

Kocziszky, Eva: *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*. Reimer Verlag, 2019. 240 oldal.

Kocziszky Éva alig több mint kétszáz oldalas monográfiája izgalmas szellemi-művészeti utazást ígér: az alvás (Schlaf) és az Alvás (*Hypnos, Somnus*) irodalmi és képzőművészeti megjelenítéseit tárgyalja az ókortól napjainkig. A kiindulópontokat és célokat az első két oldal vázlatosan, de lelkiismeretesen bemutatja – és itt a kutatás vonzereje mellett lehetséges buktatói is mindjárt fölsejlenek. A tárgyalandó anyag ugyanis, tehát az „alvás” mint motívum különböző előfordulásai az európai művészet egészében, nyilvánvalóan végtelen. Ennek nemhogy áttekintésére, de még csak felsorolására sem lenne elég a kétszáz oldal. A szerző azonban az előszóban néhány további szemponttal árnyalja kérdésfeltevését, ezzel valamelyest csökkentve az olvasóban keltett elvárásokat.

Először is saját kutatói pozícióját azzal a – kortárs szakirodalomban általa jellemzőnek mondott – tendenciával szemben határozza meg, amely az álom tudománytörténetére fókuszál, és a művészeteket nem veszi elég komolyan (8. o.). Ez elsőre termékeny kiindulópontnak tűnik, a könyv egészének fényében mégis problematikusnak bizonyul. Kocziszky ugyanis maga is sokszor próbálja általánosan megragadni egyes korszakok alváshoz való viszonyát, így az ő kutatása sem tud teljesen kívül kerülni a tudománytörténeten, ugyanakkor feltűnően kerüli a kérdéssel való komolyabb számvetést: az előszóban hivatkozott hat „tudománytörténeti szemléletű” monográfiának a továbbiakban egyike sincs még csak említve sem, sőt az egyik (H-W. Schmidt-Hannisa munkája) a bibliográfiában sem szerepel. A tudománytörténeti szempontot így jelen vizsgálódás nem meghaladja vagy zárójelbe teszi, hanem – az e tárgyban korábban született munkákat semmibe véve – meglehetősen önkényesen vonja be és rendeli alá saját nézőpontjának. A korábbi kutatások tehát a művészeti szempontú megközelítést nem tudják sem alátámasztani, sem árnyalni – ami legalábbis elszalasztott lehetőségnek tűnik.

Másfelől Kocziszky kritikusan viszonyul ahhoz a – jőzön paraszti ésszel meglehetősen természetesnek tűnő – gyakor-

lathoz is, hogy a kutatók az alvást mindig *az álommal együtt* tárgyalják (8. o.). Ennek meglehetősen súlyos van, hiszen az a meghökkentő, de a könyvben elég következetesen érvényesített módszertani elv következik belőle, hogy az alvással kapcsolatos vizsgálódásából Kocziszky az álmot lényegében kizárja.

Végül, és talán ez a legígéretesebb az előszóban exponált szempontok közül, Kocziszky az alvás művészettörténetét az *ókori* alvásábrázolások felől véli megérthetőnek. „A történeti vizsgálódások során arra a meggyőződésre jutottam, hogy az alvás és az alvó emberi alak különféle esztétikai-irodalmi megfogalmazásai, amelyeket az európai művészet mesterműveiben megtalálhatunk, alapvetően mint klasszikus antik modellek transzformációi foghatók fel.” (8. o.) A megállapítás így önmagában nem különösebben meggyőző, hiszen evidensnek tűnik, hogy már a reneszánsz (pl. az ember és a természet viszonyának átértelmezésével), de még inkább a felvilágosodás (a fiziológiai nézőpont előtérbe kerülésével) egészen új utakat és értelmezéseket nyitott meg az alvás felfogása és megjelenítése számára, a szürrealizmusról vagy a pszichoanalízisről már nem is beszélve. Minden későbbi korszak vonatkozó művészeti produkciójának az ókorra való visszavezethetősége tehát legalábbis kétséges. Másfelől viszont ez a gondolat végre olyan nézőpontot kínál, amelyből az alvásábrázolások története, immár *az ókori alvásábrázolások recepciótörténeteként*, ha nem is áttekinthetőnek, de legalább vázolhatóknak tűnik.

A könyv azután, kronologikus rendben sorakozó fejezeteivel, ha nem is rigorózan, de ténylegesen ezt az előszóban ismertetett elgondolást követi. A klasszikus ókorról szóló első két (I–II.), áttekintő jellegű fejezet (Hypnos alakja, a görög–római kultúra alvó hősei) után a római szarkofágok kapcsán egy elméletibb, átvezető rész következik (III. „Az alvás evilág és túlvilág közt”), majd a korai kereszténységen (IV. Endymion–Jónás), a reneszánszon (V. Michelangelo „Endymionja”), a felvilágosodáson, a klasszicizmuson és a romantikán (VI–IX.) át érkezünk meg a modern irodalomhoz (X. Rilke, Kavafisz és Pavese Endymionja), végül pedig a kortárs költészethez (XI. Durs Grünbein „utolsó Endymionja”).



Talán már a témák e rövid áttekintése is világosan mutatja, ahogy az eredetileg az alvás ábrázolásáról, illetve a görög művészet alvásábrázolásának recepciójáról szóló monográfia fokozatosan Endymion-monográfiává válik. Vagyis az előszóban vázolt általános történeti kép, illetve az ókori alvásábrázolások recepciója helyett mindenekelőtt egyetlen ókori alak recepcióját követhetjük – helyel-közzel – végig az európai kultúrában. Persze ha el tudunk tekinteni az előszóban vázolt koncepciótól, akkor Endymion alakjának recepciótörténete legalább olyan érdekes vagy még érdekesebb is lehet, mint az alvásábrázolások áttekintése; sőt a maga partikularitásában még az alvás megjelenítésével kapcsolatban is akár mélyebb tanulságokkal szolgálhat, mint egy teljességre törő, de szükségképp hiányos munka. (Az ezúttal meg nem írt Endymion-monográfiában rejlő perspektívákat leginkább a három modern Endymion-verset párhuzamosan elemző X. fejezet mutatja.) A könyv ugyanakkor, épp a célkitűzések, az igények, az ezekből adódó elhamarkodott következtetések és a tényleges tartalom közti ellentmondás miatt ezt a kínálkozó lehetőséget csak helyenként tudja kiaknázni.

A könyv első fele az ókorról, elsősorban görög és latin szövegekről, illetve görög és római szobrokról és reliefekről szól. Ez a rész képviseli tehát a kutatásnak már az előszóban is említett klasszika-filológiai, illetve klasszika-archeológiai vonu-

latát, amely a fent ismertetett koncepció miatt is kulcsszerepet játszik Kocziszky gondolatmenetében. Ennek fényében csalódást kelt, hogy az eredetiben idézett görög szövegek mennyire gondozatlanok, gyakran ékezési hibákkal, helyenként betűtévesztésekkel terheltek, és a könyv szerkezetébe, elemzéseibe sem mindig épülnek be szervesen. Összességében talán szerencsésebb megoldás lett volna a forrásokat csak németül idézni, és csak a fontosabb szavakat, kifejezéseket emelni ki görögül a gondolatmenet megfelelő pontján. Így viszont a görögül tudó olvasó már a könyv első fejezetének első oldalán azzal szembesül, hogy az *Ilias* XVI. énekéből idézett 667–675. sorok fordításaként németül csak a 666–675. sorok Rupé-féle fordítása áll: az első idézett sor tehát csak németül szerepel. Ugyanakkor a német fordítás valamiért csak a 675. sor közepéig tart, tehát az utolsó fél görög sort – τὸ γὰρ γέρας ἔστι θανόντων – az olvasónak, ha szeretné és tudja, magának kell lefordítania. Fokozza a zavart, hogy a hiánytalanul csak görögül idézett utolsó sorok (XVI. 673–675) Alexander Pope-féle angol fordítása a könyv egy későbbi pontján mint az *Ilias* XVI. énekének 819. [sic!] és ezt követő sorainak fordítása szerepel (144. o.). Utóbbi esetben nyilvánvalóan a bőbeszédű és meglehetősen szabad Pope-féle fordítás sorszámára van mint *Ilias*-sorszám megadva („*Ilias* 16, 819”), de mivel a két számozás különbözőségére semmi nem hívja föl a figyelmet, a helyzet legalábbis félreérthető.

Az ilyen apróbb, a könyv gondolatmenetének egésze szempontjából végső soron jelentéktelen hibák további számbavételétől most tekintsünk el (bár zárójelben idekívánczozik egy megjegyzés az illusztrációkról: meglehetősen sok bosszúságot okoz az olvasónak, hogy az illusztrációk a szövegben többnyire nincsenek hivatkozva, és így sokszor a kép-aláírások alapján kell megkeresni, hogy egy-egy képelemzés tárgyáról egyáltalán van-e kép, és ha van, vajon melyik oldalon található). Szeretnék viszont rámutatni két, az I–III. fejezettel kapcsolatban felmerülő, számomra alapvetőnek tűnő módszertani, illetve tartalmi problémára.

Az első a források kezelésével, értelmezésével kapcsolatos. Az elemzéseket olvasva hamar az a benyomás alakul ki az olvasóban, hogy a szerző az ókorból fennmaradt szöveges és képzőművészeti

forrásokat valamiféle teljes korpuszként kezeli, amelyet az ókori irodalommal és képzőművészettel azonosít. Vagyis mintha szem elől tévesztené azt aényt, hogy mindezek a művek, bár a modern kutatók számára felbecsülhetetlen értékű forrásanyagot jelentenek, csupán egy ennél sokkal gazdagabb, jórészt számunkra ismeretlen írásbeli, vizuális és szóbeli kultúra fennmaradt szilánkjai.

A legkorábbi források kapcsán Kocziszky így fogalmaz: „A görögség első költészeti és képzőművészeti forrásait megvizsgálva megállapíthatjuk [kann man feststellen], hogy az Álom istene a *költők találmánya* [Erfindung], és utána a vázafestők voltak azok, akik ennek az új istennek – a költői hagyománytól részben függetlenül – *alakot adtak*” (11. o., kiemelések tőlem – G. S.). Csakhogy abból, hogy a fennmaradt források közt Hypnos alakja először az *Ilias*-ban szerepel, egyáltalán nem következik evidensen, hogy „Hypnos a költők találmánya”. És a vázafestőkkel együtt ez a történeti rekonstrukció csak még homályosabb lesz. Hiszen az idézett mondatból valami olyasmi következik, hogy miután „a költők”, de legkésőbb a homérosi eposzok a Kr. e. 8. században, „feltalálták” Hypnoszt, az isten innentől évszázadokig test nélkül volt kénytelen bolyongani, hogy azután a vázafestők ecsetjén egyszerre megelevenedjen és alakot öltson. A következő oldalon ezek után az is kiderül, hogy a szóban forgó vázafestők Kr. e. 515 körül léptek föl, mégpedig a könyvben megjelenő narratíva szerint az egyetlen Euphronios személyében (A. Shapiro Kocziszky által is hivatkozott könyve szerint [*Personifications in Greek Art*. Zürich, 1993, 134] a legkorábbi fennmaradt Hypnos-ábrázolás Euphroniosnak egy korábbi, Kr. e. 520 körül készült vázáján látható). Mivel az Euphronios-kép – mellesleg az ókori vázafestészet egyik leghíresebb darabja – éppen az *Ilias*-ból idézett jelenetet ábrázolja, az a fenti kitétel, hogy a vázafestők „a költői hagyománytól részben függetlenül” alkottak, vélhetően azokra a sajátosságokra értendő, amelyeket Kocziszky a vázaképen kiemel (12–13. o.): a képen Hypnosnak és Thanatosnak is szárnyai vannak, amiről Homérosnál nincs szó; Hypnosnak fekete, Thanatosnak világos haja van (ez, mint megtudjuk, a későbbi források alapján már az archaikus korban is létező ábrázolási hagyomány

lehetett); valamint hogy „Euphronios számára a homérosi jelenet ábrázolása csak a cselekmény maga, a súlyos holttest szállítása volt fontos” (12. o.) – bármit is jelentsen pontosan ez az utóbbi, Kocziszky által valahonnan saját kommentár nélkül („In der Forschung wurde hervorgehoben...”, 12. o.) idézett állítás. A „részben függetlenül” tehát kétségtelenül azt jelenti, hogy a vázafestők nem mindenben a költő(k) szövegét követték. Ez azonban annak a tényállásnak, hogy ugyanazt a mitikus jelenetet költők és vázafestők különbözőképp és különböző hangsúlyokkal ábrázolták, nem egészen adekvát, sőt félreértésekre okot adó megfogalmazása.

Végső soron tehát az *Ilias*-hely és az Euphronios-váza mindjárt Hypnos isten görög kultúrabeli történetének rekonstrukciójához vezetett. És valóban, az eukleidési térben két pont egyértelműen meghatároz egy egyenest. Ha azonban nem tudjuk, hogy a keresett alakzat egyenes, akkor a két pont alapján potenciálisan rekonstruálható alakzatok száma végtelen. Ilyen módon a Hypnos és az alvás ábrázolásáról az első két fejezetben megfogalmazott történeti-kronológiai állítások nagy része is véleményem szerint olyannyira hipotetikus, hogy kérdés, érdemes-e ezeket egyáltalán megfogalmazni. De ha érdemes, akkor legalábbis illene felhívni a figyelmet e hipotézisek nem magától értetődő voltára.

A másik probléma az ókori álomábrázolások könyvbéli elemzésének egyik fő szempontjával kapcsolatban merül föl. Ismertetéséhez induljunk ki megint az első oldalakból.

Kétségtelen, hogy az itt felvillantott szöveg és kép, Sarpédón holttestének az *Ilias*-ban és Euphronios vörösalakos vázáján is megjelenő isteni elszállítása a csatatérről mélyebb elemzés nélkül is valódi távlatokat nyit Hypnos alakjának, alvás és halál viszonyának értelmezéséhez. Kocziszky gondolatmenetében azonban a Homéros-hely és a hozzá kapcsolódó vázakép elsősorban egy számomra nehezen érthető kérdéskör felvezetése, amely mintha a könyv első felének egyik vezérfonala is lenne.

Kocziszky szerint „az európai kultúrában” létezik „egy széles körben elterjedt eufemizmus, amelynek alapján a halált az alvás egyik formájaként fogják föl” (13. o.). Az eufemizmus kétségtelenül létező nyelvi jelenség, és valóban

gyakori a halállal kapcsolatban: „örök álmra hajtja a fejét”, „elszenderül”, „elalszik” stb. Ugyanakkor nem valószínű, hogy ezek mögött a végső soron metaforaként elemezhető kifejezések mögött az adott jelenségnek valamilyen sajátos „felfogása” („Auffassung”) állna. Épp azért nevezzük a kifejezéseket eufemisztikusnak, mert az anyanyelvi beszélők számára *érzékeltetően mást jelentenek*, mint amire az adott kontextusban vonatkoznak. A beszélő tehát ilyenkor tudatosan *inadekvát* megfogalmazással él annak érdekében, hogy a kerülendőnek vélt kifejezést el tudja kerülni. Ez a fajta nyelvhasználat természetesen vezethet új szavak, kifejezések, idiómák kialakulásához, amelyek utána már akár nem is érzékeltető „eufemizmusok” lesznek, mint például a magyar „farkas” (ti. „farkas állat”) szó esetében, vagy akár tévképzetekhez, ha a gyerekek esetleg elhiszik, hogy a kistestvérüket a golya hozta. Ugyanakkor Kocziszky ennél többet akar állítani, amikor az álomról mint a halál „eufemizmusáról” beszél. Idézem: „Szeretném hangsúlyozni, hogy a homérosi epikában valójában az alvás hasonlít a halálhoz, nem pedig fordítva. A másik irányú, a halált alvásként leíró eufemizmus, amely nyugaton népszerűvé vált, feltehetően inkább a 18. század találmánya, és nem vezethető vissza keresztény képzetekre.” (15. o.) Eufemizmuson ez alapján Kocziszky olyasféle „megszépitő metaforát” ért, amely valamely a közgondolkodást meghatározó *kulturális képzetből fakad*, tehát a halál-álom-metaforát a Johnson-Lakoff-i értelemben „fogalmi metaforának” tekinti. Továbbá Kocziszky szerint a 18. században ez a képzet, tehát a halál alvásként való *felfogása* az ókori orphikus tradícióra megy vissza, amelyet a neoklasszicizmus a halál esztétizálására használt fel, ahogy ez Lessing értekezésében vagy John Flaxman Homéros-illusztrációiban tapasztalható (15. o.). Talán már ezen a ponton érdemes megjegyezni: a magam részéről sem a halál-álom-metafora fogalmi jellegét, sem a képzet történetének ezt a rekonstrukcióját nem látom evidensnek. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a halál alvásként való *leírása* a két jelenség természetéből fakad, és ennek megfelelően van számtalan kultúrában jelen, az ókori görögöktől a kereszténységen át a modernitásig; és nem jár szorosan együtt a halál alvásként való *értelmezésével*.

Wilson Paroschi a Bibliában és egyes 19–21. századi keresztény közösségekben is megjelenő halál-álom-metaforát vizsgáló tanulmányában hasonló következtetésre jut, lásd „Death as Sleep. The (Mis)use of a Biblical Metaphor”: *Journal of the Adventist Theological Society* 28/1 (2017), 26–44.

Az eufemizmus-gondolat ezek után a III. fejezetben tér megint vissza. Ekkor már túl vagyunk többek közt alvással kapcsolatos orphikus szöveghelyek, egy Alkman-töredék, hellénisztikus epigrammák, Plutarchos-részletek és Hérakleitos-töredékek elemzésén, valamint a II. fejezetben egyes görög-római történetek (Hermaphroditos, Théseus és Ariadné, Endymión, Narkissos, Adónis, Attis) különböző elbeszéléseinek bemutatásán. A III. fejezetben a tematikusan szerteágazó első két fejezettel szemben már kifejezetten az Endymión-történet bizonyos ábrázolásairól van szó, mégpedig római kori szarkofágokon. A temetés kontextusa így alvásnak és halálnak egy, a homérositól különböző, újfajta összekapcsolását teszi lehetővé.

A több tucat Endymión-szarkofág modern kutatástörténete a 65–66. oldalon adott, nyilvánvalóan nem teljes körű áttekintés alapján is kiterjedt és rendkívül szerteágazó. A könyv gondolatmenete szempontjából azonban mindezzel kapcsolatban Kocziszkynak az a közlése tűnik elsősorban fontosnak, amely szerint Hellmut Sichtermann elemzése óta „mindenki egyetért abban” („ist man sich daran einig”), hogy „az Endymión-szarkofágok nem a halált, hanem a szerelmet tematizálják, mégpedig egy beteljesületlen, vágyakozással teli, soha véget nem érő szerelmet” (64. o.). Kocziszky, aki a következő oldalak tanúsága szerint ennek az értelmezésnek egy variánsát vallja magáénak, így rögtön elejét veszi az Endymión-szarkofágok esetében is felmerülő metaforikus értelmezésnek, vagyis hogy Endymión alvása esetleg a koporsóban fekvő ember halálával, holt állapotával lenne párhuzamba állítható. Ugyanakkor ezen a ponton az olvasó, hacsak nem a római szarkofágok szakértője, valószínűleg egy pusztá (ráadásul oldalszám nélküli) hivatkozásnál alaposabb indoklást várna. És hasonlóképp a következő ide tartozó megállapításnál is, amelyik a szarkofágábrázolásokon Endymión mellett ilyen vagy olyan módon jelenlévő Hypnos alakjának értelmezésére vonatkozik:

„A régészeti kutatás megfigyelései alapján arra következtethetünk, hogy Hypnos jelenléte elsősorban az alvás szokatlan természetére [értsd: Endymión *örök* álmára] utal, amely csak az isten közvetlen beavatkozása révén jön létre.” (69. o.) Ez a megint csak kétségesnek tűnő, ráadásul minden hivatkozás nélkül álló mondat alapozza meg Kocziszky konklúzióját: „Ez a megállapítás azonban egyúttal annak egyfajta igazolásaként is olvasható, hogy alvás és halál kapcsolata itt *nem eufemisztikusan* értendő. *Az alvás itt nem egyszerűen a halál helyett áll, az előbbi nem helyettesíthető egyszerűen az utóbbival.*” (Uo., kiemelések tőlem – G. S.)

Kocziszky konklúziója, legalábbis módszertanilag, több sebből vérzik. Mert nemcsak hogy másoknak különösebben át nem gondolt régészeti, és a dolog természetéből fakadóan nyilvánvalóan vitatható eredményein alapul, de maga a következtetés is problematikus. Hiszen még ha el is fogadjuk, hogy Hypnos mint az „örök alvás” felelőse van jelen a szarkofágon – ettől még miért ne lehetne Endymión (örök) alvása a halál metaforája? A fejezet így nem győz meg sem arról, hogy a szarkofágok Endymión-ábrázolásai az örök alvás helyett a szerelmet hangsúlyozzák, mint Sichtermann állítja, sem arról, hogy az alvó Endymión alakja nem utalhat a halálra.

Ennek ellenére Kocziszky mindezen túlmenő fő tézise kétségkívül érdekes, és bizonyos mértékig találó is. Eszerint ugyanis az Endymión-történetnek ezeken az ábrázolásain az alvásnak egy olyan értelmezése képződik meg, amelyben az alvó ember állapota ébrenlét és halál *között*, pontosabban e két állapot megkülönböztetésén *túl* van. Ezt Kocziszky Karl Schefold és Ernesto Grassi – egészen más tárgyú és más jellegű – elméletei nyomán „transzcendenciának”, illetve „transzcendálásnak” („Transzendieren”) nevezi. „A »transzcendálás« ebben a kontextusban mindenekelőtt határátlépést jelent, rögzült megkülönböztetések meghaladását; vagyis előfeltételként adva van ugyan a megkülönböztetés két világ – az istenek és az emberek, a transzcendencia és az immanencia, az élők és a halottak, az ébren lévők és az alvók világa – közt, de csak azért, hogy azután ezek a határok a rámutatás [Deixis], vagyis a megmutatkozás, például a műalkotás öreflexiója által egyúttal meghaladhatóvá is váljanak.” (69. o.)

A fejezet további részében a „transzcendencia” problémájához lazábban vagy szorosabban kapcsolódó villám-elemzések sorakoznak egyes Endymión-szarkofágok ábrázolásairól. Ezek izgalmas kérdéseket feszegetnek (pl. Endymión nyitott szemének, illetve nyitott szemmel alvásának messzire vezető problémáját), a konklúzió azonban megint Sichtermannhoz kanyarodik vissza, ezúttal polemikusan. Kocziszky néhány meggyőzőnek tűnő példa segítségével cáfolja, hogy a temetkezéshez köthető ábrázolásokon („in der Grabkunst”) Endymión és Seléné találkozása mindig mint lehetetlen, beteljesületlen találkozás jelenne meg. Látványos ellenpéldaként egy Ptujban és egy Szombat helyen található sírsztélét mutat be (78–80. o.), amelyeken Endymión és Seléné az *ágyban* látható, félreérthetetlenül szerelmi jelenetben, és ahol az ágy megint csak valamiféle transzgresszió szimbólumaként fogható föl. (Megjegyzendő, hogy a 64. oldal összefoglalása szerint Sichtermann megállapítása kifejezetten a szarkofágokra vonatkozott, a sírsztélékre nem feltétlenül, így Kocziszky cáfolata némileg célt téveszt.)

Végül a fejezet zárlatából csak azért idézek itt hosszabban, mert – a többi összefoglaló bekezdéshez hasonlóan – jól mutatja azt a kettősséget, hogy miközben Kocziszky számtalan rendkívül izgalmas kérdést tárgyal, fontos és újszerű szempontokat és értelmezési lehetőségeket vet föl, ezekkel kapcsolatban kellő megalapozás nélküli, a korábban mondottakkal nem is mindenben egybecsengő, túlzottan is általános következtetéseket von le. „Az alvás mint a halál metaforája a görögség archaikus korszakától egészen a római korig utalt egyfajta passzív kiszolgáltatottságra [...] [A] hellenizmusban [viszont] az alvó állapotnak fokozott lelki aktivitást és érzékenységet [is] tulajdonítanak. [...] Endymión szöveges és vizuális narratívái Rómába vezetnek tovább, és cáfolják annak a nézetnek az általános érvényességét, amely szerint az ókori alvó alakok mindenekelőtt az emberi test esztétikai báját, illetve szépségét ábrázolták, ahogy ezt Sichtermanntól Hazzikostason át Bielföldtől újra és újra megállapítják. Az alvás az ébren lévő világból ki van zárva, az alvó mindig jelen nem lévő, elragadott [entrückt], akivel lehetetlen a találkozás. A szövegek és a reliefek a szerelmi történetet a tiszta,

beteljesületlen vágnak vagy a veszteség szomorúságának metaforájává teszik, és létrehozzák az ébren lévő és az alvó találkozásának azt az átmeneti terét, amely a nézés és a megmutatás révén feloldja az élet és a halál, az isten és az ember közti vas határokat.” (80. o.)

A korábbiakból és ebből az összegzésből az eufemizmus-problémával kapcsolatban végső soron az a konklúzió rajzolódik ki, hogy „az ókorban” alvás és halál közt metaforikus kapcsolatot tételtek, amely kapcsolat azonban nem „eufemisztikus”, mert az alvásra nem mint a halál „enyhébb formájára”, hanem mint a halálhoz hasonlóan passzív állapotra utal. A hellenisztikus és a római kor során aztán az alvás felfogása újabb árnyalatokkal gazdagodik stb. Ez a konklúzió azonban túlon túl általánosnak tűnik, és sokkal valószínűbb, hogy az alvás, illetve alvás és halál viszonyának felfogása már az ókorban is ezerféle volt; ilyen elemi jelenségek értelmezésével kapcsolatban a korszakolás eleve szinte lehetetlennek tűnik. De ha már tipizálni akarunk, akkor ezt inkább műfaj, illetve kontextus alapján lehetne megtenni, pl. a halállal, temetkezéssel kapcsolatos ábrázolásokon (sírfeliratok, sírsztélék, szarkofágok) joggal merül föl, hogy a kifejezésnek bizonyos „eufemisztikus” felhangjai is lehettek, míg az ún. hősi epikában ugyanennek a metaforának alighanem más hangsúlya van. Vagyis összességében a nem elég jól definiált és csak speciális kontextusokban adekvát kérdés túláltalánosítása és mereven történeti megközelítése egyrészt torz szempontrendszer kialakításához, másrészt téves, illetve nehezen értelmezhető konklúziókhöz vezet, miközben az álom és az álomábrázolások megértéséhez érzésem szerint nem jutunk közelebb.

A kötet további részében, az antikvitást lassan elhagyva, az általános fejtegetések elmaradoznak, immár valóban a görög–római örökség, és mindenekelőtt az Endymión-történet és az Endymión-ikonográfia *receptiójáról* van szó. Ennek megfelelően többnyire konkrét művek, műrészletek leírásaival és elemzéseivel találkozunk. A negyedik, Jónás-ábrázolásokat tárgyaló fejezetre azonban ez még csak részben igaz. Egyrészt mert itt megint csak képek sokaságáról, egy kora keresztény ábrázolási hagyományról van szó, másrészt mert az antik Endymión-ábrázolások fényében,

ezek transzformációiként értelmezett Jónás-képek kapcsán egyúttal a kereszténységnek az alváshoz való viszonyáról is szó esik (Jónás alvása mint az újjászületés előtti halál, illetve a megváltás allegóriája, lásd 83–85. o.). Innentől viszont, az egyes korszakok alváshoz való viszonyát áttekinteni próbáló néhány bekezdés (pl. 123–124., 136., 172. o.) kivételével, ténylegesen műértelmezésekről van szó. Ezáltal a felvetett kérdések érdekesebbek és adekvátabbak lesznek. Ugyanakkor az elemzések egy része, hibába tűnik érzékenynek és egy-egy ponton kifejezetten találónak, nehezen befogadható, és kerek egész helyett inkább egy nagyobb ívű elemzés alvásra fókuszáló kivonatának tűnik. Különösen igaz ez a germanisztikai tárgyú, azon belül is különösen a Heine- és Hölderlin-, kisebb mértékben a Rilke- és Grünbein-értelmezésekre. Ezek a részek egyfelől nehezen követhetők a német irodalomban kevésbé járatos olvasók számára, másrészt nem is igazán önálló elemzések, hanem töredékeknek hatnak. Ezzel szemben ha nem is problémátlanok, de a könyv egészéből mindenképp kiemelkedőnek érzem a Michelangelo alvó foglyot ábrázoló szobráról adott részletesebb (V. fejezet) és Johann Heinrich Füssli festményéről szóló rövidebb elemzést (VII. 4. alfejezet).

Michelangelónak ez a szobra (1513–1516) eredetileg II. Gyula síremlékére került volna, párjával, az ún. „lázdó fogollyal” együtt, de végül nem használták föl őket a síremlékhez, hanem Roberto Strozzi tulajdonába, majd később a Louvre-ba kerültek. A szobrokat ma sokféle névvel illetik, de úgy tűnik, hogy eredetileg foglyoknak (*prigioni*), nem pedig rabszolgáknak készültek, aminek az értelmezés szempontjából is jelentősége van. Kiindulásképp Kocziszky meggyőzően veti el a Vasari- és Condivi-féle értelmezési tradíciót, melyben az alvó szobor a festészet allegóriája lenne, és ehelyett azt a körülményt tekinti elsődleges értelmezési keretnek, hogy a két szobor helyére a síremlék végső, megvalósult változatában két életforma, a *vita activa* és a *vita contemplativa* allegóriái kerültek (94. o.). Az elemzés emellett a szobor néhány lényegi és kézzelfogható sajátosságából, a fej fölé emelt bal karból, a szegycsont környékét érintő jobb kézről, a mellkast körbefogó kötésből, valamint a függőleges testhelyzet és

az alvás sajátos oximoronjából indul ki. Kocziszky értelmezésében ezek a mozzanatok mind meghatározóak a szobor (allegorikus) jelentése szempontjából. A fej fölé emelt kar – többek közt – az ókori Endymion-ábrázolások sajátosága, és ennyiben az alvás póza is (94–95. o.). A mellkast érintő mozdulat jelentése nem konkretizálható, de befelé fordulásra, valamilyen sajátos lelkiállapotra utal. A kötés – ahogy Michelangelo egyes késői szonettjeiben, illetve egyes keresztény szövegekben (Pálnál, Dionysios Areopagitésnél) – az istenhez, illetve az isteni kegyelemhez csatoló kapcsolatként fogható föl (98–99. o.), amely ráadásul más Michelangelo-szobrokon is megjelenik; végül a „függőleges alvás”, szorosan az isteni kötéshez is kapcsolódva, az alvásnál magasabb rendű spirituális állapot megjelenítéseként értelmezhető (100. o.). Érzésem szerint ezzel körvonalazódott is a szobornak egy szép és kerek, bár paradox értelmezése (99–100. o.), amelyben a fogoly függőleges alvása egyfelől (testi) fogság, másfelől (Isten közelében talált) szellemi biztonság. Az alak így lesz ellentéte ébredő-lázadó párdarabjának (amelynek értelmezését Kocziszky, bár érdemes volna, nem bontja ki részletesen). A következő oldalakon (101–104. o.) viszont további, részben relevánsnak (pl. az alvás és az éjszaka kapcsolata, Michelangelo éjszakát dicsőítő szonettjei), részben irrelevánsnak (látott-e Michelangelo római szarkofágokat, alvás és kőbe zárttság viszonya) tűnő szempontok beemelésével az eddig feszes és jól követhető elemzés szétesik és nehezen érthetővé válik. A fejezet végi (szintén kissé diffúz) összegzés (106. o.), amely szerint az „alvó fogoly” a római kori Endymion-ábrázolások variánsa vagy „szellemi újraértelmezése” („spirituelle Neudeutung”), mindebből csak a szobor és az álom éjszaka-aspektusát (vö. az *Éjszaka* és *Nappal* michelangelói alakjaival is) és ennek a szonettekben olvasható leírását tudja valamelyest hasznosítani.

A másik figyelemre méltó elemzés Johann Heinrich Füssli Sarpédón-festményéről (*Schlaf und Tod tragen den Körper des Sarpedon nach Lykien*, 1803) szól, amelynek Kocziszky szép, plauzibilisnek tűnő és kerek értelmezését körvonalazza.

A tágabb perspektívát ezúttal a Füssli-féle Homéros-sorozat jelenti, amelyhez

ez a kép is tartozik. Az elemzés ugyanakkor megint csak a mű néhány kézzel fogható sajátosságából indul ki, amelyek a különböző ikonográfiai hagyományok és párhuzamok fényében nyernek értelmet. Az első sajátosság, amely a könyv elején bemutatott Euphronios-vázával való összevetésből bomlik ki, de Kocziszky elmondása szerint a XVIII. századi végi diskurzus – a *Wie die Alten den Tod gebildet* című Lessing-értekezés nyomán fakadt vita – fényében is feltűnő, hogy Füssli képén Hypnos és Thanatos egészen különböző pozícióban és szerepben látható. Thanatos háttal látjuk, amint a holttestet tartja, Hypnos viszont szeméből, Sarpédón feje fölött, amint két karját fogja és mosolyogva a halott arcába tekint. (Megjegyzendő, hogy a festmény egy másik, relevánsnak tűnő leírása szerint ez a felső alak nem Hypnos, hanem Apollón – Kocziszky ezt a lehetőséget meg sem említi.) Ez a Hypnos ráadásul fiatal és kedves, Kocziszky szerint „egészen winckelmanni” („ganz winckelmannisch”). A második megfigyelés magára a holttestre vonatkozik. Sarpédón a festményen nem mutatja a homérosi hősök semmilyen jellemzőjét, viszont a talpa felől, rövidülésben ábrázolt, szétárt karú holttest egyértelműen felidézi a halott Krisztus ábrázolásának keresztény tradícióját (Kocziszky mások elemzéseire hivatkozva a Füssli-kép két konkrét ikonográfiai párhuzamát, „előképét” említi: Nicolas Poussin *Szent Pál látomása* és Jacques de Backer *Egy angyal viszi Krisztus holttestét* című festményét, 214. o., 51. jegyzet).

E két megfigyelést egy Füssli képénél mindössze húsz évvel korábbi (1781-es) festészeti példa, Jean-Simon Berthélemy Apollont és Sarpédont (tehát a Füssli által is megjelenített *Ilias*-jelenetet) ábrázoló festményének rövid tárgyalása egészíti ki (142–143. o.). A Berthélemy-festményt hosszú ideig „Winckelmann apothéozisaként” értelmezték – vagyis a halott Sarpédont Winckelmann-nal azonosították, a mellette álló Apollón-alakot pedig, aki feltűnően a belvederei Apollón pózában áll, Winckelmann görög művészeti ideáljára való utalásként fogták föl (142–143. o.).

Kocziszky értelmezése Füssli festményéről inentől ugyanezt a mintázatot követi: eszerint Sarpédón holttestének Lykiába szállítása a maga 19. század eleji kontextusában a festő barátjának, Jo-

hann Caspar Lavaternek a halálát (1801) és mennybe szállását ábrázolja – az epopei jelenet ábrázolása tehát egyúttal allegória is (143. o.). A Krisztus-póz és a halottra letekintő ifjú-alak nyomán akár önmagában is megálló értelmezést aztán Kocziszky néhány biográfiai körülmény ismertetésével tovább konkretizálja (143–145. o.). Egyrészt hangsúlyozza Füssli Lavaterhez fűződő barátságát, amelynek tanúbizonyságai a halála után hozzá írt Füssli-ódák. Ezek egyikében ráadásul szerepel egy párbeszéd rész, ahol az egyik beszélő maga a halott Lavater, aki saját haláláról is beszél: „Mich erwartete er [der Tod] in dem Feuerrohre des Mörders, / Welchem ich Leben darbot” (144. o.). Másrészt megtudjuk, hogy Lavatert a napóleoni háborúk kezdetén egy francia katona golyója ölte meg – és erre utalni látszik Füssli festménye is. (Kocziszky nem részletezi, hogy a festményen ez pontosan hol és hogyan látszik, a könyvben lévő reprodukción pedig szerintem semmiféle golyónyomot nem lehet felfedezni. Valamivel jobb minőségű képek alapján úgy sejtem, hogy talán a holttest bal hónaljja alatti fekete folt értelmezhető a golyó okozta sebként – de jó lett volna, ha az elemzés ehhez több támpontot ad.) Harmadrészt van a Füssli-féle Homéros-illusztrációknak egy olyan kiadása, amelyben a festmények rézkarc-változatai Alexander Pope *Ilias*-fordításának sorait illusztrálják – és a Sarpédón-kép alatt történetesen épp a „barát” szót ismétlő Pope-sorok (*Ilias* XVI. 673–675, a Pope-féle fordításban XVI. 819–822) találhatóak (a szöveget betű szerint idézem Kocziszkytól): „they [Sleep and Death] to his friends the mournful charge shell [sic] bear. [...] His friends a tomb and pyramid shell [sic] rear: [...]”. (A zavarba ejtő elírásokat egy olvasószerkesztő könnyedén kiszűrhetné volna – a könyvnek azonban se szerkesztője, se korrektora nincs feltüntetve.)

Végül a Füssli-elemzés zárlataként visszatérünk a Sarpédón-festményt is tartalmazó Homéros-sorozat jellemzéséhez, amelyben Kocziszky mindenképp a gyász témájára, és azon belül is a gyászoló férfialakok jelentőségére hívja föl a figyelmet. Sarpédón, Patroklos és Hektór halála, illetve a gyászoló Achilleus és Priamos alakja – a korban népszerűbb női gyászjelenetekkel, pl. Füssli Briseis-festményével szemben – Koczisz-

ky szerint Füssli Lavater halála kapcsán végzett „gyászmunkájának” részeként fogható föl, amelyben egyúttal a férfiúi ideálokhoz fűződő „winckelmanni” viszonya is megmutatkozik (144–145. o.). Ennek fényében a sorozat három festményén is ismétlődő motívum, a felhők mögül egy foltban előbukkanó kék ég („ein blauer Fleck des Himmels”) mint a kiemelkedő férfiak által elérhető örök, égi boldogság képi szimbóluma is értelmezhető (146. o.).

Kocziszky Éva monográfiája összességében izgalmas kérdéseket feszegető,

bátor könyv, amely azonban csak kis részében sikeres és meggyőző. A szerző jártassága több diszciplínában – klasszika-filológia, klasszika-archeológia, germanisztika, művészettörténet – a könyv kérdésfeltevéseinek valódi mélységeket, a felvillantott válaszlehetőségeknek messze vezető távlatokat kölcsönöz. Azonban a túlságosan is rövidre zárt, helyenként felszínesnek tűnő, a szakirodalomból szemezgető elemzések, a sokszor csapongó, nehezen követhető gondolatmenetek, a szerkesztésbeli, időnként értelemzavaró hiányosságok, és mindenekelőtt a túlságosan is nagyí-

vű, és ezért szükségképp megvalósítatlanul maradó célkitűzések az ismeretanyag és az értelmezések sokszínűsége és eredetisége helyett a tartalmi és logikai hiányokra irányítják a figyelmet. Meggyőződésem szerint átfogó kérdések helyett néhány konkrét, korszakok jellemzése helyett egyes művek teljesebb értelmezésére, Hypnos helyett Endymiónra koncentrálna ugyanerről az anyagról jobb, meggyőzőbb és tanulságosabb kötet is születhetett volna.

Gábor Sámuel