

Agnes Klindworth esetét, vagyis azt, hogy „*mi taszította Lisztet ebbe a kalandba*”: „*Mindeközben Liszt fejében élete főművei kavargtak! Szüksége volt egy üde, inspiráló közegre. A szexuális vágy az egyik legnagyobb belső késztetés!*”

A mentegető szemérem munkál a Liszt-„káros” szenvedélyeit taglaló, meglepően rövid al-alfezetben is. (Az idézőjelek Szilágyi Andrásról valók: ezt az írásjelet a szerző mértéken felül kedveli, olyik mondatban minden második szót macskakörmök közé szorítja.) A Liszt és az alkohol viszonyát taglaló, nagyjából egyoldalnyi szöveg felét azok a levélrészletek alkotják, amelyekben a komponista barátjának, Augusz bárónak villányi borát méltatja és népszerűsíti. Csak ezután s mindössze egyetlen kurta bekezdésnyi szöveg szól arról, hogy Liszt az 1870-es évek második felétől ijesztően sokat ivott: egy üveg konyak, egy-két liter bor, valamint utolsó éveiben még némi abszint tette ki a napi adagját. Meglepő módon a Liszt személyiségét feltérképezni szándékozó kötet testi egészségre vonatkozó fejezetében ez az információ mintegy mellékesen kerül elének, annak a megállapításnak a kétszeri előadása közé rekesztve, miszerint senki sem látta Lisztet alkoholosan befolyásoltnak.

A kötet második felét kitevő nagyfejezet (LISZT FERENC SZEMÉLYISÉGE – PSZICHOLÓGIAI ELEMZÉS) mindazonáltal még ennél is problematikusabb képet mutat. Igaz, már voltaképp maga a vállalás is nehezen értelmezhető: „*három különböző modern pszichológiai tesztet töltünk ki, úgy, mintha maga Liszt tette volna*”. Szilágyi kompetenciáját ezen a téren ugyan batorság lenne vitatni, ám az jószerint már első pillantásra belátható, hogy Lisztről vajmi kevés új információt ígér ez a megközelítés. És valóban, a Cattell-féle 16 PF személyiségteszt kitöltése után a szerző elemzése ilyen felismeréssel gazdagít minket: „*Az a véleményünk, hogy néhány vonást jól megragad az a teszt, azonban egy olyan összetett személyiség vonásai nem rajzolód-
tak ki belőle, mint amilyen Liszt Ferenc volt. Csak néhány faktornál pontoztuk a 4–7 »átlag« zónájába, ami azt jelzi, hogy Liszt Ferenc nem volt átlagember.*”

Sokkal tovább később sem jutunk, bár ellentmondani nyilván nem is lehetne okunk. Elvégre Liszt valóban nem volt örült, összetett személyiségét egyetlen teszt sem tudja kirajzolni, s ami a fő: tényleg nem volt átlagember.

László Ferenc

CSÓK, VÉR, KÖNNY ÉS EGYÉB TESTNEDVEK

Kányádi András: *A képzelet topográfija. Mítoszkritikai esszék*
KOMP-PRESS Kiadó, Ariadné könyvek, Kolozsvár,
2010. 301 oldal, 2300 Ft

„*Nem túlzás kijelenteni, hogy a mítosz az a titkos ablak, amelyen keresztül a kozmosz kimeríthetetlen energiái feltöltik az emberi kultúra megjelenési formáit*” – írja Joseph Cambell, a téma elismert szakértője AZ EZERARCÚ HŐS című könyvében.¹ Kányádi András, akit régóta foglalkoztatnak a mítoszok, hiánypótló könyvet jelentetett meg „*mítoszkritikai esszék*” műfaji megjelöléssel. A kolozsvári Babeş-Bolyai egyetemen végzett s jelenleg Párizsban tanító szerző színvonalas műveket feldolgozó tanulmányaiban az irodalmi mítoszok kimeríthetetlen alakváltozásaiival, az eredeti mítoszok térben és időben átalakuló olvasataival foglalkozik. Érdeklődésének kedvez, hogy a mítoszkutatás kortárs változata kifejezetten irodalomközpontú, s az intertextualitás kiemelt szerepet kap benne. Esszéiben az érzelmi képzelet univerzáliaiának is nevezhető archetipusok és archetipusos helyzetek jelennek meg. Kerényi Károly mitológiai kutatásai során elkülönítette a konkrét helyszínekhez és nevesített hősökhöz kötődő mítoszt, az archetipikus szereplőket és szimbolikus helyszíneket felvonultató mesét és az egyéni sorsot elbeszélő irodalmat.² Kányádi komparatiztikai szemlélet elemzéseiben a mítoszokhoz nyúl vissza, és a világirodalom kultúráiból meríti anyagát, s bár írásaiban az európai kapcsolódásokra, különösen a német–angol–francia vonulatra koncentráll, ókori szerzők, az észak- és dél-amerikai fantasztikus irodalom nagyjai, kelet- és nyugat-európaiak éppúgy felbukkannak, mint posztmodern szerzők. Kötetében magyar írókat is beemelt, ami számunkra különösen fontos, hiszen Móricz Zsigmond, Mészöly Miklós, Garaczi László, Krasznahorkai László, Nádas Péter és Szentkuthy Miklós műveivel még nem foglalkoztak ilyen megközelítésben.

Interdiszciplináris területről lévén szó, nehéz feladat a mítosz terminológiai dzsungelében rendet vágni, mert minden tudományág a maga módján definiálja, s a fogalom mást jelent az etnológusoknak, a pszichoanalízis művelőinek,

a strukturalistáknak vagy az irodalomtörténéseknek. A mítosz meghatározási dilemmáit jól tükrözik az egyes nyelvkbéli eltérések is, melyek a motívum, téma, toposz és vándortéma szinonimáiba rejtik ugyanazt a fogalmat. Kányádi András elemzése konzekvensen négy fogalomra épülnek: a mítosz *témája* egy általános, elvont fogalom, amely köré szerveződik az egész történet (például a szerelem), a *mitéma* a mítosz jelentéshordozó egysége, mely lehet cselekvéshelyzet (például incesztus), de akár emblematicus tárgy is (például labirintus), a *motívum* a témával ellentétben konkrét, a mitémához képest viszont általános, kevésbé rögzült fogalom, míg az *attribútum* ikonográfiai fogalom, mely a mítosz képi megformálásához tartozik, de nincs igazán strukturális jelentősége. A szerző felfogásában tehát a mítoszt a témák körvonalazzák, a mitémák segítségével a motívumok töltik meg tartalommal, és az attribútumok teszik elképzelhetővé. Kányádi András könyvének a szerkezete is mítoszi, keretét a tizenkettő foglalja egységbe, a teljesség, egyetemesség és összetartozás száma, mely az idő három síkjának és a tér négy égtájának szorzatából létrejövő világ-mindenséget testesíti meg, a kötet négy fejezete pedig a mítoszok alapszámának megfeleltethető három-három esszét tartalmaz. Mivel a négy fejezet szerteágazó tematikája miatt csak műfajilag kapcsolódik egymáshoz, ezért írásomban én is megtartom ezt a struktúrát.

Szerelmespárok

„A naiv szerelem képzete bizonyára antropológiai kényszer” – véli Kányádi, mert a hellenizmus idejében született szerelmi mítoszokat még a cinikus XX. század sem tudta érvényteleníteni, csak az irónia és szatíra eszközeivel kiforgatta. Három ókori mítoszban a *szerelmespár* ideáltípusának altípusait vizsgálja a szerző: a naiv szerelmet, a síron túl is tartó, házassági hűségről szóló óregkori összetartozást és a türelmetlenség miatt végzetessé váló szenvedélyt, melyet a pár halála varázsol örök szerelemmé.

A „római aranykor leheletét” magán viselő Daphnis és Cloé története az ember és természet tökéletes harmóniáját bemutató longoszi idill. Két gazdag családból származó, vadonba kitett gyermeket a pásztorok nevelnek fel. A fiatalok szerelemben esnek egymással, s mert „Erősz sebeit csak a csók, csak az ölelés gyógyítja...”, egybekelnek, és gazdagságuk ellenére is az egyszerű falusi életet választják.³ Világukban rend uralko-

dik, melynek fennmaradását szigorúan strukturált társadalmi hierarchia biztosítja, s isten és ember összhangjáról a mezők kecskeszarvú istene, Pán gondoskodik. Később a regényforma újítja meg a pásztoridill megkopott műfaját, melyet a reneszánsz és szentimentalizmus ember- és tájésménye és az idealizált szerelem utáni sóvárgása lehelt újra életre. A XX. század diszharmóniájába azonban sehogy sem illett a bárgyú történet, ám Boris Vian és Dürrenmatt a szatíra és a groteszk eszközeivel megtalálták a módját a mítosz továbbörökítésének. Boris Vian máig legismertebb művében, a TAJTÉKOS NAPOKBAN a motívumok ellentétes jelentésre tesznek szert, s az inverzió révén az állatokkal és természettel való összhang paródiájába fordul az idilli történet. Dürrenmatt GÖRÖG FÉRFI GÖRÖG NŐT KERES című groteszk „prózakomédiájában” egy svájci kistsztviselő párválasztás miatti elkeseredésében anarchisták közé áll, akik azonban kíméletlenül visszatérítik a menyasszonyához. Az átváltozástörténetben az unalmas kispolgárból vérengző hadisten válik. Vian és Dürrenmatt világában a társadalom, a természet és az istenek kiiktatódnak, az élet profanizálódik, és a szerelem két ember magánügyévé válik.

Az idős házaspár Philemon és Baucis fríg eredetű mondáját Ovidius dolgozta fel. Ők életük végén egyszerre halnak meg, és síron túli egymáshoz tartozásukban Philemon tölgyfává, Baucis hársfává változik, kunyhójuk pedig Zeus szentélyévé lesz. A házaspár kapcsolatát és a hajlékuk átváltozásának történetét felhasználó szerzők különböző motívumait emelik ki e történetnek. Jonathan Swift társadalmi szatírja a vidéki anglikán életet pellengérez ki a motívumok felerősítésével és torzításával. Goethe a kunyhó körül kialakult harcban az antik és a modern világ összecsapásán keresztül a teremtés-rombolás erőit emeli ki, míg Garaczi László az álom felkínálta intertextuális lehetőséget kihasználva alakítja generációs történeté a mítoszt. Talán beleillett volna a sorba, de Kányádi nem tesz említést Déry Tibor PHILEMON ÉS BAUCIS című novellájáról, mely az 1956-os forradalomhoz kapcsolja a házastársi összetartozás és közös halál antik mítoszáit.

Ám a harmónia nem adatik meg minden szerelmespárnak, a túlzott szenvedély pedig kockázatos is lehet – véli a szerző. Muszaiosz HERO ÉS LEANDER című mítoszában a Herónak udvarló Leander minden éjjel átúszik szerelméhez a Hellészpontoszon. Az Európát Ázsiával összekö-

tő szoros túlpartján várakozó lány mécsese irányítja Leandert, de egy viharos éjszakán kialszik a láng, s az utat tévesztett férfi a tengerbe fullad. Bánatában Hero leveti magát a toronyból, s „*a hű szeretők a halálban sem hagyták el egymást*”. Az ókori görög szerelmesekről némiképp árnyalja a képet Kerényi Károly, aki az antik világ nemi erkölcséről szólva kifejti: a görög kultúrában a férfi és nő közötti szenvedély nem bírt nagy értékkel, sőt majdhogynem „beteges” volt, mert a nőnek szinte csak a fajfenntartás és házvezetés feladatát szánták. Az izgalmak vállalása és az akadályok leküzdése viszont nagyon is férfias cselekedetnek számított, ami erotikafokozóként is hatott.⁴ Eszerint Leander lángoló szerelmét a háborgó tengerrel való megküzdés éppúgy táplálhatta, mint Hero iránti vonzalma. A világitótorony és a kihunyó mécses motívumát megtartva a manierizmus újra felfedezte a történetet. Christopher Marlowe *HERO ÉS LEANDER* című ironikus átírata ötvözete az ovidiusi „türelmetlen szerelem” toposzának és az aranykor latin változatának. Milorad Pavić *A SZÉL BELSEJE* című művében az antik világ a XX. századi Balkánra tevődik át egy kettős történet keretében. A *LEANDER* című rész egy XVIII. századi, török elnyomás alatt szenvedő hercegovinai építész-szerzetes története, a *HERO* pedig a XX. században játszódik, s egy belgrádi vegyészhallgató lány és annak zenész testvére közötti incestuskapcsolat románca. A két történet egymásba ágyazódik, és Muszaiosz szövegének transztextuális változata végig átszövi a művet. A fantasztkummallal is átítatott történetek metszéspontjában a szerb kulturális identitás áll.

Külön érdekessége Ovidius, Muszaiosz és Marlowe műveinek az androgün mítosz latens jelenléte, az átjárás egyik nemből a másikba. Kányádi utal *Mircea Eliade Androgünről írt tanulmányára*,⁵ melyben Eliade kifejti, hogy az ember alapvető sajátossága a sorssal és az egzisztenciával szembeni elégedetlenség, mivel elkülönítettnek érzi magát, és még visszaemlékezik egy ősalapotra, a Minden Egyben állapotára, melyben az ellentétek egyesültek. A halálban beteljesülő szerelem eszméje mögött is egy ontológailag magasabb rendű eszme lapang: az Egység, a tökéletes Ember keresése, mely az Androgün-mítosz által jut érvényre.

Ha egy tér-idő tengelyen helyezném el Kányádi szerelmespárjait, úgy Daphnis és Cloé története az Isten és ember viszonyát jellemző

vertikális topográfiában képzelhető el, míg a másik két pár mítosza horizontálisan elgondolható: Philemon és Baucis a letűnt és modern világ időbeli, Hero és Leander a közeledés-távolodás térbeli struktúrájában jelenítődik meg az elemzésekben.

Kastélylakó szörnyek

Claude Lévi-Strauss strukturalista felfogásában a mítoszok végzetes oppozíciókból építkeznek, a sötétség a világosságnak, a káosz a rendnek feszül neki, s a kötetben ez a tendencia leginkább a kastélylakó szörnyek mítoszában teljesedik ki. Míg a Minótauros antikmítosz-, addig a két középkori „*hibrid szörnyeteg*”, Kékszakáll és Drakula kettős – mitológiai és történelmi – eredetű. Kékszakáll Szent Gildas középkori legendájából ismeretes, mely később a 150. évszázadot maga után hagyó Gilles de Rais marsall történetébe olvadt. Kékszakáll különös alakja Charles Perrault 1697-ben megjelent felkavaró, titokzatos meséje nyomán vált irodalmi mítosszá. A Drakula-történet is kettős eredetű: az őskézirat feljegyzője szemtanúja lehetett az 1476-ban felkoncolt III. Vlad havasalföldi uralkodó kegyetlenkedéseinek, amely már a kortársait is megdöbbentette, így a mítoszképzés folyamata felgyorsult. Ikonográfiáját nagyban meghatározta, hogy már az ősváltozatában feltűnt a „*megmártózik a vérben*” motívum. A Nyugat-Európában a XVIII. századtól közismertté vált vámpírlenda gyors kelet-európai terjedésének társadalmi okairól, hátteréről és a boszorkányhittel való kapcsolatáról Klanciczay Gábor kutatásaiból tudhatunk többet. Középkori források szerint ezek a félelmetes hiedelemmlények először 1618-ban bukkantak fel Csehországban, később Krakkó mellett is, ami alátámasztja a vámpírhiedelem szláv-balkáni eredetét. A vámpírhit mégis Magyarországhoz kapcsolódik, mert az ország peremterületein történt a legtöbb eset. A hiedelem terjedése miatt halottak tucajtait ásták ki, és ütötték át a szívüket karóval. Ezek a vámpír-esetek sokkal látványosabb fantazmagóriákat mozgattak meg, mint a hagyományos boszorkányvád, mivel a vérszopás elfogadhatóbbnak tűnt a nép szemében, mint a boszorkányrontás láthatatlan és megmagyarázhatatlan, titkos praktikái. Klanciczay rámutat: „...*az Európa periferiáján a sírjából előmászó vérszopó [...] ikonként mutatta fel [...] a boszorkányüldözés köréből való kilépés útját.*” A vámpírhit terjedésének hatásá-

ra ekkortájt került sor a boszorkányüldözés beültetésére a régióban. Mindebből következett egy általánosabb paradigma is: civilizálni kell a tudatlan és babonás kelet-európai Vadembert, s a felvilágosító misszió a kor felfogása szerint csakis felülről és nyugatról érkezik. „*A vallásos szerzők számára azért jelent komoly kihívást a vámpírhit – írja Klaniczay –, mert észreveszik, hogy ez valójában a feltámadás keresztény dogmáját és a keresztény szentek hagyományos attribútumait forgatja ki (romlásnak ellenálló holttest, halál után is növő haj és köröm, világitó sár).*”⁶

Minótauros, Kékszakáll és Drakula közös jellemzője Erősz és Thanatosz együttélése e figurákban. Női áldozatokra áhító, véresen erotikus hősök ők, akik a férfiakat és gyermekeket sem vetik meg. Esetükben a gyilkolás különböző formákat ölt: Minótaurosz bekebelezi az ifjú szüzeket, Kékszakáll feldarabolja a nőket, Drakula kiszívja áldozatai vérért. Titokzatos helyen tanyáznak, elrejtettségben, s a bezártság/bezárási motívuma a Minótauros és Kékszakáll esetében meghatározó mitéma. Lakóhelyeik véres borzalmak színterei, mely motívum a tudatalatti szerepének pszichoanalitikus magyarázatát kínálja fel a XX. századi szerzőknek. Boldogtalan, magányos egzisztenciák ők, akik már külső megjelenésükben is nyugtalanítók. Ikonográfiajuk közismert, ám irodalmi alakváltozásaikban időnként különös testi formákat öltenek. A Minótauros Dante által is megjelenített bestiális hibridlénye André Gide THÉSZEUSZ című mítoszparódiájában már „igen szép” lény. Kékszakáll szokatlan színű szőrzete nyugtalanító, nem teljesen emberi lényre utal, de vagyonáért a nők elfogadják a külsejét. Wilhelm Busch darabolós gyilkos Kékszakállja viszont már jóképű hódító, s Drakula is Abraham Stoker és Murnau rémséges szörnye után, Coppola vámpírfilmjében sármos hódítóvá avanszál. Ikonográfiájában Terence Fisher 1958-as filmje hoz paradigmaváltást nagy metszőfogas Drakulájával.

E három irodalmi hős ikonográfiai alakváltozásainál még izgalmasabbak személyiségük átváltozásai. A Minótauros története keresztény átiratban kezd önállósulni, a típusból jellemmé válás paradigmaváltása azonban csak a XIX. században következik be a Michael Foucault által oly megrendítően leírt börtönök és tébolydák világában, ahol a szörny a társadalomból és a nyelvből való kirekesztettség metaforájává válik, s története a XX. század egyik legizgalmasabb mítoszátirataként él tovább. Egy isme-

retlen középkori szerző allegorikus művében a Minótauros még „*poholban tanyázó dölyfös és szarvas állat*”. Ebből a kezdetben bestiális, vad ösztönlényből önmagát megismerő beszélő, gondolkodó és érző lény válik, míg egyes művekben a vele szemben rendet képviselő emberi társadalom agresszív animalitásba fullad. A jellem felé elfordulást azonban Nathaniel Hawthorne meséje jelenti, melyben önálló személyiségjeként jelenik meg a szörny boldogtalansága, s Thészeusz megéri a szenvedéseit, és szánalmat érez az éhes, nyomorult és embergyűlölő szörny iránt. A személyiség megkettőződése, a tükröződés és identitáskeresés fontos motívumai a később született Minótauros-történeteknek. Franz Kafka és Julio Cortázar a modern kori művészlét parabolájaként jeleníti meg a labirintus foglyát. A XX. századi szövegek legfőbb narratív újítása egy belső, minótauroszi nézőpont érvényesítésében rejlik.

Kékszakáll is különös átértékelődésen megy át a későbbi irodalmi alkotásokban, s ebben szerepet játszik a férfiakat leigázó vampok dominanciája az életben és az irodalomban egyaránt. A századvég már a férfiidentitás meggyengülését, elbizonytalanodását vetíti előre. A femme fatale korszaka ez, melyben felértékelődnek a harcias női magatartásformák, s a szerző itt átkötő utalásokat tesz a Lilith- és Salome-történetekre. Míg a XIX. században veszedelmes házassághajhász sorozatgyilkost láttak benne, addig az új nőtipussal szemben Kékszakáll a szenvedő maskulinitás kifejezőjévé válik, a titkát végsőkéig védelmező férfié, akit a hetedik feleség végül megsemmisít. Eredeti történetét megőrizve a megváltás és a féltékenység mitémája köré szerveződnek a később született irodalmi művek, melyek közt intertextualitáson alapuló posztmodern szövegek is olvashatók.

Drakulát irodalmi figurává a vámpírkedvelő XIX. század avatta. Abraham Stoker a gótikus regény hagyományait követte a vámpírtörténetet ötvözte az erotikával, új jelentéssel gazdagítva a havasalföldi karós vajda alakját. Stoker 1897-ben megjelent DRAKULÁ-ja az addigi vámpírtörténetek megkoronázását jelentette. Könyvében a szilárd alapokon nyugvó nyugati világ csap össze a Keletről érkező veszedelemmel. Érdekes újdonság volt a háború utáni évek Drakula-irodalmában a név anagrammaként való használata (Alucard, Cardula, Lucrada), talán a háborús titkosírást követni vágyók divatjaként. A hetvenes évektől kifulladás történet új műfajok

köntösébe bújt, így horror, sci-fi, detektívregény, gyermekirodalom és történelmi regény-paródiák formájában találkozhatnak vele az olvasók, s a stokeri narratív technika paródiája sem maradt el. Mindezeket a jellegzetességeket Boris Vian *DRENCULA* című polgárpukkasztóan erotikus írása ötvözi leginkább. Művében kettős topográfiával rukkol elő, egyrészt a transzszilván táj sajátosságait karikőrözza, a Kárpátok, vízmosások és denevérek ijesztő világát, másrészt az emberi testet cserkészi be androgün hőisével. A Drakula-történet tipikus közegtranszcendens mítosz, az irodalomban kimerült vérszívó sztorija a XX. században más műfajban kel új életre. A mítosz igazi felfutását az 1931-ben Lugosi Béla *DRAKULA*-filmjével indító populáris kultúra teremtette meg, mely igazi tömegélménnyé tette a figurát, a Drakula-történetek özönét indítva útjára. Mitikus másodvirágzásában így sokszorozódhatott meg a filmekben túl a filmplakátok és a filmes könyveket ellepő standfotók által.

Femme fatale

A kötet talán legizgalmasabb fejezetének archetípusa az antikvitásban gyökerezik, noha a XIX. században, a feminizmus kezdetekor vált igazán népszerűvé. Ikonográfiájához tartozik a csábos hajzuhatag, az elbűvölő hang és az erotikus tánc, s képviselőik ezekkel a kivételes adottságaikkal válnak férfigyilkossá.

„*Lilith, a vámpír*”⁷ (Kányádinál: Lilit) a sumér Gilgames-eposzban jelenik meg először pusztító női démonként, mint aki gyönyörű hajával megigézi a férfiakat, és telhetetlen szexualitásával sorra elpusztítja őket. A babiloni fogság során kerül át a zsidó hagyományba, s ott Ádám felesége, sőt Jahve élettársa lesz. Az ÓTESTAMENTUM kettős teremtésmítosza szerint az első teremtett ember androgün volt, és Lilith fellázadt, mert egyenrangú félként nem akarta alávetni magát Ádámnak. Az Úr így Évát később Ádám oldalbordájából teremtette. Lilith az egyik legősibb női mítosz, az európai irodalomban mégis Goethe kanonizálta a zsidó mitológiára támaszkodva. Am Lilithet is más műfaj teszi ismertté, ikonográfiáját a preraffaeliták dolgozzák ki. Rossetti szonettet ír, és megfesti a felesége portréját *LADY LILITH* címmel, képével igazi vamppá avasza, kinek attribútumaiként az illatos rózsát és bódító mákot teszi meg. Rossetti versében Évát elcsábító kígyóvá változtatja őt,

a teremtésmítoszlól a bűnbeesésre helyezve a történet hangsúlyát, s Frank Wedekind is a teremtés-bűnbeesés-szexualitás topográfiája mentén járja körül Lilith történetét. *LULU* című versében Lilith „*öldöklő angyal*”, aki egyszerre démoni és animális, míg *A FÖLD SZELLEME*-ben kígyó alakban az ősgonosz és a női princípium első megnyilatkozója. Nabokov *LILITH* című költeményének „*démoni nimfácskája*” már a posztmodern Lilithként értelmezhető Lolitát előlegezi. Primo Levi *LILITH* című elbeszélése Auschwitcot idézi meg három idősíkon, melyben Lilith a holokausztot túlélők tanúságtétele, amit a pusztulás által fenyegetett zsidó kulturális emlékezet őrzői kötelesek továbbadni. Bármilyen különös, de Kányádi nem tesz említést Thomas Mann *VARÁZSHEGY-ÉRŐL*, melyben Settembrini Mme Chouchat-t nevezi Lilithnek, fiatal férfiak megrontójának.

Salome Lilith leszármazottja, tőle örökli kígyómozgását, de vörös hajzuhatag helyett csillogó ékszerek és díszes ruhák s az érzéki csábítás szimbólumaként értelmezhető tánc jellemzik. Alakja az Európában virágzó orientalizmus hatására a romantika korában tért vissza az irodalomba és a festészetbe. Egyéniséggel a XIX. században ruházzák fel anyjától való különválasztásával, s a róla született történetek azt példázzák, miként válik a Heródes árnyékában meghűződő gyereklányból tudatos femme fatale. A Heine nevéhez fűződő irodalmi paradigmaváltást Salome Keresztelő Szent János iránti vonzalmának mitémája jelenti. A feminizmus kialakulásakor vált Salome a századveg kedvelt nőalakjává. Diadalútja a festészetben kezdődött, Henri Regnault valóságos festményáradatot elindító képén Salome a végzet asszonyaként vágykeltő, férfipusztító, buja táncosnóként jelenik meg. Gustav Moreau látnoki Salome-festménye a századveg egyik nagy hatású regényének íróját, Joris-Karl Huysmanst is megihlette. A *KÜLÖNC* című regényéből az ősi, vad pogány mitológiák varázsa tör elő, s Salome a különböző kultúrkörök istennőinek – Ízisz, Aphrodité, Heléna, Lilith, Judit, Gorgó – tulajdonságaival felruházva válik kamasz lányból érzéki és hisztérikus femme fatale-lá. Apollinaire-t, Rubén Dariót és Oscar Wilde-ot a tánc pusztító ereje és a halál motívuma ragadta meg. Apollinaire *A TÁNCOSNŐ* című szürreális történetének hősnője a befagyott Duna jegén táncol, mikor beszakad alatta a jég, s a hirtelen összezáruló jégtáblán

csak a táncosnő feje marad a felszínen. Rubén Dario SALOME HALÁLÁ-ban a táncosnőt egy nyakára tekeredett, kígyót formázó ékszer fojtja meg, s feje János levágott fejéhez gurul. Saloméval ily módon saját princípiuma, a kígyóvá lett mozgás végez. Oscar Wilde intertextusa Salomét kettős természetűként, szűz istennőként és szajhaként ábrázolja, s e kettő felcserélhetőségét sugallja. Wilde SALOMÉ-jában felmerül a vizionszeretet gondolata, s Keresztelő Szent János azért menekül, mert vonzódik a táncosnőhöz. August Strindberg naturalista JULIE KISSZONYY-ának emancipált Saloméja már a férfiakat engesztelhetetlenül gyűlölő, egyenjogúsággért harcoló, frusztrált északi nő típusaként jelenik meg. Salome egy fontos pillanatban lépett színre – mondja Flaubert –, a kereszténység születésénél asszisztált, de egy régebbi, titkokkal teljes civilizáció nőiségét képviselte.

Lilith és Salome ősi mítoszával szemben a behízsgó hangjával csábító Lorelei a német romantika szülötte. Az alkonypírban sziklán daloló szőke szépség története a femme fatale attribútumaival építkezik: aranyhaj, alkony, vad sziklák, varázslatos ének, elkárhozott férfiak. A toposzt életre hívó Clemens Brentano 1801-ben írt balladájában egy középkori boszorkánypert idéz meg. A varázsló hírében álló LORE LAY máglyahalálra vágyik, mert kedvese elhagyta, de a szépségétől elbűvölt püspök inkább zárdába küldi, ő azonban odafelé menet letekint egy szikláról a Rajnára, s egy hajón a kedvesét vélvén felfedezni, a mélybe veti magát. A mítosz később kibővült Venus és Narcissus történetével, s Kányádi értelmezésében a visszautasított, magát elemészto Lorelei történetének mélystruktúrája Ekhóéhoz hasonlatos, aki elkeseredésében sziklává vált, éneke pedig a férfiakon bosszút álló, csábító tündér szirénhangjává változott. Heine hamar túllépett a zokogó gyász-tündér mítoszon, nála a lányból csodálatosan daloló szépség válik, akinek énekét hallva egy matróz elveszejtí magát a habokban. Lorelei történetét a századvég idézte vissza, a romantika ragacsos szirupját mítosziparódiákkal felítatva. Siegbert Meyer „*legnémetebb lány*” Lorelei-je egy harcos valkűr, aki megelölegezi a nemzetiszocialisták által Németország allegóriájává fejlesztett amazont, Oskar Kokoschka II. világháború alatt készült híres festményén pedig Lorelei cápán lovagló barnainges, aki békát tart a kezében, és brit tengerészek fejét nyomja a víz alá.

Casanova

A XIX. század második felétől elterjedt Casanova-mítosz a legkésőbb született irodalmi mítoszok közé tartozik, melyben a szerzót a történelem és legenda kapcsolata izgatja leginkább, s korabeli sajtóanyagok felhasználásával bizonyítja be, hogy a legendagyártókat semmi nem riasztja vissza. CASANOVA EMLÉKIRATOK-ja a közép-európai térségben német közvetítéssel terjedt el, és a XX. század elején fontos szerepet játszott az Osztrák–Magyar Monarchia kulturális életében, melynek Casanova-áradatát Hofmannsthal és Stefan Zweig indította el. A legendagyártás mechanizmusait tanulmányozva Kányádi András a kalandor Bécshez, Prágához és Budához fűződő mendemondáinak eredetét nyomaiba.

Az EMLÉKIRATOK-ból tudható, Casanova menyire utálta a prúd barokk-rokoko Bécszet, ám a róla szárnyra kelt legenda szerint itt kis híján megházasodott. A *Neues Wiener Journal* egy legendaképző szándékkal megírt tárcája szerint Casanova 1767-ben érkezett Bécsbe, ahol a császárnő védelme alatt áll, s pártfogói pénzét költi, de hazárdjátékért kiutasítják. A legenda szerint elutazása előtt még betért a Stephansdomba az éjféli misére, itt megpillantott egy gyönyörű nőt, átadta neki kardját és zsoltároskönyvét, a fizikai és szellemi világ között őrlődő kalandor attribútumait, majd sietve távozott. Aróla szóló későbbi történetek már Casanova megállapodni képtelen, örökös bolyongást választó személyiségét idézik.

A prágai legendának, miszerint Casanova találkozott Mozarttal, és ő a DON GIOVANNI librettójának társszerzője, a rejtelmekkel telített középkori város szinte felkínálta magát, s ez talán így is történt: 1787. október 27-én mind Mozart, mind Casanova Prágában tartózkodott. Mozart sikereinek színtere volt a város, Casanova utolsó éveit töltötte itt. Bár egyetlen Mozartlevél sem említi Casanovát, s az EMLÉKIRATOK sem tartalmaz utalást a híres zeneszerzőre, 1924-ben Casanova duxi könyvtáros hagyatékában a kutatók felfedeztek két vázlatot a DON GIOVANNI librettóváltozatára, s az írók képzelete beindult e lelet ismeretében. Casanovát és Mozartot megidéző történeteikben a szakmai rivalizálásukat, nemzeti identitásuk különbözőségét és az emigráció-szabadság-művészet gondolkörét járják körbe az írók.

Casanova Budán nem járt soha, csak Pozsonyban. Az erről szóló mendemondát Fenyő Miksa

annak idején már megcáfolta, de ez nem zavar-
ta a hazai legendagyártókat. A magyar olvasók
már 1873-ban megismerhették Casanova ka-
landjait, s Kányádi szerint talán szöveget ütött a
fejükbe, hogy a híres kalandor mindenhol meg-
fordult, csak nálunk nem. A legenda szerint
Casanova mindössze egy napot töltött a város-
ban, de ez elegendőnek bizonyult Buda összes
nevezetességének felsorakoztatásához, melyek
közös szimbolikus tere a Tabán volt. A szöveg-
variánsok közös alapsémára épülnek: az ólom-
börtön után gyógykúrára vágyó hősrünk az itá-
liai szökése után Fiuméba keveredik, onnan
indul betegségét kezelteni a budai fürdőkhöz.
A Tabánban egy szerb fogadós házában száll
meg, akinek a lányába első látásra beleszeret,
de annak kéréjére megsebesíti, és elkergeti. E tör-
ténetek legmulatságosabbika Lestyán Sándoré,
akinek 1940-ben megjelent könyvében Casano-
va az ablakon keresztül menekül a szerb fogadó-
ból, s a budai háztetőkön végigszaladva meg sem
áll Párizsig. Ezek után nem csoda, hogy Casanova
rossz emlékekkel távozott Magyarországról,
ezért is nem írt róla soha az EMLÉKIRATOK-ban.

Kányádi András látszólag nem tulajdonít jelen-
tőséget a mítoszok színikonográfiájának, de ösz-
tönösen ráérez ezek fontosságára, és idézeteivel
érzékenyen tolmácsolja e történetek színvilá-
gát. A mítoszok meghatározó színei az arany,
az ezüst és a vörös árnyalatai, s e három szín
kombinációi külön értelemmel telítődnek. Az
arany spirituális értelemben az isteni hatalom
és a halhatatlanság jelképe, ezüsttel párosulva
a földi dicsőséget, a pénz hatalmát, a gazdag-
ságot is kifejezi. Ám a mítoszokban az arany
leginkább a vörössel – s annak árnyalatai közül
is leginkább a bíborral – párosul, mely éppúgy
lehet az élet, a szerelem, mint a halál jelképe,
s mindkét esetben a vérrel asszociálható. Dra-
kula tápláléka az életprincípiumnak tekintett
vér, melyet áldozataiból érvény ki, nekik is gyö-
nyört okozva. A kötetben tárgyalt mítoszok közül
különösen a femme fatale-fejezet tobzódik a
színekben: „Bíbor és rubin, arany és ezüst, Velence
és Palesztina tiündöklök versenyt: a femme fatale ér-
zéki, dekadens, orientalista képzetét nyújtva.” Ká-
nyádinak van miből merítenie, hiszen a szerzők
sem fukarkodnak a színszimbolikával. Rubén
Dario a vörös árnyalataival érzékelteti „a femme
fatale halálos esszenciáját”, Wedekind Lulu–Lilithje
„rózsaszín tüllben túl animális”. A mítoszokban és
mesékben az aranyhaj a női kiváltságosság és

elbűvölés különleges attribútuma. Aranyhajú
Daphnis szerelme, a „porcelánfehér bőrű” Clóé,
s Rosetti boszorkány–Lilithjének is „szívet körül-
tekerő, fojtogató aranyhaj”-a van. A hős a „hosszú
aranyhaját viselő”, aranycsatos ruhájú, aranyhár-
fán játszó tündérért, Loreleieért epekedik. „A
haja mint a nap ragyog, a szeme Rajna-szín” – írja
róla Apollinaire is. Salomének, az „ámbraszemű
hercegnőnek” fényűző öltözékét „velencei ötvös-
munkához hasonló aranyláncok díszítik”, „enyhe ajka
gránátalma” színű. „Bíbor lepedő” fedte ágyán
hever, s kígyót formázó arany nyakéke „melynek
szeme csillogó, vöröslő rubinból készült”, hamarosan
„vértől vöröslő aranykígyó”-ként hever majd
mellette. A Heródes által viselt szikrázó drága-
kövek: „a tigris sárga szemével vetekedő topáz”, az
„aranycsőrű páva”, opál, zafír, ametiszt és a gyö-
nyörű, zöld tűzű smaragd is a pompázatosságot
hivatottak kifejezni. A táncától elbűvölt tetra-
kának háromfajta bora van: „az egyik bíbor, mint
Cézár köpenye, a másik arany, a harmadik pedig
vérszínű”. Míg a táncosnő alakját arany és vörös
lengi körül, addig a Salome és Keresztelő Szent
János között kibontakozó latens szerelem mí-
toszát megíró Oscar Wilde ezüsttel, a tisztaság
és őszinteség színével ábrázolja a vonalmukat.
Az „elefántcsont testű” próféta „ezüst holdsugárra”,
„ezüstvirágra” emlékezteti a táncosnőt, míg ő
Saloméét „ezüsttükörben fehér rózsza árnyékának”
látja. Ám Keresztelő Szent János nemhiába jö-
vendöl „véres holdat”, „fejét aranytálcán hozzák”
Salome elé. A fekete a káosz, a halál, a gonosz
erők, de egyben a titokzatos mélység színe, s
János levágott feje Medúza-főhöz hasonlatosan:
„Olyan, mint fekete kígyók gombolyaga, mely nyakad
köré tekerőzik.” Lilith Vörös-tenger ihlette ere-
deti hajszíne Nabokovnál már a testen bukkan
fel „rőt hónaljszörzetű” démoni nimfácskáján.
A Casanováról szóló mítoszok már a rokokó
és a szecesszió színvilágát jelenítik meg. Casano-
va felkeresi Bélycet, a „rokokó-golden” császári
fővárost, melynek levegője „rózsaszínű erotikát
áraszt”. Az ólombörtönből szabadult szívtipró a
budai fogadóba „halványzöld” kofferrel érke-
zik, a „szerelem piros virágait” dobja be a tabáni
villák ablakán, s szerelmi afférai között feltűnik
egy „sárga rózsát kedvelő olasz grófnő” is, akinek
„rózsaszín erotikája” van. A kék a megfoghatat-
lanság, az intellektus, a transzcendencia szim-
bóluma, a középkorban Lucifer bennkott angya-
lainak színe. Kékszakáll történetében a kékes
árnyalatú sűrű szakáll a tiltott szoba, a szemé-
lyes titkok, az intimitás szférájának metaforá-

jává válik. Eredetét tekintve Georg Kaiser drámájában Gilles de Rais „*kékesfekete páncélban*” tűnik fel, innen eredhet a kék szakáll metonímiája. Klaniczay Gábor szerint a szakáll mint a virilitás szimbóluma a középkorban minden korábbinál „*szexualizáltabb*” jelentést kapott:⁸ Kékszakáll mítoszává válásában közrejátszhatott, hogy a szakáll a férfiaság mellett a korlátlan uralom kifejezője, a mesékben a mágikus tudást, a bűverőt hordozó törpék, manók és koboldok attribútuma. Kányádi utal Michael Pastoureau középkorász, színtörténet-kutató felfogására, miszerint a középkorban a kék szín fatyújjelleggel bírt: mivel Kékszakáll gazdag volt, de nem nemesúr, a visszataszító kék szakállától való félelem a nemesasszonyok mésalliance-tól való idegenkedésének képzete. A szín a hős aurájává is válhat, Max Frisch KÉKSZAKÁLL-jának nincs kék szakáll, de feltűnő e színhez való ragaszkodása, kék Volvóval jár, kékek a lakásfelszerelési tárgyai, és kék a nyakkendője is, amivel az utolsó feleségét megfojtják. A szakáll színe humorforrásul is szolgált, Ludwig Tieck művében az orvos úgy vélekedik: a „*kékes*” szakáll időskorban megfehéredik, '*égszínké*', majd '*molnárké*' árnyalatot ölt, tavaszi színével zölddé tehető, egy vaskúrától viszont piros-kék foltossá válik. Drakula színei a vörös és a fekete, mely ikonográfiához az irodalmi leírásokban és a filmes változatokban is ragaszkodnak. A XX. századi vámpírparódiákban azonban a szín is a kifigurázás eszközévé válik, Drakula így jelenhet meg H. C. Artmann 1966-ban írt művében „*lázpiros selyembelésű ibolyakék frakkban*”, a „*piros hattyyúk fejedelmeként*”.

A mítoszok történeti alapjai a társadalmi valóságban gyökereznek, s a korabeli emberek életérzéséről, legmélyebb problémáiról szólva egy korszak uralkodó világképét közvetítik. Lévi-Strauss a mítosz és az élet viszonyát vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy a mítosz a társadalmi dialektikát fejezi ki.⁹ A mítosz növekedésével a komplexitása is nő, mindig új korok épülnek bele, s az újabb változata akkor lesz jó, ha eltalálja, mi hiányzik az eredetiből, és ezt hozzáteszi. A növekedés így módon a mítosz és a társadalom kölcsönhatásából keletkezik. Egy toposz különböző korokban más-más jelentéssel bírhat, és ezt minden esetben a társadalmi kontextus szabja meg. Drakula alakja képviselheti a véres középkori hűbéri viszonyokat, de megtestesítheti a XX. századi magányos entel-

lektüel típusát is. Kányádi András komoly filológiai felkészültséggel kalauzolja végig olvasóit az irodalmi alakváltozásokon, ám kevés érdeklődést tanúsít a mítoszok változását meghatározó társadalmi viszonyok iránt. Leginkább a „mi történt?” kérdése foglalkoztatja, s kimerítő részletességgel sorjázza a szöveg-összefüggések legbonyolultabb variánsait is, de a változások történeti-kultúrtörténeti okaira kevésszer próbál magyarázattal szolgálni. Tudjuk persze, hogy a mítoszkutatás kortárs változata irodalomközpontú, s az irodalomtörténész szerző a maga tudományterületén belül maximálisan kihozott mindent a témából. Egyfajta, a társadalmi kontextust jobban figyelembe vevő problémátörténeti megközelítéshez – ami nem áll távol a szerzőtől – azonban inkább főlébe kellene emelkednie saját tudományos diszciplínájának. Esszéit a mostaninál is árnyaltabbá tehetné, ha tágabb kitekintést nyújtana más művészeti ágakra, miként azt a *femme fatale* esetében tette a festészettel vagy zenei utalásaival. A mítoszok a vizuális művészeteknek s a zenének is örök témái, ezek az irodalmi szövegekkel szinoptikusan „egyenbenzve” komplexebb lenyomatát kínálják egy korszaknak, mint ha csak az irodalmi vonatkozásait tekintjük. Már a társművészetek különböző korokra jellemző mítoszválasztásai is árulkodók, a szerző által nem említett Rembrandt JUPITER ÉS MERKÚR MEGLÁTOGATJA PHILEMONT ÉS BAUCIST (1658) című képén a síron túl is hűséges párt örököltette meg, ám a századelő festői már a misztikus, erotikus elemekre voltak fogékonyak, amint az Edward Munch A VÁMPÍR (1893) című képe is jól példázta. A zenében említhetnénk Kékszakáll történetét is, mely a XX. században vált igazán ismertté a szerző által is említett Bartók Béla A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA című operája révén. Komoróczy Géza felfogásában a mítosz nem irodalmi műfaj, hanem szemlélet, világnézet, amely bármilyen műfajban kifejeződhet.¹⁰ Kányádi András kiváló mítoszelemzéseit a plasztikusabb társadalomkép és a társművészetek szélesebb körű bevonása tehetné igazán „3D”-sé.

Kányádi a legtöbb esetben eredeti angol, német és francia szövegekkel dolgozik, s mert a magyar fordításokat sok esetben pontatlannak vagy elnagyoltnak érzi, több változatban oldotta meg ezt a problémát. Leggyakrabban a kérdéses magyar szóhoz vagy kifejezéshez zárójelben odaírta az eredeti szót is. Több esetben az eredeti szöveget idézi először, s azt követi

zárójelben a magyar fordítás. Ilyen hosszabb szövegrész a Drakula szerzőjeként ismert Bram Stoker önvallomása, amelyet zárójelben olvashatunk magyarul is. Ez a módszer egyes szavak, rövidebb kifejezések esetén még nem zavaró, hosszabb szövegrészek beidézésénél azonban megtöri az olvasás ritmusát, felesleges megkettőződést ékelve egyazon szövegtestbe. Egy másik változatában a szerző idegen nyelven idéz hosszabb szövegrészt, melyhez a fejezetvégi jegyzetből kell hozzáböngészni a magyar fordítást. Ilyen az a Casanova duxi hagyatékában megtalált terjedelmes francia nyelvű levél is, melyet a főszövegben eredetiben olvashatunk, és a megértésért hátra kell lapoznunk a jegyzetekhez. Legrosszabb változatában azonban nincs is magyar fordítása az eredeti nyelven idézett szövegnek. Az olvasó kitalálhatja például, hogy mit sugdos Lilith a kígyónak: „*wrap me round*”, „*fold me fast*”, „*grip and lip my limbs*”, ha meg nem tud angolul, hát úgy kell neki. Kányádi korrekt módon kezeli az általa felhasznált eredeti szövegeket, talán túlzottan is, ám az idézési-fordítási technikáját illetően következtelen, s ez a nyelvi egyenetlenség nehézkessé teszi az ily módon háromnyelvűvé vált könyv olvasását. Talán szerencsésebb lett volna a főszövegben mindent magyarul írnia, s a jegyzetapparátusban közölni a fordításokat, hogy a nyelvészet és a fordítási technikák iránt mély vonzalmat érző olvasók ott tanulmányozhassák. Külön kiemelendő érdeme azonban a szerzőnek, hogy ízes szófordulatokkal élve, élvezetesen ír bonyolult kérdésekről is, felcsigázva olvasói érdeklődését a téma iránt. Ehhez segítséget is nyújt, a fejezetek végén pontos forrásleírással szolgál, és külön irodalomjegyzékben tünteti fel az adott mítoszokról elemzéséhez felhasznált irodalmat, kötetének végén pedig átfogó, tematikus szakbibliográfiával nyújt eligazítást a mítoszkritikával behatóbban foglalkozni kívánó olvasóknak. Sajnos az általa ajánlott legalapvetőbb irodalom – így többek között Gilbert Durand, Gaston Bachelard, André Jolles, Maud Botkin – még nincsen lefordítva, és Kányádi addig kevés esélyt lát a magyar mítoszkritikai iskola kialakulására, amíg legalább e szerzők művei magyarul nem olvashatók. De talán éppen az ő hazai berkekben szokatlan műfajú, élvezetesen megírt és továbbgondolásra sarkalló könyve ad majd kedvet és lendületet a hazai fordítóknak és a mítoszkritikai indíttatású kutatásoknak.

Könyvének elején a szerző felhívja olvasói figyelmét egyik kedves mestere tanácsára. Frye arra tanít, hogy az irodalmi művekhez úgy közelítsünk, mint a múzeumlátogató a képhez: kissé hátrálépvé, akkor jobban meglátjuk a lényegét, mely szerinte maga a mítosz. Nos, megfogadva a tanácsot, végezetül lépünk egy kissé hátra, s vessünk még egy utolsó pillantást Kányádi András hőseinek színpompás körparádájára. Láthatjuk a fává változott örök szerelemeket s a kígyót csábosan ígöző Lilithet, elbűvölődünk Salome transztáncától, együtt érző pillantást vetünk a magányos Minótaurosra, szinte halljuk közben a Rajna tündérének szívbe markoló énekét s a vízbe fúlt Leander után zokogó Herót is, megperzselődünk Kékszakáll titokzatos tekintetétől, még pirkadat előtt búcsút intünk Drakulának, s jót mulatunk a Buda háztetőin végigszaladó Casanován. S valóban, így hátrálépvé talán jobban megértjük a lényegét, a mítoszok örök körforgását a hatalom, a szenvedés, az erotika, a szerelem, a szenvedélyek és a halál körül, s megértjük, hogy az ölés és ölelés körtánca nem egyéb, mint csók, vér, könny és egyéb testnedvek.

Jegyzetek

1. Joseph Cambell: AZ EZERARCÚ HŐS. Édesvíz Kiadó, 2010. 15.
2. Kerényi Károly: MI A MITOLÓGIA? = AZ ÖRÖK ANTIGONÉ. VALLÁSTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK. Paidion, 2003. 322.
3. Heffner Anna: ÉGI ÉS FÖLDI SZERELMEK. Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft., 2009. 115.
4. Kerényi Károly: AZ ANTIK VILÁG NEMI ERKÖLCSE. = AZ ÖRÖK ANTIGONÉ. VALLÁSTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK. I. m. 119.
5. Mircea Eliade: MÉPHISTOPHÉLÉS ET L'ANDROGYNE. Gallimard, Paris, 1959.
6. Klaniczay Gábor: BOSZORKÁNYOK, VÁMPÍROK ÉS FELVILÁGOSÍTÓK. = A CIVILIZÁCIÓ PEREMÉN. Magvető, 1990. 309–314.
7. G. S. Kirk: A MÍTOSZ. Holnap Kiadó, 1993. 104.
8. Klaniczay Gábor: DIVATOSZ SZAKÁLLAK ÉS ERETNÉK RONGYOK. = A CIVILIZÁCIÓ PEREMÉN. I. m. 181.
9. Mary Douglas: A MÍTOSZ JELENTÉSE. = REJTETT JELENTÉSEK. Osiris, 2003. 192.
10. Komoróczy Géza: ÚT A MÍTOSZHOZ. = MITOLÓGIA ÉS HUMANITÁS. TANULMÁNYOK KERÉNYI KÁROLY 100. SZÜLETÉSNAPIJÁRA. Osiris, 1999. 260.

Argejő Éva