is a cím, a költemény ugyanakkor nem von párhuzamokat, és még csak nem is ütközteti a jelent a múlttal, nem használ jelképeket. Az egymással lazán összekapcsolódó három rész három antik jelenetet fűz össze. Közös motívumuk, hogy mindegyikük egy hadési világot tár fel, a háború, a gyász és a halál képei a túlvilágra vezetnek tovább. Az első rész *in medias res* beszél el egy temetési szertartást, a *lékythos* alakú síremlék felállításától a halotti torig és a *libatio*ig. Ez az *und*-dal kezdődő én-elbeszélés olyan fragmentált tudósításnak hat, mely az elbeszéltek előzményei felől bizonytalanságban tart minket. Nem tudjuk, ki a halott, és hogyan fejezte be az életét, holott ez a vers szempontjából nem lényegtelen, hiszen éppen az *und*-dal utal a versszöveg erre az elhallgatott előzményre. Talán egy katona lenne a halott? Mindenesetre a lírai beszélő a halott nézőpontjából, annak beszédmaszkjával szólal meg, mint egyébként oly sok antik sírepiragramma. Hogy csak a legnevesebbet említsük, Simónidész thermopylai sírfeliratát.

A második rész a Plutoniumtól, mely egyszerre jelöli a Hádést magát és azt a kultikus építményt is, melyet Plutónnak Eleusisban emeltek, úgy vezet tovább élet és halál misztériumához, hogy a történés ideje továbbra is általános és meghatározatlan marad. Ez a rész is a halál és a gyász tájait járja be, felidézve az alaptörténetet a halott lányát gyászoló, a pusztává vált földön bolyongó Démétérrel, s jelenkori mását, az Athénből Eleusisba vezető „Szent úton” haladó lírai ént, akinek „ösrégi dolgok” nyilatkoznak meg a „vérében”. A felvillantott idősíkok úgy egymásba fonódnak, hogy végül is nem tudjuk, visszavetített-e a kép, s a lírai én az 5. századba helyezi magát vissza, vagy éppen fordítva, az 5. századi világ elevenedik-e meg a lírai én jelenében. „Egykor” és „most” relativizálásán túlmenően a megidézett helyek is szintetikus egységet alkotnak, a versbeszélő országába bevilágít az antik Eleusis távoli partja, ott is megnyílik a Hádésba vezető lejárati kapuja: „Nun glüht sich in das Land die ferne Küste”. Végezetül a harmadik rész tovább vezet Eleusis „fekete sziklájá”-tól a boldog lelkek mítikus szigetére, Leukéra, ahol – micsoda iróniája a sorsnak – a halott Achilleus a halott Helenével megbékélve játszik. Az, ami az első részben még elhallgatott volt, és csak a vers – jelen keretek között nem vizsgált – motívumláncolatából, például a halott hősi koszorújából sejlett fel, itt most nyilvánvaló: a holtak nem mások, mint „hősök”, egy háború halottjai, legyen az Trója vagy a II. világháború. A halott hős Achilleus játszik itt ellenfelével, Helenével, akinek elrablása indította meg azt a háborút, melyben a legszebb hellén életét veszítette.

A három verssegység a maga egészében a korai Benn drasztikus realizmusával ellentétben szinte zavarba ejtően szépnek és ünnepélyesnek hat, ami elsősorban a klasszicizáló, antik képiségből ered. Jelen kontextusban e képiség egyetlen elemére összpontosítjuk a figyelmünket, a fehér színre, mely explicit színjelölésként ötször ismétlődik a versszövegben, implicit módon azonban – a fehér színt implikáló dolgok megnevezésével – még hétszer.

Explicit ismétlődések:

- 3. sor: *in weißem Grund* – a fehér alapon
- 7. sor: *weißer Thymian* – fehér thymian
- 14. sor: *Magnolien weiß* – magnóliáktól fehér
- 25. sor: *Leukée – die weiße Insel* – Leuké, a fehér sziget
- 32. sor: *weiße Zypresse* – fehér ciprus

Implicit ismétlődések:

- 1. sor: *Lekythe – lékythos*
- 4. sor: *Myrthe, Pappellaub (Silberpappel)* – mirtusz, ezüstnyárfa
- 7. sor: *Dosten* – oregano
- 13. sor: *Cykladen* – Kyklasok
- 18. sor: *marmorn* – márvány
- 28. sor: *Tempelwand* – szentélyfal
- 34. sor: *Tauben* – gerlék (Aphrodité galambjai)

A fehér szín e szuggesztív ismétlődései szemantikailag többnyire a halál rituális és mítikus képeihez kapcsolódnak.³⁷ Idézik az antik temetési szertartás és a halottkultusz kellékeit a fehér *lékythos* felállításával, a fehér kakukkfűvel és majoránna, továbbá egyes Hádés-mítoszokat és alvilági tájakat, mint például a mirtuszbokor – melyről Vergilius sorai szerint tudható, hogy az Alvilágban dúsan nő, és a holtak lelkeit takarja el: *myrtea circum silva tegit*³⁸ –, az ezüst jegenye (mely Leuké nimfa történetére is utal) vagy a fehér ciprus. Benn közismeretlen nagyon óvatosan viszonyult a színek használatához, Bruno Hillebrand szerint a szín ebben a költészetben elsősorban illumináció, egy olyan köztes szféra jellemzője, mely a szellemibe vezet át.³⁹ Mindez teljes mértékben érvényes az általunk kommentált versszövegre is, melyben a fehér a maga érzéki telítettségével együtt egyszersmind az absztrakció mozzanata is. Feltételezhető, hogy a költői alkotói folyamatban nem az észlelési folyamatok játsszák a főszerepet, hanem jelen esetben konkrétan egy név: Leuké. A név maga, mely nőnemben a fehéret jelenti, egy távoli szigetnek a neve, melyet a mítikus földrajz a Pontos Euxeinosra lokalizált. Itt tartózkodtak a boldog hősök árnyai: közéjük tartozott Achilleus is, akinek a sziget későbbi telepesei itt szentélyt is emeltek.⁴⁰ Achilleus és Helené túlvilági nászáról pedig többek között Pausanias is tudósít.⁴¹ A Benn-szakirodalom azonban olyan forrásokat jelöl meg, mint Erwin Rohde *Psychéje*, továbbá Jakob Burckhardt vagy Walter F. Otto művei.⁴² A vita továbbra is nyitott, talán mindegyik feltételezett forrásból merített Benn, ám nem azért, hogy az 5. századi görögség túlvilági elképzeléseiből és misztériumaiból verset faragjon.

A Leuké név azonban mindközönségesen az ezüst nyárfát (*populus alba*) is jelöli, melyről azt tartották, hogy gazdagon szegélyezi az Acheron partját Thesprótiában. Az ezüst nyárfa Benn költészetének egyébként is visszatérő motívuma, például a *Hier ist kein Trost* címet viselő korai versben:

*Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln
Ein Ilyssos mit Wiesenu[n]fern
Eden und Adam und eine Erde
aus Nihilismus und Musik.*⁴³

A gyász és a fájdalom tájához, ehhez a nihilizmusból és zeneiségből szőtt képzeletbeli tájhoz tartozhat továbbá az Ókeanida Leuké története is. A nyárfán és a szigeten kívül ugyanis még egy nimfa is viseli a Leuké nevet, akit Hadés el akart rabolni, ám Élysi-onban ezüst nyárfává változott. A verszöveg erre a Hadés-mítoszra is utal az első strófában, amikor is a *lékythos* egy mirtusz és egy ezüst nyárfa közé állítatják fel.⁴⁴

A Leuké név e homonimái (sziget, nyárfa, nimfa) révén a fehérben, amely a vers képességét strukturálja és összefogja, a nyelvi jel egyszersmind önmagára utal vissza, referencialitása elenyészik új művi, artistikus, világellenes költészet programjában. Poetológiai relevanciája miatt egyszersmind felidézheti bennünk Kavafisz versének Leukiosát is. Benn más korabeli versei – mint a *Valse triste* vagy a *Fragmente* – is arra utalnak, hogy az antikvitás nem kulturális referencia Bennél, a görög szentélyek „fehér istenei” sokkal inkább a költészet, a művészet nyelvére utaló jelek, melyeket a költő az általa konstataált általános hanyatlással állít szembe. Ez ellen az új költői *ars poetica* ellen vethető azonban, hogy a fehér antikvitás a harmincas évektől kezdve egyre inkább az antik plasztika nemzetiszocialista kultuszához kapcsolódik, melyet a negyvenes években a háború heroizálása és az áldozati halál felmagasztalása követett. Az olvasó ezért zavartan kérdezheti, hogy vajon ez a fehér – a vers rezignált, ironikus melankóliája ellenére – nem esztétizálja-e, nem fátyolozza-e el az erőszak, a háború és a halál kortárs borzalmait? Vagy pedig, egy másik olvasatban, a fehér önreflexív nyelvi jele vajon nem telítődik-e ismételt, zavarba ejtő módon ambivalensen azzal az eredendő utópikus képzelőerővel, amely a német nyelvű költészetet a Goethe-kor óta összekapcsolta Hellással, s vajon nem éppen a tisztaság-

*Wasserträgerinnen
Hochgeschürzte Töchter
Schreiten schwer herab die Totenstraße
Auf den Köpfen wiegend
Einen Krug voll Zeit
Eine Ernte ungepflickter Tropfen
Die schon reifen auf dem Weg hinab
Wasserfälle Flüsse Tränen Nebel Dampf
Immer geheimere Tropfen immer kargere Zeit
Schattenträgerinnen
Schon vergangen schon verhangen
Ewigkeit*

Vízhordó leányok
Feltűrt szoknya rajtuk
Döngenek alá a Holtak útján
Idővel telített
Korsó fejükön
Magszedetlen csöppek aratása
Már az úton mind alásztítál
Folyók vizesések könnyek pára köd
Egyre titkosabb permet az idő meg egyre vékonyabb
Árnyhordó leányok
Elvonultak már homályba hulltak
Ím az örökkévalóság

Csorba Győző fordítása⁴⁵



6. kép. Attikai feketealakos loutrophoros. Kr. e. 6. század vége (Metropolitan Museum of Art)

nak, az ártatlanságnak és az igazságnak ez a színe az, amely az utópiát a maga természete szerint teljes kibontakozásához segíti?

4. A *lutrophoros* vize

Végezetül Yvan Goll egy versére térünk még ki. Goll Benn fiatalabb kortársaként az expresszionizmus ihletésével kezdte a pályafutását, később Párizsban két nyelven író szürrealista költőként szerzett hírnevet, végül utolsó korszakában, melyből az alábbi vers is származik, egy sajátos „reizmus”-t, azaz a dolgokhoz való visszatérést hirdetett. Ez a klasszikus remekmű, a *Stunden (Órák)*, méltán zárja le a Valéryvel és Kavafisszal kezdődő szekvenciát:



7. kép. Vörösalakos lutrophoros a Louvre gyűjteményéből



8. kép. Az egyik római Négy évszak mozaik a tuniszi Bardo Museumból

A vers címe *Órák*, következésképpen a versben említett vízfordó asszonyok az antik mitológiából jól ismert Hórák. Ehhez a metaforikus egybeeséshez egy, az antik vázafestészetből jól ismert jelenetet használ fel a költő, egy halotti menet vízfordó asszonyait stilizálja Hórákká.⁴⁶ Ezt a görög halott szertartásokra utaló jelenetet a költő jól ismerhette az antik vázafestményekről. Az antik *lutrophorosok* ugyanis olykor maguk is képileg bemutatják saját rituális használatukat. Ilyen például a New York-i Metropolitan Museum feketealakos *lutrophorosa*, mely a központi jelenet, azaz a halottas menet felett, az edény nyakán a siratóasszonyokat ábrázolja, akik közül az egyik a *lutrophorost* viszi⁴⁷ (6. kép). A Párizsban élő Goll azonban minden valószínűség szerint inkább a Louvre *lutrophorosát* láthatta, melynek nyakán ugyanez a jelenet látható. Az asszonyok azonban ezúttal a siratás és gyász gesztusaként rövid, nyírott hajúak, és *chitón*t viselnek, azaz, mint a vers mondja, „hochgeschürzt” vonulnak⁴⁸ (7. kép).

A képileg és fogalmilag egyaránt megragadhatatlan idő képzete Hérakleitos óta összekapcsolódott a vízzel, mégis megdöbbentően erőteljes újításként hat Goll versében, hogy a siratóasszonyokat a vers a Hórákkal azonosítja. A Hórák ugyanis a késő antik mozaikokon többnyire az évszakokat személyesítik meg, azok ajándékaival jelennek meg. Így például a tavasz a virágokkal, a nyár az érett gabona kalászaival, az ős pedig a gyümölcsökkel (8. kép). Hogy Goll verse a Hórák motívumával az idő mellett konkrétan ezt a mitikus képzetet is felkelti, jól látható abból, ahogyan a vers az „aratás” (*Ernte*), a termésbeérés (*reifen*), a gyümölcszedés (*ungepflückt*) metaforáit használja. A vízfordó asszonyok korsói „leszedetlen vízcseppekkel” teltek, melyek egy olyan „aratás”-nak a termései, mely a lefelé vezető úton „érelődött”:

*Eine Ernte ungepflückter Tropfen
Die schon reifen auf dem Weg hinab.*

Megszedettlen csöppek aratása
Már az úton mind alászítál.

Amennyiben az idő cseppjei „leszedetlenek”, hozzájuk egy olyan „betakarítás”, „aratás” (*Ernte*) képzete társul, mely csak a pusztá negativitásában, tagadásában érzékelhető. Kavafisz versére visszautalva ezt a negativitást úgy is felfoghatjuk, mint a *teleuta*, *eteleutéken* görög kifejezések komplementer ellentétét. Ez a halál nem teljesít be semmit, az élet, amelyet lezár, nem betelt, nem beérett. A Hórák ideje nem megérlel, illetve amit beérlel, az a hiábavalóság, a „leszedetlen cseppek” és egy út, mely csak lefelé, a hanyatlásba és a semmibe vezet: *auf dem Weg hinab*. Órák, amelyek a halál révén a múlt semmijévé lettek, amelyek soha be nem értek, idő, amely a maga félelmetes

megragadhatatlanságában mindig távol van, a múltban vagy a jövőben, de a jelenbe soha el nem érkezik. Az antik vázák terrakotta vörösével és feketéjével ellentétben vers képiségének egyedülálló sajátága a monokrómia: a fény, az árnyék és a homály folyamatos egymásba fordulása, melyet rendkívüli jelentéssűrítettségű, izolált totális szavak jeleznek:

Wasserfälle Flüsse Tränen Nebel Dampf [...] Schattenträgerinnen.

Folyók vizesések könnyek pára köd [...] Árnyhordó asszonyok.

Az idézett teljes verssor öt izolált szava közül négy az élettelen természet szférájához tartozik, és a víz képi megjelenítésének is nevezhető az áttetsző folyó vagy vizesés vizétől a homályos köd és pára képzeteiig. Ezen transzformációs sor közepébe helyezi a költő az emberi szféráját egyedül reprezentáló „könnynek”-et. Megfigyelhető, hogy ebben a feszültségtérben nemcsak a „könnynek” szemantikai sűrítettsége növekszik meg, hanem egyszersmind az a vele szemben álló neutralizáló metaforika is, mely a halált a fizikai világ részévé teszi. Fentebb említettük, hogy a siratóasszonyokként megjelenített Hórák maguk az Órák, a fizikai idő. Ha fizikai időt mondunk, egyúttal felidézünk azt a Heidegger és Gadamer nyomán ismeretes filozófiai megkülönböztetést is, mely az ún. üres, pusztán fizikális, semmivel megtöltött idő és az ún. telített, egzisztenciálisan betöltött idő között megvonható.⁴⁹ Az üres idő az, ami az Órák minőségét adja. Következésképpen a mitológiai képesség ezzel egyszersmind önmaga ellentétébe is fordul, hiszen éppenséggel nem

megszemélyesít, nem az idő üres képzetét tölti meg a Hórák bájos -szép lényével, hanem az utóbbit üresíti ki az árnyak hordozóivá, akiknek vizes korsója a semmivel, a köddel, párával telt. Az asszonyok rituális menete eközben elveszíti a kontúrjait, maga is alámerül az árnyak birodalmába: *Schon vergangen schon verhangen* („Elvonultak már homályba hulltak”). A vers utolsó sora egyetlen súlyos zárószó: „örökkévalóság”. A halál örökkévalósága egyesít minden időt, múltat, jelent és jövőt, az antik *lutrophoros* gyászszertartásának idejét annak mindenkori szemlélőjével.

A fehér antik jelenet e fokozatos elhomályosulásának és elsötétülésének regisztrálásával vissza is kanyarodhatunk tanulmányuk kiinduló kérdéséhez: ez fehérség, amely a felsorolt poétikákban a maga sokszerűségében megmutatkozott – Valéry kristályától, az alvó Leukios és az utópikus Leuké sziget világló fehérjén át Goll versének transzparens és homályos fehér vizéig – vajon összekapcsolható-e még azzal az apollóival, amelyet a görög plasztika ideáljából eredeztetünk? Vajon ez a fehér egyesíti-e még a világos tiszta formát azzal a tisztasággal és racionalitással, amelyet apollóian neki tulajdonítanánk, szembeállítva egy olyasfajta dionysosi jelleggel, mely Nietzsche nyomán a modernségben az antik élet archaikus, vitális, racionalitáson túli energiáival telítődik? Vagy pedig az avantgarde-nak az antikkal folytatott, fentebb vázolt diskurzusa sokkal inkább kérdésessé teszi a hagyományos megkülönböztetéseket? S ezzel egyszersmind új távlatot is nyit a modernség különböző koncepcióinak megértéséhez, kérdésessé téve egy „modern” modernség és egy az avantgarde káoszával szembeforduló „klasszikus” modernség szigorú megkülönböztetését.

Jegyzetek

A tanulmány az Ókortudományi Társaság 2013. február 15-i felolvasóülésén elhangzott előadás bővített változata. A másként nem jelölt idézetek fordítása a szerzőtől származik.

- 1 Brinkmann–Wünsche 2004.
- 2 Bredekamp 1993.
- 3 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), 2, § 19.
- 4 Lásd ehhez Radnóti 2010.
- 5 Johann Wolfgang Goethe: *Versuch. Die Elemente der Farbenlehre zu entdecken* (1790–1807). *Gesammelte Werke*, Deutsche Klassiker Verlag, Bd. 23/2, 169.
- 6 Kiesel 2004.
- 7 Aurnhammer–Pittroff 2002, 471–501; Seidensticker–Vöhler 2001.
- 8 Lásd a következő kiállítások katalógusait: *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany 1918-1936*. Guggenheim Museum, New York, 2011; *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.
- 9 Paul Valéry még publikálatlan kéziratát az alábbi szakmunka alapján idézem: Larnaudie 1992, 60.
- 10 Paul Valéry: *Gedichte. Französisch und Deutsch. Die Seele und der Tanz. Eupalinos oder Der Architekt*. Hamburg, 1962, 111.
- 11 Gottfried Benn: „Probleme der Lyrik” (1951), az idézet forrása: Allemann 1966, 146 (magyarul: „Líraproblémák”: Benn 2011, 197–226).
- 12 *Stéphan Mallarmé és Paul Valéry versei*. Budapest, 1990, 120 sk.

- 13 A hang összetett poétikai funkciójára jelen kontextusban nem tudunk kitérni. Lásd Ehhez Crow 1982, 137 sk.
- 14 Font-Reaulx 2000, 121–131, itt 123.
- 15 Binding 1927, 185. Lásd továbbá ehhez Brauchitsch 1992, 71.
- 16 Lásd Hofmannsthal levelét, melyet 1908. május 2-án írt az apjának Patrasból.
- 17 List 1953.
- 18 Lásd Harder 2007, itt 112.
- 19 Néret 2003, 43.
- 20 A Malevics-idézet forrása: Turowski 2008, 11.
- 21 Kasimir Malevicsch: *Die gegenstandslose Welt*. München, 1927, 76.
- 22 Uo.
- 23 Kasimir Malevicsch: *Essays on Art 1915–1933*. London, 1969, 121. Lásd Továbbá Souter 2008, 127, 142,
- 24 Settis 2004, 78.
- 25 Kavafisz: *Alexandria örök. Válogatott versek*. Pozsony, 2006, 69.
- 26 *Expedition Ernst Sieglin. Ausgrabungen in Alexandria*. I–III. Leipzig, 1908.
- 27 Kavafisz: *Alexandria örök. Válogatott versek*. Pozsony, 2006, 61. Ford. Vas István.
- 28 Lásd többek között Nagy 2010.
- 29 Breccia 1911, 33 (P. 50. Sz felirat, fotója: 34. kép).
- 30 Gage 1993, 12.
- 31 Kavafisznak ez a verse szorosan kapcsolódik a szimbolizmushoz is, mindennek előtt Georges Rodenbach azonos című ciklusához. Vö. Roilos 2010, 167.

- 32 Olvasatom módszertanilag elsősorban abban különbözik a korábbi szakirodalomtól, hogy komolyan veszem az epigráfus eljárását imitáló tudós költői poétikát, s ennek folytán másként értelmezem a verset. Az általam ismert interpretációk például a sztélé olvasása során múlt és jelen összeolvadásáról beszélnek, melyet a szeretet, illetve a szerelem egyesítő ereje hozna létre. B. Benjamin Acosta-Hughes idézem: „The reading of the inscription effectively recreates its original occasion, the death of a young man. The love felt for him, and the sorrow at his death, live again in Cavafy’s verses” (Acosta-Hughes 2003, itt 29). Gregory Nagy pedig a szerelem egykori és jelenbeli egyesítő erejét Osiris és Isis mítoszával hozza összefüggésbe (Nagy 2010, 272). Felfogásom szerint azonban különbséget kell tennünk a szeretet, a szerelem és a vágy, a sóvárgás között. Az utóbbi sosem beteljesítő, hanem éppenséggel reflektált, melankolikus, a sóvárgás tárgyának elérhetetlenségén töpreng.
- 33 Az evangéliumok szóhasználatához lásd: Mt 27, 52; Jn 11, 11.
- 34 *Ilias* VI. 246, *Odysseia* VIII. 29, Hdt 3,68 stb.
- 35 Gottfried Benn: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main, 1982, 334 sk. Magyarul: Gottfried Benn: *Kígyóból a kanyar. Válogatott versek*. Válogatta és fordította Mohácsi Árpád. Kalligram, Pozsony, 2012.
- 36 Lásd Benn Oelzének írt 1944. januári és március 5-i levelét (Gottfried Benn: *Briefe an F. W. Oelze 1932–1945*. Frankfurt am Main, 1986, 352 sk.).
- 37 A vers szímszimbolikáját regisztrálja, de nem értelmezi Lohner 1962, 92, 97.
- 38 Vergilius: *Aeneis* VI. 443 sk. Vö. Lohner 1962, 91.
- 39 Bruno Hillebrand: „Zur Lyrik Gottfried Benns”: Gottfried Benn: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main, 1982, 639–668, itt 664.
- 40 Kerényi 1977, 416.
- 41 Pausanias III. 19. 13.
- 42 Lohner Walter F. Otto hatását állapítja meg, Helene Homeyer szövegszerű egybeeséseket lát Rohde és Benn szövege között (Homeyer 1960), Wood pedig elsősorban Burckhardtot említi (Wood 1961).
- 43 Gottfried Benn: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main, 1982, 70.
- 44 Bell 1993.
- 45 *Mai német líra*. Budapest, 1966, 61.
- 46 A vers archeológiai és mitikus referenciáira tudtommal eddig csak Clemens Heselhaus tért eddig ki. Ő a vízholdó asszonyok és a Hórák alakjai között a szimbólumok összefonódását véli felfedezni, amit még elfogadhatónak tartok, noha én magam nem beszélek szimbólumokról. Nem ismerek azonban olyan szarkofágot, melyen a Goll által leírt temetési menet lenne látható, azt gondolom, ebben Heselhaus téved (Heselhaus 1962, 422).
- 47 Mösch-Klinge 2006, Kat. 27.228.
- 48 Mösch-Klinge 2006, 84.
- 49 Gadamer 1994.

Bibliográfia

- Acosta-Hughes, B. 2003. „The Poem Remembers: Conceptualization of Memory in the Poetry of Callimachus and Cavafy”: *Classical and Modern Literature* 23/2, 19–36.
- Alleman, B. (szerk.) 1966. *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. Darmstadt.
- Aurnhammer, A. – Pittroff, Th. (szerk.) 2002. „Mehr Dionysos als Apoll”. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Frankfurt am Main.
- Bell, R. E. 1993. *Women of Classical Mythology*. Oxford.
- Benn, G. 2011. *Esszék, előadások*. Budapest.
- Binding, R. G. 1927. *Erlebtes Leben*. Frankfurt.
- Brauchitsch, B. von 1992. *Das Magische im Vorübergehen. Herbert List und die Photographie*. Münster–Hamburg.
- Breccia, E. 1911. *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée d’Alexandrie. Inscriptions Grecque e Latine*. Le Caire.
- Bredenkamp, H. 1993. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*. Berlin.
- Brinkmann, V. – Wünsche, R. 2004. *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. München.
- Crow, Ch. M. 1982. *Paul Valéry and the Poetry of Voice*. Cambridge.
- Font-Reaulx, D. de 2000. „Visions intérieures, la photographie du XXe siècle et l’art de l’Antiquité”: *D’après l’antique*. Cat. Paris, Louvre.
- Gadamer, H.-G. 1994. „Az üres és a betöltött időről” (ford. Hegyessy Mária): uő: *A szép aktualitása*. Budapest, 85–111.
- Gage, J. 1993. *Colour and Culture*. Singapore.
- Grimm, R. – Malsch, W.-D. (szerk.) 1962. *Die Kunst im Schatten des Gottes. Für und Wider Gottfried Benn*. Göttingen.
- Harder, M. 2007. „Mythos und Apokalypse. Antikenrezeption und Nachkriegsrealität”: List 2007, 105–114.
- Heselhaus, C. 1962. *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll*. Düsseldorf.
- Homeyer, H. 1960. „Gottfried Benn und die Antike”: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 79, 113–124.
- Kerényi, K. 1977. *Görög mitológia*. Budapest.
- Kiesel, H. 2004. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München.
- Larnaudie, S. 1992. *Paul Valéry et la Grèce*. Genève.
- List, H. 1953. *Licht über Hellas. Eine Symphonie in Bildern*. München.
- List, H. 2007. *Das Gesamtwerk. Photographien 1930–1972*. München.
- Lohner, E. 1962. „Traum vom Mythos. Eine Gedichtinterpretation”: Grimm–Malsch 1962, 85–111.
- Mösch-Klinge, R. 2006. *Die Loutrophoros im Hochzeits- und Begräbnisritual des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen*. Bern.
- Nagy, G. 2010. „Poetics of Fragmentation in the Athyr Poem of C. P. Cavafy”: *Roilos* 2010a, 265–272.
- Néret, G. 2003. *Kasimir Malevich and Suprematism 1878–1935*. Köln.
- Radnóti S. 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfelfogás keletkezése: Winkelmann és a következmények*. Budapest.
- Roilos, P. (szerk.) 2010a. *Imagination and Logos. Essays on C. P. Cavafy*. Cambridge.
- Roilos, P. 2010b. „The Seduction of the ‘Real’”: *Roilos* 2010a, 19–36.
- Seidensticker, B. – Vöhler, M. (szerk.) 2001. *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Stuttgart–Weimar.
- Settis, S. 2004. *Die Zukunft des ‘Klassischen’. Eine Idee im Wandel der Zeiten*. Berlin.
- Souter, G. 2008. *Malevich. Journey to Infinity*. New York.
- Turowski, A. 2008. „Der unbegreifliche Malewitsch”: *Malewitsch und sein Einfluss*. Kat. Lichtenstein. 10–18.
- Wood, F. 1961. „Gottfried Benn’s Attic Tryptich”: *The Germanic Review* 36, 298–307.