

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 mítoszból 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 avított, esetleg archaikusnak vélt költői beszédmódok 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-

kör-beli rendezésének, az ebből készített 2009-es filmnek, de például francia fordításban is önállóan, az első két résztől és az előjátéktól elválasztva jelent meg (*Hagen, ou l'Hymne à la baine*, 2008, fordította Marc Martin). A Térey-darab el-
lentmondásosan viszonyul a germán mitológia kortárs recepciójának fő vonulatá-
hoz, amely döntően kritikai-ironikus távlatból dolgozza föl a mítoszi témát.² Térey-
nél is hangsúlyos ez az ironia, miközben a mítoszi témák és archetípusok megje-
lenítéséből származó energiák mégis a költői nyelv revitalizálásához járulnak hoz-
zá. Úgy látom, a gazdag Térey-szakirodalom leginkább ez utóbbi jelenség tárgyalá-
sában jutott a legkevesebb eredményre, dolgozatomban ezért ennek kívánok leg-
alább részlegesen utánajárni. A Nibelung-téma kortárs angol és német nyelvű iro-
dalmi feldolgozásait áttekintve Térey művének egyedülálló jellege különösen
szembeötlő, és mindenekelőtt a nyelvi megvalósulást illetően. A magyar szerzőnél
a *Nibelungenstoff* nem prózai átiratban jelenik meg, a szereplők motivációihoz
nem rendelődik népszerű pszichológiai magyarázat, és a művet mélyen átható iró-
nia nem elsősorban a mítosz és a modern német nacionalizmus közötti összefü-
gések kritikai vizsgálatát szolgálja. Ezekben az aspektusokban Térey szövege je-
lentősen eltér nem csupán Moritz Rinke gyakran szóba hozott, 2002 és 2007 között
kétrészesé átdolgozott darabjától,³ hanem a Michael Köhlmeier és mások által ké-
szített népszerű parafrázisoktól, de még a germán mitológia talán legpoétikusabb
kortárs prózai feldolgozásától, A. S. Byatt *Ragnarok* című művétől is.

Noha a cselekmény helyszínéként egy félig fiktív modern német metropoliszt
azonosíthatunk – Wormsról van szó, amelynek a neve fontos lesz a későbbiekben
–, a darab fő ideológiai összecsapásainak kevés köze van a német nacionalizmus-
hoz, annál több a globális, multinacionális kapitalizmushoz. A befektetők, nagytő-
kések és a hozzájuk csapódó művészek és szórakoztatók világa inkább emlékeztet
Bret Easton Ellis műveire,⁴ mint valami kvázi-középkori fantáziavilágra – például
amilyenbe az Uli Edel rendezte 2004-es, nem különösebben eredeti tv-film helyez-
te a Nibelungok cselekményét. Már korábbi tanulmányok – elsősorban Kricsfalusi
Beatrixé⁵ – felhívták a figyelmet arra, hogy a kincs és a gyűrű vándorútjának kép-
zetei már a wagneri mítoszadaptációban is összekapcsolódnak a modern kapitaliz-
mus kritikájával, Térey pedig tovább literalizálja és a végletekig viszi ezt az azono-
sítást. Az istenek világa ebben az újraértelmezésben a háttérbe szorul, az istenek
és a hősök világa közötti viszony pedig ennek megfelelően bizonytalanná válik: az
istenekhez olykor imádkoznak, Wotan neve frazémákban és szólásokban az „Is-
ten” név helyettesítőjévé válik, de a szereplők ugyanakkor üzleti partnerként vagy
éppen rokonként is hivatkoznak rájuk. A színpadon azonban nem jelennek meg:
amikor pedig jelenésük lenne – jelesül a kettős esküvőn –, akkor is hiába várják
őket a repülőtéren. Hiányukról egyedül az értük kiküldött biztonsági ember,
Heimdall emlékezik meg.

Az esküvő végkimenetele egyébként az egyik olyan szöveghely, ahol Térey tu-
datosan eltér bármilyen ismert cselekményvariánstól, és az általa végrehajtott for-
dulat a kortárs szexuálpolitikai kultúra iránti ironikus főbiccentésnek is tekinthető:
ebben a változatban Brünnhilde és Guttrune szapphói egybekelésének lehetünk ta-
núi, a vesztesek pedig nem is kizárólag a cserbenhagyott vőlegények, hanem az
egész kettős esküvőt kitervelő Hagen. Míg az első részben Siegfried Brünnhildével

jár, Hagen itt azért terveli ki e páros szétszakítását, hogy kettejüket saját féltestvéreivel, Gutrunéval és Guntherrel boronálja össze, ezzel biztosítva a varázserejű (itt: a nyereséget garantáló) gyűrű megszerzését saját családjá számára. A két nő lesbikus egybekelését a Norn Network a „másság diadalaként”⁶ ünnepli, és a bevett klisé alkalmazása az adott kontextusban kettős irónia hatálya alá kerül: a helyettesítések játéka egyrészt kiemeli a másság és az azonosság különös összjátékát (a másság diadalát éppen az azonos neműek egybekelése jelenti), másrészt az olvasó tudja, hogy a „heteronormatív kánonnak” való ellenszegülést itt kimondottan pragmatikus ösztönzőerők hajtják: noha a két nő valóban vonzódik egymáshoz, Brünnhilde elsősorban Hagen diadalát akarja megakadályozni. Hagen ennek köszönhetően veszíti el pozícióját a családi üzletben, és válik „terrorörpévé”, hogy immár kívülről – és alulról – rombolja Siegfried és Gunther üzleti érdekeit. Féltestvérét lépfenével igyekszik elpusztítani, a „Wälsung-tornyot” pedig felrobbantja: nyilvánvaló utalások ezek a 2001-es terrortámadásokra az Amerikai Egyesült Államok ellen, amelyeket már a *Paulus* ikerházzobbantás-cselekményszála is megelőzte.

Az utalások motiváltságát jelzi, hogy a darab a terrorizmus társadalmi-etnikai beágyazottságának jeleit is tartalmazza, a Téreynél megszokott ellentmondásokkal együtt. A tervezett kettős esküvő a résztvevők emberfölötti gazdagságát hivatott fitogtatni, ezzel azonban erőszakos tiltakozást vált ki a – színpadon csak néhány képviselőjük által megjelenített – tömegekből, akiket a szerzői instrukciók „arab és török vendégmunkásként”, majd „anarchopunkként” azonosítanak (230). Hagen attitűdje gyökeresen megváltozik a cselekményben beállt fordulat hatására: a tünemények leverésére buzdít, sőt durván rasszista megjegyzéseket tesz a tiltakozókra („De még a Család irgalma se tart ott, / Hogy túlpigmentált ismerőseink / Társaságát kívánjuk és keressük...” (231). Később, terrorörpévé válva azonban kiemeli a Nibelungok kiközösítettségét az előkelőbb Wälsungok és Gibichungok által; apjának, Alberichnek a privát beszédhelyzetben alkalmazott, erős tájszólást imitáló beszédmódja pedig arra utal, hogy a Nibelung-klán is önnön társadalmi kirekesztettségének ellenében érte el gazdasági sikereit. Ennek a kirekesztettség tudatnak azonban nyilván nagy szerepe van Hagen frusztrációjában. A költőiség szempontjából legfontosabb nyelvi szinten azonban az a – némely kritikában visszatetszést is keltő – megoldás a legizgalmasabb, ahogy a korábban hol vidékiesnek tetsző, hol shylocki sztereotípiákat megtestesíteni látszó Hagen terrorörpeként már „intifádát” (405) és „Nibelung-dzsihádot” (361) emleget, ezzel egészen inkompatibilis történelmi tradíciókat hozva össze. Az itt megkezdett értelmezés összefüggésében ez nem poétikai hiba, hanem éppen annak a stratégiának az egyenes következménye, amely a mítosz költői revitalizálásának jegyében egymás mellé helyezi a radikális iróniát és a – jobb szó híján – radikális fenségést.

Térey ezzel az átalakítással nem csupán a mítoszi téma egyes aspektusainak újraértelmezésére tör, hanem magának a mítoszhoz való viszonynak az átállítására, reorientációjára. Ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha az alábbihoz hasonló mítoszdefiníciós kísérletek fényében vizsgáljuk a művet: „(1) a mítosz mint »időtlen«, azonosítható eredet nélküli elbeszélés, amely szembeállítható az időhöz kötött, kontingens elbeszélésmóddal; (2) a mítosz mint a közösségi identitás és

szellemiség narrativizációja, szemben a modern kultúra alapvető társadalmi sokféleségével és elidegenítő materializmusával”.⁸ Térey műve a mitikus hősöket és isteneket összemosza a kortárs kultúra „elidegenítő materializmusával” és a jelenkori történelem narratíváival, és ezzel a tematikus szinten kétségbe vonja a fönti definíció mindkét pontjának alapvető különbségtételeit. Ez a kétértelmű eljárás legalább a mítoszi szüzsé wagneri újraírásáig visszavezethető, de a mítosz Térey-féle szószertintiesítése végletes eredményekre vezet. Wagner istenei metaforikusan vagy jelképesen jelenítik meg a modern burzsoáziát, Téreynél azonban nincs szó efféle figuratív helyettesítésről: Siegfried és a többiek nem reprezentálják a modern pénzvilágot, hanem a cselekmény terében, szó szerint kapitalistákká válnak. A mítoszi és a kortársi közötti szemiotikai viszony immár nem jelképes: a jel és a jelölő közötti távolság persze nem tűnik el, de bonyolultabbá válik vagy éppen visszajára fordul. Ha korábban tudtuk, mi a jelölő és mi a jelölt, melyik a metafora/allegória fogalmi és melyik a nyelvi szintje, a dolog immár nem ilyen egyszerű. Márpedig ez a változtatás nem független magának a pénzpiacnak a színre vitt logikájától.

Ennek a szemiotikai átállításnak is köszönhető, hogy a mítoszi események és hősök deheroizálása, beíródása a kortárs kultúrába nem vezet egyszerű trivializáláshoz. Noha a mítoszi neveket most árucikkek és termékek védjegyeként ismerjük föl, ez nem számolja föl poétikusságukat vagy homályosságukat. A főhősök előtörténetének egy részét sötét homály fedi, az emberi hősök és az istenek világa közötti kapcsolat nem világosan meghatározott, az üzleti manővereket pedig mágiikus terminológia nevezi meg – a darab diskurzusában nem találni olyan kapaszkodót, amely eldönthetővé tenné, hogy Siegfried „boszorkányos” pénzgyarapító képességének visszatérő emlegetését szó szerint vagy metaforikusan kell-e értenünk. Ezek a példák már jelzik, hogy ezek a darab nyelvbe mélyen beíródó dilemmák, és a szöveg felfokozott nyelvisége okozza a legtöbb kritikai nehézséget. A mítoszi látszólagos lefokozását ellensúlyozza az üzleti terminológia poetizálása, ami a profanizáció és a fenség állandó feszültségét eredményezi. A stílus szintjén mindez jól azonosítható a legmagasabb modern költészetből és a hétköznapi, népszerű kultúrából vett idézetfoszlányok véletlenszerű keveredéséből, valamint az alantas, obszcén megnyilvánulások és a legemelkedettebb, körmönfont poétikai megoldások összemosódásából.

A harmadik rész legpoétikusabb betétei – amint azt már mások is megfigyelték – Hagen gyűlölet-monológjaiban található, de tettestársának, az „izomagyú” Dankwartnak a szólamáiban is feltűnnek olyan foszlányok, amelyek a legalantasabb megnyilvánulásokat vegyítik egyfajta archaikus, varázsénekszerű költőiséggel.⁹ „Hogy szeretném szénné szopatni ezt / A szilikoncsöcsű, ordas ribancot, / Szeretném torkon köpni telt herém / Terhével, kígyóméregízű tejjel.” (379). Az idézet első két sorában az alliterációk talán még inkább kiemelik a sértő vulgaritást, a második két sor összetett metaforája azonban nehezen egyértelműsíthető mítoszi konnotációkkal itatja át a legközönségesebb megnyilatkozást, a birtokos szerkezetbe foglalt, kevésbé nyilvánvaló homofónia („telt herém terhe”) pedig nem csupán egy kevésbé tolakodó nyelvi regiszterbe vált a bántóan sziszegő alliterációk után, de még a szexuális erőszak ígéretébe foglalt nemi kódokat is finoman átírja a „telt,” a „teher” és a „tej” feminin konnotációinak összekapcsolása révén.

Egy másik, Dömötör Edit tanulmányában is kiemelt¹⁰ szöveghelyen a fent említett ellentétes tendenciák olyan intertextusba foglalt szójátékká sűrűsödnek össze, amely messze túlmutat az újafelismerés és a nevetetés/sokkolás effektusain. A „Hagen öli az áramot” (367) torzított Macbeth-idézete referenciálisan arra utal, hogy Hagen beférkőzött Siegfried cégének elektronikus levelező rendszerébe. De a dráma keretének ismeretében maga a szójáték „megfertőzi” a darab egész jelölőrendszerét, hiszen visszautal a Norn Network stúdiójában zajló előjáték zárójelentére is, amely a sors fonálának elszakadását az elektromos kábel elvágásaként trivializálja. Az elektromosság vagy elektronikus kommunikáció megszakítása itt a darab világán belül jeleníti meg az isteni rend megzavarását, amely Macbeth cselekedetével vethető össze. Az előjáték végén a Rendező (akiről a szerzői instrukció leszögezi, hogy a Hagent játszó színésznek kell alakítania) „fölemel a padlóról egy elszakadt kábelt, és elindul Skuld felé” (25). A Rendező és Hagen színészi megjelenítésében megmutatkozó azonosság, a Nornák híradástechnikai átváltozása újfent a szövegvilág „immanenciája” vagy „transzcendens megkettőzhetősége” közötti ambiguitást emelik ki. Hagen cselekedetei pedig egyszerre szőszerintiesülnek modern terrorcselekményként és közben mélyen beágyazódnak egy mítoszi jelölőrendszerbe. Ez a stratégia következetes szövegalakító műveletsort feltételez, miközben alátámasztja a Blumenbergtől vett tézist a mítosz, a terror és a költészet szoros összetartozásáról.

A saját drámájáról szóló kis esszéjében¹¹ a szerző olyan kettős stratégiát vázol, amely emlékeztet a mítoszadaptáció kapcsán másutt az „átsajátítás és eltávolítás”¹² együttállásának nevezett magatartásra. Ez az attitűd nem csak az idők homályába vesző mítoszi cselekményre, hanem Térey irodalmi előképeire is vonatkozik: ezek között a szerző a wagneri tetralógia mellett Goethe *Faustját*, Ibsen *Peer Gyntjét*, valamint *Az ember tragédiáját* említi. Az „emberiségköltemény” hagyományához való kapcsolódás nem csak a verses drámaformából nyilvánvaló, hanem a cselekmény hatóköréből és az egyetemes témák megjelenítésének igényéből is. A „világtörténelem” egyetemességét azonban Téreynél a globalizált jelen váltja föl, és ebből adódik a szervesen össze nem kapcsolódó kulturális magatartásminták véletlenszerű keveredése, ami olykor robbanékony elegyet eredményez. A darab stilisztikai heterogenitása megfelel a tematikai keveredésnek, és – Térey saját szavaival – ellensúlyozza a „XIX. századi etika nyársat nyelt komolyságát”.¹³ Ez az „építő jellegű irónia” azt jelenti, hogy a műnek „saját paródiáját” is tartalmaznia kell, és éppen ezáltal érheti el, hogy több lesz pusztán „frivol fricskánál” a mítoszi tradícióval szemben.¹⁴ Az ihletet Térey – a wagneri mintához ragaszkodva – zenei analógiákkal fejezi ki: az „új korszak ideái” „a Brünnhilde-ébresztés négy akkordjaként” jelennek meg: „E-moll, E-dúr, esz-moll, cisz-moll”.¹⁵ Ha az obszcén vulgaritás, az ízléstelenség határán egyensúlyozó stílbavúrok és a szójátékok a hagyomány emelkedettségét hivatottak ellensúlyozni, akkor a komolyzenei inspiráció egy ellenirányú ellensúlyként tekinthető a kortárs kultúra nivelláló-trivializáló irányultságával szemben. Térey így fogalmaz: „Arra vagyok kíváncsi, hogy az üzleti élet profán rítusai »megzenésíthetőek-e«, az egyes multinacionális cégeket jelképező részvények mozgása pedig ábrázolható-e rímekben és harangkongású jambusokban. [...] Az angol reneszánsz ékesszólását szerettem volna elegyíteni a gettórapp

brutalitásával és a roppant jólét provokatív szappanopera-szerűségével.¹⁶ Ez a reprezentatív keret a nyelv zenei és ritmikai vonásait állítja az előtérbe, a wagneri zenére, a shakespeare-i költészetre és a gettórapre mutató, kevert hivatkozások azonban bizonyára megnehezítik a „formalista” megközelítésnek valamiféle kulturális „elitizmussal” való azonosítását. A darab tudatosan kever költői és zenei formákat – mind a tematikai, mind a formai szinten. Néhány jelenetben az instrukciók pontosan azonosítják a háttérben szóló könnyűzenei formákat (pl. „a hangfalakból konzervzene szól: jéghideg trance” – 105; „kemény rave szól, és dolgozik a füstgép” – 196). Az utolsó rész egyik első jelenetében Siegfried és Gunther vitáját olvashatjuk Siegfried kedvenc „totalitárius metál” bandájáról, a háttérben bömbölő Sonnensteinről (a név nyilvánvalóan a Rammstein nevű német bandára utal). A jelenet iróniája, hogy – hasonlóan az első részben Ortwein képeiről folytatott vitához – a vita alapvető fogalmai akár a Wagner-recepciótörténetből vagy éppen a Nibelung-mítosz német feldolgozásainak kortárs vitáiból is ismerősek lehetnek. Gunther a zenét egyszerre találja nevetségesnek és fenyegetőnek: „éppen ez a primitív / Pöröly ébreszti piromániánkat; / És minden taktus gyűjtogatni hív, / És ezt hívják úgy, hatásvadászat.” (276). Siegfried válaszában az „őserő” terminusát hívja segítségül, mielőtt beismeri, hogy Hagen is komoly Sonnenstein-rajongó.

A zene sodró hatása, „ősereje” tehát a mítosz potenciálisan romboló erejével kapcsolódik össze, amelyet az immár titokban terrortörpévé vált Hagen testesít meg. Mivel a költői nyelv ereje ugyancsak a zeneiséggel azonosítható, ezért nem meglepő az a korábban már említett összefüggés, amely szerint a Térey-darab leg-erősebb költői passzusai Hagen monológjaiban találhatóak.¹⁷ Némely megszólalásában Hagen valóban Shakespeare nagyszabású intrikusait és antihőseit idézi; sőt, ő a darab legnyilvánvalóbban *költőileg* ihletett szereplője. A darab végéhez közelítve beszédét az FM 9.11 (!) csatornán közvetíti, és korábbi munkaadóit vádolja azzal, hogy kihasználták és eldobták őt. „A két bűnbak nevét fölolvassom: / Most térünk át a szörnyű vádiratra. / A dús költészet méze átiratta / Minden keményre kalapált sorom.” (404). A költészet „keményre kalapált” jellegét természetesen megerősíti a „K betűkkel keményen” szóló alliterációsor; ezen túl azonban a kalapálás a Sonnenstein „primitív pörölye” által ébresztett „piromániát” is előhívja, így a Hagen szavaiban megtestesülő költészet a „totalitárius metál” hatáseffektusaival kerül egy szintre.

A párhuzamok azonban nem állnak meg a Hagen szólama és az agresszív metál közötti azonosításnál. Magának a szerzőnek a fönt idézett leírása is összeolvasható Hagen egyik legfontosabb monológjával. A szerző az „üzleti élet profán rítusainak” megzenésítéséről és megverseléséről beszél, miközben egy nagyon hasonló szövszerkezetet találunk Hagen szólamában is: ő a „tőzsde minden profán rítusának” ismeretéről nyilatkozik. Ez a – második rész elején található – monológ Hagen csalódottságát fejezi ki az üzleti világgal. A beszéd a piac gépies működésének és egyéb, elvben kevésbé kiszámítható, önjáró és öncélú rendszereknek a szembeállítására épül. Jellemző a csalódottságot kifejező, fosztóképzős melléknév: „költőietlen”.

... *S a vérkeringés gyakran kőboráram.*
A tőzsde minden profán rítusát

*Ismerem, ideáit körbejártam,
 Tanultam nüanszeit, stílusát. –
 Már vigaszt lennék valami kuszább
 Hálózatban. Fáraszt a rend. Korábban
 Se láttam azt a pontocskát, ahol
 Egyetlen ponttá olvadnak össze
 Forgótőkék formái; [...]
 S az eredmény, az árva vég
 Csak elvont érték, merőben költőtlen!
 Hiába szépművészet a nemes
 Pénzforgás, ha nincs: metafizikája...
 [...]
 Elképeszt, hogy soba
 Nincs kiegyenlítőds: sosem áll le
 A részvénytmozgás, nincsen tisztulás;
 Láztérképként sosem simul ki már e
 Parádés görbe: állandó a láz. (179–180)*

A beszédet összetartó alaptrópus a körforgás képze. A pénz körforgása az áramkörrel (újfent!) és a vérkeringéssel állítható párhuzamba és ezáltal ellentétbe is. Hagen panasza összetett: a tőzsde zárt, szervesen és öncélú, tehát nyugvópontra nem jutható rendszer, míg a vele szembeállított rendszerek elvileg ezektől eltérő vonásokat jelenítenek meg. Ezek közül a jelen összefüggésben négy érdemes a kiemelésre. (1) Hagen a költőtleniséget a „csak elvont értékkel” azonosítja, amiből következik, hogy a költőiség nem redukálható absztrakcióra; a fentiek összefüggésében a költőiség hozzáadott értéke érzéki vonásaiban, tehát ritmikái, auditív és figuratív aspektusaiban ragadható meg – hiszen a költészet sorai „keményre kalapáltak” és „dús méz itatja át” őket. (2) A tőzsdei műveleteket Hagen „nemes / pénzforgásként” nevezi meg. A kifejezés szokatlansága és a soráthajlás itt is egy figuratív olvasatot hívhat elő: ha a szerkezetet *hüppallag*ként olvassuk, az íráskép megváltoztatásával „nemespénz-forgásként” értelmezhetjük, s így a nemes jelző ráirányítja a figyelmet a Térey-féle feldolgozás eltérésére a mítoszi hagyománytól. Hagen panasza így arra vonatkozik, hogy a részvényekkel való kereskedés nem azonos a nemesfémek felhalmozásával. Itt újfent az érzéki-taktilis és az absztrakt közötti szembeállítással van dolgunk. Míg a mítoszban a kincset folyóvíz alá temetik, itt a kincset az információ folyama takarja el, a kereskedés modern technológiái virtualizálják. (3) A metafizika hiányára vonatkozó panasz inverz módon hívja elő Walter Benjamin megjegyzését a kapitalizmusról mint olyan „kultikus” vallásról, „amely nem ismer sem dogmát, sem teológiát”.¹⁸ Ez a megjegyzés egyszersmind a mítoszi téma adaptációjának igazolására is szolgálhat, hiszen a premodern és a kortárs (posztmodern?) kulturális környezet összekapcsolhatóságát sugallja. (4) A tőzsdei körforgást Térey Hagenje a fönt már említett panaszok mellett a homeosztázis hiányával is összefüggésbe hozza: a körforgás nemcsak hogy nem juthat nyugvópontra, de még a mozgás „kiegyenlítődséről” sem lehet szó. A „láztérkép” görbéje a pénzforgás és a szerves cirkuláció inkompatibilitására utal, ami

nem feltétlenül (vagy legalábbis nem kizárólag) a kapitalizmus „életellenességének” bizonyítékeként olvasandó, inkább a világ – blumenbergi értelemben vett – „antropomorf elsajátításának” hatáira utal a démonival és az istenivel szemközt.

A pénzvilág és a költőiség kontrasztját tehát a terroristává leendő Hagen jeleníti be – az ő perspektívája kétségtelenül szembemegy azokkal a kortársi felfogásokkal, amelyek valamilyen „antimetafizikai” elméleti alapról kiindulva (pl. a luhmanni rendszerelmélet vagy a marxi értékelmélet nyomán) tagadják a materiális és a szellemi értékek éles szembeállíthatóságát.¹⁹ Az elkövető szemszögéből – amely, mint láttuk, legalább részben átfedésben van a szerzőével – a piac valódi kiterjedés nélküli virtualitása és a tőke önreferenciális (vagyis ennyiben mégis mítosztalanított) jellege tehető felelőssé a végső katasztróféért. A Notung-torony pusztulásának leírása Bábel tornyának történetét idézi fel, és a modern terrorizmus olyan értelmezéseit hívja elő, amelyek Jonathan Culler megfigyelése szerint²⁰ nem szalonképesek a politikai közbeszédben, ám a költészetben mégsem diszkreditálhatók: mégpedig nem csak akkor, ha egy kétséges jellemű drámai szereplő szájából hangzanak el. Culler példája Auden *1939. szeptember 1.* című verse, amely a 2001-es terrortámadások után vigasztaló szavazati darabbá vált az Egyesült Államokban, noha olyan sorokat is tartalmaz, amelyek a közbeszédben nem megengedett módon a megtámadott nagyhatalom felelősségét is firtathatják. Orbán Ottó fordításában: „de holtig együgyűn / ki élhet révületben; / arcába vicсорít / a Gyarmatosítás / s a nemzetközi bűn”. Hagen beszédében hasonló módon vádolja a terrortámadás célpontjait olyan bűnökkel, amelyek a cselekmény alapján nem látszanak egészen megalapozatlannak – mint ahogy Wagner tetralógiájában is végső soron az istenek bűnei idézik elő a Walhalla összeomlását: „Az F & F [Fafner & Fasolt, a wagneri óriásokról elnevezett építővállalat] hiába tatarozta / A bűnös várost – most hull szertesztét! / így jár, aki pokolra alapozza / A mennybemenetel épületét.” (373). A beszéd folytatásában Hagen a képmutatást kapcsolja össze a „talmi” kincessel, majd megjegyzi: „De színaranyhoz köt csupán az esküm” (Uo.) – vagyis a korábban a költőietlenséggel azonosított virtuális pénzt itt az erkölcsi értékek hiányával hozza összefüggésbe. Hagen terrorista-projektuma egyszerre szükséges láncszeme és művön belüli kicsinyítő tükre is a Térey-féle költői vállalkozásnak, amely az ősi mítoszi cselekmény és az elavultnak vélt költői beszédmódok revitalizálását tűzi ki célul egy első látásra mítosztalan és költőietlen (talmi?) világ megjelenítése által.

Az analógia nem látszik véletlennek, amennyiben a darab ironikusan rá is játszik önnön „terrorisztikus” felhangjaira. A wagneri-fausti-madáchi emelkedettség soha nem uralkodik teljes mértékben a szövegen, a mítoszi és a profán folyamatosan egymást táplálja és feltételezi. Ezt a legnyilvánvalóbban azzal lehet példázni, ahogyan a mítosz kvintesszenciája, az eredet kérdése előjön a darab nyelvében. Ez a kérdés már a tematikai szinten is erőteljes megfordítást idéz elő a Nibelung-cselekmény modern recepciótörténetéhez képest. Ha figyelembe vesszük, hogy a második világháború radikális törést jelent a mítosz modern feldolgoásaiban (a náciik szélsőséges Nibelung-értelmezése évtizedekig szinte hozzáférhetetlenné tette a mítoszt a modern német irodalom számára²¹), annál szembeötlőbb Téreynek az a fogása, hogy a náci időszakot teszi meg egyfajta homályos, mítoszi eredet időszakának, amikor a cselekmény jelenében kiemelkedő üzleti konzern alapjait lerakták

a szereplők felmenői. Ez a narratív inverzió azért megkapó, mert egyszerre nevezhető történetileg autentikusnak és történetietlennek, az emlékezet különös logikájára apellálva. Az inverzió ugyanis érthető a szégyenletes, feldolgozhatatlanul traumatikus múltra való utalásként (ekkor egy egészen referenciális olvasatot is megenged), de felidézheti a Jan Assmann-i „kommunikatív emlékezet” időtávlatát is, amely a szóbeliségre épülő kultúrákban éppen 70–80 év távolságra teszi a kronológiai emlékezet határát, annál régebbre emlékezve minden eseményt az idők homályába, egyfajta mítoszi időtlenségbe illeszt. Ez utóbbi olvasat magyarázhatja a kronológiai logika felfüggesztését, amely a berekesztődést egyfajta kezdettel helyettesíti.²² A háború itt félig elfelejtett, távoli emlék, amelyre – nem meglepő módon – Hagen emlékezteti üzlettársait. Guntherhez intézi az alábbi szavakat:

*Apád mérgesgáz ciklonját kavarta szakértelemmel,
Barna kampányt támogatott – mi mást tehetett? – apám;
U-boottá vált vas és acél – a Wälsung-futószalagról
Egymás után gördültek le roppant Notung-harcokcsik. (64)*

A ciklon-B-re való utalás durván szarkasztikus *hüperbatonja* („ciklongáz” helyett „mérgezőgáz ciklonja”) mellett a szöveg legfőbb érdekessége a multinacionális vállalat ultranacionalista politikai eredetére való utalás, amely sajátosan pynchoni felhangokat kölcsönöz a narratívának: ezzel egyszerre lép bele a német nemzeti mítoszokba a nácizmusban játszott szerepét illető diskurzusba, és egyszerre vizsgálja is annak jellemző politikai irányultságát, amennyiben (a *Súlyszívárványhoz* hasonlóan) nem egymás ellen játssza ki a nemzetállami-katonai és a nemzetközi-pénzügyi hatalmi struktúrák iránti gyanakvást. Ez az ideológiai összetettség azonban a szöveg nyelviségéből adódó problémákra is tereli a figyelmet: a specifikusan germán mitológia történetét a globalizált világra alkalmazó „emberiségdráma” expanzív törekvését mégiscsak ellensúlyozza Térey szoros kötődése a (németnél is szűkebb hatókörű) magyar idiómához, ami a költői konvenciókat illetően éppen a műnek ezen a pontján válik nyilvánvalóvá.

Láttuk, hogy a műről szóló esszéjében Térey a „harangkongású jambusokra” és a „gettórapre” hivatkozott mint a mű dikcióját döntően meghatározó ritmikai-poétikai konvenciórendszerre. A szöveg túlnyomó része valóban e konvenciók alapján dolgozható föl: a rímes jambusok *blank verse*-szel, valóban rapszöveggé is olvasható részekkel és olykor tiszta prózával váltakoznak (Mundruczó filmjének egy remek jelenetében pedig egészen liturgikus tradíciókat idéző módon kántálnak a szereplők). Az itt idézett szövegrész, valamint ennek közvetlen környezete, az Alberich és Hagen által előadott, az 1929-es fekete péntektől a szövetségesek bosszúbombázásaiig terjedő időszakról szóló betét egészen eltér a darab többségétől, amennyiben itt nem egy nyugati mintájú szövegalakítási hagyományt követ, hanem jól felismerhetően *magyaros* (ütemhangsúlyos) verselésre vált: „Kezdetben volt | a fekete || péntek és [a] | nagy ijedtség / Mindenütt le- | -húnyt redőnyök, || Kezdetekkor | volt a Krach.” (63.) Az ütemtagolás ugyan sokszor megbotlik (lásd: „le-húnyt”, de a fönt idézett sorokban is akad több hasonló példa), ám az általános tendencia mégis világos: a kb. másfél oldalas betétben a két Nibelung vé-

gig ezt az ütemhangsúlyos ritmikát követi, amelyben négyütemű tizenhatosok és tizenötösök váltják egymást 4/4//4/4 – 4/4/4/3 tagolásban. A beszéd elején Alberich által használt „kezdetben volt – kezdetekkor volt” anafora az eredetmítoszok gondolatrítmusát idézi föl, a magyaros ritmika pedig (ebben az összefüggésben) a kifinomult – vagy éppen populáris, de mindenképpen urbánus – modern műköltészeti formák helyett az archaikus-népi regisztert hívja elő. A verselés monoton periodikussága az epikus költészetre emlékeztet, a magyarra fordított epikus költemények közül – talán nem véletlenül – a legközelebb a *Kalevala* ritmikájához áll, noha a szabályosan váltakozó szótagszámok – szintén nem véletlenül – a Nibelung-strófa szerkezetét is halványan megidézik. A Nibelung-strófa a maga tiszta formájában nem jelenik meg a darabban (és a modern költészetben, például Radnótinál magyarosított Nibelung-sor sem), ami ebben a műben talán önmagában is jelentésnek nevezhető, és kiemeli az itt megjelenített epikai versmérték ironikus jellegét. Három dolog világosan látszik e vitatható előzményekkel bíró metrumról: 1) ez a darab egyetlen olyan helye, amelyben a magyaros-ütemhangsúlyos verselés egyértelműen a nyugati minták fölé kerekedik, és ezzel a versforma a nemzeti és a nemzetfölötti ideológiai konfliktusába is beleszól, éppen a náci múlt megidézésével egy időben; 2) a forma az epikus költészet monoton periodikusságát idézi, ezzel a mítoszi szüzsé középkori irodalmi eredetére is visszautal; 3) a monoton metrika a Hagen által megidézett történelmi folyamatokat is hangsúlyosabbá teszi, mindenekelőtt a „Walsung-futószalagról” legördülő tankokról és a megállíthatatlan hadiipari gépezetről szóló részekben. Nem kétséges, hogy a szöveg ritmikai kompozíciója a darab összetett jelentésének konstitutív tényezőjeként tartható számon.

A darab szintén előhívja és áthelyezi a germán kozmológiát, mindenekelőtt a világkőrifsa, Ygdrasil szerepeltetésével. Akárcsak az istenségek esetében, itt is azt látjuk, hogy a fa megőrzi némely mitikus vonását (pl. rejtélyes módon túléli Dankwart láncfűrésztes támadását), de ugyanakkor úgy is beszélnek róla, mint egy isteni eredeti pusztá másolatáról. Az előjátékban a Norna Network által közvetített ünnepségen elhangzik a wormszi gyerekkórus által előadott dal a kőrifáról. A szöveg a dalt ritmikai tisztaságában – ezúttal valóban „harangkongású jambusokban” közli, amely megfelel a darab elején uralkodó derülítő és himnikus hangulatnak. A gyerekek a kőrifsa elpusztíthatatlanságáról, valamint a gyökereit rágó férgek erőfeszítéseinek hiábavalóságáról énekelnek. Ez a téma egyértelmű kölcsönzés a Wagner-operából, ugyanakkor az újraolvasásban már Hagennek az uralkodó világrend elpusztítására irányuló törekvését is megelőlegzi: „Gyökérzetét a férgek / Falánk kis garmadája / Roncsolta, fúrta, rágta; / Az élősd sereglet / Csapását kiheverte: / Megújult és egész lett!” (12). Az optimista, ünnepélyes dal a darabban csak eltávolítva hangzik el: a gyerekkórus nem jelenik meg a színpadon, csupán a tv-stúdióban „felvételtől” közvetítik a Dóm oltára előtt elhangzó dalt – ez még a közvetítőrendszer összeomlása előtt történik. A kőrifsa mitikus-kozmológiai képe az eredet időbeli problémáját a fa ágai és gyökerei közötti térbeli viszonyra fordítja át, amely a tükörszerű megfordíthatóság révén az idő lehetséges reverzibilitására, a természeti ciklusra, az élet „örök körforgására” is utal (mint Jankovics Marcell *Fehérlőfia* című rajzfilmjének képsoraiban). A főhősök homályos múltjának, a világrend kétséges alapjainak ismeretében azonban az események iterabilitása, a múlt

visszatérése baljós mellékszöveggel is társul. A gyerekdal vidám és ünnepi hangulatát a darab újraolvasója számára már itt ellensúlyozhatják a tágabb kontextus fenyegető sugalmazásai.

Mindjárt a gyerekdalban előkerül a darab poétikai nyelvének egy alapvető alkotóeleme: a gyökerek és a férgek képzeteinek összekapcsolása, amely változatos módokon tér vissza a darabban. Ez a képzetkör leginkább az utolsó részben válik dominánssá. Noha maga az eredeti kép ismét a germán mitológiára utal vissza, a darab költői nyelvében az alapképet adó nyelvi elemek úgy terítődnek szét, hogy jelentéslehetőségeik megsokszorozódnak, és az egyes jelentések a cselekmény eltérő szintjein és különböző stilisztikai regiszterekben aktiválódnak. Az eddigiek értelmében a stíluskeveredés két irányban hat: egyrészt profanizálja a hősi mítoszt, elvéve annak emelkedettségét; ugyanakkor a költői nyelvet bizonyos rituális/mágikus hatóerővel ruházza föl: ebben a ritualizált kontextusban a jelentést nem uralhatják az egyes individuális beszélők, és nem is korlátozható pragmatikai-szituációs összefüggésekre, mivel minden kijelentés a jelentések rejtélyes hálózatába lép be.

Korántsem meglepő, hogy a „féreg” szót a leggyakrabban az immár terroristává vált Hagen kapcsán használják a dráma utolsó részében. Hagen eltűnése után féltestvére, Gunther azt állítja, hogy a Nibelung-ivadék „*féregg*é változott, / S hogy eljättsza nekünk a bosszúállót, / A terror símaszkját ölti magára!...” (323 – kiemelés: MGT). Az átváltozás persze kulturális szinten a mítoszi-wagneri cselekmény azon mozzanatára utal, amikor Fafner sárkánnyá változik, leszámítva, hogy Hagen metamorfózisa saját elszánásából következik be – noha a fentebb említett okok, cselszövéseinek kudarca és családi kiközösítése is szerepet játszanak. A magyar idióma azonban eltérő konnotációkat is érvényre juttat: a *féreg* szó Hagen morális alantaságának kifejezésére is szolgál. Mindössze két oldallal később maga Hagen lép színre, és beszámol saját perverz gyönyöréről, amelyet önnön testének romlékonysága fölött érez: „Hagyom, hogy *őszi féreg* foga rágjon; / Testem tünetei meglepetések, / S bolond öröm, ha minden napra több jut.” (325 – kiemelés: MGT). Az „*őszi*” jelző a maga nyugatos-dekadens konnotációival finoman ellensúlyozza a könnyen felismerhető idézetet az *Egy gondolat bánt engemet...* kezdetű Petőfi-versből, amely viszont a dicső harctéri halál képzeteit idézi föl. A darab újraolvasója ismét anticipációs gesztusként értékelheti az allúziót, noha Hagen halála a darab végén nem dicső és nem is hősi, viszont legalább erőszakos és hirtelen, ráadásul a heroikus kód alapján megalázó is, hiszen egy nő (és még csak nem is egy walkür) végez vele.

A rögtön ezután következő jelenetben Siegfried honlapját mehekkelik, és a támadás következtében a cég logója a romlás jeleit mutatja: „A sárkányölő kard éle kicsorbult, / S a hárs levele megrozsdásodott” (338). A támadásról a rendszergazda Wulf (aki persze a *Ponyvaregény* Harvey Keitel alakította problémamegoldóját is felidézi) azt állítja, hogy nem vírus okozta, hanem „*Féreg*, hogyha mondom. / Hallgass rám, főnök. Mondok valamit. / A *féreg* / aktivizálódhat anélkül is, / Hogy te magad egy levelet kinyitnál” (337 – kiemelés: MGT). Hagen metamorfózisának következő fázisa ez: a meggyűlölt virtuális pénzpiac megzavarása érdekében virtuális féreggé változik, és így szakítja meg a már korábban is a mítoszi energiákkal

azonosított elektronikus kommunikációt. A mítoszi téma ezen modernizációja tehát olyan sugalmazásokat tartalmaz, melyek szerint a modern technológia eleve „mítoszian” működik, talán abban az értelemben, ahogy Marshall McLuhan már az 1960-as években állította.²⁴ Térey drámájában azonban a költői nyelv olvasztja magába a modern technológia mítoszi aspektusait, hiszen az elektronikus féreg is a féreg-motívum metamorfózisainak sorába illeszkedik.

Megint nem sokkal később Hagent gyilkosként látjuk viszont, egy hajléktalant öl meg egészen motiválatlanul. A gyilkosság előtt közvetlenül rövid monológot mond arról, hogy az áldozat hiánya nem fog feltűnni a társadalomnak, majd a már várható frázist veszi elő: „Én tapsolok, ha hull a *férgese*” (346 – kiemelés: MGT). Az idiomatikus kifejezés („hadd hulljon a férgese”) az eddigiek ismeretében visszahullhat magára a nyelvhasználóra, hiszen eddig többnyire Hagen volt a „férges”. A testi romlást dicsőítő korábbi monológ fényében itt akár arra is gyanakodhatunk, hogy Hagen szóhasználata saját pusztulásának félig-meddig tudatos előrevetéseként is érthető, ez azonban nem egyértelmű, hiszen a darab nyelvének férgek általi „megfertőződése” éppen a jelentésnek a nyelvhasználó általi kontrollálhatatlansága²⁵ felé mutat. A féreg Hagen bizonyos értelemben „meghekkeli” a darab nyelvet, de a nyelvi utalások gondosan (szét)hangszerelt rendszere arra mutat, hogy az elkövető elkerülhetetlenül belebonyolódik az általa elindított disszeminációs folyamatba. A cselekmény Térey-féle verziójában ugyan Hagen legyőzi ellenségeit, de arra nem számíthat, hogy a legártatlanabbnak vélt családtag, Guttrune gyilkolja meg őt a darab végén.

A költői nyelv „elférgesedése” egyrészt a magyar nyelv eltérő stilisztikai rétegeinek (irodalmi és kulturális allúziók, terminus technicus, szólás, szleng) összetorlódásából adódik, másrészt viszont nyelvek közötti összjáték eredménye is. Térey szövege számos helyen figyelmezteti az olvasót, hogy a cselekmény színhelyét adó város, Worms neve eleve tartalmazza a férgesség konnotációját. A város neve és a *féreg* szó több szöveghelyen is egymás közelében olvasható, az utolsó részben, az utóbb idézett példákhoz igen közel pedig a férgesség közvetlenül is a városra vonatkoztatódik, mégpedig Brünnhilde és Guttrune erdei jelenetében, ahol ráadásul a féregektől való távolság újfent a fák természeti képével kapcsolódik össze, míg a szöveghely metonimikusan a „féreg” és az „ember” asszociációját is lehetővé teszi (a magyar gondolati költészet klasszikus kultúrpeszsimista szövegeit, Vörösmarty *Az emberekjét* és Arany János *Kertbenjét* is felidézve). „Itt a mi helyünk, embermentes erdő! / A *féregrágta Wormstól* vaknyugatra...” (353 – kiemelés: MGT). A többnyelvű szójátékban összesűrűsödik a korábban már említett paradoxon, amely a germán mítoszt a globalizált, az angol nyelv által áthatott környezetbe ültető költemény magyar nyelvűségéből adódik. A névben rejlő szójáték kihangosítása mindenestre újfent megerősíti a már a gyerekdalban felsejlt balsejtelmet, mely szerint a drámai szituációban már kódolva van a pusztulás, a terrortörpe Hagen és tetteársai voltaképpen csak beteljesítik az elkerülhetetlen végzetet. A látszólag frivol nyelvi játék itt is a cselekmény reinitizálása felé mutat.

A *féreg* szó előfordulásainak sorozatszerűsége tehát eltérő jelentésszintek aktivációjához vezet, amelyek újrakonfigurálása alátámasztja egyfelől az archaikus-mitikus jelentések és másfelől a modern történelmi utalások vagy éppen a kortársi-

kollokvialis nyelvhasználat közötti szoros kapcsolatot. Ebbe a sorozatba illeszthető a már felrobbantott torony maradványainak képe is, amelyet Gelfrat az alábbi szakvakkal ír le: „Borzolt bordái úgy merednek égre, / Mint sárkánygyík vázának csonka kérge.” (392). A sárkánygyíkra való utalás nemcsak Siegfried címerének motívumait és Fafner-Hagen átváltozását idézi föl, de implicite a német *Wurm* szó archaikus-mitológiai jelentését is. Ugyanakkor a dráma ezen pontján a nyelv „elférgesítése” már eléggé előrehaladt ahhoz, hogy ne véljük egészen önkényesnek a kulcsszó rímelés általi előhívását: a „kérge” szóra tökéletesen rímelve a „férges” is. Ez a költői nyelv formai felszínén létrejövő, de mégis látens asszociáció további adalékkul szolgálhat a mítosz és a költőiség Térey-féle rekonfigurálásának elemzéséhez. Ehhez különös párhuzamot kínál Derek Attridge, aki Blake *A beteg rózsza* című versének²⁶ értelmezése után jut az alábbi következtetésre: „A jelentés kitágítása azt eredményezi, hogy még egy olyan szó, mint a *féreg* is szuggesztív sűrűséggel ruházható föl, és a nyilvánvaló jelentésen túl [...] olyan egyéb jelentésrétegeket vesz magára, mint az archaikus (»kígyó, sárkánygyík«), a figuratív (»a pokol kínja«, »a mardosó bűnbánat«), a mitikus [...] és a fallikus konnotációk”.²⁷

Ennek a sorozatnak a kulminációja az a szöveghely – ugyancsak a két nő erdei párbeszédében –, amelyben Brünnhilde igyekszik meggyőzni a kétkedő Gutrunét, hogy az eltűntnek vélt Hagen a felelős az összes eddig elkövetett gaztettért, ideértve Truchs lépfenefertőzés általi halálát, valamint az ökölvívó Höder megbetegítését. A szövegrész Hagent rákkeltő fertőzéshez hasonlítja: „Hagentől miazmás / Worms levegője! bűnszövetkezet / Szór szét spórát és terjeszt *férgeket*. / Ő szüli a bajt, növeli a gondot / [...] Hagentől duzzad minden daganat!” (355 – kiemelés: MGT). Brünnhilde szövege megerősíti a „férges Worms” nyelvközi asszociációt, miközben Hagen természetfölötti és földalatti, az érzékelhetően innen maradó, ám mégis hatékony romboló képességére is utal, afféle átokként azonosítva a darab fő antagonistáját. Ugyanennek a beszédnek az elején azonban egy további kétértelműség bonyolítja a nyelvi összefüggéseket, miközben vissza is utal a kiinduló mítoszi képre: „Már hajlok rá, hogy egyetlen *gyökérre* / Vezessek le minden világi mocskot!” (354 – kiemelés: MGT) Itt tehát visszatérünk a *gyökér* képzetéhez, amely a germán mítoszi kozmológiát idéző gyerekdalban a férgek általi fenyegetéshez kapcsolódott, és önmagában is a féreghez hasonló sorozatot alkot a darabban, amely kibontja az ebben a passzusban játékosan megjelenő, stilisztikailag jelölt kétértelműséget. A második rész egy fontos jelenetében, amelyben Hagen a Frei által róla írt gúnyvers „kritikai olvasatát” adja, mielőtt Dankwarttal együttműködve megöli a költőt, a gyilkosság előtt így jellemzi ellenfelét: „Mégis, ki vagy te? Szemtelen talaj- / *Gyökér*: a lédúsabb röghöz kötődsz, / De tavasszal kiszántanak a földből.” (208 – kiemelés: MGT). A soráthajlás által szétválasztott összetett szó az élőködés és köpönyegforgatás vádjával illeti Freit, miközben az éles elválasztás már itt felidézi a szó kollokvialis használatát („te gyökér”). Még ugyancsak a második részben Hagen egy sodró lendületű átokbeszédben Wotant és a viharisten Donnert hívja, hogy rombolják le az ellenségei által épített világot. Arra biztatja a vihart, hogy „*gyökérestől* / Csavard ki azt a kőrist ott a kellős / Közepén.” (258 – kiemelés: MGT). Az átokbeszéd tehát expliciten idézi vissza a kozmológia gyökérképzetét, ám mindössze két oldallal korábban – éppen mielőtt megtudja, hogy el-

bocsátják a cégtől – a „radikalizmust” dicséri (256). Itt még ugyan üzletpolitikai értelemben használja a szót, de a két szöveghely közelsége felidézheti a radikalizmus szótövét, a latin *radix* szót (‘gyökér’), amely újabb nyelvközi asszociáció révén Hagen politikai radikalizálódását is visszaköti a mítosz alapképzetéhez: a radikalizmus a világrend felforgatására, a világfa gyökerestől való kicsavarására tör.

A Brünnhilde beszédének kezdetén megjelenő kétértelműség is az eddig elemzettekhez hasonló poétikai hatást ér el. Prózái parafrázisban (vagy idegen nyelvre fordítva) egyrészt a világi bajok monokauzális, egy fő okra visszavezethető magyarázatát jelenti ki, ugyanakkor itt is aktiválja a szó pejoratív, obszcén jelentését, és Hagent egyszerűen „gyökérnek” nevezi. Az első jelentés kognitív metaforának tekinthető, és olyan botanikai képzetet idéz, amelyben a fa az oksági kifejlés időbeli folyamatát jeleníti meg, a talajba kapaszkodó gyökerek a mélyre visszanyúló okokat, az ágas-bogas lombok pedig a szerteágazó következményeket nevezik meg. A második jelentésben a kollokvialis kifejezés valószínűleg a gyökér alantas (föld alatti, ám olykor botlást is előidéző) jellegéből, továbbá egyes gyökerek (pl. a répa) „fallikus konnotációiból” (vö. Attridge, fönt) táplálkozik, a sértés tehát a férfi nemi szervvel való metonimikus azonosításon is alapul.

Ez a fajta kétértelműség jellemző és jelentős stratégiája a Térey-féle költői nyelvnek. Az itt idézethez hasonló szöveghelyek a nyelvi profanitás és egy nem-manifeszt jelentésrend közötti összefüggést sejtetnek. A nyelvi tabusértés az újszerű beszédalakzatok használatához hasonló hatást kelt, Térey pedig gyakran kombinálja ezt a két stratégiát (amint az itt ismertetett szóhasználatok esetében megfigyelhettük). A szereplőkből hirtelen előtörő vulgaritás és „gyűlöletbeszéd” csakis ugyan a darab legerősebb költői effektusait produkálja, ami gyakran feloldatlan feszültséget kelt a darabban megjelenített ontológiai szintek (anyagi és transzcendens, manifeszt és virtuális), valamint nyelvi rétegek (profán és mitikus, hétköznapi és költői) viszonyában.

Ebben a konkrét Brünnhilde-idézetben a Hagent érintő kettős utalás – mint ‘a világ minden bajának gyökerére’ és egyszerűen mint egy ‘gyökérre’ – a gyerekdalban megidézett mitikus kozmológia két szemben álló terminusát kombinálja újra. Mint láttuk, Hagen általában a világfa gyökerét rágcsáló féreggel azonosul, ám itt ő maga válik gyökérré. A kettős azonosítást alighanem a féreg és a gyökér közös „fallikussága” is lehetővé teszi. Ez az összekapcsolás azonban össze is mossa a kozmológiai pólusokat, és talán egy olyan – már Wagnertől sem egészen idegen – értelmezést is lehetővé tesz, amely rejtett cinkosságot sugall a felső isteni világ és annak alvilági-földalatti ellenségei közötti. Stefan Krause egyik Térey-dolgozatában már megfogalmazódott egy efféle interpretáció. Krause a dráma legvégső jelenetére irányítja a figyelmet, amelyben az újraaktivált Norn Network munkatársai kommentálják a történeteket. Magyarozatuk Hagen tetteit egyfajta történelemfilozófiai keretbe ágyazza, egy földrajzi vezérrópust alkalmazásával. Verdandi olyan „törésvonalakról” beszél, amelyek szétszabdálják a világot, ám amelyek a tényleges hasadás katasztrófikus pillanatáig rejtve maradnak. Olyannyira, hogy ezekről még a Nornák sem nyilatkozhatnak kijelentő módban, csupán kérdéseket tehetnek fel róluk. „Hol húzódnak a törésvonalak, / Melyek mentén megroppan a világrend?” (438). Krause értelmezésében ez a motívum összeköti Térey drámáját a wagneri

operaciklussal, amennyiben mindkét mű a világrend inherens omlékonyságát hirdeti. „A »törésvonalak« fogalom révén az idézett sorok egy olyan történelemelméleti elképzelést rejtenek, amely szerint a világ illetve a világrend legalapvetőbb alakzata mindig előre tartalmazza saját megsemmisülésének (rejtett) nyomait.”²⁸

Ez a történelemértelmezés Térey darabjában eredeti módokon kapcsolódik a nyelvi jelölő játékához. A stilisztikai rétegek összekeverése és a váratlan jelentésfektusok hirtelen előtörése olyan hatásokat kelt, amelyek visszaírhatók a fenti értelmezési modellbe. Hagen kettős azonosítása – egyszerre gyökériként és féregként – megerősíti annak eldönthetetlenségét, hogy végső soron mi táplálja és mi pusztítja a világrendet (lásd még: azt a virtuális pénzügyi világrendet, amelynek Hagen csalódásáig elsőrendű kiszolgálója volt). Ugyanilyen fontos, hogy a szójátékok és kétértelműségek a profanitás költői funkcióira terelik a figyelmet. Fernando Pessoa egy megjegyzése szerint „[a] szószátyárságot egyedül a profanitás és az obszcenitás teszi érdekessé, mivel ezek »egylényegűek« vele”.²⁹ Pessoa (a mai közízlés felől szexistának minősíthető) megkülönböztetése a durva, obszcén és ennél fogva érdekes bőbeszédűség, valamint a durvaságot nélkülöző, ezért „feminin és vulgáris” fecsegés között alkalmazható a gyakran tüntetőleg maszkulinnak mondott Térey-költészet stilisztikai jellemzésében is. Hallberg magyarázata szerint Pessoa a vulgáris (értsd: vernakuláris) dantei felfogásából indult ki, amely szerint persze a köznyelvvvel azonosított női beszéd ki van zárva a hatalmi-autoritatív nyelv formális intézményességéből. A portugál költő a hétköznapi beszéd gördülékenységét, ellenállás nélküli folyékonyságát azért kárhoztatja, mert az túl könnyű egyetértésre tör, és intellektuális konformitást feltételez. Ezzel szemben „a modern kritikus a korának ellenálló költői nyelvet vár el”,³⁰ amire a nőiesnek minősített, tisztán vernakuláris gördülékenység nem alkalmas. Hallberg maga is mitikus metaforával zárja az ismertetést: „A gördülékeny, hétköznapi nyelven író költő feladja az ellenállás lehetőségét, hogy megtartsa lendületét. És nem is ez az utolsó áldozat a folyamisten Fluencia oltárán”.³¹

A *Nibelung-lakópark*ban a gyakori obszcenitás olyan erőteljes költői effektusokhoz járul hozzá, amelyek „a nyelv gazdagságát és fizikalitását”³² igazolják, nem utolsósorban a figuratív obszcenitás és a klasszikus költői formák kombinációja révén. Főnt láttuk, hogy a költészet kézzelfogható érzékiségét Hagen állította szembe a részvények és a profit absztraktságával: az a költemény, amely felszabadítja a nyelv obszcén (mítoszi?) energiáit, egyszersmind részt is vesz az általa megjelenített történelmi folyamatokban. A szerző és az antagonista közötti zavarbaejtő kapcsolat, valamint Hagen nyelvének és szerepének kiemelt jelentősége a darab kompozíciójában azt sejteti, hogy Térey művének egyik legfőbb témája a nyelv szerepe a történelem kifejlésében, amely nem függetleníthető a mítosz struktúráitól. Meglehet, hogy a világrend alapját kikezdő törésvonalak magán a nyelven is végigfutnak.

JEGYZETEK

1. Hans Blumenberg, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje = Uó., Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 109.

2. Ezt a szálát mindenekeelőtt a darab német nyelvű recepciója dolgozta ki. Lásd Dác Enikő, *Das Nibelungenlied als Projektionsfläche für die Gegenwart. Das Beispiel von Moritz Rinke Die Nibelungen*

und János Térey's A Nibelung-lakópark, doktori (PhD) értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2011. Online: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1311/> Utolsó hozzáférés: 2017. június 10. Lásd még: Stefan Krause, 'a gyűrű a vándorló keserűség.' *Die Zeichenhaftigkeit von 'gyűrű' und 'Ring' in János Térey's Dramentetralogie A Nibelung-lakópark*, Berliner Beiträge zur Hungarologie. 2012/2, 153–173.

3. Moritz Rinke, *Die Nibelungen: Siegfrieds Frauen, Die letzten Tage von Burgund*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2007. A darab egyik fő érdekessége a magyar olvasó számára, hogy a második részben megjelenő hunok magyarul beszélnek: az első magyar nyelvű mondat így hangzik: „Egy idegen követ”, *i. m.*, 178. A Rinke-párhuzamokat Dácz ismerteti a legrészletesebben (Dácz, *i. m.*, 81–88), aki a magyar darabnak a német megfelelőktől való különállását hangsúlyozza: „Der Tiefsinn des *NibelungenWohnparks* scheint ihn von den deutschen Adaptationen zu distanzieren.” (88). A Rinke-párhuzamokról és a mítoszi „Stoff” modern történelmi-ideológiai beágyazódásáról lásd még Kricsfalusi Beatrix, *Re-Cycling the Ring: Richard Wagner and János Térey = Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings*, szerk. László Bengi et al., Cambridge Scholars, Newcastle, 2017, 256–262.

4. Fodor Péternek adott interjújában Térey tagadja az Ellis általi közvetlen ihletettséget, azt állítva, hogy minden egyezés „csupán a korhangulatnak” köszönhető. Fodor Péter, *A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal = Erővonalak. Közéletések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 252.

5. Kricsfalusi, *i. m.*, 263.

6. Térey János, *A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán*, Magvető, Budapest, 2004, 253. További hivatkozások erre a kiadásra a főszövegben.

7. Márton László, *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd. Térey János: A Nibelung-lakópark = Erővonalak*, 176.

8. John C. Hunter. *The Evidence of Things Not Seen. Critical Mythology and the Lord of the Rings*, *Journal of Modern Literature*, 2006/2, 131.

9. Heinz Schlaffer az alábbi módon definiálja a varázsének és a nyelvi forma összefüggését: „A varázsverek [Zaubersprüche] a hangzás és a ritmus sűrű ismétlődése révén különböznek nem csak a hétköznapi beszédétől, de a lírai versek túlnyomó részétől is, amelyekben az efféle ismétlődések kevésbé szigorúan rendezettek.” Schlaffer, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015, 154.

10. Dömötör Edit, *Körisfa a szilíciumvölgyben. Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és a Nibelung-lakóparkban = Erővonalak*, 382–383.

11. Térey János, *Siegfried Goes to Walhalla. A Nibelung-lakóparkról = Uő., Teremtés vagy sem. Esszék és portrék 1990–2011*, Libri, Budapest, 2012, 259–263.

12. Uwe Mayer, *Der Mythos, das Eigene und das Fremde – Strategien literarischer Mythosrezeption = Die Mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie*, Stefan Matuschek – Christoph Jamme, hg., Winter, Heidelberg, 2009, 177–182.

13. Térey, *Siegfried*, 259.

14. *I. m.*, 260.

15. *Uo.*

16. *Uo.*

17. Márton, *i. m.*, 177.

18. Walter Benjamin, *A kapitalizmus mint vallás*, ford. Fogarasi György = *Gazdasági teológia*, Kritikai elmélet online 1, szerk., Fogarasi György, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/benjamin-a-kapitalizmus-mint-vallas/> Utolsó hozzáférés: 2017. június 10.

19. Erre szolgáltat példát: Enrik Lauer, *Literarischer Monetarismus. Studien zur Homologie von Sinn und Geld bei Goethe, Goux, Sobn-Rethell, Simmel und Lubmann*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 1994.

20. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2015, 344.

21. Bernhard R. Martin, *Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*, Iudicium, München, 1992, 152.

22. A germán mítoszok és a háború összefüggése analóg módon jelenik meg Byatt *Ragnarok*-jában, ahol egy „sovány [angol] lány az időben” igyekszik a második világháború alatt egyszerre megbirkózni a germán mítoszok iránti vonzódásával és a németektől való rettegésével. A. S. Byatt, *Ragnarok. The End of the Gods*, Canongate, Edinburgh – London, 2012, 81–82.

23. A körisfa szerepéről a legrészletesebben lásd: Dömötör, *i. m.*, 379–386.

24. Vö. Marshall McLuhan, *Myth and Mass Media*, Daedalus, 1962/2, 339–348.

25. A hageni típusú, szómágiától átitatott „átokbeszéd” ilyen kétértékűségének értelmezéséhez iránymutatással szolgál Schlaffer, amikor a szómágiának az Én és a külvilág összekötését feltételező romantikus felfogását kiegészítve megjegyzi, hogy ez az elvileg „megnyugtató” felfogás ugyanakkor „nyugtalanító világgépet feltételez”, hiszen a szómágia csak akkor működhet, ha „a Természetet demónok népesítik be”. Schlaffer, *i. m.*, 145.

26. A Blake-vers és a Térey-szöveg között hidat képez a korábban említett Petőfi-idézet, a „titkos féreg foga” által rágott virág képe, amely Blake ezen versének vezérrópusa.

27. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London, 2004, 68–69.

28. Stefan Krause, *Az újra felhasznált anyag a lényeg. Térey János Wagner-recepciója A Nibelung-lakópark című tetralógiában*, Alföld, 2013/2, 53.

29. Idézi Robert von Hallberg, *Lyric Powers*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 76.

30. *Uo.*

31. *I. m.*, 77.

32. *I. m.*, 43.

SIMON ATTILA

Trauma és (a)phonia

CHRISTOPH RANSMAYR AZ UTOLSÓ VILÁG CÍMŰ REGÉNYÉNEK PHILOMELA-EPIZÓDJÁRÓL

I.

A Philomela-epizód, mely egyike Ovidius *Átváltozások* című műve legszörnyűbb történeteinek, döntő szerepet játszik Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* (*Die letzte Welt*, 1988) című regényében. Philomela váratlan felbukkanása Tomiban, a vasvárosban, s a személyéhez kapcsolódó múlt- és jelenbéli, egyként horrorisztikus események „nemcsak a kötélverő műhely egének szétbontását, hanem Cotta világának beomlását is maga után vonta.”¹

Mielőtt a második részben rátérek ennek a dolgozatnak a voltaképpeni témájára, az első, bevezető részben azokat az összefüggéseket fogom vázolni, amelyek a címben megjelölt fogalmak, trauma és (a)phonia viszonyainak keretét alkotják. A Philomela-történetben, a regény utolsó két fejezetében, a felismerés (*anagnórisis*) és a váratlan fordulat (*peripeteia*) klasszikus cselekményalkotó elemei összekapcsolódnak. Hogyan megy végbe a váltás a nem tudásból a tudásba, és miben áll az a fordulat, amelyet Philomela megjelenése kivált? E kérdés megválaszolása során Cotta értelmezői módszerének megváltozására fogok összpontosítani, másképpen fogalmazva az „olvasásnak” a regényben színre vitt problémájára. Ezen kívül röviden érinteni fogom kultúra és természet, emberi és nem emberi viszonylatának azokat a motívumait is, melyek hang, hangnélküliség és trauma összefüggéseinek szempontjából is fontosak lesznek.

A Philomela-epizódban Cotta egy olyan borzalmas történetbe keveredik bele, amely egyebek mellett megerőszkolást, brutális megcsonkítást (megnémítást) és gyermekgyilkosságot foglal magában (Ovidius változatában még kannibalizmust is). A traumatikus események kiváltotta sokk hatására Cotta föladja a kísérletezést,