



SEPSI László

Bevezető a *Holtsáv*hoz

Nehéz bejelenteni, hogy valójában nincsenek határok a különböző esztétikai kategóriák közt, miközben a mindennapi tapasztalat azt igazolja, hogy vannak. Használjuk őket, amikor a könyvesboltban a szakácskönyvek helyett a vámpiros polchoz húz a szívünk, hogy aztán egy ibrik sült vérral vacogjunk kedvenc pokrócunk alatt. Használjuk őket, amikor bosszankodva teszünk félre egy könyvet, mert a fülszöveg váteszi erejű *science fiction*ot ígért az emberiség jövőjéről, de ehelyett verseket találunk benne a forradalomról. És használjuk akkor is, amikor egy alrovatot a zsánერიოდalom kritikájának szentelünk, nem pedig valami másnak. De ahogy arra az elmúlt évtizedekben számtalan szerző rávilágított — a mindig remek Noël Carroll eszmefuttatása épp a szomszédos *Kiskáté*ban volt olvasható nemrégiben —, kár volna a kategóriák létének pusztá ténnyéből messzemenő következtetéseket levonni. A tájékozódást segítő címkék, tematikus mintázatok és stílus hagyományok egy dolog, a konkrét szövegek értékelése-értelmezése meg egy másik, ugyanakkor előbbiek ismerete felettébb hasznos tud lenni, ha egy vámpíroknak szánt szakácskönyv kerül a kezünk közé.

Stephen King vonatkozó regényében a „holtsáv” az elme vakfoltja, John Smith víziók és hangulatfoszlányok közt kutakodik, hogy jóslatokat eskábáljon belőlük. Lényegében olvasni próbál és értelmezni, majd a konzekvenciákat levonva állítani valamit a valóságról (hogy ebbe végül belehal, az legyen egy másik esszé tárgya). De ha már vakfolt, gondolhatunk arra is, hogy az elemző zsánerkritika mint olyan — legyen szó krimiről, horrorról, *fantasy*ről vagy westernről — alapvetően ritka vendég a hazai irodalmi folyóiratok lapjain, így a *Holtsáv* szövegei hiánypótlóak is lehetnek. Ezért döntöttünk úgy, hogy a rovat 2016-ban havi rendszerességgel jelentkezik majd mind a Műút portálon, mind pedig a lap hasábjain. A tavalyi — nevezzük így — próbaüzemben sorra került David Cronenberg, Lev Grossman és Elmore Leonard, idén pedig több szerzővel és még változatosabb meritéssel igyekszünk lépést tartani a magyar nyelvű megjelenésekkel. Kezdsnek például mindjárt itt van Nemes Z. Márió esszéje Dan Simmons *Ílion*járól, mely utóbbi monumentális *Iliász*-átirata gyönyörűen illusztrálja, hogyan termékenyítik meg egymást a csak látszólag távoli kulturális hagyományok és műfajok, egyúttal fel is számolva az ilyesfajta kategóriák merev elgondolását. Szakácskönyvnek viszont nem az igazi.

Sepsi László a *Holtsáv* alrovat vendégszerkesztője

NEMES Z. Márió

„Az istenek is űrhajósok voltak”

(Dan Simmons: *Ílion*. Fordította: Huszár András, Agave Könyvek, 2015)

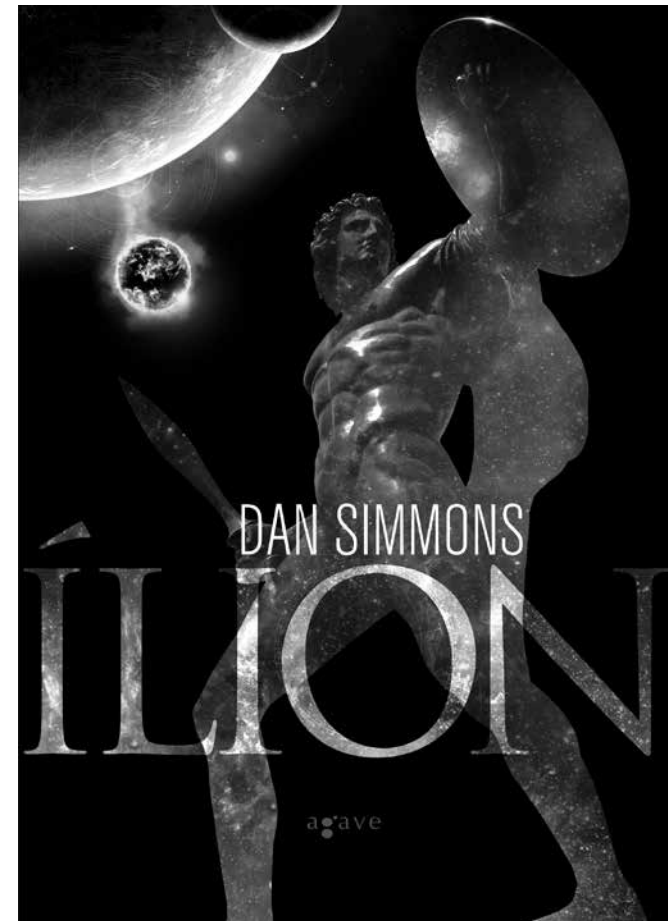
„Az a kör, amelyben a görögök metafizikai értelemben élnek, kisebb, mint a miénk: ezért sohasem plántálhatjuk át magunkat abba elevenen; helyesebben: az a kör, amelynek zártsága életük transzcendentális lényegét alkotja, számunkra szétrobbant; nem tudnánk már lélegezni egy zárt világban. Feltaláltuk a szellem produktivitását: ezért aztán az ősképek számunkra visszahozhatatlanul elvesztették tárgyias magától értetődésüket, gondolkodásunk pedig a soha be nem teljesedő megközelítés végtelen útját járja”¹ — írja Lukács György a görögséghez való viszony modern kontextusáról, miszerint az a kulturális identifikáció, mely egyes korszakok központi esztétikai és kulturális ideológiájaként működött (pl. a 18. század német grékomán gondolkodóinál) immár illuzórikusnak tekinthető. Ennek értelmében a görögség lényege „bezáródott”, a szellem produktivitásának feltalálásával berekesztődött az ősképek evidencia-horizontja, vagyis csak az értelmezés(ek) végtelen közelítése adott gondolkodásunk számára. Mindez természetesen nem hitelteleníti a klasszikus örökséget mint az európai kultúra reflexió háttérét, ugyanakkor az „eleven átlántálás” vágya, az a többek között Winckelmannra is jellemző beállítódás, mely szerint a mítosz történelmietlen egyidejűségének és örök érvényességének fényében tudjuk csak meghatározni önmagunkat, óhatatlanul kérdésessé válik.

Ennek a „mítoszkritikai” attitűdnek máig legnagyobb hatású dokumentuma vitathatatlanul *A felvilágosodás dialektikája*, mely a Felvilágosodás „varázstalanító” működését egy olyan hatalomközpontú tudás kibontakozásaként értelmezte, mely saját szerkezetét csak a Mítossszal összefonódva tudja csak megteremteni. Adorno és Horkheimer szerint ebből következik az a dialektikus mozzanat, miszerint a Felvilágosodás folyamatosan újratermeli a Mítoszt, vagyis az értelemcentrikus modernitás korrumpálódik az antimodernista tendenciák által. Ez a feszültség — mint esztétikai dualizmus — már Homérosz eposzaiban is megjelenik, hiszen az *Iliász*ban, de főként az *Odüsszeiá*ban tudás és hit, eposz és mítosz, forma és anyag „perlekedése” figyelhető meg. „A homéroszi matéria rétegeiben a mítoszok rakódtak le, a róluk szóló tudósítás, a diffúz mondákból kicsikart egység azonban egyúttal a mitikus hatalmak elől menekülő szubjektum útvonalaának a leírása is.”² Jelen esetben különösen a mondat második fele lényeges, hiszen a szerzőpáros a modern, „humanista” szubjektum és emberkép ellentmondásos színrevitelét látja a homéroszi szövegek egyik legfontosabb teljesítményének,

mely konstrukció ugyanakkor nem elvonatkoztható a felvilágosodás/mítosz olyan hatalmi tényezőitől, mint az uralom, kiszákmányolás és ámitás.

Dan Simmons poszthumán Homérosz-parafrazisáról beszélve *A felvilágosodás dialektikája* egy másik összefüggésben is fontossá válhat, hiszen az *Ílion* a *sci-fi* hagyományt és az európai civilizáció egyik „klasszikus” teljesítményét olvassa össze, vagyis a kulturális és műveltségi regiszterek közti hibridizációt hajt végre. A tömegkultúrával kapcsolatban politikai okokból (is) rendkívül gyanakvó Horkheimer és Adorno szerint ez a gesztus minden bizonnyal egyfajta újbarbárságnak minősülne, olyan *remitológizálásnak*, mely a *kultúr*ipar, vagyis a tömegámitás és a manipuláció világába „aljasítaná le” a homéroszi műveket. A szerzőpárosra amúgy sem volt jellemző a populáris kultúra differenciált szemlélete, hiszen történet- és politikafilozófiai szempontokból éppen az indifferenciát és a sematizmust tartották a kultúripar legfontosabb jellemzőjének, ugyanakkor az általuk kritizált effektusközpontúság mégiscsak felvethető a kortárs tömegkultúra antik témákat/műveket átdolgozó egyes teljesítményei kapcsán. Itt főként az áltörténelmi *blockbuster*ek, szandálos filmek (*peplumok*), illetve a posztmodern „digitális mozi” (Lev Manovich) olyan példáira gondolok, ahol a görög-római kultúra elemei csupán a vizuális attrakciót kiszolgáló érzéki textúráként működnek. Wolfgang Petersen 2004-es *Trójája* vagy Zack Snyder *300* (2006) című munkája tekinthető ilyen vizuális kisajátításnak, ahol az értelmezések és megközelítések Lukács-féle „végtelen útja” teljesen irrelevánssá válik, hiszen a néző direkt hozzáférést kap — ha a „görögség lényegéhez” nem is — a monumentalitás eksztázisához. (Persze ennek kapcsán rá lehetne kérdezni arra is, hogy például a 19. század romantikus festészetében mennyiben válnak pusztá effektussá a mítoszi mozzanatok.) Simmonsnak kiváló érzéke van a hipnotikus tömeg- és csatajelenetekhez — ezt már a *Hyperion*-ciklusban is bebizonyította —, ugyanakkor az *Ílion*ban ezt a képességét úgy használja, hogy reflektálja az eposzi monumentalitás tömegmámorító látványosságá válását, illetve a Mítoszt a manipuláció és az uralom eszközeként (is) problematizálja.

Műfajtörténeti szempontból a *sci-fi* és az antikvitás összekapcsolódása már a modern spekulatív fikció megszületésénél is megfigyelhető volt, elég, ha csak Mary Shelley *Frankenstein*-jének (1818) az alcímére — „*a modern Prométheusz*” — utalunk.³ Prométheusz alakja ugyanakkor egyszerre több közvetítő kontextuson keresztül érkezik meg Shelley-hez, hiszen az istenkísértő és démonikus vonásokkal is rendelkező hős(ök) ősképe Milton bukott angyala, akinek sokat köszönhetnek a 18. század második felében kialakuló gótikus irodalom *grand villain*jei, illetve a német klasszika és protoromantika titanizmusa is jelentős hatást gyakorolt erre a heroizált görögséggépre. Emellett azonban van egy kevésbé ismert — de jelen kontextusban talán fontosabb — technikatörténeti vonatkozása is ennek utalásnak, hiszen Kant egy 1756-os írásában Benjamin Franklint nevezi modern Prométheusznak, mégpedig tudományos kísérleteinek



megdőbentő eredményei miatt. Vagyis a titkos tudást az istenekről elorzó titán alakja a társadalmi és tudományos konvenciókat áthágó tudós figurájára íródik rá, akinek — szakrális jogot sértő — tette szükségszerűen tragikus következményekhez vezet. A *sci-fi* és a gótika eme archetipikus hősében tehát működésbe lép a felvilágosodás dialektikája, hiszen a Mítosz „varázstalanítása” a tudás eszközével — ezzel összefüggésben az Ember, illetve az Új Ember megteremtésének vágya — a mítosz sötét és romboló visszatérését eredményezi a Szörny alakjában, aki/ami a racionalitás törései, hasadásai, önellentmondásai mentén képződik meg mint a humanista szubjektum torzképe és démonikus paródiája.

A fenti problematika a *sci-fi* hagyomány- és motívumtörténetének releváns része, mégpedig azon az ideologikus szinten is,

¹ LUKÁCS György: *A regény elmélete*, ford.: TANDORI Dezső = L. Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika / A regény elmélete*, Magvető, Budapest, 1975, 497.

² MAX HORKHEIMER – THEODOR W. ADORNO: *A felvilágosodás dialektikája*, ford.: BAYER József – GERÉBY György – GLAVINA Zsuzsa – MESTERHÁZY Miklós – VÖRÖS T. Károly, Atlantisz, Budapest, 2011, 68.

³ Vö. BRETT M. ROGERS – BENJAMIN ELDON STEVENS: *Introduction: The Past Is an Undiscovered Country = Classical Traditions in Science Fiction*, szerk.: B. M. R. – B. E. S., Oxford University Press, New York, 2015, 1–24.



hogy a spekulatív fikció Új Mitológiákat kíván kitermelni, miközben egyszerre kell elszámolnia a mitologikus és racionális-tudományos struktúrák perlekedésével. Adornóra és Horkheimerre ironikusan visszakacsintva fogalmazhatunk úgy is, hogy a *sci-fi* a felvilágosodás szimptomatikus műfaja, illetve hogy az Odüsszeia a *par excellence* űropera, de ez a felismerés már Simmons következő munkájának az eredménye, aki évtizedek óta dolgozik az európai irodalom klasszikus „alapító szövegeinek” és a *sci-fi* árnyékhatományának az egybeírásával. Köztudomású és agyon-elemzett tény, hogy a *Hyperion*-ciklus első regényének narratív struktúrája Chaucer *Canterbury mesék* című szövegén alapszik. Ez felfogható „pusztán” formai bravúrként is, ugyanakkor a ciklus egészét vizsgálva nyilvánvalóvá válik a Nagy Nyugati Kánon központi szereplőire (Shakespeare, Keats, Homérosz stb.) tett utalások hálózatának ideologikus súlya, miszerint itt az európai humanista műveltség illetve a poszthumán létformák Új Mitológiája közti konfrontációkról is szó van. Egészen pontosan arról a dilemmáról, hogy mit jelent embernek lenni, illetve mi a jelentősége a napnyugati értelemben „emberré nevelő” kultúrának [*Bildung*] a biotechnológiai sokszorosíthatóság, képlekenység és formálhatóság poszthumán kondíciói között.

Az *Ílion* lenyűgöző hermeneutikai-filológiai mutatóit, a homéroszi alapanyaggal, az eposzi kellékekkel és műfaji jellemzőkkel való folyamatos játékot is ezek a kérdések mozgatják. A vállalkozás felvázolását talán érdemes is egy ilyen „preparált” ponton kezdeni, mégpedig az első fejezet első bekezdésénél, ahol Simmons a segélykérés (invokáció) és a tárgymegjelölés (propozíció) „eposzi állandóit” vizsgálja felül. „Harag. Haragot, istennő, zengd, Péleidész Akhilleuszét, véstest, férfiolóét, akinek az a sors jutott osztályrészü, hogy harcban hulljon el, zengd a haragot, mely sok ezer akháj vesztét okozta, mert sok hősnek erős lelkét Hádészra vetette. És ha már itt tartunk, zengd kicsinyes, hatalmuk teljében az új olimposzi csúcson trónoló istenek haragját, meg a poszthumánokét, tán holtukban búcsúzva tőlük.” (11) A regény három fő cselekményszála közül az első, az *Íliász*ban megénekelte trójai ostrom, melynek leírásába Homérosz (és az őt követő Simmons) azon a ponton kapcsolódik be, mikor Akhilleusz haragra gerjed Agamemnónnal szemben. Ugyanakkor az *Ílion*béli trójai sík nem Kis-Ázsiában található, hanem a terraformált Marson, ahol az Olympos Mons pajzsvulkánja a mitológiai Olümposz „másáva” alakul át. Itt zajlik le „újra” a trójai történet, melyet a görög mitológia istenei követnek-irányítanak, illetve vélhetően az egész „előadás” az ő szórakoztatásukra van megrendezve. Az egész regény központi titka, hogy valójában kik ezek az önmagukat antik díszletek és maszkok között színre vivő entitások. Simmons az *Ílion*ban folyamatosan az úgynevezett poszthumánokkal hozza összefüggésbe az isteneket, akik az emberi fajból „kiváló” nárcisztikus létezők voltak, de akik a regény ember utáni (poszt-poszthumán) időszámítása szerint már rég kihaltak és/vagy eltávoztak. Amit a duológia első kötete alapján tudhatunk, hogy a pseudo-görög istenfigurák emberfeletti erejüket technológiai felsőbbbségüknek — biotechnológi-

ai modifikációknak — köszönhetik, és maguk sincsenek mind tisztában saját identitásuk szimulákrum voltával.

„Valamint ne feledkezz meg a maroknyi önző, klasszikus értelemben vett emberről sem, bármily haszontalanná válhattak is az idők folyamán.” (11) A második történetzál a Földön játszódik, a „klasszikus értelemben vett emberek” degenerált társadalmában, akiket megfosztottak történelmüktől, kultúrájuktól és a technológiai javaiktól, hogy érzékcentrikus és reflektálatlan tengődéssel töltsék el az élettartamukul kiszabott száz évet. Az egymillió főben meghatározott populációt robotszerű lények (vojnixok) szolgálják ki és védelmezik, ugyanakkor az ódivatú embereknek nincs információja arról, hogy ezek a lények, egyáltalán világuk egésze miért és hogyan működik. Állapotukat a teljes kulturális amnézia jellemzi, melyet láthatatlan háttérhatalmak tartanak fent. Ennek a manipulatív uralmi formának az audiovizuális eszköze a torinói lepelnek nevezett szerkezet, melyet igénybe véve a trójai ostrom eseményeit követhetik az ódivatú emberek, noha a történet „eredeti”, illetve „módosított” körülményeiről/kontextusairól/jelentéseiről mit sem tudnak, csupán egyfajta érzéki spektákulumként fogyasztják a performatív jelenetek sorozatát. A történet ezen szálának hősei olyan emberek, akik megelégedik a vegetatív létezés kilátástalanságát és civilizációjuk múltját kutatva az eltűnt poszthumánok nyomába erednek, miközben egyre több információ kerül napvilágra a Föld és az Emberiség történetéből, illetve egy olyan bolygóközi hatalmi játszma kontúrjai körvonalazódnak, melynek irányítói az öntudatra ébredt földi logoszféra és bioszféra avatárjai, Prospero és Ariel, vagyis a pseudo-antik horizont immár Shakespeare *Viharjának* motívumaival is bővül.

„S míg dalolsz, Múzsza, zengd el a bölcseszű, öntudattal bíró, fennkölt lények haragját, az emberhez közel s mégis oly távol állókét, akik Európé jégtakarója alatt alusszák álmukat, az Ió kénköves pernyéjében fuldokolnak, vagy a Ganümédész fagyos rétegei között jönnek világra.” (11) A harmadik cselekményszál főszereplője az úgynevezett *moravecek*, akik olyan öntudattal rendelkező, biomechanikus élőlények, akiket a „régie”, vagyis még az ódivatú emberek és a poszthumánok *előtti* emberiség tervezett és telepített a Naprendszer külső részeibe. A moravecek érzékelik a Mars terraformálását, és egy felderítő különítményt küldenek a bolygóra. Az űrhajójuk azonban megsérül (Zeusz „villámmal” sújtja) és kényszerleszállást hajt végre, melynek során csak az iói Orphu és a Jupiter Európé nevű holdján szolgálatot teljesítő Mahnmüt marad életben. A továbbiakban az ő kalandjukat, illetve barátságuk kialakulását követhetjük nyomon. A nyolctonnás, rákszerű Orphu és az alig egy méter magas, nem-humanoid Mahnmüt paradox módon a regény talán legemberibb alakjai, mindketten a klasszikus értelemben vett literátus szellemek, akik állandóan egymást próbálják túllícitálni irodalmi kedvenceik (Proust és Shakespeare) iránti rajongásukban. Már ezen a ponton is látható, hogy Simmons regénye tele van az emberi kondíció alternatív formáival, akik-amik a legkülönbözőbb módokon

viszonyulnak az európai humanizmus ember- és Énképéhez. A klasszikus irodalom speciális „antropológiai” szerepet tölt be ebben a poszthumán panorámában, hiszen míg az olümposzi istenek kísérteties kamuflázsok, akik egyszerűen imitálható forráskódként tekintenek a homéroszi alapanyagra, melyet hatalmi céljaik mentén manipulálnak, addig a moravecek *érzelmi kultúráját* tanulnak Proust és Shakespeare műveiből, mely a halandóság és a barátság megélésére teszi őket alkalmassá, vagyis Simmons ebből a szempontból a *Bildung*, az eleven műveltség általi (ön)nevelés fenntarthatósága mellett érvel.

„Ó, és míg el nem felejttem, Múzsza, énekelj rólam is, szólj nyomorult fejemről, az akarata ellenére feltámasztott Hockenberryről: szegény, szerencsétlen, néhai dr. Thomas Hockenberryről — a barátainak csak Hockenbush, habár fent nevezett barátok már rég porrá lettek egy elnéptelenedett világon. Zengd haragom, Múzsza, bizony, az én haragom, még akkor is, ha netán eltörlőd és jelentéktelenné tetszik a nemmúló égilakók dühe vagy az istengyilkos Akhilleusz tombolása mellett.” (11) Dr. Thomas Hockenberry egy 20. századi *Íliász*-kutató, akit az olümposzi istenek — sok más tudóshoz hasonlóan — biotechnológiai módszerekkel új életre keltettek a Marson, hogy szkholiasztaként szolgálja az érdekeiket, vagyis a trójai háború és a homéroszi szöveg közti megfeleléseket/eltéréseket dokumentálja. A szkholiaszták meg vannak fosztva személyes emlékeik nagy részétől, és hermeneutikai robotokként közlekednek a hősök és az istenek között, kvantumteleportálás és alakváltó eszközök segítségével testközelből figyelhetik az eseményeket, de beavatkozniuk szigorúan tilos. A bonyodalom akkor kezdődik, amikor Hockenberry Aphrodité kémjévé válva azt a feladatot kapja, hogy a megfelelő alkalmat kihasználva ölje meg Pallasz Athénét. Az olümposzi konspirációkba beavatott halandó ugyanakkor egyre inkább ráébred kiszolgáltatott helyzetére, felismeri saját „haragját” (*thümisz*), azt az erőt, mely újra saját sorssal rendelkező személlyé tehetné, és megpróbálja az isteneket és a homéroszi hősöket egyaránt kijátszva „átírni” az *Íliászt*. Hockenberry küzdelme saját kópia-voltának a meghaladására irányul, az autentikus életút, illetve a valódi Én megtalálásának a reménye élteti, noha ennek során folyamatosan szembesülnie kell a maszkok, másolatok és szimulációk őt magát is meghatározó hatalmával. Az egyik összeesküvésből a másikba csöppenő hős ugyanakkor mégis képes változást generálni a történet alapszövegében, így Simmons regénye azzal a monumentális képpel zárul, ahogy a trójai és akháj seregek egymással szövetségbe lépnek az Olümposz ellen.

Gaël Grobéty *Revised Iliadic Epiphanies in Dan Simmons's Illium* című kiváló tanulmányában amellel érvel, hogy a marsi történet az *Íliász* poszthumán klónjaként egyfajta textuális és egzisztenciális börtönt jelent Hockenberry számára.⁴ Ugyanakkor ez nem csupán a szkholiaszta számára van így, hiszen a homéroszi mítosz ezen variációja olyan uralmi forma, mely az ódivatú embereket, de a trójaiakat és az akhájokat is csupán nyersanyagként hasznosítja. Mindebben érezhető egy olyan kul-

túrakritikai él is, miszerint a monumentálissá és muzeálissá formált csúcskultúra megdermeszti a történelem plasztikus erejét, vagyis a tevékeny élet hatalmi érdekeknek való kiszolgáltatódását eredményezi. Ugyanakkor itt nem is egyszerűen a Mítosz „elhagyásáról” van szó, hiszen a homéroszi struktúra és a regényben megjelenő egyéb klasszikus műveltségi elemek a humanitás azon lehetőségfeltételeit jelentik, melyen *osztóztatnak* a különböző emberi formációk, vagyis mégiscsak egyfajta közös nyelvet jelenítenek meg. A probléma nem is egyszerűen az autentikus és a nem-autentikus közti differencia mentén képződik meg, hanem a nyitott és a zárt kultúrafogalmak alternatívája kapcsán. Nem lehet tökéletesen „varázstalanítani” a Mítoszt, hiszen legyen a csodás elem, illetve az epifánia — ahogy azt Grobéty konkretizálja — szakrális vagy technológiai jellegű, sohasem fedi fel magát teljesen. A mítosz újraindításáért („felnyitásáért”) vívott harc a marsi küzdelem igazi tétje, hiszen a zeuszi érdek a rezervátumjelleg fenntartása, az örök ismétlés a kaland ellenében.

A mitikus struktúra legyőzhetetlen, de ez nem az Új Mitológiák megteremtésének lehetetlenségét jelenti, ahogy az ember humanista fogalma sem meríti ki, illetve zárja le az emberi forma megújulási lehetőségeit. Ha kultúratörténeti perspektívából szemléljük, akkor az antik görögség nem „volt”, hanem mindig is „eljövendő”, erre utal végső soron Lukács is a „soha be nem teljesedő megközelítéssel”, hiszen az Új Emberre vágyakozó korszakok mindig „új” görögökkel kezdik újra az emberiség történetét. Ez persze tényleg egyfajta újraklónozást jelent, amitől nem vonatkoztatható el a mutáció, az eltérülés, elmásulás, hiszen az értelmezés szabadsága feloldja a művészet és természetesség szigorú elhatárolását. Simmons trójai háborúja végső soron egy irodalomantropológiai szabadságharc, mely a Múzsza száműzését követeli meg, hiszen személyes történetünket nem „külső” ágenssek szolgálai követésével hozzuk létre, hanem mindig is egy „belsővé” tett — újra- és újraértelmezett — kultúra által éljük meg (ön)azonosságunkat és (ön)idegenségünket. „Tudod mit, Múzsza? Meggondoltam magam. Inkább ne is említs. Ismerlek, mint a rossz pénzt. Magadhöz láncoltál, Múzsza, a szolgád lettem, te utolérhetetlen ribanc, te! Nem bízom benned. De nem ám. Ha már egyszer rám hárult a feladat, hogy akaratomon kívül az ókori görög kar szerepét töltssem be ebben a történetben, akkor ott fogom felvenni a fonalat, ahol nekem tetszik. Mégpedig itt.”(11)

⁴ Gaël GROBÉTY: *Revised Iliadic Epiphanies in Dan Simmons's Illium = Classical Traditions in Science Fiction*, szerk.: Brett M. ROGERS – Benjamin Eldon STEVENS, Oxford University Press, New York, 2015, 263–279 [268].