

tanulmány

DARAB ÁGNES

A szatír bőrétől a Kitömött barbárig

A MARSYAS-MÍTOSZ ALAKVÁLTOZATAI A MAGYAR IRODALOMBAN

A történet Marsyasról,¹ a fríg szatírról, aki virtuóz *aulos*-játékától² eltele versenyre hívta a lantos Apollót, aki győzelmét úgy tette teljessé, hogy a szatírt elevenen megnyúzta, a magyar irodalom figyelmét mind a mai napig magára vonja, és újramondásra készíti. Marsyas mítosza Ovidius műveiben kapta meg örökérvényű irodalmi megfogalmazásait.³ A történet magyar irodalmi adaptációinak kritikai recepciója azonban egyáltalán nem számol az ovidiusi pretextussal. Antik előzményként Apollodóros mitográfiai kézikönyvét szokás megnevezni,⁴ holott a szatír történetének, amely a Kr. e. 1. századra nyerte el kanonikus sémáját, az antikvitásból fennmaradt szövegek alapján egyetlen költő, Ovidius szentelt figyelmet, éspedig kitüntetett figyelmet: mind a *Fasti* (6, 695–710), mind a *Metamorphoses* (6, 382–400) elbeszéli a történetet, egészen más narratívában. Utóbbi a következőképpen:

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

rangjára emelkedett. A szatír történetét Ovidius tette elsőként a hatalomnak kiszolgáltatott emberi–művészi léthelyzet költői foglalatává. Ettől kezdve ez az interpretáció folyamatosan jelen van az újabb adaptációkban⁵ – ezért is beszédes már a pusztán tény, hogy Marsyas alakja milyen kulturális–politikai közegben idéződik meg. Továbbá a *Metamorphoses* egészével is,⁶ azon belül kiemelten a Marsyas-elbeszéléssel a kulturális diskurzus részévé tette a testet mint antropológiai és ideológiai konstrukciót. Ovidius költői világa a testet kiszolgáltatottnak, sebezhetőnek és bármikor elpusztíthatónak mutatja.⁷ A test ellen irányuló erőszak mindig a hierarchia magasabb szférájából, a teljhatalmú istenektől érkezik, amiben aligha látunk mást, mint az individuum autonómiájának veszélyeztetettségét,⁸ ennek a tapasztalatnak a test-metaforára épülő költészetté alakítását. A recepció mindemellett felismerte azt a lehetőséget is, amelyet Ovidius nem aknázott ki, azonban a művészi figyelmet akarva-akaratlanul ráirányította. A félig állati lénynek, a szatírnak és a művészetek istenének, az ideális férfiszépségnek tekintett Apollónak a konfliktusa alkalmat teremt barbárság és kultúra, valamint általában a másság, az idegenség örök kérdéskörének a megfogalmazására. A *Metamorphoses* Marsyas-elbeszéléseinek összességében korszakos jelentősége, hogy átértelmezésével a mítoszt alkalmassá tette mindenkori narrátorának és befogadójának az önértelmezésére, és ezzel megnyitotta az utat a Marsyas-téma hatástörténetének.

A II. világháború utáni magyar irodalom kitüntetett figyelemmel fordult a szatír történetéhez. 1947-ben látott napvilágot Gellért Oszkár *Marsyas* című verse. Ugyanebben az évben Weöres Sándor is verset írt *Marsyas és Apollon* címmel, amely a negyven szonettet tartalmazó *Átváltozások* versciklus részeként jelent meg.⁹ Weörest érzékelhetően foglalkoztatta a téma, amit nemcsak saját költeménye dokumentál, hanem műfordítása is: Zbigniew Herbert 1957-ben megjelent *Apollo és Marsyas*-át ő ültette át magyar nyelvre.¹⁰ Végül, ugyanebben az évben, 1947-ben lép novellistaként a nyilvánosság elé Sarkadi Imre, aki témáit ekkor javarészt kultúrléményeiből merítette.¹¹ 1947-ben három görög mitológiai tárgyú novellát írt: *Ödipusz megvakul*, *Párbaj az igazságért* és *A szatír bőre*.¹²

A Marsyas-téma hazai adaptációinak ebben az egyetlen évben mutatkozó páratlan intenzitása beleilleszkedik abba a szűkebb és tágabb kontextusba, amelyet az irodalomtörténészek erről az időszakról általánosságban már felvázoltak. Sarkadi és kortársai a háborúban átélt traumatikus tapasztalataikkal vetnek számot.¹³ Gellért, Weöres és Sarkadi szövegeiben Apollo egyaránt a hóhér szerepét tölti be, Marsyas pedig a ráció, illetve általában az érték hordozója, aki azonban tehetetlen az agresszióval szemben. Sarkadi novellájában a szatír fizikai megsemmisítésének leírásában egészen konkrét utalásokat érzékelhetünk a fasizmus¹⁴ és a holokauszt (pl. Apolló azt tervezi, hogy a lenyűzött bőrt kicserezteti, és álruhaként vagy díszként használítja újra) perverzítésára.¹⁵ Ugyanakkor mindegyikben ott van a tágabb kontextusban értelmezés lehetősége is. A konkrét történelmi szituáción túlélő és bármikor valósággá válható abszurd helyzet, a kiszolgáltatottság a személyiséget elnyelő, a testet megsemmisítő, vagy legalábbis azzal fenyegető agresszió.¹⁶ Marsyas mítoszt ezzel a bármikor aktualizálható, ezért örökérvényű értelmezéssel először Ovidius írta át. Az 1947-es magyar adaptációk markánsan át is örökölték ezt az érvényességét soha el nem veszítő interpretációt. Azonban másképpen közvetítik, és így újabb jelentésrétegekkel gazdagítják a példázatot.

A poétikai megoldás mássága mindenképp abban foglalható össze, hogy ezekben a narratívákban mindennél nagyobb hangsúlyt kap a *corpus*: a test, a bőr, a megnyúzás folyamata, avagy maga a megnyúzott test. Már Ovidius leírása is a rezgő inakról és lüktető erekről teljes mértékben szembemegy korának esztétikai elvárásával, a klasszicizmussal. Az újkori narratívák az ovidiusi szövegnek ezt az aspektusát, a *corpus*ból *vulnusszá* alakulás folyamatát, illetve magát a végeredményt nagyítják fel látványosan. A történetmondást háttérbe, olykor kiszorítja a testkép. Ennek a közös és feltűnő sajátosságnak az értelmezéséhez a narratológia legújabb, Daniel Punday nevéhez kötődő iránya,¹⁷ a korporális narratológia kínálja a legtöbb eredménnyel kecsegtető utat. A Nietzsche és Foucault nyomán kialakult posztmodern szemlélet általában is úgy tekint a testre, mint ami nem biológiai, hanem társadalmi konstrukció.¹⁸ A korporális narratológia¹⁹ alapvetése, hogy a test mindig valamilyen diskurzusba vagy narratívába íródik bele, vagyis nyelvi konstrukció, ezért objektív testkép nem létezik. A test mindig jelrendszerbe épül be,²⁰ de túl is mutat a szövegen: kulturális és tematikus, valamint szociológiai és antropológiai hatások nyomát őrzi. A korporális narratológia egyik alapvető kérdése, hogy miként vehet részt a test a történetben, hogyan konstruálja a testrepresentáció a narratívát. Mi szükséges ahhoz, hogy a test ne csak textuális tárgy legyen, hanem jelentéssel bíró tárgyként kiemelkedjék? Kérdésfeltevésének másik iránya az, hogyan járul hozzá a narratív test a beszédmódjainkhoz. Mivel a testképek történelmileg meghatározottak és ennél fogva változók, fontos tanulságokkal szolgálhat az értelmezési horizontok ütköztetése.²¹

„De te szatír vagy” – Sarkadi Imre: *A szatír bőre*

A szatír bőre már címével is a karakter testiességére és annak szövegkonstruáló szerepére irányítja az értelmezői figyelmet. A bőrre, amelyről Clifford Geertz megállapítása a korporális narratológiának szinte a jelmondata lett: „Az idegenség nem ott kezdődik, ahol a föld és a víz elválik egymástól, hanem a bőrnél.”²² A novella folytatása nem is cáfol rá erre. Az elbeszélést mindvégig a három szereplő, Marszüász, Apolló és a nimfa teste, testük minősége, minősítése és érintkezése szervezi. „Marszüász csúnya volt, de fiatal. Egyesek szerint éppen ezért volt az elviselhetlenségig csúnya.” Így kezdődik a novella, amely – a megnyúzás tényének kivételével – a folytatásban sem követi semmiben a mitikus történetet. Sarkadi a hatástörténetben páratlan szabadsággal, valóban szó szerint átírta a mitológiai–ovidiusi elbeszélést. Novellájában szó sincs *aulos*ról, lantról és zenei versenyről. Ovidius egyetlen mondatba sűríti Marsyas büntetésének okát: „akad másik szülő: a szatír-ról, kit Latona szülte legyőzött tritoni sípon”.²³ Sarkadi Ovidius nyomdokain jár, amikor narrációjának középpontjába ő is a büntetést, a szatír megnyúzását állítja. Azonban túl is lép rajta, és az antik narratívának ezt az újdonságát a végletekig viszi: nemcsak kiiktatja a szatír megnyúzásának mindenkor elbeszélt és ugyanabban megnevezett okát, hanem semmiféle magyarázatot nem ad az apollói kegyetlenségre. Sarkadi Marszüászának ugyanis nincs bűne. Egy forrásvízben fürdőző nimfát szeretne – szatírokra nem jellemző módon – nem erőszakosan magáévá tenni, hanem meghódítani. Ezt is úgy kísérl meg, ami a hagyományos szatír-kép-

től tökéletesen idegen: racionális érveléssel: „ha Marszüász nem tudja kirakatba tenni apollói termetét [...], akkor teheti azt a becsületes tárgyilagosságot, ami kevés szatír tulajdona. [...] becsületes, mint a vágyakozás a nimfa után, és tárgyilagoss, mint annak az elismerése, hogy Apolló mégiscsak Apolló és Marszüász mégiscsak Marszüász.” A saját magával, majd a nimfával folytatott párbeszéd a benső érték és a csúnya külső diszharmoniajáról, a külső jelentéktelenségéről („a külső csak kísérő jelensége mindannak, ami van, végső fokon tehát reklám”), a „becsületes csúnyák”-ról, akik esztétikai gyönyörök helyett egyéb, például szellemi gyönyöröket tudnak nyújtani, nem jár eredménnyel. A nimfa elutasításának oka azonban nem Marszüász csúnyasága, hanem az előítélet: „De te szatír vagy – mondta a nimfa rózsásalló térdét mosva a patakban, nem a tisztálkodás, hanem a hagyomány kedvéért.” A szerepek, sőt a stigmák adottak és változtathatatlanok. A nimfa a „hagyomány kedvéért” mosdik a patakban, majd „térdelocsolgatását, úgy látszik, nem találta elég korhűnek, sorra került válla, csípője, sőt melle is.” Majd amikor Marszüász továbbindul az erdő felé, „a nimfák tapasztalatlanabbja igyekezett úgy tenni, mintha megijedne Marszüásztól.” Holott ez a szatír „érvel”, azzal is, hogy „nincs semmi bizonyíték” a szatírokhoz társított képzetekre, majd feladva küzdelmét „filozofikus nyugalommal rőtta az erdőt, egyszer sem fordult nimfák után (filozófushoz ez nem illik).”

Sarkadi Marszüász tehát egy szatír kinézetű filozófus, egy Sókratész. Talán nem véletlen, hogy Sarkadi Marsyas teljes elidegenítését szatír mivoltától éppen azzal oldja meg, hogy a szatírbőrbe egy kristálytisza logikájú bölcselőt bújtat. Szinte életre kelti az ókorban Silenos vagy szatír arcúnak nevezett és akként ábrázolt²⁴ Sókratészt. Ugyanakkor a félig állati lény vadsága és a civilizált kultúrember, a bárbar külső és a vele elfedett ragyogó szellem oppozíciójával mindenekfölött az előítélet örök kérdését viszi színre. Maga Marszüász fogalmazza ezt meg: „Szatír, persze hogy szatír, ahogy te nimfa. De hát mit jelent az elnevezés? Semmit, csak az előítélet csinál belőlünk szatírt, amúgy nem megjelölési, hanem tartalmi értelemben. Szatír, úgy, mint akinek ferdült ízlései, beteges vágyai vannak, szoros összefüggésben az erőszakkal, leskelődéssel, természetellenes kielégüléssel. A szatírság maga semmit sem jelent.”

A tragédiához vezető szerencsétlen véletlen ezután következik be. A kudarc miatt tovább álló és magában bosszankodó Marszüász akaratlanul tanúja lesz Apolló sikertelen aktusának egy nimfával, a legszebbnek és legférfiasabbnak tartott isten impotenciájának. Bár a szatír filozófushoz illő bölcsességgel úgy dönt, hogy továbbmegy, mintha semmit sem látott volna, de „elkészt”. Apolló „agresszív” elépattan, és – nem legyőzi, hiszen nincs miben –, hanem a nimfa együttműködésével bűnbakot csinál Marszüászból. A mód, ahogy az isten és a nimfa a büntetlen szatírból bűnöst kreál, azoknak a sztereotípiáknak a hangoztatása, amelyekről Marszüász mindaddig elmélkedett, amelyekkel szemben érvelt, és amelyeknek ő maga, a természet által szatírbőrbe bújtatott bölcs az eleven cáfolata. A nimfa, aki a kudarc miatt az istenre „nem mert haragudni”, „hát haragudott Marszüászra”, azt hazudja, hogy „[l]eskelődött”, majd ahogy érzékeli Apolló egyre inkább vészjőlő hanghordozását, kitor belőle az üvöltés: „[s]zatír, utolsó piszok szatír”. Marszüász most is a meggyőzés erejében bíz, a racionális érvek azonban

ismét erőtlenekek maradnak részben a stigmával, részben az erőfitogtató hatalommal szemben. A veszélyérzet, majd a félelem és a félelemkeltés kiteljesedése a test jelzéseiben válik láthatóvá és hallhatóvá: Marszüász ideges szakállrángatásában, Apolló vészjóslo hanghordozásában, felvont szemöldökében, fogainak vicsorgatásában, végül mozdulatában, amint „egy hóhér elszántságával” közeledett Marszüász felé.²⁵

A novella felét kitevő folytatás Marszüász kivégzésének sokkolóan részletező, anatómiai pontosságú leírása. Apolló az antikvitás óta ismert módon, egy fára fellógatva nyúzza meg a szatírt. Csakhogy Sarkadi az elbeszélésnek ezen az egyetlen pontján, amikor követi az ovidiusi előképet, ugyancsak változtat vagy inkább fordít egyet. Az isten nem a mindig ábrázolt módon, összekötözött kezénél fogva akasztja fel Marszüászt, hanem fejfelé, lábánál fogva. Odaül a lógó test mellé, és boncmesteri hidegvérrel, csak a bőr sértetlen lenyúzásának a megoldásán gondolkodva, abban elmerülve, némán lát hozzá munkájához. Az isteni kegyetlenség mellett Apolló hátborzongató némaságában is felfedezhetjük az ovidiusi narratíva inspiráló hatását, amelyben Apolló úgy van jelen, hogy az elbeszélés nem teszi sem láthatóvá, sem hallhatóvá. Sarkadi Marszüászának a lábánál fogva fára kötözött helyzetében, amely testhelyzetként és látószögeként egyaránt jelentéssé válik, könnyen ráismerhetünk Örkenynek az *Egyperces novelláit* bevezető első írására (*Arról, hogy mi a groteszk?*)²⁶ Az értelmezők nem is mulasztják el megemlíteni ezt a retrospektív analógiát, amelyet a pályakezdő Sarkadi egész prózavilágát jellemző groteszk egyik megmutatkozásaként értelmeznek. Sarkadi írásművészetének legsajátosabb vonását egybehangzóan a groteszkben jelölik ki, amelyet az író racionális szemlélete hoz létre.²⁷ A „ráció bonckésével nyúl a problémákhoz s analitikusan képes felfogni a bonyolult valóságot. Mi több: képes egyszerre reálisan és torzult formában fölmérni s a kettőt egymással összefüggésben ábrázolni, tehát rendkívül koncentráltan.”²⁸

Mindezek igazságát kétségbe nem vonva, azt gondolom, hogy a történetmondásnak ez a fordulata, a test fordított felfüggesztése és módszeres megnyúzása ennél több jelentésű. Egyrészt félreérthetetlen allúziót látok a Marsyas-mítosz antik képzőművészeti ábrázolásainak – imént hivatkozott – legismertebb és számos másolatban látható ikonográfiai típusára, az úgynevezett *'hanging Marsyas'*-ra, az összekötözött csuklójánál fára fellógatott Marsyas ábrázolására.²⁹ Ez pedig azért lehet fontos, mert a szobrot megidéző test megfordításában megláthatjuk a klasszikusként felfogott antikvitás feje tetejére állítását, ebben pedig metaforikusan a normalitás felfüggesztését, és egy antiklasszikus, a humanitással és minden ésszerű normával szembemenő, azt az irracionális hatalomgyakorlással felülíró világot. Röviden, a groteszkig torzult valóságot.

Nem kevésbé jelentéses a fordított nézőpont megvilágító ereje. Amikor Marszüásznak már csak a fején van bőr, Apolló feljebb húzza a kötelet, így a szatír feje egy magasságba kerül a földön ülő Apollóéval. „Szembenéztek, fordítva.” Miközben a „kiszolgáltatottság és a hatalmaskodás mered egymásra,”³⁰ láthatóvá lesz a valóság: „Ronda isten vagy, Apolló [...] most, hogy fejfelé látom a világot, látom azt is, hogy gonosz vagy, piszok vagy, komisz és irtalmatlan vagy.” Az Örkeny-novellában a fordított nézőpont leplezi le a gyászoló – és nyilvánvalóan álta-

lában az – emberek álszent voltát. Ugyanez a testhelyzet itt Apolló és az uralma alatt tartott világnak a hazugságát, szadizmusát és embertelen zsarnokságát fedi fel. *A szatír bőrében* a helyzet groteszk racionalizmusától, annak megvilágító erejétől elválaszthatatlan a bőr lenyúzása, annak a jelentéses volta. Apolló Marszüász éppen attól szabadítja meg, ami akadály volt érzékelése és gondolkodása objektivitásának; egyszersmind attól, ami akadály volt az ő személyisége objektív megítélésének: a bőretől. „[...] most már csak fejem van, amivel ítéletet tudok a dolgok fölött mondani, most megmondom, hogy csúnya vagy, ostoba és eltaposni való féreg” [...] „csak gondolkozni tudok. S nem zavarja gondolkozásomat a bőröm. Így gondolkozva látok [...] Te ronda [...]!”

A történet Marszüász halálával még nem ér véget. Sarkadi hátborzongatóan perverz befejezést írt: Apolló a még véres és meleg bőrt ráhúzza a nimfára, akit így tesz magáévá. A kulturális antropológiai kutatások feltárták annak a folyamatát, amikor a domináns csoport saját tagjainak gyűlölt jellemvonásait vetíti ki a stigmatizált csoportra. Ebben a projekciós eljárásban leginkább a test játszik szerepet, a test az elsődleges projekciós objektum.³¹ A stigmatizált test, az abjekt undort kelt bennünk, amely egyszerre szomatikus és szimbolikus.³² Sarkadi novellájában az Apolló képviselte hatalom perverzítését mi sem teszi nyilvánvalóbbá, mint az isteni kegyetlenség megkettőzése. Egyrészt a testnek a stigmatizálást követő szadista elpusztítása, másrészt a bőrön keresztül megvalósuló elsajátítása: „Annál izgalmasabb – mondta, és belemarkolt Marszüász még csak félig kihűlt mellének szőrös bőrébe.”

Sarkadi novellája vizsgálat arról, mennyire képes a cselekvés szabadsága és a kultúra szembeszegülni a mindenkori hatalommal és az erőszakkal.³³ E tekintetben Ovidius nyomdokain jár. Azonban – antik előképével ellentétben – nem vizsgálja a konfliktus okát, ehelyett végletes helyzetbe helyezi a karaktereit, akik passzív elszennvedői az öntörvényű folyamatnak.³⁴ Miként ezt Apolló cinikusan megfogalmazza: „A dolgokat vegyük úgy, ahogy vannak, s igyekezzünk úgy tenni, hogy úgy legyenek, ahogy venni akarjuk.” Sarkadi Marszüász narratív testének a közép-pontba állításával és szövegstrukturáló szerepével elsősorban a másság, az idegen-ség tapasztalatát helyezi előtérbe. A szatír bőre narratív médiuma annak a tapasztalatnak, hogy a faji és nemi alteritás nem biológiai esszencia, hanem társadalmi konstrukció.³⁵ A test kulturális reprezentáció, a testről szóló tudást a kultúra hozza létre azzal, hogy megjelöli és kialakítja a normát és az attól való eltérést. A test sem a szociális, sem a személyi identitásról nem választható le, az inskripciók a csoporthoz való tartozást is láthatóvá teszik.³⁶ Marszüász bőre a külsejéhez tapadt sztereotípiákkal nem kongruens benső értékeket fed. Becsületessége, filozofikus bölcsessége, ragyogó elméje messze ostoba környezete fölé emeli. A közelmúlt tapasztalatainak birtokában és a jelen, 1948 rossz irányt vett folyamatainak a felismerésével vizsgálódó narrátor mítoszátiratában azonban ez erőtlennek bizonyul. Sarkadi Marszüásza menthetetlenül áldozata lesz mássága láthatóságának, a kulturálisan kialakított normától való eltérésének.

„A harmónia biánya mindenesetre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene.”
– Krusovszky Dénes: *Marszüász polifón*

Már Ovidius, Sarkadi és Gellért Oszkár³⁷ szövegében is ráismerhetünk a foucault-i test-értelmezésre, mely szerint a test kitüntetett terepe a hatalom működésének.³⁸ Weöres *Marsyas és Apollon* című versének azonban – a fenti hatalom és a lenti tömeg történelmi–politikai felhangja ellenére is³⁹ – alapvetően esztétikai vonatkozása van:

*Mohó vérét fakó kő-orgonák
csorgatták az átkozott legelőre,
hol nyája tétován subant tovább,
míg két fatörzs között feszült a bőre,*

*s a nyüzött test, mint most-ölt békabús,
még ugrált, agyvelő nélkül bokázva,
de sárga bőrén már dörgött a dús
dobpergés gyöngyöző győzelmi láza;*

*majd a roncs ágyék szőrébe törölve
gőzölgő kését, nézte gyilkosa
a kopár mennyboltról a völgyi poklot:*

*lenn ujjongott, dobolt ezernyi törpe,
katlanban főtt az óriás busa
és sok kis szájban péppé szertefoszlott.*

„Az ostobán tülekedő tömeg-ember világával szemben a magasabb szellemiség igénylése” Weöres egész költészetének a meghatározó alapvetése.⁴⁰ A *Marsyas és Apollon* is csak e tágabb kontextusban értelmezhető – efelé mutat az is, hogy a címtől eltekintve az egész költemény maradéktalanul személytelen.⁴¹ Az „ezernyi törpe”, a költő–Marsyas vértől csöpögő holtteste fölött ujjongó állhatatlan csöcselék, a *vulgus mobile* képét akkor értelmezzük helyesen, ha nem politikai allegóriának tekintjük, hanem felismerjük benne a Weöres költészetében következetesen ismételt és védelmezett értéket. A szabad szellemű költészet esztétizáló eszményét, amelyet szonettjében úgy sugalmaz, hogy annak tragikus ellentétét, a fonákját viszi színre.⁴²

A folyamat, melyben a narrativitást felváltja a vizualitás, a kortárs művészetben teljeseedik ki. A narratíva megszűnik, és helyébe lép a narratív test. Ez a tendencia, amely már Ovidius elbeszélésében és Weöres versében is megmutatkozik, jut a végletekig Krusovszky Dénes 2011-ben megjelent *A felesleges part* című kötetének *Marszüász polifón* ciklusában, valamint a képzőművészetben Anish Kapoor 2002-es *Marsyas*-installációjában, amelynek képe a Krusovszky-kötet borítóján sokatmondóan előlegezi meg a versszövegek értelmezését. *A felesleges part* 55 versében állandóan az oda-vissza utalások, a szerkezet folyamatos mozgásban van.⁴³ A három ciklusra osztott kötet vezérfonalát Chris Burden performanszaira, Hart Crane

modernista költő utolsó hajóútjának és öngyilkosságának történetére és Marszüász megnyúzásának mítoszára tett utalások alkotják, ezzel a művészet határait való rákérdezés, valamint a test és annak szenvedése, az emberi test mint felsérthető határ köré építve a szövegtörzset.⁴⁴

A középső versciklus, a 11 versből álló *Marszüász polifón* tökéletesen fragmentálja, személytelenné teszi és mitikus közegéből kirántja a történetet. A szatír neve csupán egyszerű, a ciklus címében fordul elő. Értelmezésem szerint ott is csak azért, hogy segítse a szövegek erősen intellektuális allúziós hálózatának⁴⁵ a megértését. A ciklusban az 'én' és a 'te' relációja jelent némi személyességet a domináns tárgyak (kiemelten a kés és a fenyőfa) és hangok (kiemelten az ordítás/üvöltés) alkotta személytelen egészben. A 11 versszövegben a mítosz epizódjai idéződnek meg szétszórtan, mindenfajta kronológia nélkül, eredeti kontextusukból kiszakítva. Például a VI. versben (*Megfelelő szégyen*): „Mert lehet, hogy az ordításnak általában igaza van, / az viszont biztos, hogy mindig túl későn érkezik. / Hiába mondták például, hogy ne hajoljon / le érte, mégis felemelte / a furulyát, és onnan már nem volt visszaút.” Mindezek ellenére kirajzolódik – nem a mitikus vagy bármiféle történet, hanem – egyfajta létszemlélet. Az I. vers (*Akár egy fenyőléc*) a száradó emberi bőr képében⁴⁶ és az utolsó, a XI. vers (*A tisztogatáson túl*) az üvöltés hangjában⁴⁷ azt rögzíti, ami túlélte az időt mindabból, ami Marszüász volt, vagyis azt, amivé a Marszüász-szimbólum lett. A versciklus egészéből nemcsak a szatír neve hiányzik, hanem a teste is. A ciklus két monumentális verse ugyan a testet teszi meg tárgyává, de testiesség nélkül. A III. vers (*Szellős, árnyékos*) anatómiai pontosságú és hidegvérű leírása annak, hogyan kell az emberi testről lefejteti, majd preparálni a bőrt. A szöveg posztmodern gesztusa, amellyel a nyúzás leírásához egy szűcsipari szövegnek csaknem szó szerinti beemelését használja fel,⁴⁸ egyszerre teszi jelenvalóvá és hozza feszültségbe a klasszikus történetet. A IX. vers (*Az egész szerkezet*) szakszerűen pontos leírása annak, ahogyan Kapoor installációjának elemeit a londoni Modern Tate Gallerybe szállították, és ott összeszerelték. Az egész ciklusban csak a bőr és az üvöltés eleven. A test műanyag és membrán, a neve 'szerkezet', ami csak emlékeztet az eleven húsról: „Kapoor elképzelése szerint a gyűrűk közé / illesztett membránnak úgy kellett a látogatók / fölött lebegnie, akár egy óriási, lenyúzott testnek.” „egy különleges anyagot tervezett a szoborhoz, / olyat, ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húrról.” „Ha egészen közel hajoltak / hozzá, állítólag látszott, hogy az anyag folyamatosan remeg.”

Krusovszky versciklusában Marsyas történetéből csak a test időtlen védtelensége maradt meg, amely a múzeumban kiállított monumentális húsimitáció és a száradó bőr képében, valamint az ordítás hangjában van folyamatosan jelen. A *Marszüász polifón* világa⁴⁹ a test- és énhatárok elmosódása, a személyesség, a temporalitás és a történet formálhatóság felszámolása. A kötet világában a test szépségét a megalázott emberi hús, a Marsyas névvel eggyé vált zeneiséget az üvöltés váltja fel. Ez pedig a hagyományos szépségfogalommal is vitába száll.⁵⁰ A *Marszüász polifón* nemcsak a test- és az én-, hanem – Ovidiuszhoz hasonlóan – az esztétikai határokat is feszegeti. A mindent átható rideg személytelenség, a fenyegetettség és a testre irányuló brutalitás összességében a harmónia felszámolása. Azon-

ban nem a tagadás, hanem egy másfajta esztétika nevében, mert „A harmónia hiánya mindenesetre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene.” (*Idekintről nem*).

„hiszen a bőr az ő története volt” – Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*

Ezek a szövegek tehát Ovidiustól Sarkadiig, Weöresig és Krusovszkyig korántsem csupán az azonos téma miatt léptethetők párbeszédbe egymással. A test jelentésadó volta, a test mint a textuális reprezentációs stratégiák egyike az az évezredek átívelő közös pont, amely ezeket a szövegeket bekapcsolja a testről szóló diskurzus áramába. Éppen ez, a korporális narratológia felől közelítés teszi bevonhatóvá a vizsgálatba 2014 magyar sikerregényét, Péterfy Gergely *Kitömött barbár*-ját, amely ebben a megközelítésben Marsyas történetének a legkülönlegesebb újraírásaként is olvasható és értelmezhető.

A történetmondás, amelyet Weöres és Krusovszky költészetében a testreprezentáció felülírt, a *Kitömött barbár*-ban visszaíródik. „[H]iszen a bőr az ő története volt” (433.) – mondja Péterfy Kazinczyja, ezzel egyszersmind kijelölve regényének értelmezői horizontját. A *Kitömött barbár* elemzése bármilyen szempont felől közelítenek a szöveghez, akár Kazinczy vagy Soliman életének, akár Sátoraljaújhely vagy Bécs világának analógiái és oppozíciói felől, konklúziójuk megkerülhetetlenül ugyanaz. A regény az idegenség, a barbárság, a megaláztatás, az otthontalanság története.⁵¹

Ugyanakkor Angelo története a fekete bőr által mindig látható idegenség és csak a fehérek sajátjaként tételezett civilizált élet, műveltség és tudás oppozíciós sémájával önmagában is a Marsyas-adaptációk sorába illeszthető. Miként a regény stratégiája, a narratív test jelentésrétegeket építő⁵² működése okán is. Angelo szabadkőműves beavatása után „úgy érezte, most jutott el arra a pozícióra, amelyben a teste maradéktalanul jól érezheti magát: a palermói kényelmetlen és szűk zsákruhától a lobkowitzi majd lichtensteini színekben pompázó inasruhán át a családapa hétköznapi öltözéke közül egyedül ez, a kötény, a kesztyű, az ing volt az, amiben boldog volt a teste.” (342.) Ez a mondat egyben összegzése a szerencsén életútjának, annak testi meghatározottságának. Angelo teste pedagógiai kísérlet tárgya, egzotikus díszlet, mutatvány, szexuális játékszer, amely vonz és taszít egyszerre: hol kényeztetik, hol megverik. Fekete bőre önmagában stigmatizálja, holott e stigma enciklopédikus műveltséget és páratlan nyelvtudást takar. Angelo helyzete lényegében ugyanaz, mint Sarkadi Marszüászé: az abjekt különb, mint a környezet, amely magából kiveti, létezése ezért botrányos és feldolgozhatatlan. Életútjának a vége, a (holt)test megnyúzása ennek a botránynak a felszámolása. Angelo megnyúzásaiban ott van a gesztusnak Ovidius óta ismert jelentéstartalma is, a hatalom erőfitogtatása: „Az udvar részéről a dolog nyilvánvaló arrogancia, tobzódás a hatalmi mámorban: nincs más céljuk vele, mint Angelo személyén keresztül megaláznia mindenkit, aki valaha a felvilágosult eszmékkel kötötte össze az életét, és diadalittasan demonstrálni az ő hatalmukat a mi testünk felett.” (431.) A hatalom erőfitogtatása azonban nem öncélú. A valódi cél a botrány felszámolása, ami csak akkor történhet meg, ha Angelót végre olyannak látják, amilyenek mindig is látni akarták: barbárnak. Nem véletlenül nevezi a narrátor „emberteremtésnek” (441.) a

szörnyű eljárást. Amikor Angelo bőre rákerül a cédrustestre, helyreáll a világ rendje: a tudós szerecsenből üres, kitömött barbár lesz – az abjekt megszűnt létezni.

Angelo testének preparálásában korántsem a megnyúzás pusztja ténye miatt érzékelhetjük a legerősebb allúziót Marsyas sorsára. Erősebben hat ebbe az irányba a kitüntetett narrátori figyelem, az a nagyon tudatosan felépített fikció, amely az esemény keretét szolgál.⁵³ Angelo különös végrendelete, Kazinczy kivitele a bőrtönből és jelenléte az elképzelhetetlen esetről minden részletében az írói fantázia leleménye.⁵⁴ Ez az elbeszélői fikció ugyanakkor az egész történet tetőpontja: „Azért hagyta rám a bőrét, mert azt remélte, hogy megértem az eset tanulságát, és megteszem az egyetlen megtehető: hogy elmondom, mi történt velem. Ez már olyan súlyú botrány, amit nem lehet elmondatlanul hagyni.” (436.) A megnyúzás regénybeli jelentősége éppen a botrány elbeszélésének ezekben a narrátori megoldásaiban mutatkozik meg leginkább.

A tematikus és motivikus analógiák mellett a szöveg további sajátossága, hogy különféle módokon újból és újból alludál az antikvitásra. Az antikizálás legszembevetőbb módja a hasonlatok és metaforák alapját képező képvilág. Úgy tűnt, mintha Angelo szekrénybe zárt teste Orfeuszként lépne ki az alvilágból (14.). A járvány pusztította Sátoraljaújhely olyan volt, „mintha a lángoló Pompei, vagy az elpusztított Trója elevenedett volna meg.” (18.) Török Sophie úgy hagyja el a várost, mint Euripidész *Trójai nők* című tragédiájában Hektor özvegye: „Ebben az iliászi szcénában döcögött át velem, gyászoló Andromakhéval a szekér az unalomig ismert házsorok között.” (19.) Angelo és Lobkowitz herceg az ólomkatonákkal „hol a cannaei, hol a philippi, hol a karthagói csata pontos mását” (164.) rakta ki a terepasztalon. Lichtenstein herceg kutyájának neve Strabón (179.), a széphalmi ház tervezője, Carlo Radi „egy csalódott démiurgosz”. (201.) Kazinczy rajongása a klasszikus antikvitás és a német klasszika nagyjaiért, Sallustius, Pausanias, Goethe és Schiller műveiért és esztétikájáért, valamint utánzásuk élete szcénájában fontos eszköze narrátori jellemzésének. Ezek a példák egyszersmind a klasszicizmus antikvitás-eszményét és annak meglehetősen felszínes imitációs gyakorlatát, ezzel pedig Kazinczy korát jellemzik. Ugyanakkor áttételesen fenntartják az antikvitás állandó jelenlétét is.

Az antikizálásnak finomabb és jelentéseesebb módja nem a szöveg allúziós hálózatának a képiségében rejlik, hanem a beszédmódban. A *Kitömött barbár* narratívája mindenekelőtt epikus a homéroszi módon, mert az oralitás határozza meg. Török Sophie elmeséli,⁵⁵ amit a férje elmesélt arról, amit Angelo elmesélt neki a maga életéről. „Azt mondta” (11.), „mesélte Ferenc” (13.), „amikor Angelo ezeket a részleteket elmesélte” (352.), „amiatt kellett elmesélnem ezt az egészet” (361.), „akkor mondta el a történet végét” (421.) – ezek a formulák tartják fenn az emlékezet antik formáját, a szóbeli hagyományozódást, ami megfogalmazást is kap a regényben: „Ferenc azt mondta, hogy ki kell bírnom, ameddig ő ezt elmeséli nekem [...] Beszélnie kell. [...] Abban reménykedik, hogy talán az élőbeszéd alkalmas arra, hogy körüljárja, letapogassa azt, ami az emlékezetében lüktet, és amit annyiszor próbált meg mondatokba foglalni, de a mondatok mindannyiszor ledobták magukról ezt az idegen anyagot. Most próbáljuk meg azt, hogy az én emlékezetem a papír, az ő szava a toll, hátha így sikerül.” (95–96.)

Az antik epikus nyelv legjellegzetesebb sajátossága az ismétlődő formulák alkalmazása. Valahányszor felbukkannak az igen szerteágazó cselekmény elbeszélése során, az ismerősség és ezzel egyfajta otthonosság érzetét keltve terelik vissza az emlékezést egy biztos ponthoz. A *Kitömött barbár* egyetlen ismétlődő formulát alkalmaz, csak ritkán lazítva apró változtatással a szó szerinti repetíció. „Ahogy álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, és velem szemben a vörös szekrényben ott állt a fekete test, eszembe jutott” (9.) – ez a regény első mondata. Az ötödik és a hatodik kivételével minden fejezet ugyanezzel a formulával kezdődik.⁵⁶ Végül ez a regény utolsó mondata is, amelyben azonban az emlékezés helyébe lép a tudás: „mert ahogy végül ott álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, szemben a fekete testtel, amely a vörös szekrény izzó mélyéből lépett felém, már tudtam” (448.). Az emlékezés, a kibeszélés során megtörténő megértés elvezet a tudáshoz. Lezárult a folyamat, amelynek az ismétlődő formula epikusan fenséges keretet ad, amelyben a felismerés, Török Sophie ön maga sorsára ismerése a szerencsen életében, a görög tragédiák *anagnórisise* teljesedik ki. Az antik görög dráma és epika narratív ötvözetéből egy narratív antikvitás épül fel.

Péterfy regényében az antik nevek tömegében még véletlenül sem fordul elő Marsyasé. A szatír idegenségének története mégis jelen van. A narratív antikvitás és a narratív test szövegstrukturáló működése együttesen hívja életre a történet antik előképét: Marsyas megnyúzását. Ennek a kimondatlan, mégis láthatóvá váló előképnek köszönhetően pedig a történeti eset összekapcsolódik az archetipikus-sal. Az antikvitás folyamatos textuális megidézése megkonstruálja és fenntartja annak jelenlétét, és ezzel Angelo történeti hitelességű esete mellé kimondatlanul is odakerül mitikus előképének, Marsyas megnyúzásának a példázata. Sarkadi novelája leplezetlenül von páthuzamot a mitikus és a közelmúlt történelmi esete, a bőr kisajátítása és a zsidók testének újrahasznosítása között.⁵⁷ Péterfy regénye ezt tágítja az érvényesség időtlen határáig. Amikor Angelo bőre rákerül a cédrustestre, és Stützt a hátul megfeszített bőrt kapcsolással összefogatja, „ezzel a megfeszítéssel ért véget ez a fekete evangélium.” (442.) A barbár Marsyast a pogány isten, Apollo nyúzta meg. A barbárnak született, majd megkeresztelt, de mindig is barbárnak tekintett Angelót keresztény, ráadásul felvilágosult szellemű egykori szabadkőműves társai nyúzzák meg, ezzel kiszolgálva a keresztény alapokon nyugvó hatalom erőfitogtatását. Az antikvitás és az antik előkép megidézésével egymás mellé kerül ugyanakkor a botránynak a pogány és a keresztény variánsa. A mítosz valóságga lesz.

Egyenrangú viszony nem lehetséges anélkül, hogy a Másik ne tárgyiasítva, hanem valódi szubjektumként álljon előttünk. Ennek egyik előfeltétele a tekintetek kölcsönössége: a Másikra vetett tekintet ne váljék tárgyiasítóvá, dehumanizálóvá.⁵⁸ A tárgyiasító tekintet legszélsőségesebb módja az 1880-as években ért népszerűségének a tetőfokára, amikor kitömött egzotikus állatokat, torz és színes bőrű testeiket állítottak ki látványosságként⁵⁹ a bécsi Természettudományi Múzeumban. Angelo Soliman testének megnyúzása és cédrustestre feszített bőrének a kiállítása ennek az egyik legkülönlegesebb esete. A szerencsen testének tárgyiasítása a hatalmi reváns betetőzése. Triumfusnak mégsem nevezhető. Ahogy Marsyas neve és *aulos*-játékának a futamai a róla elnevezett sebes folyó hangjában egyfajta öröklételet nyert, Angelo teste sem enyészett el végérvényesen a bécsi Természettudományi Múzeum 1848-

ban leégett tetőtéri raktárában. A szó, az elbeszélés megőrzi eleveenségét és fenntartja az emlékezetét, mert „a szavak nem pusztán arra valók, hogy rajzolatot adjanak a világról, hanem valóban megvan a képességük arra, hogy testté legyenek.” (413.)

JEGYZETEK

1. Az antik görög nevek írásában az ún. tudományos írásmódot alkalmazom. Ettől csak akkor és aszerint térek el, ha a mítoszadaptációk más írásmódot követtek.

2. Az *aulos* sípszerű fúvós hangszer volt. Ennél pontosabb azonosítása bizonytalan.

3. A mítosz alakulástörténetéről a görög irodalomban és képzőművészetben, valamint a *Fasti* (Római naptár) és a *Metamorphoses* (Átváltozások) elbeszélésének értelmezéséről tágabb és szűkebb kontextusban ld. Darab Ágnes, *Marsyas metamorfózisa = Tempora mutantur: tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Tóth Orsolya, DE Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszéke (Hereditas Graeco-Latinatis II.), Debrecen, 2015, 297–319. és Darab Ágnes, *Marsyas és Apollo: két paradigma*, Ókor 2015/2, 33–40. Ezért itt és most e két tanulmányban elvégzett elemzéseimnek csak a következtetéseit foglalom össze, elsősorban azokat, amelyek a hatástörténet szempontjából különösen jelentősek.

4. Kenyeres Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 237. Kónya Judit Apollo kegyetlenségének előképét Euripidész *Bakkhánsnők* című drámájának Dionysosában véli felfedezni: Kónya Judit, *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 82.

5. Marsyasnak az antik Rómában, a Forum Romanumon szobra állt, amelyre idővel a szabadság jelképeként tekintettek. A szobor látványát Kosztolányi is felidézi a *Nero, a véres költő* X. fejezetében – a háttérinformációkhoz ld. Kosztolányi Dezső, *Nero, a véres költő*, a szöveget sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Takács László, Kalligram, Pozsony, 2011, 975–976. A regénybeli jelenetben a felkelő Nap fényétől aranyló szobor említése finom mítoszpoétikával utal a derengő szabadságvágyra, amely végül – mint a delelő perzselő Nap – majd elpusztítja Nero sötét rezsimét. Arról, hogy Kosztolányi hogyan értelmezi a klasszikus mítoszok felől a saját korát, ld. Takács László, *Mítosz két kérvéken*. (Kosztolányi Dezső, *Kifelé, avagy Károly apja*), *Studia Litteraria* 2015/1–2. (Élő antikvitás), 138–147.

6. Elegendő az epikus témamegjelölésre utalni az eposz prológusának első sorában: In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora = Új alakokká vált *testekről* indit a lelkem / szólni (Devecseri Gábor fordítása, kiemelések tölem).

7. Charles Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the Metamorphoses*, *Arion* 1998/3, 10.

8. *Uo.*, 32.

9. A *Tűzkút* 1964-es első kiadásában (Magvető, Budapest) az *Átváltozások* ciklus még harminc szonettet tartalmaz, amelyek között nem szerepel a *Marsyas és Apollon* – ellentétben Szigeti Lajos állításával: Szigeti Lajos Sándor, *És mégis Marsyas? Korformáló mitológia*, *Tiszatáj* 1994/5, 71. A *Marsyas és Apollon* az immár negyven szonettből álló *Átváltozások* részeként az 1970-ben kiadott *Egybegyűjtött írások II.* kötetében (Magvető, Budapest) jelent meg. A kiadástörténet részletes és dokumentált ismeretét ld. Domokos Mátyás, *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*, Nap, Budapest, 2002, 67–84.

10. Weöres Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások III.*, Helikon, Budapest, 2012, 427–428.

11. Juhász Béla, *Dátum és alkalom. Sarkadi Imre novellái*, Alföld 1971/10, 44.

12. A szatír bőre részleteit a következő kiadásból idézem: Sarkadi Imre, *Novellák*, előszó Czine Mihály, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 99–111.

13. Pomogáts Béla, *Sarkadi Imre novellái és tanulmányai*, Irodalomtörténeti Közlemények 1977/1, 123.

14. Ennek ellenére igencsak leegyszerűsítő a novella értelmezését pusztán „az antifasiszta attitűd”-re korlátozni, miként teszi ezt Hajdu Ráfi. *Uő.*, *Sarkadi Imre*, Akadémiai, Budapest, 1973, 35–36.

15. Juhász Béla, *i. m.*, 45–47; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 66. Sarkadi ezt maga is teljesen egyértelművé teszi 1948 februárjában anyjához írt levelében: „hogy a szatír bőre novellámban mi volt a lényeg, hát igyekszem két mondatban összefoglalni. Az, hogy a felsőbbrendű ember – Apolló – erkölcsileg feljogosítva érzi magát a legkegyetlenebb, legaljasabb cselekedetekre is az alsóbbrendűvel – Marsissal szemben. Az alsóbbrendűt kiirtani, megnyúzni számára csak feladat, művészi feladat, nem erkölcsi kér-

dés.” = *Pokolraszállás. Sarkadi Imre emlékezete*, válogatta, szerkesztette, összeállította Márkus Béla, Nap, Budapest, 2001, 35.

16. Juhász Béla, *i. m.*, 45; Pomogáts Béla, *i. m.*, 123; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 70.

17. Daniel Punday tanulmányban (Daniel Punday, *A Corporeal Narratology?*, *Style* 2000/2, 227–242. = www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.2.227 (2016. 05. 22.)), majd monográfiában (Daniel Punday, *Narrative Bodies. Toward a corporeal Narratology*, Palgrave Mcmillan, New York, 2003.) fejtette ki téziseit. Az irodalomelmélet ezeket a munkákat lényegében a korporális narratológia programatikusan műveiként tartja számon. Magyarul kiváló ismertetését nyújtja: Földes Györgyi, *Jeltől a testig: a klasszikus narratológia találkozása a korporálissal*, *Irodalomismeret* 2015/1, 5–29.

18. Csabai Márta – Erős Ferenc, *Testhatárok és énbátárok. Az identitás változó keretei*, Józsefváros, Budapest, 2000, 42.

19. A *Helikon* folyóirat két tematikus számot is szentelt bemutatásának *Testírás* (2011/1–2) és *Corpus alienum* (2013/3) címmel.

20. Test és szöveg megfeleltetését már az antik retorikaelmélet is felismerte. Ezt őrzi a szöveg(ek) egészére Cicero óta alkalmazott korpusz (corpus) metafora. Részletesen ld. Acél Zsolt, *Contextus és corpus. A korpusz-metafora kialakulása és Cicero könyvgyűjteményei*, *Ókor* 2014/4, 43–50.

21. Földes Györgyi, *Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai*, *Helikon* 2011/1–2, 3; Jablonczay Tímea, *A test narratológiája*, *Helikon* 2011/1–2, 101; Földes Györgyi, *Corpus alienum*, *Helikon* 2013/3, 163.

22. Clifford Geertz, *Uses of Diversity and the Future of Ethnocentrism*, *Michigan Quarterly Review* 1985/Winter, 112: „Foreignness does not start at the water’s edge but at the skin’s.”

23. *Met.* 6, 383–384. Devecseri Gábor fordítása.

24. Platón fiktív párbeszédében, *A lakomában* (215b–d) Alkibiadés Sókratésnak mind a külsejét, mind a hallgatóságát elvarázsoló tehetségét a szatír Marsyaséhoz hasonlítja: „Állítom ugyanis, hogy leginkább azokhoz a szilénekhez hasonlatos, akiket a képfaragó műhelyekben látni [...] Állítom továbbá, hogy Marsziasz szatírhoz is hasonlít. Mámmost hogy külsőre ezekhez a szatírokhoz hasonlítasz, Szókratész, ezt magad is aligha vitatod” (Telegdi Zsigmond fordítása).

25. A deherozálás Sarkadi mindhárom mitológiai tárgyú novelláját jellemzi, mind Antigonét (*Ódipusz megvakul*), mind Achilleust (*Párbaj az igazságért*) megfosztja nagyságától. A hős Achilleusból egy gépiesen gyilkoló hentest és mészáros formát, Apollóból a hatalmával gátlástalanul visszaélő hóhért: Juhász Béla, *i. m.*, 46–47.

26. „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradva, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm. Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról. Íme, a világ fejtetőre állt. Férfilábak kalimpálnak a levegőben, visszacsúsznak a nadrágszárak, s a lányok, ó, ezek a lányok, hogy kapkodnak a szoknyájuk után! Ott az autó, négy kereke a levegőben, mintha egy kutya a hasát akarná megvakartatni. Egy krizantém: keljfeljancsi, vékony szára az égbe mered, ahogy a fején egyensúlyozza magát. Egy gyorsvonat, amint füstcsóvjában tovarobog.”

27. Somlay Szabó József, *A kaland és a groteszk összefüggései Sarkadi írásművészetében*, *Kortárs* 1966/4, 596–597; Juhász Béla, *i. m.*, 45; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 66.

28. Somlay Szabó József, *i. m.*, 597.

29. Ennek ismeretét, miként az ovidiusi előképét is, joggal tételezhetjük fel Sarkadi esetében, aki a debreceni Református Főgimnázium növendékeként (Kónya Judit, *i. m.*, 22) – a háború előtti oktatási rendszer előírásának megfelelően – nyolc évig tanulta a latin nyelvet és ismerte meg ezzel együtt a klasszikus antikvitás kultúráját és emlékeit. Az *Íliász* gyerekkorától kezdve kedvenc olvasmánya volt: Kónya Judit, *i. m.*, 74.

30. Juhász Béla, *i. m.*, 46.

31. Földes Györgyi, *i. m.* (2013), 164.

32. Földes Györgyi, *uo.*, 171.

33. Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 70.

34. Pomogáts Béla, *i. m.*, 124; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 67. Sarkadi 1947-ben publikált *Ulysses-kritikájában* is hangot ad egzisztencialista ihletésű látásmódjának: „Joyce az értelmetlenné válásban hisz. Az emberről körülbelül bebizonyosodott, hogy nem dönti el a problémát egy lekéssett villamos, Joyce úgy véli, hogy a megszerzett vagy meg nem szerzett műveltség, gondolat, intellektualitás sem dönti el. Semmi sem dönti el, a dolgok adva vannak, az ember él, és ennek legtöbbször semmi ér-

telme.” Sarkadi Imre, *James Joyce: Ulysses*. = Uő., *Cikkek és tanulmányok*, összegyűjtötte és a szöveget gondozta Kónya Judit, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 421.

35. Jablonczay Tímea, „*Emberről nem való*”, *avagy a testek (fel)színeinek elsajátító műveletei és azok visszautasítása*, Helikon 2013/3, 223.

36. Jablonczay Tímea, *i. m.* (2011), 101.

37. Gellért Oszkár versében így: „És mégiscsak azt kérdelem, újra csak azt, / Rongyos kis pásztorok istene én: / Most azért büntetnél engem Apolló, / Mert a lant a tiéd, / De a furulya az enyém?”

38. Michel Foucault, *A hatalom mikrofizikája* = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 316.

39. Miként ezt Balassa Péter az *Átváltozás* ciklus egészére kiterjesztve megfogalmazza: „Ide tartozik, hogy ebben a létszemléletben a történelem is csak egy tag a szériában, az Átváltozások nagyon is tud róla, a ciklusnak több mint a fele egy katasztrofikus, kaotikus, tragikus, kegyetlen, de félreismerhetetlenül történelmi világról ad hírt, annak archaikus, mitikus formájában és modern civilizációs, az emberi nemet érintő oldaláról egyaránt.” Balassa Péter, *A mint B = Uő, A bolgár kalauz. Tanulmányok, esszék*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 22.

40. Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 102–103.

41. A mitikus nevek elhagyása és ezzel a költemény eltávolítása vagy kiszakítása a görög mítoszról Weöres mítoszpoétikájának jellegzetes vonása. Erről ld. Bartal Mária, *Athangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Kalligram, Budapest, 2014, 197–202.

42. Kenyeres Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 238–242.

43. Horváth Györgyi, *Kizökkent, kérdez, összeroppan. Krusovszky Dénes: A felesleges part*, Magyar Narancs 2012/5, 37.

44. Horváth Györgyi, *i. m.*; Bodnár Zsolt, *Krusovszky Dénes: A felesleges part*; Wellmann Éva: *Az itt az ottal*, Kortárs 2013/10, 101.

45. Boldog Zoltán Krusovszky szövegeinek ezt a jellegzetességét kifejezetten bírálja: „az olvasót mélyvízbe dobják, hogy fulladozzon az utalásokkal teli szövegvilágban”: Boldog Zoltán, *A felesleges könyv*. Irodalmi Jelen Online 2012. 01. 15. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1530/felesleges-konyv> (2016. 05. 22.)

46. „A fenyőfa ágára akasztott emberi bőr / már egészen kiszáradt, viszont, / ahogy többen állították, a legegyszerűbb / furulyahangra is összerездült, / ezt mások táncnak látták, / megint mások a szélre gyanakodtak.”

47. „a lényegi üvöltés árnyékából / így sem tudsz már kirángatni”

48. A házi nyúl kikészítéséről: http://www.tabph.hu/tabikilato/telepulesek_ertekei/tab/tabikilato_1990_1991/pages/021_hasznos.htm (2016. 06. 03.) Itt is köszönetet mondok Kőrösi Imrénének, aki megosztotta velem ezt az információt, a forrás lelőhelyét, és felhívta a figyelmemet a versnek erre a különlegességére.

49. Kántás Balázs az értelmezés keretét az elbeszélőre korlátozza: „metaforikus síkon történő ön-megnyúzás, önboncolás ez” (Kántás Balázs, *Akit az ár végül a felesleges partra vet*, FÉLonline 2011. 11. 28. <http://felonline.hu/2011/11/28/akit-az-ar-vegul-a-felesleges-partra-vet/> (2016. 05. 22.), miként Bodnár Zsolt is szerepbe bújtatott önvizsgálatról ír (Bodnár Zsolt, *i. m.*, 102). A szövegben elszórtan, ezért folyamatosan jelenlévő mítosz időtlensége azonban arra int, hogy, az önértelmezés keretein túlélve, inkább létértelmezésként tekintsünk a szövegre.

50. A kötetnek ezt az újdonságát, valamint a művészet határait való rákérdezést hangsúlyozza Horváth Györgyi is, *i. m.*, 37.

51. Nemes Z. Mária, „*Márpedig, ami nincs, az csak az ördög műve lehet*.” Műút 2014/12, 61–65.; Újvárosi Emese, *Idegen testek. (Péterfy Gergely: Kitömött barbár)*, Holmi 2014/8, 972–976.; Balajthy Ágnes, *A különbözőség balálos veszélye*, Alföld 2015/5, 121–124.; Deczki Sarolta, *Olümposz Mucsán. (Péterfy Gergely: A [sic!] kitömött barbár)*, Új Forrás 2015/8, 49–56.; Györfly Miklós, *Pályám képzelt emlékezete. Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, Jelenkor 2015/5, 583–589.

52. Az antik allúziótól függetlenül a testi tapasztalat sokszínűségére, valamint Angelo és Kazinczy tragédiájának testbe ágyazottságára hívja fel a figyelmet: Keresztesi József, *Kilépés a múzeumból. Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, Litera 2014. június 16. <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2016. június 3.)

53. Péterfy Gergely, *Kitömött barbár*, Kalligram, Budapest, 2014, 437–440.

54. A regény számos ponton bátran felülírja a valóságot, erről részletesen ld. Szilágyi Márton, *Egy preparátum titkos élete*, Kalligram 2014/10, 97–100.

55. Török Sophie férjének az elbeszélését sokszor idézi – több hónap eltelte után – szó szerint, amit a kritika egybehangzóan nem tart sem hitelesnek, sem reálisnak: Deczki Sarolta, *i. m.*, 55; Györfly Miklós, *i. m.*, 586. Mint a folytatásból kiderül, azt gondolom, hogy az elbeszélői stratégiának ezt a jellegzetességét – mint ahogy a regényszöveg egészét is – nem a hitelesség felől kell értelmezni.

56. A szövegben összesen tizenötször fordul elő a következő oldalakon: 9, 18, 24, 26, 59, 69, 89, 139, 201, 240, 271, 286, 362, 416, 448.

57. Deczki Sarolta (*i. m.*, 52.) Angelo bőrének a preparálásában és kiállításában is a holocaust-analógiát látja a regénynek abból a jellegzetességéből adódóan, hogy a jelen és a múlt jelentésrétegei folyamatosan egybefonódnak.

58. Földes Györgyi, *i. m.* (2013), 176.

59. Előzményéről, a Nagy Péter alapította szentpétervári Kunstkammerről, valamint ennek legfrissebb irodalmi megjelenéséről, Németh Zoltán *Kunstkamera* című verseskötetéről, ennek ürügyén a génekbe és testbe zárttság végletes kiszolgáltatottságáról ld. N. Tóth Anikó, *Zsilett-katarzis. Beszélgetés Németh Zoltánnal*, Palócföld 2014/6, 74–75.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

A mítosz újrafelhasználása és a költői nyelv Térey János A Nibelunglakóparkjában

Hans Blumenberg alapvető, a mítosz valóságfogalmáról és hatóerejéről szóló tanulmányában ismert módon amellet érvelt, hogy a mítosz elképzelhető definíciói mindkét metaforikus kategória kölcsönviszonyát teszik láthatóvá. E két ellentétes, ám a mítoszban összekapcsolódó kategória a rettenet (*Terror*) és a költészet. A rettenetet „a démonikus megbabonázottság (*Gebanntheit*) passzivitásának tiszta kifejeződéseként” határozza meg, míg a költészet „a világ antropomorf elsajátításának és az ember teomorf felfokozásának képzeletbeli kicsapongásaként” írható le.¹ Ez a kettős meghatározás nagyon is jól illik egy olyan mű tárgyalásához, amely mítoszi témát dolgoz föl, a *terror*t mind aktuálpolitikai, mind absztraktabb értelemben megjeleníti, valamint korábban avítottak, esetleg archaikusnak vélt költői beszéd-módok újraélesztésével kísérletezik.

A 2004-ben megjelent Térey-mű immár viszonylag kiterjedt befogadástörténettel rendelkezik, és mind az életműben, mind a kortárs magyar irodalomban betöltött szerepe meghatározónak mondható. A recepciótörténet számos összefüggésben tárgyalta a mű wagneri ihlettségét és irodalomtörténeti beágyazottságát, ideértve az egész szerkezet összevethetőségét a wagneri tetralógiával. Jelen összefüggésben külön kiemelendő az egyes részek viszonylagos önállósága, amely lehetővé tette a harmadik rész kiemelkedését a teljes mű összefüggéséből: a *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* című befejező rész volt az alapja Mundruczó Kornél Kréta-