

ÓKOR



FOLYÓIRAT AZ ANTIK KULTÚRÁKRÓL • 2019. XVIII. évfolyam 4. szám • Ára 1600 Ft

ANTIQUITAS NOSTRA

BOLONYAI GÁBOR

Homéros mint a nemzeti és kulturális identitás része

KIRÁLY ÉRZSÉBET

Görögfogókép Lutz Károly esetjén

IMRE FLÓRA

Homéros az iskolában

SZÖLLŐSI BARNABÁS

Három halálhali életré

CSÉHY ZOLTÁN

Mozaikek a magyar Kavalkadantörténelemből

PATAKY ADRIENN

Ahiliagi utazás Nemes Nagy Ágnes költészetében

TERENCZI ATTILA

Petri György *Hóratios* című verséről

KERTI ANNA EMESE

Kovács András Ferenc *Calvus*-verséről

KRUPP JÓZSEF

Kántor Péter *Trója*-versikéséről

ÓKOR

Folyóirat az antik kultúráról

Megjelenik negyedévente

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Bács Tamás
Bencze Ágnes
Ferenczi Attila
Gabler Dénes
Grüll Tibor
Kalla Gábor
Kárpáti András
Kendeffy Gábor
Németh György

SZERKESZTŐSÉG

Böröczki Tamás
Dobos Barna
Esztári Réka
Tamás Ábel
Vámos Péter
Vér Ádám

KAPCSOLAT:

veradam@gmail.com
okorportal.hu

1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
486-1527

MEGRENDÉLÉS:

veradam@gmail.com
Tel.: +36 30 826 6148
Egy szám ára 1600 Ft,
az éves előfizetés ára
2019-ben 4000 Ft

Kiadja a Gondolat Kiadó
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Tel.: 486-1527
e-mail: info@gondolatkiado.hu
gondolatkiado.hu
Tördelő Lipót Éva

ISSN 1589-2700

A lap megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap és
a Magyar Tudományos Akadémia
támogatta

nka



Tartalom

ANTIQUITAS NOSTRA

Tanulmányok

Bolonyai Gábor	Homéros mint a nemzeti és kulturális identitás része	3
Király Erzsébet	Dalnok a nép között Görögségkép Lotz Károly ecsetjén	9
Imre Flóra	Homéros az iskolában Egy probléma az oktatástörténet és a közoktatás szempontjából	19
Szöllősi Barnabás	Három baloldali <i>Elektra</i> Gyurkó László, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: <i>Szerelmem, Elektra</i>	22
Csehy Zoltán	Barbárok, utazók, szeretők Mozaikok a magyar Kavafisz-hatástörténetből	32
Pataky Adrienn	„Egy istent kellene csinálnom” Alvilági utazás Nemes Nagy Ágnes költészetében a kezdetektől az <i>Ekhnátonig</i>	42
Ferenczi Attila	„Tudod, hogy iszom” Petri György <i>Horatiusi</i> című verséről	53
Kerti Anna Emese	„Verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!” Kovács András Ferenc Calvus-verseinek intertextuális hálózatáról (Catullus, Horatius, Ovidius)	59
Krupp József	Bejáratok Trójába Kántor Péter <i>Trója-variációk</i> című versciklusáról	71

Könyvek

Polgár Anikó (ford.): <i>A föld, a tenger és az ég. A bizánci költészet gyöngyszemei</i> (Boreczky Katalin)	81
Monique Gouillet – Michel Parisse: <i>Középkori latin nyelvkönyv egyetemi hallgatóknak</i> (Guba Ágoston)	82

A címlapon:

Lotz Károly 1875-ben festett, *Homérost ünnepli a görög nemzet* című festményének részlete a Budapesti Gazdasági Egyetem dísztermében (Vörös János felvétele)

A címlap belső oldalán:

Athéni vörösalakos oszlopkratér (vegýtő edény) hátoldala mulatózók jelenetével. A Siracusa-festő munkája, Kr. e. 470–460 körül. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény (Mátyus László felvétele)

A hátsó borítón: Athéni vörösalakos oszlopkratér (vegýtő edény) előoldala harcos búcsúztatásának jelenetével. A Siracusa-festő munkája, Kr. e. 470–460 körül. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény (Mátyus László felvétele)

Antiquitas nostra

Ha majd elindulsz Ithaka felé,
válaszd hozzá a leghosszabb utat
(Kavafisz)

Folyóiratunk jelen száma elsősorban két forrásra, egy konferenciára és egy előadás-sorozatra vezethető vissza. A konferenciát 2019. május 13-án tartotta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya *Homéros Magyarországon* címmel, abból az ünnepi alkalomból, hogy megjelent az azóta kilencvenedik életévét betöltő tudós, Ritoók Zsigmond a konferenciával azonos című monográfiája (Kalligram, Budapest, 2019). A rövid tudományos ülés öt előadásából hármat van szerencsénk közölni az MTA I. osztályának jóvoltából és a szerzők, Bolonyai Gábor, Király Erzsébet és Imre Flóra szívességéből. Az előadás-sorozat az ELTE BTK Ókortudományi Intézetének minden tavasszal megrendezett tematikus *Ringvorlesungja* volt, amely 2019 tavaszán *Ókor a modern és kortárs magyar irodalomban* címmel került megrendezésre. Ennek anyagából Pataky Adrienn, Csehy Zoltán, Ferenczi Attila és Krupp József előadásai készültek el tanulmány formájában is; köszönjük az ő munkájukat is. Mint ahogy Szöllősi Barnabás és Kerti Anna Emese munkáját is, akiknek írásai ezek-től az eseményektől függetlenül készültek, ám beérkezésük szerencsésen esett egybe a konferencia és az előadás-sorozat által körvonalazott témával: az antikvitás hazai utóéletével.

Amikor az *Antiquitas nostra* („antikvitásunk”) címet választottuk, abból indultunk ki: mind Homéros hazai recepciója, mind az ókor jelenléte a modern és kortárs magyar irodalomban az antikvitás magyar képét, pontosabban képeit érinti, abban az értelemben, ahogyan 1935-ben a *Horatius noster* című antológia annak járt utána, hogy mit – mi mindent – jelentett Horatius a magyar művelődéstörténet egyes korszakaiban. A Lotz Károly falfestményein nemzeti kontextusban elgondolt 19. századi Homéros egészen más, mint Kavafisz *fin de siècle* antikvitásának folytonos lírai újraírásai, mint ahogy Nemes Nagy Ágnes „istenteremtő” *Ekhnáton*-ciklusának ókorképét is nehéz lenne Kovács András Ferenc Calvusának római irodalmi palimpszesztjeivel egy lapon emlegetni. Antikvitásaink, a maguk sokszínűségében – főként az irodalomban, de egy-egy írás erejéig a képző- és a filmművészetben is.

Nem újdonság, hogy nincs egy antikvitás, csak sok van, eredendően is, hát még a recepció-történetben. Mégsem szeretnénk az olvasót az összefüggések utáni kutatásról lebeszélni. Kántor Péter Trója-versei például szépen illeszkednek Homéros hazai jelenlétének több írásban tárgyalt témájához, de a maguk módján Kavafisz hazai utóéletének is részei – gondoljunk Kavafisz *Ithaká*-jának a magyar recepcióban oly fontos modern *Odysseia*-élményére –, mint ahogy Petri György költői világtól sem állnak távol. Vagy: Petri Horatius-transzformációi mögött, valahol a mélyben, ugyanaz a Gyulai Pál nevezetes versében megfogalmazott kritika munkál, mint amely Nemes Nagy „Horáciuszt” bíráló, a költő életében publikálatlanul maradó *Ódáját* is inspirálja. Antikvitásaink sokfélék tehát, ám vannak hagyományvonalak, amelyek feltétlenül összekötik őket; a 20–21. században elsősorban a hagyomány kritikájának, vagy éppen – mint leglátványosabban Kovács András Ferencnél – a hagyomány újraalkotásának igénye.

A lapszámot Ritoók Zsigmond professzor úrnak ajánljuk, megkésett születésnap ajándékként. Antikvitásaink sokhangúságáról – beleérve a disz- és konzonzonanciákat is – mindannyian tőle tanultuk a legtöbbet. Hálásak vagyunk érte, és köszönettel várjuk a folytatást.

A szerkesztőség

Bolonyai Gábor (1962) az ELTE BTK Görög Tanszékének vezetője. Kutatási területe az antik rétorika és irodalomelmélet, valamint a görög kultúra reneszánsz kori recepciója.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Benedictus és szótára* (2016/2).

Homéros mint a nemzeti és kulturális identitás része

Bolonyai Gábor

Ritoók Zsigmond könyvének tudománytörténeti fejezete igyekszik lehetőleg minden írásról és tanulmányról szót ejteni, amely valamivel is hozzájárult Homéros magyarországi recepciójához. Valamennyi szerző munkáját a maga célkitűzése és gondolatmenete szerint ismerteti, kinek-kinek az eredményeire koncentrálna, az egyes álláspontok vitathatóságát csak röviden érinti vagy jelzi. Rámutat bizonyos értelmezési hagyományokra, de attól érezhetően tartózkodik, hogy valamilyen egységes narratívába kapcsolja össze a részleteket. Hangvételét tényszerűség és távolságtartás jellemzi, talán csak egyetlen alkalommal szólal meg valamilyen érzellem, egy rezignánsan ironikus megjegyzés formájában. A középiskolai görög tanítás helyzetét megpecsételő 1938-as tanrend – a görög műveltség fontosságát paradox módon színvonalasan indokló – magyarázatát kommentálja így: „Elmondta a sírverset önmagadra» – mondaná Lucifer.”¹ A hatalmas és szerteágazó anyagból megrajzolt körkép után a tanulságok levonását is inkább az olvasóra bízta – legalábbis a magam részéről többször is éreztem késztetést, hogy megpróbáljak számot adni arról, honnan és merre tart Homéros olvasásának története, és egyáltalán mi a különlegessége és jelentősége a homérosi eposzoknak.

Hozzászólásomban így először erre a kérdésre próbálok választ adni, előbb általános, elvi szinten, majd két szerző: Janus Pannonius és Arany János kapcsán Ritoók Zsigmond elemzéseire fűzve néhány észrevételt. Végül visszatérek az első kérdéshez, amelyre az *Odysseia* egy rövid részletével igyekszem konkrétan formában is felelni.

A könyv első mondatai a magyar és az európai hagyományok eltérő alakulására emlékeztetnek Homéros kapcsán, és én is ezzel a különbséggel kezdeném. A magyar közgondolkodást és az oktatási intézményeket tekintve Homéros kétségtelenül elvesztette mértékadó szerepét Magyarországon. Az európai országok jelentős részében azonban még messze nem itt tart a visszaszorulás folyamata, a középiskolák egy részében még mindig lehet görögül tanulni, és az ókori kultúra, benne Homéroszsal, legalábbis megmaradt a fontosnak tartott kulturális hagyományok egyikének. Csak egyetlen friss példára utalnék, a BBC tavaly készített körkérdésére, amelynek során 35 országból kérdeztek meg írókat, kritikusokat és más szakmabelieket, mely történetek voltak a legnagyobb hatással a történelemre (*100 stories that shaped the world*).² A 100-as listán az *Ilias* a 10. helyet szerezte meg, az *Odysseia* pedig az első. A szavazáson, mint mondtam, irodalmárok vettek részt, de a kérdés a művek széles közönségre gyakorolt hatására vonatkozott, ami abból is jól látszik, hogy az első tíz közé olyan művek is bekerültek, mint a *Frankenstein* vagy a *Tamás bátya kunyhója*. Természetesen nem akarom eltúlozni ennek a körkérdésnek a jelentőségét, egyfajta jelzésnek azonban mindenképp tekinthető, hogy a homérosi eposzok továbbra is őrzik vonzerejüket és presztízsüket.

Mi lehet tehát ennek hátterében? Egy evidenciából, vagy inkább közhelyből indulnék ki. Ha az olvasó oldaláról nézzük, a Homéros (és általában az antikvitás) iránti érdeklődés, úgy vélem, azzal a belátással függ össze, hogy a kultúra hagyományok révén létezik, a mindenkor alkotó egy elődeitől elsajátított forma- és szabálykészlet kreatív alkalmazásával és újírásával alkot. Ebből adódóan ennek a folytonos – s egyúttal folytonosan változó – kulturális hagyománynak a megismerése nélkülözhetetlen, vagy negatívan fogalmazva: az ismeret hiánya erősen korlátozza az ehhez a kulturális hagyományhoz kötődő művek befogadását.³ A tradíciónak ez a megkerülhetetlensége azonban önmagában kevés ahhoz, hogy a mindenkor új nemzedék (olvasók és alko-



1. kép. Thetis átadja fiának, Achilleusnak a Héphaistos által készített fegyvereket. Attikai feketealakos hydria, Kr. e. 575–550 körül

tók egyaránt) folytatásra méltónak fogadják el a hagyományt. Ehhez az is szükséges, hogy a kiemelkedő minták meg is érintsék az olvasóikat, múlt iránti érdeklődésüket az idegenség és az otthonosság együttes érzése-megtapasztalása tartsa fenn. Homérosnak az elmúlt három évezredben – legalábbis a latin nyelvű humanizmusban és az európai nemzeti kultúrák többségében – sikerült megtalálnia a maga olvasóit, ahogy még ma is sokakat megragad az előbb említett kettősség. Homéros olvasója egyfelől folyamatosan szembesül azzal, hogy másképp is lehet élni és gondolkodni, másfelől újból és újból ráébredhet arra, hogy a történetek ugyanolyan emberekről szólnak, mint amilyen ő maga is, a költő pedig ugyanolyan kifinomultsággal ír, mint amit ma is elvárunk egy költőtől.

Kiinduló evidenciánkhoz visszatérve, ha elfogadjuk, hogy fontos a hagyomány láncszemeinek felfejtése (ez persze nem kötelező), Homérost egy nagyon fontos csomóponton fogjuk találni.

(1) Közhely, de megkerülhetetlen tény: vele kezdődik a görög irodalom.

(2) Ehhez járulhat második szempontként egy feltételezés, ti. hogy ez az elsőség nem véletlen. Konkrétan: a homérosi eposzok a maguk nem szokványos témája miatt és az egyéni mondanivalónak a költői nyelv minden szintjén történő kifejezése révén emelkedtek ki a szóbeliségből, megalkotásuk (a mű egészét és apró részleteit is tekintve) nem független a görög betűírás felfedezésétől vagy meglététől.⁴

Egy pillanatra maradjunk még ennél a pontnál. Itt ugyanis nemcsak arról van szó, hogy a homérosi eposzok túlléptek az egyszerű és improvizatív szóbeli előadások keretein, hanem arról is, hogy sajátos témaválasztásuk révén a befogadót a születéssel adott szűkebb közösségek látóköre fölé is emelték, a törzsi korlátokat meghaladó nézőponthoz segítették. Ha csak az *Iliast* vesszük, az Achilleus haragjáról szóló történet – mint közismert – azzal kezdődik, hogy a korabeli nemzetközi szokásjog értelmében visszaadják egy nem görög rabszolganő szabadságát, és azzal a jelenettel zárul, melyben Achilleus arra döbben rá, hogy a – Patroklos megölése miatt teljes szívből gyűlölt – ellenségének az apja ugyanazzal a fájdalommal gyászolja fiát, mint ahogyan majd őt fogja Péleus.

A halandóság minden ellentétet meghaladó közös sorsa valamennyi embernek, ezért a hős már nem haraggal, hanem együttérzéssel fogadja Priamost, és kiadja neki fia holttestét. A két férfi, Priamos és Achilleus még odáig is eljutnak, hogy kölcsönösen szépnek lássák egymást. Homéros ugyanazzal az egyetemes mércével méri valamennyi szereplőjét, s a trójaiak a görögökhöz képest semmivel sem alábbvaló, bárbar nemzetként jelennek meg, sőt Hektór révén köztük harcol a legnemesebb hős. Az eposz így nem csupán pánhellén nézőpontot kínál a befogadónak (szemben a mindenkor hallgatóságához igazodó énekmondó elfogultságával), hanem egyfajta „ökumenikus” szemléletet is, olyat, amely még az ellenség humanizálására is képes. Ezáltal szinte kódolva van benne az is,

hogy más nyelvű és más kulturális hagyománnyal rendelkező nemzetek is magukénak érezhetik, és saját kulturális identitásuk részévé tegyék.

(3) A homérosi eposzok egy harmadik unikális (és szintén közismert) vonása, hogy nemcsak velük kezdődött az írásbeliség, de a később kibontakozó görög irodalom egésze is belőlük építkezett.

(4) Ez a kitüntetett szerep azonban sosem fordult át kikezdetlen tekintélybe. Homéros szavai nem váltak szentté, lehetett velük vitatkozni, sőt, alig van olyan jelentős görög költő, prózaíró vagy gondolkodó, aki ne Homérosból kiindulva, vele versengve, vele párbeszédet folytatva, a kiegészítés vagy továbbfejlesztés szándékával alkotta volna meg a maga műveit. A homérosi eposzoknak ez a párbeszédre ösztönző nyitottsága szintén olyan sajátosság, amely a hagyományképződést segíti elő.

(5) Homérosz utóélete azonban akkor válik igazán különlegessé, amikor egy másik nyelvet beszélő és más kulturális hagyománnyal rendelkező nép is utánzásra méltó mintának kezdi el tekinteni. Tudomásom szerint ehhez hasonló kulturális *translatio* (átültetés) más népek között nem történt meg. Azáltal, hogy a rómaiak a maguk latin nyelvű irodalmát a görög nyelvű példákhoz igazítják, a mintakép végérvényesen kilép nemzeti kereteiből, és kiemelt helyzetét nem a véletlenszerűen adott szokások, hanem az általános érvénnyel megfogalmazható szabályok igazolják. Homérost Vergilius avatja igazán klaszszikussá.

(6) A nemzeti nyelvű irodalmak megjelenésével (és legfőképp a történelem előrehaladtával) a klasszikusok helyzete értelemszerűen gyökeresen megváltozott: nemcsak Homéros, de Vergilius is csupán egyike lett az igazodási pontoknak, mára pedig egy nem kötelező érvényű tájékozódási pontként szolgál.

A továbbiakban, ahogy jeleztem, a Ritoók Zsigmond által részletesebben is elemzett szerzők közül két olyan költőre térnék ki, akik még modellként tekintettek Homérosra, továbbra is a nemzeti *versus* nemzetek feletti nézőpont témájánál maradvá.

A 15. századi olvasónak szöveget, kommentárt sem volt egyszerű beszereznie, s Homéroszhoz értő görög tanárt is csak komoly anyagi áldozatok árán találhatott magának. Janus Pannoniusnak nem voltak anyagi természetű problémái, az ő ferrarai nehézségei másból eredtek, például abból, hogy más kulturális közegekből érkezett, mint itáliai társai. Érdekes módon a hovatarozásnak, a nyelvi és kulturális identitásnak a kérdése valamiképp Homéros-fordításaiban is kifejeződésre jut. Ezen a ponton igazából csak hivatkozni szeretnék Ritoók Zsigmond korábbi tanulmányaira, amelyek főbb tanulságai a könyvbe is bekerültek.⁵ Két gondolatot emelnék ki közülük. Az első a fordításra kiválasztott szövegrészlet témájához kapcsolódik, melynek jelentőségére maga Janus is felhívja a figyelmet a bevezető magyarázataiban. Janus Diomédész és Glaukos találkozásának jelenetét választotta ki, amelynek híres levél-hasonlata az ő értelmezésében az előkelő származás miatt érzett büszkeség ürességére, nevetségessé válására világít rá. A tanulságot, ahogy erre Ritoók Zsigmond felhívja a figyelmet, Janus nyilvánvalóan saját kortársainak is szánta: az igazi nemesség a teljesítménytől függ.

A másik észrevétel épp ehhez a személyes teljesítményhez, vagyis magához a fordításhoz kapcsolódik. A fordítás különlegességét az adja, hogy miközben alapvetően követi a klasszikus kori latin költői nyelv mondatszerkesztését, szóhasználatát, verselési hagyományát stb., a homérosi szöveg ettől eltérő jellegét érzékelve (összetett jelzők, mellérendelő mondatfűzés, daktilusok sűrűbb használata stb.) nem radikálisan, de mégis érezhetően közelít a görög mintához is. A klasszikus kori hexameterköltésztől való finom eltérés így egyszerre fejezi ki a hagyományhoz tartozás, valamint e hagyomány megújításának igényét.⁶

Ez a következtetés pontosan beleilleszthető abba a portréba, melyet Janus más verseiben rajzol meg magáról. Ezúttal Szalay Ágnes tanulmányára hivatkoznék.⁷ Janus egy epigram-

mával örökíti meg azt a pillanatot, amikor először lépett Róma földjére. A vers fikciója szerint „Romulus városa szólítja meg az ismeretlen helyről jött vendéget, aki most jövevény ugyan, de egykor az ő polgára volt”.

*Quisquis es, ignotis huc vecte a sedibus hospes,
advena nunc, olim civis et ipse meus.*

A római látogatást tehát Janus hazatérésként éli meg. A Római Birodalom bukása után barbárrá vált, de egykor Rómához tartozó területen született római polgár idegenként tér vissza eredeti hazájába, de most visszaveszi és megerősíti egykori ókori identitását.⁸

Arany János szintén még azok közé tartozott, akik valóban mércének tekintették a homérosi eposzokat (elsősorban az *Iliast*), követendő és irányadó mintának, melyet a magyar kulturális hagyományokhoz igazodva utánozni lehet és szükséges. Az ő reflexiói, *Ilias*-értelmezései ugyanakkor azért különlegesek, mert az eredeti szöveg elmélyült olvasásán alapulnak, és kapcsolódnak ugyan a közelmúlt Homéros-filológiájának diskurzusához, végül teljesen egyéni és eredeti irányba mennek tovább, ráadásul úgy, hogy közben ma is érvényes és lényegbe vágó eredményekre jutnak.

Arany, mint ismeretes, a magyar nemzeti eposz megírásának lehetősége kapcsán fordult különös érdeklődéssel a homérosi eposzok, s főként az eposzok keletkezéséről szóló korabeli elméletek felé.⁹ Legérdekesebbek azok a fejtegetései, amelyek a nép névtelen alkotói, a szóbeli alkotásokra támaszkodó önálló költő, valamint a műveket folytonosan kiigazító-jóváhagyó, a lángész költő alkotását pedig „vérré tanuló” közönség párbeszédét mutatják be. Az elemzések egyik érdekessége, hogy Homérosra vonatkoztatva voltaképp csak feltételezésnek tekinthetők, a 20. századi összehasonlító irodalomtudomány azonban épp más szóbeli kultúrák bevonásával sok esetben



2. kép. Achilleus gyászolja a csatában elesett Patroklost. A pianabellai nekropoliszból származó szarkofág részlete, Kr. u. 160. Museo Archeologico Ostiense, Ostia Antica



3. kép. Achilleus nem adja ki Hektór holttestét. Attikai vörösalakos csésze, Makrón, Kr. e. 490–480. körül. Louvre, Párizs (forrás: Wikimedia)

Arany leírásához hasonló működési mechanizmusokra következtetett a homérosi eposzokban is.¹⁰

Arany többször is szembeállítja az eposzi és a tragikai hőst. Egy gyakran idézett megfogalmazás szerint „a tragikai hős bátor a sors ellen, *míg* leküzdhetőnek hiszi; az eposz hőse bátor, noha *nem* hiszi annak”. A „végzetes hős” egyik legfőbb példájának Achilleust tekinti:

[A]z első énektől kezdve (I. 416.) tudjuk, és gyakran emlékeztetve leszünk rá, hogy Achilles rövid életű, nem sokára meg kell halnia, Trójánál elesnie, mert ez fátum. De épen ez költi legmélyebb rokonszenvünket a hős iránt, ki, hogy barátját megbosszúlja, nem gondol a végzettel, mely szerint Hector eleste után az övé is nyomban következik; bátran megy szembe a bizonyos halállal: miként a sértőjén bosszútálló méh fulánkot ereszt, noha ez magának is halál.¹¹

A leírásnak talán két legerősebb részlete a fátum-fogalom és a fullánkszúrásban elpusztuló méh képzete. A fátummal kapcsolatban feltűnő, hogy Arany nem említi: Achilleus választja a sorsát, hiszen még a 9. könyvben is azzal fenyegeti társait, hogy hazahajózik. A méh-hasonlat másképp érdekes. Ez a kép, érzésem szerint, mai fogalmaink szerint nem az eposzi, hanem a tragikus hőst írja le találóan. Achilleus tragédiájának ugyanis lényegi része, hogy saját maga okozza a barátja halálát, amikor haragját még nem tudván teljesen félretenni, belemeleg a jól ismert kompromisszumba, hogy Patroklos öltse magára az ő fegyvereit. Az Achilleus iránti rokonszenvnek így az is fontos összetevője, hogy miközben a Hektór iránti haragját is képes megszüntetni, Patroklos halála kapcsán is szembenéz felelőségével.

Összességében tehát a fátum elkerülhetetlenségének hangsúlyozása némi feszültségben van az Achilleusra vonatkozó

konkrét elemzéssel, s főként annak is központi metaforájával. Az egyén akaratától és döntéseitől független fátum központi szerepét aztán más eposzok esetében is kiemeli Arany, az *Aeneis* mellett a leghatározottabban a *Nibelung-ének* kapcsán, amikor Hagen a Rajnán átkelve összetöri hajóit, megértve a visszatérés lehetetlenségét kimondó jóslatot. A saját fordításában beidézett részletet így kommentálja Arany: „Mily rendítő nagyság ez a nyugodt elszánás, szemben a végzettel!”, majd kicsit később: „az eposz halálra jegyzett hőse már az első perctől megadja magát a sorsnak; de épen e megadás által tünteti ki nagyságát”.¹² Az általánosan megfogalmazott jellemzés, mely elsődlegesen Hagenre vonatkozik, tagadhatatlan, bizonyos fókig Achilleusra is érvényes. Achilleus annak tudatában csatlakozik a Trója ellen vonuló hadhoz, hogy meg fog halni. A mítosz homérosi feldolgozásának azonban épp az az egyik újítása, ahogy erre előbb is utaltam, hogy a korai halál és vele együtt az örök hírnév kérdését Achilleus fejében és lelkében háttérbe szorítja, szinte mellékessé teszi az őt ért sérelem, majd ennek következményei, legfőképp a Patroklos halála miatt érzett fájdalom és dühe. Hektór holttestének kiadásakor aztán valóban csak a „megadás” marad Achilleus számára, a haldokló Hektór jós szavai értelmében hamarosan neki is meg kell halnia. Saját reakcióból vagy Thetis szavaiból ítélve a Trója alá érkező Achilleus egészen másképp képzelhette halálát: dicső küzdelemre, hősi halálra számított. Sokatmondó, hogy még akkor is, amikor Patroklost a harcba bocsátja, egy olyan ábrándkép lebeg a szemei előtt, hogy ketten fogják együtt bevenni Tróját; ebben a pillanatban még a halál szükségszerűsége is elhalványul előtte.¹³ Az *Ilias* végén azonban a halállal való tényleges szembenézésre egy olyan szituációban kerül sor, amelyet nem látott előre Achilleus, és amelyet nemcsak „nyugodt elszánás”, de tragikus fájdalom is jellemez.

A fátumnak erre a szokatlanul hangsúlyos szerepére Arany eposzfelfogásában természetesen már mások is felhívták a figyelmet. Dávidházi Péter mutatott rá arra, hogy Arany elemzéseit a nemzeti eposz lehetőségeinek tisztázása, saját költői tervei is befolyásolták, maga a sors vagy szükségszerűség fogalma ezer szállal kötődik személyéhez és alkotói habitusához, az utóvédharc éthoszától kezdve a kálvini predesztináció-tanán át az egységes cselekmény esztétikai elvégig számtalan formában. A mindig két irányba ható, ezért feszültségekkel teli folyamatnak a része, ahogy egy költő egyszerre igyekszik tisztázni kötődéseit az általa fontosnak érzett hagyományhoz, valamint el is szakadni tőle.

Végül rátérek arra a teljesen szubjektív alapon kiválasztott részletre az *Odysseiából*, amely a hozzászólás elején említett otthonosság érzését keltheti föl az olvasóban, mind tartalmában, mind költői megfogalmazásában. Egy olyan apró részletről van szó, amely szintén azt érzékeltetheti, mennyire páratlanul tág és befogadó a homérosi narrátor perspektívája, mennyire kiterjed a figyelme még a „legutolsó” emberre is.

A bosszú előtti napon a még álrühás Odysseus a szabad ég alatt fekszik le aludni a palota előcsarnokában, a Pénélopeval folytatott beszélgetés után. Elaludni azonban nem tud (XX. 1 skk.). Hallja, ahogy kacarászva indulnak el a szolgálólányok a kérők szobái felé. Odysseus vívódik, vajon ott azonnal „rontson-e rájuk”, vagy hagyja, hogy „még egyszer és utoljára” (ὑστατα καὶ πύματα) a kérőkkel lefeküdjenek.¹⁴ Odysseusnak eszébe jutnak a Kyklóps barlangjában átélt pil-

lanatok, és visszafogja magát: túri, hogy a cselédlányok még egyszer elárulják őt. Álom azonban továbbra sem jön a szemére, izgatott a másnapi bosszú miatt, egészen pontosan, már a bosszú utáni helyzet foglalkoztatja, hogyan fog tudni akkor kiszökni a teremből. Hányja-veti magát az ágyban, ahogy egy éhes ember forgatja sebesen ide-oda a nagy lángon süttöt véres hurkát. Izgatottságán Athéné segít. Szelíden korholja, miért nem bízik meg benne és fiában. Odysseus végre elalszik. Ébredés után Zeustól kér két csodajele: egyet az égen, és egy jósjelelet/hangot (φήμη)¹⁵ a házból. Zeus azonnal mennydörgéssel válaszol, de a másik jel sem várat magára sokáig. Egy örlőasszony hangja hallatszik ki bentről, aki egész éjjel dolgozta, mert társainál jóval gyengébb lévén, nem tudta teljesíteni az aznapi normát, a hajnali csendet megtörő hangjával a kérőket átkozza el, akik erre a végeláthatatlan robotra kényszerítették. Homéros nem említi, hogy az örlőasszony Odysseus egykori szolgálója lenne, alakját azonban mégis úgy rajzolja meg, hogy a jelenet beilleszkedik azoknak a próbatételeknek sorába, amelyekkel Odysseus a házanépe hűségét teszi próbára. A parányi asszony ugyanazzal az önfegyellemmel és becsülettel túri a vállára tett – de nem órá méretezett – terheket, ugyanazzal a felháborodással gyűlöli a kérőket, mint Odysseus, sőt, ugyanazokkal a szavakkal kívánja nekik fenn-



4. kép. Odysseus lenyilazza a kérőket. Attikai vörösalakos skyphos, Pénélopé-festő, Kr. e. 440 körül. Staatliche Museen zu Berlin

hangon magában, hogy „még egyszer és utoljára” (ὄστατα καὶ πύματα) élvezhessék keze munkájának gyümölcsét, ahogy a hazatérő gazdája átkozta el a cselédlányokat.

Az elbeszélő nem von le tanulságot, a jelenet üzenete mégis világos: azért egy nevenincs, a leghitványabb munkát végző, még az örlőasszonyok között is gyengésege miatt legkevésébet erő rabszolganó szájából hangzik el a kedvező jel a főisten mennydörgése után, mert a palota urának a legutolsó rabszolganó is fontos, és Odysseus a legutolsó rabszolganó értékét is ugyanazzal a mértékkel méri, mint saját magát.

Jegyzetek

- 1 Ritoók 2019, 66.
- 2 <http://www.bbc.com/culture/story/20180521-the-100-stories-that-shaped-the-world>
- 3 Ezen az evidencián alapul egyebek között a – szomszédos országok többségében: Ausztriában, Szlovéniában, Horvátországban, Szerbiában még továbbra is létező – humanista gimnázium intézménye is.
- 4 A homérosi eposzok és a betűírás feltalálása közötti kapcsolatról több tucat könyv és tanulmány született az utóbbi évtizedekben. Az egyik végletes álláspontot képviselik azok, akik szerint kifejezetten az *Ilias* megörökítésére találták föl az írást, például Wade-Gery 1949; Pfeiffer 1968; Powell 1991; Janko 1992. Az ezzel ellentétes álláspont szerint a homérosi eposzok az írás felfedezése előtt jóval korábban keletkeztek, így több nemzedéken át szóban hagyományozódtak, írásbeli lejegyzésükre talán csak kétszáz évvel később került sor, lásd Heitsch 1968; Nagy 1996. Akárhogy is történt, a mi szempontunkból csak az a fontos, hogy a görög irodalom Homérosossal kezdődik. A kérdéstről lásd még Ritoók 2019 és Haslam 1997.
- 5 Ritoók 1972 és 1975.
- 6 Ritoók 1975, 413–415.
- 7 Ritoókné Szalay 2002b.
- 8 Ritoókné Szalay 2002a. Hogy Janus fejében ehhez a szellemileg visszaszerzett római identitáshoz (melynek szerves részét alkotják görög fordításai is) hogyan kapcsolódott a maga származásbeli és anyanyelvi identitása, nem tudjuk, hiszen ránk maradt írásaiban egyikre sem reflektál. De talán e reflexió hiányának is van jelzésértéke: ez a kérdés „irodalomalattinak” számíthatott az ő gondolkodásában.
- 9 Az idevágó tanulmányokról Dávidházi (1994) ad kiváló elemzést, a szövegeket az életmű egészébe illesztve és az Aranyt foglalkoztató dilemmák súlyát is pontosan bemutatva.
- 10 Ritoók 2019.
- 11 Arany 1962.
- 12 Uo.
- 13 A jelenethez lásd Most 2003, 67–70.
- 14 Ahogy de Jong (2001, 484) megjegyzi, ez a legbonyolultabb és leghosszabb „mérlegelési” jelenet az *Odysseiában*, azaz a cselekvési alternatívák át gondolása döntés előtt; lásd még Russo 1968, 291–294. Az idézet Devecseri Gábor fordítása.
- 15 A φήμη mindkettőt jelenti.

Bibliográfia

- Arany János *Összes Művei* 1962. X. kötet. *Prózai művek*. Budapest.
- Dávidházi P. 1994². „Hunyt mesterünk”: *Arany kritikus öröksége*. Budapest.
- Haslam, M. 1997. „Homeric Papyri and Transmission of Text”: I. Morris – B. Powell (szerk.): *Brill Companion to Homer*. Leiden – New York – Köln, 55–100.
- Heitsch, E. 1968. „Ilias B 557/8”: *Hermes* 96, 641–60.
- Janko, R. 1990. „The Iliad and its Editors. Dictation and Redaction”: *Classical Antiquity* 9, 326–334.
- de Jong, I. J. F. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge.
- Lord, A. B. 1953. „Homer’s Originality. Oral Dictated Texts”: *Transactions of the American Philological Association* 84, 124–134.
- Most, G. W. 2003. „Anger and Pity in Homer’s Iliad”: S. Braund – G. W. Most (szerk.): *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge, 50–75.
- Nagy, G. 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge.
- Pfeiffer, R. 1968. *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford.
- Powell, B. B. 1991. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge.
- Ritoók Zs. 1972. „Verse Translations from Greek by Janus Pannonius”: *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, 235–270.
- Ritoók Zs. 1975. „Janus Pannonius görög versfordításai”: Kardos T. – V. Kovács S. (szerk.): *Janus Pannonius. Tanulmányok*. Budapest, 407–438.
- Ritoók Zs. 2019. *Homéros Magyarországon. Adalékok*. Budapest.
- Ritoókné Szalay Á. 2002a. „III. János pécsi püspök, azaz Janus Pannonius családjáról”: „*Nympha super ripam Danubii*”. *Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből*. Budapest, 23–30.
- Ritoókné Szalay Á. 2002b. „Csezmiczétől Pannóniáig: Janus Pannonius első látogatása Rómában”: „*Nympha super ripam Danubii*”. *Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből*. Budapest, 31–36.
- Russo, J. 1968. „Homer against his Tradition”: *Arion* 7, 275–295.
- Wade-Gery, H. T. 1952. *The Poet of the 'Iliad'*. Cambridge.

Király Erzsébet (1951) művészettörténész-főmuzeológus, a 19. századi magyar képzőművészet kutatója, a PPKÉ BTK Művészettörténeti Tanszékének megbízott oktatója. Legutóbbi publikációja: *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Szerk. Papp Júlia és Király Erzsébet. Budapest, 2018.

Dalnok a nép között Görögkép Lotz Károly ecsetjén

Király Erzsébet

Ritoók Zsigmond Homéros-monográfiájának megjelenése nem csupán a hazai klasszika-filológia számára volt ünnep 2019 tavaszán. Ahogy az előzetes könyvbemutató tette a Magyar Tudományos Akadémián, úgy a nyomtatott szöveg előszava is él a társdiszciplínáknak tett gesztussal, amikor művelőit közös gondolkodásra hívja: „Homéros magyarországi hatásának teljes felmérését azonban ez a munka sem végzi el. Egyfelől hiányzik két fontos terület: a képzőművészet és a zene, de valószínűleg volna mondanivaló a tömegközégek (médiумok) szerepéről is...”¹

Homéros képi reprezentációjának megtisztelő alkalmi szerepét töltse be ezúttal falkép-művészetünk egy kevésbé ismert, ám annál becsesebb darabja, egyebek között a görög eposzköltő alakjával. Igaz, hasonló témájú és volumenű alkotás nincs is a magyarországi emléktanyagban.² Helyszínünk egy ma is működő neoreneszánsz iskolapalota a budapesti Markó utca 29–31. szám alatt. Épületét Kolbenheyer Ferenc tervezte 1874 és 1876 között, s fénykorát is ekkor, a kiegyezés után kibontakozó iskolaépítési hullám idején élte. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium beruházásai között egykor mind az épület, mind annak díszítése a példaadónak szánt oktatás-nevelés rangját élvezte.³ Az intézmény elődjét 1858-ban hozták létre Kaiserliches Königliches Staatsgymnasium in Pest (Császári és Királyi Állami Gimnázium Pesten) néven, mint az első *állami* alapításút. 1861-től Pesti Magyar Királyi Katholikus Gimnázium lett, 1876-tól V. Kerületi Magyar Királyi Állami Főgimnázium, 1921-től Berzsényi Dániel Gimnázium. Ennek 1952-ben történt elköltöztetése után 1987-ig a Kossuth Zsuzsa Gimnázium (később szakközépiskola) székhelye volt, 1987-től pedig az ELTE Tanárképző Főiskolájáé. Az utóbbi megszűnésével, 2002 decemberében a Budapesti Gazdasági Főiskola, ma Budapesti Gazdasági Egyetem Alkalmazott Tudományok Egyeteme vette birtokába. Ékességét, a Lotz Károly és Than Mór pannóit rejtő, második emeleti dísztermet ekkortól kezdték helyreállítani; falfestményeit 2010 nyarán a Képzőművészeti Egyetem munkatársai restaurálták.⁴

Mint azt a máig egyetlen Lotz-monográfia, Ybl Ervin 1938-as könyve tudatja, a két bécsi tanultságú festő 1875 szeptemberében kapott megbízást a munkára Trefort Ágoston vallás- és közoktatási minisztertől. A program mögött konzulens szakértők álltak, de a szerző sem nevüket, sem szakterületüket nem közli. Valószínű azonban, hogy a programadók legalább részben a pedagógia, részben a művelődésügy prominensei voltak. Mint az iskolatörténetből kiderül, a következő év éppen a nagy váltás alkalmá lesz, amikor az addig felekezeti iskola állami fenntartásúvá alakul, a nemzeti integrációt célzó művelődésügy szolgálatában. A hivatalos megbízás szerint a déli bejárat hosszanti falán, majd a tőle balra, illetve jobbra eső keskenyebb falfelületeken két nagy műcsoportnak kellett megvalósulnia úgy, hogy az egyikben görög, a másikban római tárgyak szerepeljenek. Ezen felül a mennyezet alatti zóna öt félköríves falmezőjében „a tanulóifjak működési körébe eső foglalatosságok”-at kívánták látni, vagyis a fontosabb tantárgyakat. A görög témákra, illetve ez utóbbi, ún. lunetta-képekre Lotz Károly szerződött, a latinokra Than Mór. Az előbbi művész nevének szerepel még egy Pallas Athéné-ábrázolás is, amint a Prométheus által megformált emberalakba életet lehel. Sőt, éppen ez a kompozíció képezte volna az egész képprogramnak mintegy az



1. kép. A volt Markó utcai gimnázium dísztermének bejárati fala (bal oldali nézet). (Vörös János felvétele)

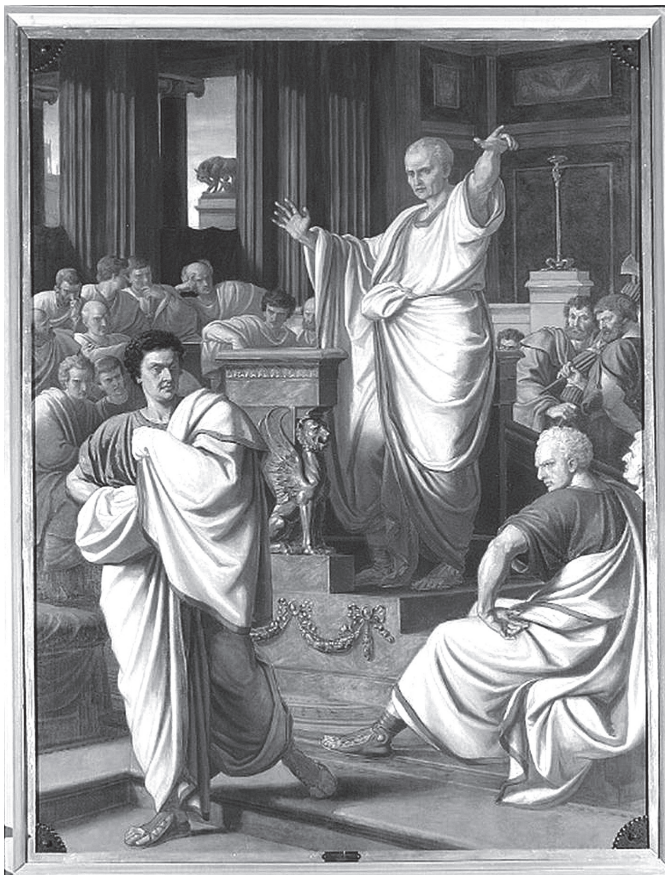


2. kép. A volt Markó utcai gimnázium dísztermének bejárati fala (jobb oldali nézet). (Vörös János felvétele)

origóját a bejárati fal közepén. Az ókori irodalomból ismert epizódokat a monográfia *történelmi* tárgyúaknak, ezt a mitológiát pedig *szimbolikusnak* nevezi (vászonra, temperával), míg az oktatás képei az akadémiai hagyomány szerint ezúttal is *allegóriák* lennének, *al secco*.⁵

Az Ybl Ervin tudatta jelenetek azonban ma más elrendezésben mutatkoznak (1–2. kép). A hosszanti fal középső, tehát tartalmilag kiemelt mezőjében most Cicero tűnik fel, amint Ca-

tilina elleni beszédét mondja (3. kép), míg tőle balra a katonái körében szónokló Traianus császár látható (4. kép). A rövidebb falhoz érve a Homéroszt ünneplő tömeget látjuk (5. kép), mellette Hektór búcsúzik Andromachétól és kisfiától (6. kép). Az ablaksort elhagyva érkezünk a terem szemközti, ugyancsak rövid falához, ahol is Odysseus a phaiákok között időz (7. kép). E jelenet mellé került a már említett Pallas Athéné Prométheusszal (8. kép), míg végül visszajutunk a hosszanti fal jobb



3. kép. Than Mór: *Cicero támadó beszédet intéz Catilina ellen*, 1875 (Vörös János felvétele)



4. kép. Than Mór: *Traianus császár lelkesítő beszédet intéz katonáihoz*, 1875 (Vörös János felvétele)



5. kép. Lotz Károly: *Homerosz ünnepli a görög nemzetet*, 1875 (Vörös János felvétele)



6. kép. Lotz Károly: *Hektór, a trójai hős hadba vonulása előtt búcsúzik feleségétől és kisfiától*, 1875 (Vörös János felvétele)



7. kép. Lotz Károly: *Odysseusz a phaiákok felismerik érzékenyüléséről*, 1875 (Vörös János felvétele)



8. kép. Lotz Károly: *Prométheusz alkotásába Pallas Athéné lelket lehel*, 1875 (Vörös János felvétele)



9. kép. Than Mór: *Coriolanus anyja, neje és gyermekei felkeresik a volszusok táborában*, 1875 (Vörös János felvétele)

oldali végéhez, ismét latin földre. A záró darab témája ugyanis Coriolanus a hozzá könyörgő római nők között (9. kép) – vele tehát körbeértünk.

Milyen megfontolásból és mikor rendezhették így át a táblákat? Miért váltotta Pallas Athéné istennőt a szónokló Cicero? Szöveges támasz nincs, mivel az egykori minisztérium 1916-ig terjedő levéltári iratanyaga 1956-ban nagyrészt elpusztult.⁶ Ybl ugyan még láthatta az eredeti dokumentumokat, ám alig közölt belőlük érdemlegeset. A hiteles rekonstrukciónak az ő számára még adott lehetősége így elveszett, nem szólva az autopszia ritka kiváltságáról. Ybl elemzései inkább a képek formaproblémáira terjednek ki, s azokból is csupán könyve hőséneke stílusára. A Than Mór-féle kompozíciókról például – eltekintve címeiktől – nem is esik szó a monográfiában, ezért a pannósorozat *egészének* összefüggésszerkezete homályban marad.⁷ A megrendelés és a megrendelő ismerete nélkül nem tudjuk továbbá, mekkora hányadot tulajdonítsunk a festők önálló invencióinak, s mekkorát a hivatali elképzeléseknek.

Ha a 19. századvégi ikonográfiától eltérő struktúra megváltozott – egy friss kutatás szerint a második világháború után⁸ –, az magyarázható akár műszemléleti okokkal. Míg az egykori meczenatúra kultúrhistoriai korszakok egymásutánjában és történelmi fejlődésben gondolkodott, az utódok talán inkább az alkotói kezek világos elkülönítésében. Az eredeti kompozíciós értelem elenyészésével utóbb releváns megoldásnak tűnhetett, ha minden római jelenet ugyanarra a helyre kerül ugyanattól a mestertől, miközben a másiktól a négy görög nagytáblának

kellett tartalmi egységbe fonódnia úgy, hogy a szembenéző oldalakon kettesével feleljenek egymásnak.

Ybl Ervin sorai tudatják, hogy a díszítő munkára vonatkozó beadvány, az azt kísérő költségvetés, valamint a bekért vázlatok 1875. október 22-én elbírálás céljából a Képzőművészeti Országos Tanács elé kerültek; az eseményre az elnök, Pulszky Ferenc jelentése november 8-án reagált. A „Homér nyomán tervezett művek” vázlatai a jelentés szerint mind a „fölfogás”, mind az „összeállítás” tekintetében elismerést arattak a tesztületben, a fülkeképek még inkább: a humaniorákat és a testgyakorlást megőrkítő figurák egyenesen „kitűnőnek” találtattak.⁹ A következő évben, a már kész művek bemutatásakor Lotz újabb dicséretet kapott. Pulszky Ferenc Treforthoz intézett ügyiratában ugyanis az áll, hogy „a görög tárgyú három nagy képet [...] a főváros legjelesebb újabb művei közé lehet számítani”.¹⁰ Ez utóbbiak kedvezőbb fogadtatását alighanem a nagyobb előzetes figyelem segítette, s ezekkel szemben az elvárás is nagyobb lehetett. Az is kétségtelen, hogy a lunetta-figuráknak kulcsszerepet kellett vinniük.¹¹

Jelentésük a szereplők attribútumaiból, a megbízás állami jellegéből, időpontjából, illetve a korszak oktatási-nevelési célkitűzéseiből ma viszonylag könnyen felfejthető. A háttal egymásnak támaszkodó, ruhátlan ifjak öt karéjban elhelyezkedő párosa eszerint: *Testgyakorlás, Természettudományok, Irodalom/Nyelvtudomány, Történelem, Szépművészetek*, s e tevékenységek mindegyike még tovább osztható. A *Testgyakorlás Birkózásra és Súlyemelésre, a Természettudományok Geográfiára és Fizikára, az Irodalom/Nyelvtudomány Poétikára és Retorikára, a Történelem a Múlt, illetve a Jelen* historiográfiai gyakorlatára, a *Szépművészetek* pedig *Rajzolásra/Festésre, illetve Szobrászatra* (10–14. kép). E jelképes figurák régi akadémiai hagyományt folytatva öltöttek antikosan szép emberalakot, hogy a fenti elvont, ezért nehezen kifejezhető tartalmakat ezzel a formai áttétellel közvetítsék. Itt, a középiskola reprezentatív terében azonban nem csupán középszintű oktatási ágakat jelölnek, hanem univerzális tudományneveket, egyetemi, illetve akadémiai diszciplínákat is. Alkalmazásuk elsődlegesen funkcionális, háttérükben komplex ideológiai-neveléstörténeti megfontolásokkal. A díszterem festészeti programja idején érvényben volt Trefort-féle, 1871/72-es tanterv spiritus rectora szerint ugyanis a gimnázium feladata, hogy az ifjúságot a „minden irányú humanisticus, főleg az ó-classicai tanulmányok segítségével” magasabb általános műveltséghez juttassa és egyben a felsőbb tudományos képzésre is előkészítse.¹² E gondolatnak megfelelően a nyolcosztályos gimnázium V–VIII. osztályában már emelt (heti 5, 5, 4, 4) számban lehetett görögórát tartani.¹³ Lotz és Than tanácsadói a diákokhoz eljuttatandó vizuális üzenetektől, s ezek várható bevésésétől egyszerre vártak tehát értelmi, érzelmi, erkölcsi és izlésformáló hatást, miközben a reáliákat a *studia humanitatis* régi-új ideáljával igyekeztek összehangolni. E tudományperszónifikációk – különösen a lenti ábrázolásokkal való összefüggésükben – az alábbi módon írhatók le, illetve interpretálhatók. Pallas Athéné, aki egyszerre a bölcsesség, a tudományok, a kézművesség és a művészetek istennője – különösen Prométheusszal együtt – a történelem előtti ősidő; pogány-antik alternatívája a keresztény teremtéstörténetnek. Homéros epikai művének egy-egy szcénájáról feltételezem, hogy a gimnázium legnépszerűbb olvasmányszemelvényei közé tartoztak, vagy tartoznak talán



10. kép. Lotz Károly: *A Testgyakorlás allegóriája*, 1875
(Vörös János felvétele)



12. kép. Lotz Károly: *Az Irodalom és a Nyelv allegóriája*, 1875
(Vörös János felvétele)



11. kép. Lotz Károly: *A Természettudományok allegóriája*, 1875
(Vörös János felvétele)



13. kép. Lotz Károly: *A Történelem allegóriája*, 1875
(Vörös János felvétele)

ma is a felsőfokú képzésben. Nem véletlen: mindkettő az archaikus emlékezet harcban edzett hőseinek gyengédebb arcát, esendő voltát mutatja, aminek etikai és esztétikai értékét a 18. század érzékenységekultusza hosszú időre biztosította. Az *Ilias* VI. énekének 476–481. sorai azt örökítik meg, amikor a hadba vonuló Hektór Zeushoz fohászkodik kisfia, Astyanax épségéért. A másik falképen Odysseust látjuk a phaiák király udvarában, amint sírva fakad a Trója vesztét zengő vak lantos, Démodokos énekén. Az emlékektől az elbeszélő szerint úgy könnyezik, mint egy olyan asszony (a trójai nőket, így Andromachét is felidézheti a hasonlat), akit kegyetlenül elrángattak a városát védelmező, halott férje testéről, hogy maga is rögvest rabságba jusson (*Odysseia* VIII. 521–531). A mítosz euripidészi változata szerint (*Trójai nők* 721–725) a pár közös gyermekét, az előző képtáblán látható Astyanaxot maga Odysseus hajította a mélybe, így lelki megrendülése kettős. Az eposzköltészet e két epizódjának motívumai még egy ponton felelnek egymásnak: a két nagy hadvezér ezúttal a közösségi küldetés és a privát szféra morális ütközőpontján lép a szemlélő elé.



14. kép. Lotz Károly: *A Szépművészetek allegóriája*, 1875
(Vörös János felvétele)

A római tömb három nagy hatású szónoklatot idéz meg. Coriolanus végzetes tette volt, hogy a volscusokkal szövetségbe Róma ellen fordult. Asszonyok és gyerekek járultak elé, közöttük felesége és anyja, Volumnia, hogy meggyőzzék őt katonái visszahívásáról. A könyörgéstől megenyhülve Coriolanus visszavonult, de immár két nép is árulónak tekintette, s végül halállal kellett bünhődnie. Nevéhez a korai idők óta, amikor is Rómát számos ellenség vette körül, a fájdalmas vereség történelmi ítélete tapad. Nem kétséges: Than Mór Coriolanusának meséje az egyén hűségéről szól övéihez. De érvényes rá a homérosi epizódok tanulsága is: a történelmi hős egyben mindig magánember, aki olykor erkölcsi dilemmába kerül. Olyan motívum, amely nemcsak a szomszédos Lotz-féle kompozíciókon van jelen, de gyakran bukkan fel az európai akadémiák történelmi témakánonjában is. A jelenet ezeken túl a retorika műfajának hasznát is hirdeti, tanító célzattal. A rábeszélés művészete úgy mond – műveljék azt akár képzetlenek – a megátalkodott lelket is meg tudja fordítani.

Catilina elsősorban Marcus Tullius Cicero ellene írt és elmondott, híres első beszédéből lett közismert történelmi szereplő, amely egyébként a klasszikus tárgyak oktatási praxisában a mindenkorai politikai szónoklat szerencsésen fennmaradt csúcsteljesítményének számít. Coriolanushoz hasonlóan ő is negatív figura a római irodalomban: köztörvényes kihágásai mellett végül az államellenes összeesküvés vádját olvasta fejére maga Cicero, aki a legesélyesebb politikai riválisa is volt a Kr. e. 64. évi consulválasztáson. Morális elvárás és politikai doktrína ezúttal egybeesik: senki nem veszélyeztetheti a *res publica* üdvét! Traianus császárról viszont elmondható, hogy már életében az „optimus” jelzővel ruháztak fel. Egyik legnagyobb politikai tette a dákok legyőzése Kr. u. 101–102, majd 105–107 között, élükön Decebal királlyal, ezt követően pedig az egész terület integrálása a még utójára felvirágzó Római Birodalomba. A két másik jelenet hősétől ő dicséretes jellemében tér el: Traianus nagy államférfi, ugyanakkor valódi honszerző is volt, különösen az újabb kori magyar emlékezetben.

Látható, hogy az eszmei tömörségükkel ható, mennyezeti lunetta-allegóriák között a két legfontosabbnak, a Poétikának és a Retorikának itt, a főfalon kellett beteljesülniük; műfajleméleti lényegük sokszereplős, narratív jelenetekben oldódik fel. A díszterem ábrázolásainak mai struktúrája azonban az utóbbi, a Retorika javára ítélt. A politikailag hatékony beszéd képessége, a lojális, patrióta állampolgárrá nevelés fontos médiuma volt a nemzetteremtő 19. századnak, ám még azt követően is megőrizte helyét a közéleti interakciókban, sőt az oktatásban is. Csak ezzel magyarázható a közösség nevében fellépő filozófus-rétor, Cicero erkölcsi és festői „monumentalitása” az ábrázolások jelenlegi rendjében, s talán a „joga” is, hogy a kultúrhérosok valamikori helycseréjével centrális szerephez jutott.¹⁴ A Than Mór festette darabok a historizmus latinos műveltségű Magyarországon egyöntetűen hirdetik, hogy a retorikai teljesítménynek olykor történelemformáló ereje van.

Nem kell Pulszky Ferencre hivatkozni ahhoz, hogy leszögezzük: a görögségtriászty egykor a *Homeroszt ünnepli a görög nemzet* című kompozíció uralta (5. kép). A költő alakja a bal szélén látható emelvényre került, őt magát oldalnézetben látjuk. A kissé alatta helyet foglaló tömegeből egy hosszú leplekbe burkolt leányalak babérkoszorút nyújtva törekszik a közelébe.

Ám túl nagy közöttük a távolság, s így csupán epizód szereplőnek tűnik a mindenféle korú és öltözötű emberek tolongó sokaságában, akik az ünnepeltet valósággal maguk közé zárják. A hátteret bizonytalan távolságban lezáró, dór stílusú templom (alighanem az aiginai Aphaia keleti oromzata)¹⁵ pedig csak még inkább összenyomja az emberek sűrű egymásra szerkesztésével kialakított teret. Arány- vagy perspektíva-problémák lennének? Technikai fogyatékoságok? A Nemzeti Múzeum, a Liphay palota, az Ádám ház és az Egyetemi Könyvtár freskói ekkor már bizonyították, hogy Lotz kítűnő rajzoló volt. Zavarunk csak nagyobb lesz, ha ezt a magyar kompozíciót egy híres franciával vetjük egybe, amit egyébként Ybl Ervin is megtett (15. kép). Ingres az európai eposzirodalom legelsőjének istenné avatását festette meg, és pedig az egyetemes kultúra prominensei, írók, költők, festők, szobrászok, gondolkodók között, s ehhez egy régi akadémiai ábrázolási mintát alkalmazott a „nagy ember” felmagasztalására. A kép hatalmas tömeget vonzott az 1867. évi párizsi világitállításon, Lotz is láthatta.

A magyar mű koncepcióját azonban – úgy vélem – nem ebből az 1827-ben készült remekműből kell levezetni, hanem a kései felvilágosodás egyetemes humanitásezsményének magyarországi applikációjából. Míg ennek magja, a természetel összhangban élő és önnön személyiségét a képzés révén mind jobban kiteljesítő egyén a 18. század végén (Winckelmann-nál, Goethénél, Schillernél, a fiatal Wilhelm von Humboldtnál) még a világ alapegysége volt, s amiben a német új-humanizmus oktatási-nevelési törekvései is osztoztak, addig a romantika úttörői – élükön Herderrel – ezt az individualitást az egyes emberek alkotta közösségekre, államokra, nemzetekre, népekre, népcsoportokra is kiterjesztették. Ezeknek – úgy mond – mással össze nem mérhető sajátosságaik vannak, amelyeket az emberiség történetében fokozatosan kibontakoztatnak és társítanak a másokéihoz úgy, ahogyan a felnövekvő és társassá váló egyén is teszi élete során. Ám ez csak azért lehetséges – vallja a historizáló-szemiotizáló nemzetfelfogás –, mert ezek az alakulatok mindig többek empirikus önmaguknál: *eszmék* is.

Ebben az újszerű antropológiában hamar felértékelődött az univerzalist felváltó, szegmentált, nemzeti jellegű történetmondás, majd történetírás, középpontjában az *eredet* kérdéssel: minden nép és nemzet *saját* múltjának ősi nyomait igyekezett visszakövetni az emberi múltak szövevényében. A *népi* és a *régi* fogalma fedésbe került egymással, s játékba hozta a lassan terebélyesedő, majd önálló kulturális rendszerré tett népköltészetet. Ahogyan irodalomtörténeti útjukat S. Varga Pál összegzi: „a nézet először Herder *Volkslied*-koncepciójában jutott kifejezésre, a Grimm-testvérek fejlesztették tovább, Friedrich Schlegel pedig úgy fogalmazta meg, hogy a népköltészet egy korábbi, az egész nyelvi-kulturális közösség birtokában lévő költészet nyomait őrzi akkor, mikor a magasabb társadalmi rétegek eltávolodtak tőle.”¹⁶ Ősiség és szóbeliség primátusának ez a 19. század folyamán szinte mindenütt kibontakozó, poétikai paradigmája emelte mintaszerűvé egyebek között a hallgatóságának daloló *rhapsódos* alakját, az eredet misztériumába beavatódó eposzköltőt, s magát az eposzi műfajt is.¹⁷ A magyar irodalmi gondolkodás egy jelentős vonulatában Homéros megbecsültsége is felértékelődött: Ossiánal¹⁸ együtt a *nemzeti* eredetiség nálunk fájdalmasan hiányolt és pótolni

követelt ősfigurájává lett, meghirdetve és sürgetve egyúttal az önálló hazai eposz megteremtését.¹⁹

Megkockázatom: a mi falképciklusunk Homérosa is eme irodalmi vita, a magyar közgondolkodásban évtizedeken át fennálló „eposzi igény” képivé vált örököse. Az Ybl által megadott, régi műcím is erre utal: őt a mindenkori görög *nép* ünnepli.²⁰ Egekhez közelítő magaslatok helyett – ami az apoteózisábrázolások sajátja –, talán ugyanebből az elgondolásból került egy köznapibb szcena forgatagába, voltaképp a tömegek „alacsonyabb” esztétikai regiszterébe. Ennek szereplőivel, idősíkjával és műemlékeivel természetesen nem azonos életidejű: Lotz Homárosa az emberi civilizáció írásbeliség előtti, idealizált kezdeteiből, az időtlen népretegek inspiráltjaként érkezett, s most az ő nyomán (is) felvirágozott későbbi korok szépségeiben gyönyörködhet alig megemelt – célzatosan alacsonynak ábrázolt – pódiumán. Festett alakját annál magasabbra „emeli” a minden irodalomértő által jól ismert doktrína: az első eposzköltő küldetése más nemzetek költői számára is követendő poétikai minta, ahogyan Görögország nemzeté válása is példaadó volt az európai kultúrnépek önépítésében. Tartós kritikai norma, összkulturális célképzet és intellektuális mozgalom volt ez nálunk a 18. század vége óta, amelyet épp beteljesületlen volta tartott életben oly sokáig és oly erővel, hogy átjárhatatlan a lipótvárosi gimnázium dekorációs terveit is.

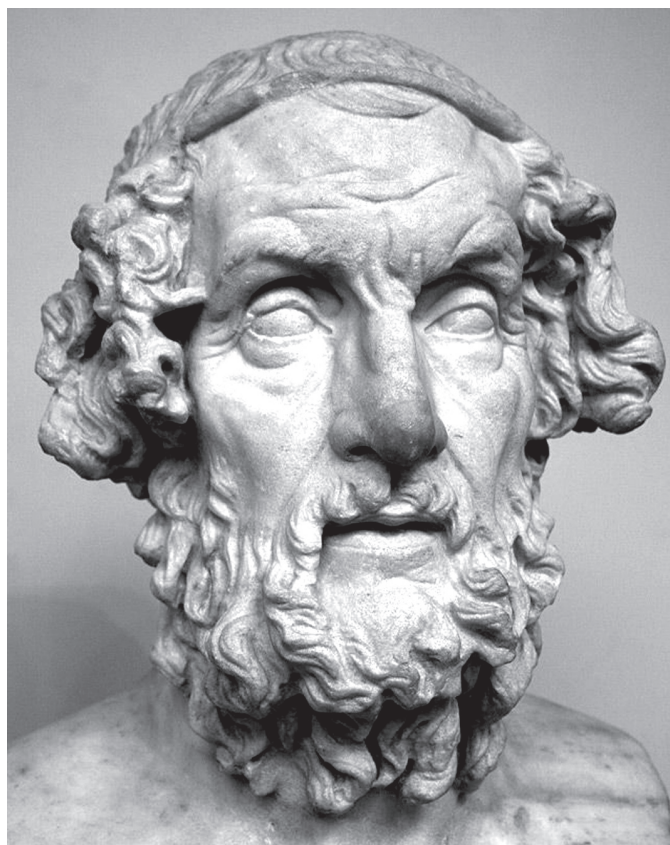
Az ihletőtől, azaz a köznéptől körülvevett Homéros profiljához Lotz a korszakban ismert számos kópia vagy replika egyikét vehette mintául, már ha nem emlékképeit, fantáziáját, eideitikus képességét mozgósította. E büsztök – a Kr. e. 2. század közepe táján készült, ám elveszett hellenisztikus eredetűnek a római kori márványmásolatai²¹ – széles körben terjedtek, köszönhetően a reneszánsz óta több hullámban feltámadt antikvitáskultusznak (16. kép).

Tanulmányom végéhez közeledve ismét Ritoók Zsigmondot idézem: „Lehetséges, hogy most is egy korfordulóban élünk, s az ókori görög-római műveltség egy időre megszűnik eleven hatóerő lenni. Célszerűnek látszik addig is, míg újra a lesz, összefoglalni, hogy mi, miért és hogyan volt belőle a kultúrát termékenyítő erő az elmúlt korszakokban.”²² Optimista hang ez: „csak egy időre”, és „újra lesz”.

A humanioráknak elkötelezett, klasszikus gimnázium intézménye valójában viták tárgya volt mindig is. Bevezetésétől fogva egy dinamikus kapitalizálódó-iparosodó társadalmi környezetben kellett boldogulnia; a modernitásba fordult idők inkább a technikai és a műszaki ismereteket is felülmúló reáliáknak kedveztek. Ahogyan Max Müller oxfordi nyelvészprofesszor a kétségeivel küszködő Trefornak írta: „A görög tanulmányozása a természettudományok folytonosan növekvő igényei mellett nemsokára nem szolgáltathatand egyetemes művelődé-



15. kép. Jean Auguste Dominique Ingres: *Homéros apotheózis*, 1827 (Paris, Louvre)



16. kép. Homéros mellszobra. Római másolat egy Kr. e. 2. századi hellénisztikus eredeti után. London, British Museum

si eszközt, egyszerű szaktanulmánnyá fog válni. Ez nagy veszteség, törés a múlttal, az emberiség naplójából kiszakítása a legszebb lapnak, de elkerülhetetlen.”²³

Trefort, Pulszky és az egykori városatyák mindenesetre küzdöttek a megmentéséért. A szépművészet szemet gyönyörködtető lepleben pedagógiai célzatú, komplex – a latinitás erejét is felmutató – gimnáziumi „humanizmuscsomagot” állítottak össze, miközben tudatában lehettek a klasszikus auktorokra épített nevelési modell, illetve saját jelenük egyre növekvő feszültségének. Az antik remek reformtervekben rögzített, válogató kanonizálásával, esetünkben pedig azok képi élménynyé formálásával nyilvánvalóan azokat a tartalmakat igyekeztek átmenteni, amelyeket nem akartak e jelentől idegennek tudni, s amelyek hatékonyan járulhattak hozzá az 1870-es évek nyilvánosan meghirdetett kormányzati programjához, ami ott és akkor elsősorban az európai kultúrnemzetté válást jelen-

tette. A humanista képzés eszméje valójában a treforti hivatal társadalomszemléleti ambícióit juttatta áttetele, szimbolikus kifejezésre. Nevezetesen: az állam vegye magára a középiskola iskolaügyet, amely ókorismerettel kezdődik, neveljen sokoldalúan képzett, majdani tudósokat, ápolja és működtesse a művelődés fellelegvárát (úgy mint akadémia, múzeum, könyvtár, színház, opera, egyetem, iskola stb.), finanszírozza a historiográfiákat, az irodalomtörténeteket, a művészettörténet-írást. Vagyis: a nemzet tudat erős, külsődleges kapaszkodóit. Lotz Károly és Than Mór munkálkodásának fénykorában ezek a célkitűzések vezérelték a törvényhozást, járták át a korabeli sajtót és uralták a közbeszédet, s ebből az ideológiából táplálkoztak a *Pallas Athéné – Architectura – Pictura – Sculptura* közös „védnöksége” alatt álló, monumentális beruházások is. Épp, mint amilyené fenntartói 1876-ra ezt az itthoni környezetben egyedülálló gimnáziumot tették.

A humanista műveltséggel összefüggő „klasszikus” fogalma megérdemel itt egy záró reflexiót. Újragondolását a huszadik század második felében Hans-Georg Gadamer végezte el főművének, az *Igazság és módszer*nek „A klasszikus példája” címet viselő egyik alfejezetében.²⁴ Ezt a fogalmat a humanizmus az ókor egészére kiterjesztette, egyszersmind a mintaképszerűség ismérvével ruházta fel. A filozófiai hermeneutika atyja egészen hasonlóra mutat rá. Annak ellenére – állítja –, hogy a szellemnek ez a formája már múlthoz tartozik, sosem veszett ki belőle a *normatív* elem. Klasszikus az, amit a történeti észnek nem sikerült relativizálnia, ami a hagyományban – Hegel esztétikájára hivatkozva – „önmagát jelenti”, ami épp ezért marad fenn, s aminek így a megértése sem szorul hermeneutikai közvetítésre. Erről ma – hangzik az érvelés – leginkább a *humanista gimnázium* eszméje árulkodik, de nyelvhasználatunk is számot ad a *klasszikus műveltség* létezéséről. A klasszikus immár a történetiségnek egy kitüntetett módja a gadameri megértéseméletben: „megőrzés az idő vasfoga ellenében”.²⁵ Nézetét Hans Robert Jauss emlékezetes kritikával illette, mondván: a jelen-múlt-dialógusból semmi sem vonhatja ki magát. A régi műalkotásnak szerinte „csak akkor lehet »mondanivalója« számunkra, ha feltettük azt a kérdést, ami visszahozza [őt] a múlt távolságából”.²⁶

Hogy hogyan állt és áll a kérdés a Homéros-olvasók és az ókorismerők Magyarországon régen és most, hogy a klasszikusnak mint múlhatatlan öröknek elegendő-e az önmegtartó ereje, vagy inkább a mi nem szűnő odafordulásunk kell hozzá, amellyel világunkba bevonjuk, hogy tehát van-e új esélye a humanista diákképzés eszméjének és intézményeinek, arról, Ritoók Zsigmond könyvén okulva, magunk is elgondolkozhatunk.

Jegyzetek

- 1 Ritoók 2019, 8.
- 2 Kis számban ugyan, de kőbe faragott Homérosok előfordultak az 1800 körüli magyarországi kertművészetben. Körömdi kastélyának parkjában Batthyány Lajos Cicero és Salomon Gessner társaságában mintáztatta meg őt, a néhány faluval távolabb fekvő Gyepűfüzesen (ma Kohfidisch) pedig Erdődy Mária grófnő állíttatott egy félköríves alakú emlékművet saját költészettörténeti példaképeinek. E szoborcsoport az „ókor – kortársi jelen” historizáló tengelyén sorakoztatta fel az egyik oldalon Homéros, Vergiliust és Horatiust, a másikon a németes kultúrájú magyar arisztokrácia

kedveltjeit, Gessnert, Wielandot és Schillert. Az idő nem kímélte őket; az angolkertből, melyet hazai kutatója „szellemi tájként” tárgyal, mára csak a Gessner-emlékmű töredéke maradt meg. (Lásd Galavics 2002, 27.) Annyi azonban bizonyos, hogy a szabad természetbe komponálva e plasztikák többek voltak pusztá dekorumnál, ahogyan több volt az angolkert is. (Erről bővebben Galavics 1999.) Jan Assmann felfogását adaptálva (Assmann 1999, 60), a mnemotechnika térbeliesített közegei gyanánt, mint kulturális jelek vallottak tulajdonosaik ízlésvilágáról. Mondhatni, identitásjelölő szerepük volt a táj- és emlékműkultusz történetének e fontos metszéspontján.

- 3 Az iskola történetének forrásos feldolgozását lásd Ágoston 2016, 54.
- 4 Ritoók professzor úr is ennek az iskolának a falai között gyakor-nokoskodott egykor, mint azt tőle magától hallottam az MTA-beli közgyűlés után. Emlékezete szerint a díszterem – jóllehet közösségi életet szolgáló, nyilvános térnek szánták – akkoriban nem állt nyitva, amit az iskolatörténet is megerősít (Ágoston 2016, 54). Az okok között számolnunk kell egyszerű műtárgyvédelmekkel is, a pannók folyamatosan romló állapota miatt.
- 5 A két művész szerződésének ismertetését és az egyes ábrázolások leírását lásd Ybl 1938, 158–166. A szemmagasságba komponált hét antik jelenet mérete egységesen 229 × 312 cm.
- 6 Ágoston 2016, 54.
- 7 E hiányosságok ellenére kijelenthető, hogy utoljára Ybl Ervin – pontosabban generációja! – rendelkezett az antik irodalmi, történelmi, mitológiai allegóriáktól súlyos akadémiai festészet feltárására alkalmas jártassággal. Világos jele ennek, hogy Lotz-könyvét máig nem váltotta fel másik a magyar művészettörténet írásban, ami az egész historizmuskutatást nehezíti.
- 8 Ágoston 2016, 54.
- 9 Ybl 1938, 159.
- 10 Ybl 1938, 159–160.
- 11 Ennek ellenére az erős rövidülésben, magasra komponált tudományallegóriákat Ybl épp csak megemlíti. Az egyes motívumokról nem szól külön, és a későbbi kutatás sem fedezte őket fel. Emiatt-e, de e fülkeképek máig publikálatlanok. Jelenleg pusztá reprodukálásukkal is adósak vagyunk, amiben a keskeny, nehezen áttekinthető terem adottságai is közrejátszhattak. A szakmai adósság leküzdését ugyanakkor szerencsésen segítette elő a Homéros-kötet megjelenésének az intézményhez is elvitt híre. A fotózás engedélyezéséért köszönettel tartozom a Budapesti Gazdasági Egyetemnek.
- 12 Idézi Ágoston 2016, 55.
- 13 Ritoók 2019, 52.
- 14 Észrevételemet nem kívánom rekonstrukciós hipotézissé tenni, s az átrendezés időpontját a 19. századig visszavezetni. Az átstrukturálásra alkalmas nemzetvédő eszme valójában sosem gyengült meg, így az ábrázolások sorrendiségének megváltozása nyitott kérdés marad.
- 15 A meghatározásban nyújtott segítséget köszönöm Bencze Ágnesnek.
- 16 S. Varga 2005, 279.
- 17 Az eposzírás mint a nemzeti reprezentációra leginkább alkalmas feladat kritikátörténeti áttekintése és interpretációja: Dávidházi 2004, különösen 360–506; S. Varga 1984.
- 18 Művészettörténeti feldolgozását lásd Jávor 2010.
- 19 Összefoglalóan Ritoók 2019, különösen 93–102, 116–128.
- 20 A tömeg látványa azt sugallja, hogy a sokféle népfelfogás között ez itt éppen a társadalom teljes vertikumát, a valahai osztatlan nemzetközösséget jelenti. A *Naiv eposzunk* tanúsága szerint Arany János is egy ilyenféle hajdankor gyermekének tekinti Homéroszt. Ő akkor élt, „midőn a nép és nemzet elnevezés egy jelentéssel birt; midőn a nemzet színe, java, bár külsőleg miveltebb, csinosabb, daliásabb – szellemileg ép oly naiv [természetes] állapotban élt, mint a köznép. [...] a nép, mely énekelt, a nép, mely azt hallgatta,



17. kép. Stróbl Alajos műterme a Homéros-mellszoborral, 1914. Stróbl József felvétele. MNG Adattár, ltsz. 21379/1982.3 (helytelen évszámmal)

- egy-azonos volt a cselekvő, a hódító, a harcoló nemzettel.” Idézi és értelmezi Ritoók 2019, 121–122, 364. jegyzet.
- 21 Ilyen – a Lotz-féle motívum szempontjából szóba jöhető – előkép például a londoni British Museum, vagy a bostoni Museum of Fine Arts sokszor másolt és reprodukált mellszobra. Az előbbi forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homer_British_Museum.jpg, az utóbbi reprodukálva: Castiglione 1980, 155 (112. kép). A költő-és filozófusportrékhoz hasonlóan mindkét mű a szellem emberét dicséri ideáltipikus felfogásban, s mindkettő a „vak Homéros” ábrázolási típusát („Hellenistic blind-type”) követi. Stróbl Alajos, a magyar „szobrászfejedelem” is ezt készítette el epreskerti mesteriskolája számára (17. kép), saját költségén. Erőről a Vallás- és Közoktatási Minisztérium számlája (VKM 1892-V-2-11577) tanúskodik 1892-ből, amellyel a megelőlegetett 100 Ft visszatérítetik a művésznek (MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet Levéltári Regesztagyűjtemény, Stróbl A-I-4/1763). A Homéros-fej egy 1914-es felvételen (készítője Stróbl József, a művész testvére) az iskola átriumának jobb szegletében, posztamentre állítva látható. (Évtizedekkel korábban ugyanez a büszt még kint, az Epreskert hatalmas fái alá volt elhelyezve, vagy inkább tudatosan „komponálva”, ami a kultúrhősökkel benépesített tájkert romantikus tradíciójának folytatására vall.) A fotó nem akármilyen alkalomból készült: Stróbl Alajos és lánya, Zsuzsanna az Operaház hárfaművészeinek, Mosshammer Románnak a játékát hallgatja. A dokumentációt és a hozzájuk fűzött magyarázatot ezúton köszönöm meg Nagy Ildikónak. Az Epreskert egyéb ókori és reneszánsz darabjainak másolataihoz lásd még Nagy 2018, 458.
- 22 Ritoók 2019, 8.
- 23 Hunfalvy Pál fordításában idézi Ritoók 2019, 60.
- 24 Gadamer 1984, 203–207.
- 25 Gadamer 1984, 206. Kiemelés tőlem – K. E.
- 26 Jauß 1999, 66.

Bibliográfia

- Ágoston A. 2016. „Eszményképek által nevelni. Erkölcsmesítő történeti allegóriák a hajdani Markó utcai gimnázium dísztermében”: *Ars Hungarica* 42/1, 54–61.
- Assmann, J. 1999. *A kulturális emlékezet*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest.
- Castiglione L. 1980. *Hellénisztikus művészet*. Budapest.
- Dávidházi P. 2004. *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest.
- Gadamer, H.- G. 1984. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest.
- Galavics G. 2002. „Az angolkert mint utópia”: Vizi E. Sz. (főszerk.): *Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián*. Budapest, 175–209.
- Galavics G. 1999. *Magyarországi angolkertek*. Budapest.
- Jauß, H. R. 1999. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest.
- Jávor A. 2010. „Osszián magyarul”: Király E. – Róka E. – Veszprémi N. (szerk.): *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép*. Budapest, 251–258.
- Nagy I. 2018. „Az Epreskert és a szobrász mesteriskola”: Papp J. – Király E. (szerk.): *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Budapest, 456–461.
- Ritoók Zs. 2019. *Homéros Magyarországon. Adalékok*. Budapest.
- S. Varga P. 1995. „...Virgilje lehet legfőlebb, de Homérja soha». Arany János és a »népi tudalom«: *Irodalomtörténet* 26/1, 102–118.
- S. Varga P. 2005. *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*. Budapest.
- Ybl E. 1938. *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest.

Imre Flóra (1961) gimnáziumi tanár,
PhD-hallgató, kutatási területe az
Augustus-kori líra.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Animosus infans. Költővé avatás Ho-
ratius III. 4. ódájában (2014/4).

Homéros az iskolában

Egy probléma az oktatástörténet és a közoktatás szempontjából

Imre Flóra

Ennek a cikknek az a témája, hogy hogyan alakult a Homéros-recepció a serdülő ifjúság körében, pontosabban milyen lehetőségei voltak és vannak az oktatásnak Homéros megismertetésére és megismerésére az iskolában.

Ritoók Zsigmond könyvének¹ előszavában azt a megállapítást teszi, hogy korfordulón élünk abból a szempontból, hogy elértünk egy olyan pontra, amikor – úgy tűnik – a görög és a római antikvitás a legtöbb ember számára megszűnik eleven hatóerő lenni – legalábbis egy időre szinte bizonyosan. A magam több mint harmincéves gimnáziumi tanári tapasztalata alapján sajnos meg kell erősítenem ezt a látéleletet. A továbbiakban először Ritoók Zsigmond könyve alapján röviden összefoglalom a Homéros-tanítás és -tanulás oktatástörténetét, aztán a jelenleg érvényes tantervi szabályozás, illetve a tavalyi év májusában a Magyar Tudományos Akadémia Közoktatási Elnöki Bizottsága által szervezett konferencia alapján ismertetem az ezzel kapcsolatos helyzetet, végül néhány szóban elmondom a saját gyakorlatom alapján megfogalmazódott véleményemet a kérdésről.

A görög nyelv és vele Homéros műveinek ismerete a reneszánszsal jelenik meg Magyarországon, először azon kevesek körében, akik a 16. században külföldi humanista iskolákban szerezték műveltségüket. Magyarországon a görög nyelv tanítása egyrészt a protestáns, másrészt – ennek ellenhatásaként – a jezsuita iskolákban kezdődik meg. A könyvtárak katalógusainak tanúsága szerint Homéros a 16. század végétől, a 17. század elejétől lehet jelen a magyarországi művelődésben. Az az értelmiségi réteg azonban, amelynek műveltségében jelen van, nagyon vékonyon tűnik, egy-két évtizednyi időtartamon belül néhány tíz, talán száz körüli személlyel számolhatunk. A 18. század elején, amikor az iskoláztatás volumene nőni kezd, mind a protestáns, mind a katolikus iskolákban a görögstudás elsősorban a hitviták, a vallási műveltség eszközeként működik. A *Ratio Educationis* létrehozta ugyan a közoktatás fogalmát és elvi szervezetét Magyarországon, de mind anyagi, mind szellemi tőke hiányában lényegében megvalósíthatatlan marad, a hasznosság felvilágosodásból eredő elve miatt pedig egyébként is a görög tanulmányokat nagymértékben háttérbe szorítja.² A 18. század végén, 19. század elején Homéros a főiskolai, egyetemi szintű oktatásban jelenik csak meg, de ekkor születik meg az a törekvés, amely először a magyar nyelv fejlesztése érdekében a klasszikus szövegek magyarra fordítását szorgalmazza, és ezáltal megnyitja a lehetőségét annak, hogy azok is megismerhessék Homéros művészetét, akik nem tanultak meg görögül. Az első teljes magyar *Ilias*-fordítás Vályi Nagy Ferencé, amely 1821-ben jelent meg; ezt később még számos rész- és teljes fordítás követte. Az 1854-es Thun-féle közoktatási reform kötelezővé teszi a gimnáziumokban a görög nyelv tanulását és Homéros olvasását is, ekkor válnak el egymástól a reális-kolák, amelyek nem tanítanak görögöt, hanem a természettudományos tárgyakat helyezik előtérbe, és a klasszikus gimnáziumok. Az utóbbiakban kötelező a görög nyelv tanulása, és ezen belül általában két féléven keresztül a Homéros-olvasás egészen az 1890. évi XXX. törvénycikkig. Ekkor jelenik meg a „görögpótló”, amely a görög irodalmat magyar nyelven ismerteti meg azokkal, akik ezt választják, így azoknak a középiskolát végzetteknek a száma, akik nem tanultak görögül, a 20. század 20-as éveire

az érettségizettek 80%-ánál nagyobbra nő. Mindazonáltal a görögpótló óráin elég sokat olvasnak magyarul Homérostól – 10-12 éneknyit.³ Amikor aztán 1934-ben létrehozzák az egységes középiskolát, és választható lesz a görög nyelv tanulása helyett a francia, az olasz és az angol is, megkezdődik a középiskolákban a görög tanulás megszűnése. 1945 után a görög nyelv csak egyetemi stúdiumok tárgya, a gimnáziumokban már csak magyar nyelven olvasnak Homérost, a Trencsényi-Waldapfel Imre és Szilágyi János György által 1949-ben kiadott tankönyv alapján még elég sokat, 1950-től viszont gyakorlatilag semmit. 1965-től az új tanterv aztán megint foglalkozik vele, 1979-ben pedig megjelenik az az új tankönyvsorozat, amelyben az ókori részt Ritoók Zsigmond írta, és ekkortól a középiskolásoknak elvileg teljes egészében el kellett olvasniuk Homéros valamelyik eposzát. Az új Homéros-könyvében úgy minősíti ezt Ritoók Zsigmond, hogy „ábrándos elképzelés”. A rendszerváltás után a tankönyvpiac liberalizálódása és az állami kontrollnak a tantervek területéről való viszonylagos visszavonulása azt eredményezte, hogy sok és sokféle elképzelés kapott helyet az oktatásban nemcsak azt illetőleg, hogy milyen szövegeket kell és lehet olvasatni a középiskolában, hanem abból a szempontból is, hogy mi a célja az irodalomoktatásnak. Nem ismertetem ezeket – nem is lennének képesek rá, önálló tanulmányt igényelne.

A jelenlegi helyzettel folytatom. A kormányzat a 2010-es évek elején célul tűzte ki, hogy határozott kontrollt gyakoroljon a közoktatásnak nemcsak a szervezete, hanem a tartalmi felett is. Ennek a törekvésnek a megjelenítője a 2012-ben hatályossá vált kerettanterv, mely nemcsak a tantárgyak óraszámait határozza meg, hanem azok anyagának 90%-át is előírja.

Két változata⁴ van a jelenleg érvényes kerettantervnek. Az A változat kronologikusan építkezik, és a fogalmakon kívül szerzőket, műveket is megnevez. Ez a változat megemlíti Homérost a következő szövegösszefüggésben: „*Ókor* – 10 óra: Mitológiai történetek és hősök különféle feldolgozásokban; történettípusok. Homérosz: *Iliász*, *Odüsszeia* (részletek). Egy szemelvény a görög lírából (pl. Anakreón, Szapphó, Alkaios, Szimónidész) és prózaepikából (Aiszóposz fabuláiból). A szerzőkhöz, illetve hősökhöz kapcsolódó toposzok. Irodalmi alapformák, történetek és motívumok hatása, továbbélése többféle értelmezésben az európai és a magyar irodalomban, képzőművészetben, filmen.”

Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy ez alatt a tíz óra alatt meg kell ismertetni a 15 éves diákokat a mitológia fogalmával, lehetőleg elég sok mítosszal (hiszen ezekre mind a világirodalom, mind a magyar irodalom rendkívül gyakran utal), Homérosszal és a görög lírával. Ez alatt a 10 óra alatt meg kellene tanítani a következő fogalmakat: „Szöveliség, írásbeliség, antikvitás, mítosz, mitológia, eposz, eposzi konvenciók, kaland, utazás mint cselekményszervező elv; dal, elégia, epigramma, himnusz, hexameter, fabula, archetípus, toposz.”

A B változat elvileg nem kronologikusan építkezik, de ez csak annyit jelent, hogy az első és a második évfolyamon 10-15 órányi olyan résszel kezdődik, „amelyben vázlatosan megtalálható az egész éves anyag lényege”; a következő módon határozza meg elképzelését: „E kerettanterv legfőbb tartalmi jellemzője, hogy a tanterv irodalom része hangsúlyosan épít a korunkra jellemző medialisáltságra. A kulturális eszköz- és jelrendszerváltást, a digitalizációt és az IKT-eszközök használatát fontosnak tekinti a tanterv nyelvi és irodalmi része egyaránt.

Hangsúlyos szerepet kapnak e kerettantervben a kortárs és a népszerű irodalom, a vizuális kultúra, a média, azaz a populáris kultúra jelenségei.”

Ebben a változatban nem fordul elő Homéros neve. Abba a részbe helyezheti bele a tanár, amelynek címe: „Irodalom a kezdetektől az 1700-as évekig (áttekintés) – 10 óra”. Ezen belül az alcím: „Az antikvitás gondolkodása és jelképei – ma”, de ebbe a 10 órába kellene beleférnie a következő név szerint említett szerzőknek is: Dante, Janus Pannonius, Mikes Kelemen, valamint a *Halotti Beszéd és Könyörgés* többféle olvasata, az *Ómagyar Mária-siralom* értelmezése és az első magyar bibliafordítások jelentősége. Ezen kívül képet kellene kapniuk a diákoknak a középkorról, a reneszánszról és a barokkról az irodalom, a zene és a képzőművészet szempontjából.

Tegyük oda emellé azt is, hogy mit és hogyan kér számon ebből az érettségi. Az írásbelin mind a közép-, mind az emelt szinten van műelemző feladat, ezt a központi feladatlap tartalmazza. A vizsgaleírás alapján a feladat elvileg bármilyen irodalmi szöveg elemzése lehet; a középszinten „az irodalmi szövegekben megjelenő problémák felismerése és az azokra való reflektálás”, ami elvileg nem követeli meg a szöveg vagy a szerző ismeretét, de a vizsgázónak ki kell tennie a „motívumok szerepe, jelentése; különböző korok életszemlélete, értékrendje” témákra. Az emelt szinten „nyelvi-irodalmi műveltségi feladatsor” van, amelyben „történeti, műfaji, tematikus, motívum összefüggések feltárása; műismeret” a követelmény.⁵

A tapasztalat az, hogy az írásbeli feladatok általában magyar irodalmi műveken alapszanak, de a vizsgakövetelményben ez sehol nincs leírva. A szóbelin kerülhet elő az antik irodalom; mind a közép-, mind az emelt szinten van olyan témakör, amelynek címe: „Művek a világirodalomból”, ebből a témakörből a középszinten a tanár adhat legalább 1, legfeljebb 3 tételt; az emelt szinten a központi tételkészítő bizottság jelöli ki a feladatokat, és a vizsgázó az érettségi tanév elején ismerheti meg a tételcímeiket.⁶

Talán látható ezekből a tényekből, hogy nagyon is esetleges az, hogy a középiskolában egy diák találkozik-e egyáltalán Homéros nevével, olvas-e tőle valamit, és ha igen, mit és mennyit.

Tavaly májusban a Magyar Tudományos Akadémia Közoktatási Elnöki Bizottsága és a Magyar tanárok Egyesülete konferenciát szervezett „Kötelező olvasmányok és új olvasási módok a digitális fordulat korában” címmel. A kötelező olvasmányok kérdése természetesen a közoktatás szervezeti és tartalmi szabályozásának csak egy szinguláris, kitüntetett pontja, mondhatni ennek a problémakomplexumnak a lázmérője, amely azok számára is felmutatja az iskola állapotát, akik nem ebben a közegben tevékenykednek.

A kötelező olvasmányok kérdése ugyanis az oktatási kánon kérdését veti fel, amelynek sok meghatározója van. Ezek közül itt csak kettőt emelek ki: az egyik a nemzeti kulturális kánon, a másik az irodalomtanítás vagy tágabban az iskoláztatás célja. A nemzeti kulturális kánonról nyilvánvalóan sok és sokféle megközelítésben lehetne beszélni, de ennek természetesen nem itt a helye.⁷ Hogy Homéros beletartozik-e ebbe a kánonba, az évszázadokon keresztül nem volt kérdés, ma viták tárgyává vált.

Az irodalomtanítás és az iskolai művelődés célja is többféleképpen határozható meg érvényesen. Kettőt szeretnék ezek közül kiemelni. Az egyik az irodalmi kánon átadása. A jelenle-

gi szabályozás (a kerettantervek tanúsága alapján) ezt az elsődleges fontosságú célok között kezeli. A másik a szövegértési és szövegalkotási kompetencia fejlesztése. Erről is sok szó esik a kerettantervekben. A kettőnek természetesen együttesen kell érvényesülnie, hiszen sem ismeretek nem használhatók kompetenciák nélkül, sem kompetenciák nem fejleszthetők ismeretek nélkül. A kétféle cél azonban verseng az oktatásban az időért. És alapvetően ez okozza a problémát: az iskola célja egyrészt az lenne, hogy minél többeknek biztosítsa azokat a kompetenciákat, amelyek révén az egyén a társadalomban megtalálhatja a helyét, érvényesítheti képességeit és céljait – ilyen értelemben az iskoláztatás alapvetően szociális kérdés. Másrészt a 21. századi műveltség olyan nagy volumenű és olyan szerteágazó, hogy már középiskolai szinten kikényszeríti a választást az egyén és az iskola részéről, hogy milyen terjedelmű és irányú műveltséget kíván és képes megszerezni, illetve átadni, és ennek következtében milyen kompetenciákat milyen mértékben fejleszteni. Ez nyilvánvalóan a minél inkább differenciált módszerek és tananyagtartalmak segítségé-

vel érhető el. Fenyő D. Györgynek a konferencián elhangzott előadásából idézem a következő nagyon pontos, és a cikkében sokszorosan alátámasztott helyzetértékelését: „Az iskolák mai tartalmi szabályozása erősen központosított, és nem hagy elegendő mozgásteret a különböző – eltérő – tudásszintek, az iskolákat meghatározó szociológiai összetevők, az egyes iskolák adottságai és lehetséges céljai szerinti haladás meghatározására, az idő minél hatékonyabb beosztására, különböző tantervszervező elvek és logikák érvényesítésére.”⁸

Végül pedig a saját véleményem (ami egyébként egybeesik sok más közoktatási szereplőével, például Fenyő D. Györgyével is). Az egyetlen megoldás, amit Ritoók Zsigmond könyvében a különböző történeti korszakok Homéros-tanításával kapcsolatban több alkalommal is helyeslőleg említ: *pro captu puerorum* vagy *discentium*, azaz a tanulócsoporthoz képest figyelembe véve kellene meghatározni a tananyagot és a módszereket, nagyobb szabadságot adva a tanárnak, aki közvetlen kapcsolatban van a diákjaival, és így szükségleteiket és lehetőségeiket legjobban felmérheti.

Jegyzetek

- 1 Ritoók Zsigmond: *Homéros Magyarországon*. Budapest, 2019.
- 2 Fináczy Ernő: *Az újkori nevelés története (1660–1800)*. Budapest, 1927, Harmadik rész, Harmadik fejezet; <http://mek.oszk.hu/04700/04736/html/index.htm>
- 3 Cserép József: „A görög kérdés”: *Magyar Paedagogia* 4 (1895), 404–408 (407).
- 4 51/2012. (XII. 21.) számú EMMI rendelet 3. melléklete; http://kerettanterv.ofi.hu/03_melleklet_9-12/index_4_gimn.html (Hozzáférés: 2019. 05. 01.)

- 5 Vizsgaleírás, Magyar nyelv és irodalom: https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatasi/erettsegi/vizsgakovetelmények2017/magyar_nyelv_es_irodalom_vl.pdf
- 6 Vizsgakövetelmények, Magyar nyelv és irodalom: https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatasi/erettsegi/vizsgakovetelmények2017/magyar_nyelv_es_irodalom_vk.pdf
- 7 Fenyő D. György: „A tantervi szabályozás dilemmái és lehetőségei az irodalomtanításban”: *Iskolakultúra* 2018/7, 13–27.
- 8 Uo., 17.

Szöllősi Barnabás (1991) filmdramaturg-forgatókönyvíró, a Színház- és Filmművészeti Egyetem PhD hallgatója. Kutatási területe a narratológia, a forgatókönyv irodalmi autonómiája, a kreatív írás pedagógiai hasznosíthatósága, illetve a baloldali filmelmélet. Legutóbbi publikációja a *Taní-tani Online*-on jelent meg *A kreativitás lehetőségei az oktatásban* címmel.

Három baloldali Elektra

Gyurkó László, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: *Szerelmem, Elektra*

Szöllősi Barnabás

Bevezetés

Az Elektra-mítosznak igen sok, jellemzően drámai feldolgozása született: számuk mára a százat is meghaladhatja. Józsa Péter 1981-es tanulmányában a három görög tragikus szerző művén túl negyvennégy darabot tart számon, s egy lábjegyzetben utal rá, hogy a mítosznak még van néhány olasz feldolgozása is, amelyekről ő nem ír.¹ Józsa szövegének célkitűzése, s éppen ezért fontos kiindulópont e tanulmányhoz is, hogy a magyar *Elektra*-változatok strukturális genezisét végigkövesse az ókori *Élekt*ráktól indulva. Ennek megfelelően Józsa szekvenciákra bontja Aischylos, Sophoklés és Euripidés drámáját, s az így kapott cselekményvázlatok alapján vizsgálja meg, hogy a magyar *Elektra*-változatoknak (Bornemissza Péter, Mórincz Zsigmond, Sarkadi Imre, Gyurkó László, Jancsó Miklós) mi a hasonlósága vagy különbsége az „ős”-változatokhoz és egymáshoz képest.

Józsat elsősorban az a kultúrtörténeti jelenség foglalkoztatja, hogy mitől válhatott az Elektra-mítosz feldolgozása az európai irodalom alapvető hagyományává. Józsa szerint e kérdés vizsgálatával az irodalom fogalmának megértéséhez kerülhetünk közelebb. A kézenfekvő válaszokat, miszerint a mítosz „váza” vagy „kerete” alkalmas volna bizonyos egyetemes kérdések konkrétabb társadalmi és történeti vizsgálatára, már szövege elején dekonstruálja, s kimutatja, hogy az efféle megközelítés semmitmondóan leegyszerűsíti az ókori alapanyagot.

Nyilvánvalóan jelentős tény, hogy ez az egyetlen mítosz, „amelynek *mindhárom* tragikus általi feldolgozása fennmaradt”.² A három „ős”-változat lényegi különbsége a keresztény humanizmus utáni változatokhoz képest Józsa szerint az, hogy Elektra mítosza az ókorban még *mondai* valójában is élt, színpadi feldolgozása pedig közelebb állt egy *rituálé*hoz, és ilyen értelemben inkább a középkori misztériumjátékokkal rokonítható, semmint azzal, amit manapság *színháznak* tekintünk. Ugyanakkor Józsa szerint az a folyamat, melynek végeredményeként Elektra története politikai parabolák különféle formáivá vált az évezredek során, már Euripidésnél elindul. E nézetét azzal támasztja alá, hogy míg Aischylosnál és Sophoklésnél a tragédia topográfiája elvont, addig Euripidés a darab színhelyeül a Földműves háza előtti teret adja meg. Ez a megállapítás párhuzamba állítható azzal a – leginkább a klasszika-filológusok körében közismert – értelmezéssel, miszerint Euripidés minden darabjában demitizálja a mondai anyagot, s ezzel egy olyan kritikai szemléletet honosít meg az európai irodalomban, mely egyrészt konkrét helyhez és időhöz köthető politikai olvasatokat tesz lehetővé, másrészt folyamatosan kultúránk alapjaira kérdez rá.

Józsa szerint tehát Euripidés nyomán, de a keresztény humanizmustól fogva válik kizárólagosan jellemzővé, hogy az Elektra-mítoszt a szerzők szinte kivétel nélkül saját koruk politikai-társadalmi, erkölcsi-morális vizsgálatához választják úgymond „lakmuszpapírnak”. Ezt követően egyre szűkülnek a globálisan érvényes elemzői szempontok, hiszen minden nyelvi kultúra saját viszonyt kezd kialakítani a mítoszszal. A magyar nyelvi kultúra viszonya azért is különleges, mert előbb született meg Bornemissza *átirata*, mint hogy bármely ógörög tragikus szövegét *lefordították* volna. Józsa többek között ezért is fókuszál a már fent is említett magyar változatokra, me-

lyek hagyományozódási útjának e tanulmány szempontjából releváns pillanatait később részletesen is tárgyalom.

Jelen tanulmány horizontja Józsa szóban forgó írásához képest jóval szűkebb, mivel csakis Jancsó Miklós *Szerelmem, Elektra* (1974) című filmjének kiinduló és szatelitszövegeivel foglalkozik; két szempontból azonban meghaladja Józsa elemzését. Először is Gyurkó László drámája³ és Jancsó filmje mellett harmadik változatként megvizsgálja a film Gyurkó és Hernádi Gyula által írt forgatókönyvét⁴ is, másodsor pedig Józsaénál jóval szorosabb olvasási metódussal a három változat stílári sajátosságainak jelentőségére mutat rá. Feltevésünk szerint ezek a stílári jellemzők mindhárom mű esetében a mitologikus alapanyag absztrahálást célozzák annak érdekében, hogy az Elektra-mítosz baloldali olvasatát hangsúlyozzák.

Gyurkó, Hernádi, Jancsó

Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámájának ősbemutatója 1968-ban volt a Nemzeti Színházban.⁵ Ugyanebben az évben könyv formájában is kiadta a *Magvető*, majd 1970-ben Gyurkó két másik darabjával együtt (*Az egész élet, Fejezetek Leninről*) a Szépirodalmi.⁶ A darabot legközelebb 1972-ben a Huszonötödik Színházban állították színpadra.⁷ Gyurkó, Hernádi Gyula és Jancsó Miklós feltehetően a Huszonötödik Színházban kerültek közelebbi viszonyba (1971-ben mutatták be a színházban a Hernádi–Jancsó szerzőpáros *Fényes szelek* [1969] című filmjének színpadi változatát),⁸ aminek eredményeként Jancsó 1974-ben elkészítette a *Szerelmem, Elektra* című filmet.

Józsa Péter teljesen érthető formai okokból külön változatként kezeli Jancsó filmjét Gyurkó darabjától, noha a film főcíme alapján úgy tekint önmagára, mint „Gyurkó László drámájának filmváltozata”.⁹ Mindkét állítás megállja a helyét. Egyrészt a dialógusok szövegszerű egyezésének aránya akkor is felismerhetővé tenné, hogy a film forrása Gyurkó drámája volt, ha erre a film nem hívná föl külön a figyelmet. Másrészt Gyurkó maga több módon is kreditálta a filmet: először is Hernádi Gyulával közösen jegyzi a forgatókönyvet, másodsor pedig nyoma sincs olyan alkotói nyilatkozatnak vagy városi legendának, miszerint az író ne értett volna egyet a rendezővel, épp ellenkezőleg: „Természetes, hogy olyan rendezőegyéniség, mint Jancsó Miklós, nem elégedett meg szolgai átültetéssel, a maga sajátos filmnyelvére »fordította le« a drámát. Hangsúlyozni szeretném, hogy teljes egyetértéssel.”¹⁰ S ha mindez nem volna elég, a *Film Színház Muzsika* közöl egy képet¹¹ az Apajpusztán zajló forgatásról, ahol Gyurkó László ott áll Jancsó mellett a díszletben (1. kép). De Józsaénak is igazat kell adnunk, hiszen Gyurkó eredetei szövege¹² és a film között olyan számottevő különbségeket találunk, mint például Klytáimnéstra jelenléte Gyurkónál, de hiánya Jancsónál; a megérkező Orestés udvarlása Elektrának mind Gyurkónál, mind Jancsónál. Továbbá



1. kép. Gyurkó László és Jancsó Miklós a *Szerelmem, Elektra* forgatásán
(forrás: *Film Színház Muzsika*, 1974. június 15. [24. szám])

Elektra a filmben megöli Orestést, ami teljesen új cselekményszálát hoz létre Jancsónál nemcsak Gyurkóhoz, de az összes többi Elektra-változathoz képest is. Orestés későbbi feltámadásának Jancsó változatában értelemszerűen nyoma sincs Gyurkónál. Aigisthos megölésének két teljesen különböző változata van a két műben. A testvérszerelm gyurkói problematizálása teljesen hiányzik Jancsónál. Gyurkó szövegében végül Orestés öli meg Elektrát, míg Jancsó filmjében a testvérek kettős öngyilkosságot követnek el, hogy később mindketten föltámadjanak. Látható, hogy sokkal többről van szó, mint a darab „sajátos filmnyelvre való lefordításáról”.

A korabeli sajtó alapján úgy tűnik, Gyurkó mindig is nyitott volt arra, hogy szövegét az aktuális előadáshoz adaptálják: Lukácsy András írja a Huszonötödik színházbeli bemutató kapcsán, hogy „Gyurkó a darabot némileg át is írta”.¹³ Ugyanezt támasztja alá a Magyar Nemzeti Filmarchívumban őrzött forgatókönyvpéldány is.¹⁴ Ebben Jancsó Miklós, akárcsak a film végfőcíme, a stáblista legvégén rendezőként van föltüntetve, ami azért is figyelemre méltó, mert a forgatókönyv tartalma jóval közelebb áll Gyurkó eredeti drámai szövegéhez, mint a végső filmhez. Lényegében az előbb fölsorolt összes dráma és film közti különbség ugyanúgy igaz a forgatókönyv és a film viszonyára is. E tanulmánynak nem tiszte eldönteni, hogy ezek a változtatások kinek a nevéhez fűződnek: egyrészt könnyen lehet, hogy a Filmarchívumban őrzött példány nem a végleges forgatókönyv, hanem egy korábbi verzió, másrészt egyéb forrás híján kénytelenek vagyunk a film stáblistájának hinni. Annál is inkább, mivel a Gyurkó, Hernádi és Jancsó együttműködését övező diskurzus alapján úgy tűnik, hogy mind a hárman baráti munkaviszonyt ápoltak egymással: „A munkában, abban részt vett. Teljesen egyértelműen. Ha valami probléma volt. Ha valamit nem tudtunk megoldani. Barátként szólt bele.”¹⁵ Jancsó így nyilatkozott Gyurkóval való viszonyáról a *Fényes szelek* színpadra állítása kapcsán.

Akármikor és akárcsak is állt elő tehát a változtatásokkal, a három szerző úgy tartotta helyesnek, ha egymást íróként és rendezőként kreditálják. Ezért fontos tisztáznunk, hogy amikor a filmre Jancsó változatoként hivatkozunk (ahogy Józsa Péter is), azt pusztán praktikus és formai okokból tesszük, hogy a dráma-, forgatókönyv- és filmváltozat ne mosódjon össze.

Nyitány

A forgatókönyv kezdete részben egyezik a filmével, de sokban különbözik a darab elejétől. „Közvetlenül napfelkelte előtt jár az idő. / Elektra egyedül kuporog a domboldalban. Gyertyák égnek körülötte”¹⁶ – ez a forgatókönyv nyitóképe, ami után Elektra (Törőcsik Mari) belekezd a filmen is hallható monológjába: „Én szólok, Elektra. Az igazság szól és a törvény. Átkozott legyen minden zsarnok, és áldott minden ember, aki nem törődik bele a zsarnokságba. Áldott legyen minden ember, akit zsarnok pusztít el.”¹⁷ A filmben Elektra kezdő mondatai alatt a homályos hajnali fényben lovasokat látunk a pusztában futni, ahogy Aigisthos vára felé közelednek. Bár a forgatókönyv a lovasokról csak később tesz említést, a film és a forgatókönyv kezdő szituációja azonosnak tekinthető: Elektra monologizál, imaszerű szertartást végez apja halálának évfordulóján. A film nyitó képe, s az a tény, hogy míg Elektra szövegét halljuk, nem őt látjuk, még inkább kiemeli a mondatok jelentőségét. Elektra mind a forgatókönyvben, mind a filmben már második mondatában elvont fogalmakkal, az *igazsággal* és a *törvénynyel* azonosítja önmagát. Rögtön az elején láthatjuk annak jelét, hogy a *Szerelmem, Elektra* a mítosz esszenciáját igyekszik megragadni: a darab, a forgatókönyv és a film is egyértelműen arra törekszik, hogy Elektrát ne karakterként, ne kézzelfogható személyként, hanem absztrakt, az „Elektra-fogalmat” közvetítő figuraként ábrázolja.

„A halott Elektra is Elektra”¹⁸ – mondja ennek megfelelően Elektra a darabban, majd ugyanezt a mondatot a Kórus is elismétli. A darab nyitása leginkább abban különbözik a film és a forgatókönyv kezdetétől, hogy Elektrát konfrontatív helyzetben mutatja be. Chrysothemis így szól testvérehez: „Te nem vagy normális.”¹⁹ Chrysothemis hétköznapibb, közvetlenebb nyelve, ami ebben a darabot nyitó mondatban is tetten érhető, szintén ennek a konfrontációnak egy eleme: a színdarabban egyedül Elektra és Orestész beszél magasan stilizált nyelven, míg a szatellitfigurák hangsúlyosan alulstilizált, informális fordulatokban szólnak meg. Aigisthos megjelenéséig a nővérek vitája is részben ezt tematizálja, amikor Chrysothemis így szól Elektrához: „Amíg az ember fiatal, azt hiszi, úgy élhet, ahogy akar. Aztán benő a feje lágya, és megtanulja: úgy kell élni, ahogy lehet.”²⁰ A vita konkrét tárgya az a kérdés, hogy Elektra hajlandó lesz-e férjhez menni Lóthoszhoz, akit Aigisthos szán neki. Ezt a vitát a Kórus kérdésekkel, időnként Elektra vagy Chrysothemis mondatainak elismétlésével szakítja meg. Noha Chrysothemis a filmben is megjelenik, kevésbé jelentős a szerepe: szövegében eleve kevesebb a hétköznapi megjegyzés, de Jobba Gabi alakítása, akár bárki másé a filmben, még akkor is elveszi a főnt említett nyelvi konfliktus életét, ha az elhangzó mondat történetesen ugyanaz, mint az iménti idézet a darabból. Jancsó színészei egyfajta bresssoni automatizmussal beszélnek, s nyugodtan gondolhatunk rájuk bresssoni modellekként, mivel az érzelmek visszafogása, a monoton beszéd maximálisan elősegíti, hogy a színészek az általuk alakított mitológiai alakok megtestesítői legyenek: figurák és modellek, karakterek és személyiségek helyett. Így a filmben Elektra sem nővére provokációjára reagál, hanem magától beszél, s Chrysothemis sokkal inkább nyugtatni próbálja Elektrát – arcát arcához érintve simogatja, suttog hozzá, amikor először látjuk őket egy kettős közeli

beállításban –, semmint vitatkozna vele a hatalom és élet lehetőségének kérdéseiről, mint a darabban.

Ezzel együtt elmondható, hogy Elektra válaszai Chrysothemis provokációjára a darab szövegében ugyanúgy önmaga fogalmi meghatározását eredményezik, mint a film vagy forgatókönyvbéli monológ. A filmben hallott monológ tekinthető a darabban szereplő Elektra-válaszok összeollózott sűrítményének, hiszen igen sok a két szöveg közti szó szerinti egyezés. „Én tartom a napot az égen. Én vigyázok az emberekre, hogy ne négykézláb járjanak. Én szülök minden ártatlan csecsemőt. Én, Elektra, aki nem felejték. Amíg egyetlen ember él, aki nem felejt, ti se felejtettek.”²¹ Máshol apró, ám e tanulmány szempontjából lényegi különbségeket vehetünk észre: „Ha elfelejtjük, hogy Agamemnon megölték, minden megtörténhet. Az is, hogy holnaptól nem kel föl a nap. Az is, hogy az ember nagy fekete bogárrá változik”²² – utal a darab Elektrája Kafkára,²³ de a forgatókönyvben (és a filmben) még messzebb ment Gyurkó és Hernádi, ahol így folytatódik a szöveg: „Az is, hogy milliókat égetnek el, mint a fahasábokat”,²⁴ amivel a holokauszt emléket s traumáját is megidézik. Ez egyrészt a film baloldali jellegét erősíti, hiszen ezzel a mondattal Elektra a fasizmus bünei ellen emel szót, másrészt a befogadó asszociációs lehetőségei még inkább kibővülnek, amiktől Elektra és az általa hangoztatott eszmék még időtlenebb, örök igazságokká válnak, amelyek alátámasztására éppúgy használható egy 1912-es szöveg,²⁵ mint a második világháború tömeggyilkosságai.

A zsarnok színre lép

Aigisthos megjelenése a következő fontos eseménye mindhárom *Szerelmem, Elektra*-változatnak, s mindhárom változatban másként történik ez. A darabban egész egyszerűen előlép, és Elektra mondatára, „Váro, amíg eljön Orestész, és boszút áll a bűnökért”, azt válaszolja: „Csak az a bökkenő, hogy Orestész nem jön el.”²⁶ Ezután egy meglehetősen ironikus szóváltás következik arról, hogy Aigisthos hallgatózott-e, ami érdekesen rezonálhatott a korszak nézője számára, mivel mind a Rákosi-, mind a Kádár-korszak meghatározó jellemzője volt, hogy a hatalom lehallgatta a gyanús állampolgárokat.

A forgatókönyv szövege Elektra monológja után jelzi, hogy Aigisthos közelít Elektrához: „Egisztoz mellett udvaroncok csapata lépked, köztük solymászok, karjukon vadászszólyom, agarászok, agarat vezetve, a lovak mögött törpék futnak.”²⁷ Bár a filmben Elektra monológja alatt látható gyertyás lányok soráról, az ostorosokról, a botosokról nem tesz említést a forgatókönyv, itt meglehetősen pontosan leírja, amit a képen látunk.

Lényeges különbség azonban a forgatókönyv és a film között az, hogy Aigisthos (Madaras József) nem megy oda Elektrához: Jancsóra jellemző módon a kamera megy oda Elektrától Aigisthoshoz. Ez először is azért fontos, mert a film így tudja bemutatni, amire Józsa Péter is fölhívja a figyelmet,²⁸ hogy Jancsónál Elektra mint ellenálló integráns része Aigisthos rendszerének. Elektra nem hallja, hogy Aigisthos és a Vezér (Balázsovits Lajos) megbeszélnek: Elektra „Mondja.” – „Mint minden évben.” Akárcsak a hallgatóság-lehallgatás motívumáról, erről is megjegyezhetjük, hogy Elektra illetlen helyzete párhuzamba állítható Jancsó rendszerkritikai olvasatokat is fölkínáló filmjeinek helyzetével a Kádár-korszakban. Másodsor

Jancsó ezzel a hosszú kocsizással, majd az ülő Aigisthosra zoomolással fel tud vonultatni mindent, ami egy Jancsó-filmhez kell, s amit a korabeli kritika fanyalogva fogadott: „Látszatra minden a régi; Jancsó már eleve Jancsó-modorban készíti a filmet. Eszközei, miközben tovább tökéletesedtek, egyúttal meg is merevedtek, rákövesedtek mondandójára.”²⁹

Az önmagáért való ornamentikánál természetesen jóval többről van szó. Látni kell, hogy míg a darabban szerepel a Kórus, mint minden görög tragédiában, addig sem a forgatókönyvben, sem a filmben nincs már helye. Jancsó a népet reprezentáló Kórus helyett bemutatathatja magát a népet: „A háttérben körülbelül harminc lovas köröz, léptet állandóan, kezükben meg-megvillan a kelő nap sugarában sárgaréz lándzsájuk. / A távolban tüzek gyulladnak, kiáltások hangzanak, gyülekezik a puszták népe”³⁰ – olvasható a forgatókönyvben. A nép ilyen, anakronizmusoktól hemzsegő, mégis „magyaros” ábrázolása egyszerre konkretizálja és általánosítja a film világát. Jancsónál a nép nem mindig szövegszerű visszhanggal, hanem táncsal, ostorcsapással, lovasfelvonulással nyilvánítja ki Aigisthos rendszeréhez való hűségét vagy hűtlenségét. Ezenkívül meg kell jegyeznünk, hogy már a Gyurkó-darabban is fontos dramaturgiai szerepe van az úgynevezett „igazság ünnepe” szertartásnak, amely Agamemnón halálának évfordulójához kötődik, s ami mind a forgatókönyvben, mind a filmben kiemelt jelentőséget kap. Már a film első perceiben látható díszes felvonulás is része az „igazság ünnepére” való készülődésnek.

Klytaimnéstra

Mielőtt az ünnep tárgyalásába kezdünk, érdemes kitérni Klytaimnéstra szerepének kérdésére. Ugyanis mindhárom alkotás esetében radikálisan különböző megoldásokkal élnek az alkotók: az anya karakterét megtartják, vagy kirekesztik, így teremtve egy sajátosan új dramaturgiai megoldást. A Gyurkó-darabban háromszor jelenik meg Klytaimnéstra. Először a hetedik jelenetben,³¹ nem sokkal Orestés érkezése után, azt követően, hogy a fiú közölte Aigisthossal saját halálát. A jelenet arról szól, hogy Orestés inkognitóban anyjának is elmondja: meghalt Orestés. Klytaimnéstra rendkívül szűkszavúan reagál erre, aminek számos interpretációja lehetséges, mivel Gyurkó szövegében egyáltalán nincs szerzői utasítás (még a szereplők be- és kilépését sem jelzi, csak egyszerűen új jelenetfejléceket iktat be, amikor valaki bejön vagy kimegy, s a fejléc alatt zárójelben felsorolja a jelenetben szereplő karaktereket). Egyedül Aigisthos és Elektra halálakor írja ki, hogy Orestés „(Leszúrja.)”³² Bárhogy elképzelhetjük tehát a következő mondatok elhangzását: „Orestész. A kisfiam. Meghalt a kisfiam. Ez nem igaz.” Az anya opportunizmusát látszik erősíteni az a tény, hogy a hírt csak Aigisthos szájából hiszi el: „Ha te mondd, biztos igaz.”³³ Orestés is hiába próbálja kideríteni, hogyan érez anyja, mindössze annyi derül ki, hogy Klytaimnéstra szerint a csecsemő Orestést Agamemnón gyilkos dühe elől kellett elmenekíteni, illetve, hogy az anya látszólag teljesen bedőlt Aigisthos propagandájának: „Élt, de hogy? Tudom én: kocsmázott, szajhák után máskált, kártyabarlangokban verte el Agamemnón pénzét.”³⁴

Később a tizenharmadik és tizennegyedik jelenetben³⁵ látjuk viszont a királynét. Előbbiben az „igazság ünnepének”

szertartása keretében méltatja Aigisthost mint uralkodót, s önmagáról mint „egyszerű, szerelmes asszony”³⁶-ról beszél. Opportunizmusa teljesnek látszik, bár a tizennegyedik jelenetben nagy erővel próbálja férjét lebeszélni arról, hogy a lánya által nem kívánt házasságra kényszerítse Elektrát.

A gyurkói Klytaimnéstra karakterének teljességét azonban csak a tizenkilencedik jelenetben³⁷ ismerjük meg, ahol szembesül Aigisthos halálával. Klytaimnéstra itt vallja meg, hogy gyűlölte Agamemnont, „aki megölte Iphigéniát”,³⁸ s aki állítása szerint megcsalta és többször is megerőszakolta őt. Számunkra azért különösen fontos ez a jelenet, mert bár Klytaimnéstrát valóságos, érző, esendő nőnek ábrázolja, aki számot tud adni Agamemnón valóságos, brutális, a patriarchátus nyerteseként tetszelgő abuzőr mivoltáról, Orestést és Elektrát ez nem érdekli. A gyerekek, ebben a jelenetben már Chrysothemisszel együtt, megvetik anyjuk ember mivoltát, és csakis absztrakt fogalmakhoz képesek mérni: a *törvényt*, a *hűséget*, az *igazságot* kérik rajta számon. A két nyelv és gondolkodásmód nem érti egymást, így a gyerekek és az anya kölcsönösen megtagadják egymást. Elektra ugyan meg akarná ölni anyját is, de Orestés erről lebeszéli. Klytaimnéstra jelenet záró monológja ismét nyitott az interpretációkra: „Ideülök a kedvesem fejéhez. Idefekszem a teste mellé. Idebújok a karjaiba. Őlj meg, király: akkor a holttestem fekszik majd a kedvesem mellett.”³⁹ Sem Orestés, sem Elektra nem válaszol és nem is tesz semmit, de a következő jelenetben Klytaimnéstra már nem szerepel. Hogy ezt a monológot egyszerű búcsúnak, a hatalomtól való visszavonulásnak, vagy öngyilkosságnak, esetleg úgy olvassuk, hogy a rendező akár meg is öletheti valamelyik gyerekkel az anyát, rajtunk áll.

A forgatókönyv azt látszik igazolni, hogy Gyurkó nagyon is elképzelhetőnek tartott egy olyan rendezői megoldást (noha erre nem tesz utalást a darab szövegében), amelyben Orestés anyagyilkossá válik. Bár hozzá kell tennünk, hogy a forgatókönyvbeli Klytaimnéstra figurája ezt jobban indokolja, mint a darabé. Azt kell látnunk ugyanis, hogy Gyurkó és Hernádi a forgatókönyvben radikalizálta Chrysothemis és Klytaimnéstra alakját. Még hozzá úgy, hogy a darabbeli Aigisthos legemblematikusabb, legbrutálisabb mondatait átadták a két opportunista nőalaknak. „Nem felelsz, tehát elhiszed. Akkor hidd el azt is, hogy testvérünk életét a következők töltik be: a nők, ez egy. A kártya, ez kettő. A lovasverseny, ez három. A bor, ez négy. Több nincs”⁴⁰ – mondja Chrysothemis a forgatókönyvben, míg ez a mondat a darabban minimális különbséggel Aigisthosé: „Akkor hidd el azt is, hogy testvérdéd nagyon hasonlít valakire a családodokban. Ugyanis a következők töltik be az életét”,⁴¹ s a szöveg további része szó szerint egyezik az előbbivel. Később Klytaimnéstra mondja a forgatókönyvben: „Aki uralkodó, az tudja; hogy rend legyen a birodalmában, koponyákkal kell kikövezni a pusztát, jajgatással bevakolni a falakat”⁴² – míg ez a mondat a darabban szintén Aigisthosé: „Király vagyok, és tudom: ahhoz, hogy rend legyen a városban, koponyákkal kell kiköveznem az utcákat, jajgatással bevakolnom a házakat.”⁴³ Szintén: a forgatókönyvben tulajdon anyja utasítja Elektrát, hogy az „igazság ünnepén” járuljon a király elé és mondja el, mit gondol, míg a darabban ezt megint csak Aigisthos mondja.⁴⁴ Végül idézzük föl a diktatórikus rendszerek irányelvét páratlan erővel megjelenítő mondatot: „Az boldog, aki reggel úgy ébred, hogy pontosan tudja, milyen lesz a nap-

ja. És azt is tudja, hogy élete végéig nem változik semmi⁷⁴⁵ – mondja a forgatókönyvben Klytaimnéstra, ami a darabban így hangzik Aigisthos szájából: „Az boldog, aki reggel úgy ébred, hogy pontosan tudja, milyen lesz a napja. És azt is tudja, hogy hús év múlva ugyanolyanok lesznek a napjai.”⁷⁴⁶

A forgatókönyvben tehát igen megalapozottnak tekinthetjük Orestés és Elektra döntését, amikor közösen ölik meg anyjukat. Bizonyos szempontból azt mondhatnánk, hogy Klytaimnéstra alakja a forgatókönyvben kevésbé árnyalt, mint Gyurkó darabjában, de talán pontosabb azt mondanunk, hogy már itt is stiláris absztrahálás történik. A forgatókönyvben már nemcsak Elektra és Orestés alakja redukálódik addig, hogy saját nevük válik önmaguk legfőbb jellemzőjévé, ahogy Gyurkó szövegében áll: „Elektra Elektra, és Orestész Orestész”,⁷⁴⁷ hanem a mítosz többi szereplője is. Ugyanezt igazolja, hogy a forgatókönyvben Aigisthost nem ölik meg a testvérek, hanem öngyilkos lesz, mivel tudja: az a sorsa, hogy zsarnokként elbukjon: „Egisztosz a félelemtől bénán bámulja Orestészt, aztán mint aki valamit megértett, előrántja a törét és szíven szúrja magát.”⁷⁴⁸ A darabban lévő Orestés–Aigisthos-vita (tizenhatodik jelenet)⁷⁴⁹ ennek megfelelően Orestés és Klytaimnéstra vitájává válik a forgatókönyvben, s megint az anya mondja ki Aigisthos helyett a legsúlyosabb mondatot: „Nem érted, király: az ember belepusztul a szabadságba.”⁷⁵⁰ Ezt követően a testvérek egymást segítve gyilkolják meg anyjukat: „Elektra törrel a kezében elindul Klitaimnesztra felé, de Orestész megállítja, félretolja. / Lassú léptekkel megy oda a testvér Klitaimnesztrához és törét a szívébe szúrja. Aztán Elektrahoz fordul, megöleli.”⁷⁵¹

Ehhez képest igen különösnek tetszhet, hogy a filmbe végül egyáltalán nem került bele Klytaimnéstra alakja. A film ezt praktikusán a nő halálával magyarázza: az „igazság ünnepe” egy szertartása közben a Kikiáltó (Bajcsay Mária) elmondja, hogy Klytaimnéstra tíz éve halott. Föltehetően ennél azért többről van szó: Klytaimnéstra hiánya azzal is magyarázható, hogy bár már Gyurkó darabjára is jellemző az absztrakciókban való gondolkodás, Jancsó változata felé haladva ez egyre erősebbé válik, s ilyen értelemben a forgatókönyvet egy átmeneti állapotnak is tekinthetjük a jancsó-i parabolisztikus elbeszélés felé vezető úton. Jancsónál nem Klytaimnéstra mondja ki a fent idézett mondatokat, hanem a Balázsovits Lajos által játszott Vezér. Számos válasz adható arra a kérdésre, hogy a királynő helyét és forgatókönyvbéli mondatait vajon miért egy fiatal fiú veszi át Jancsó filmjében, mégis az tűnik a legkézenfekvőbbnek, hogy Jancsó ezzel is a patriarchális diktatúra modelljét kívánja még csupaszabban ábrázolni. Nála nem azt látjuk, hogy Aigisthos rendszere a családmódel alapján épül föl, amelyben a király és királyné az apa és anya szerepében tetszeleg, s amelyben – jellemzően – az apa kicsapong és megcsalja feleségét (mint a Gyurkó-darabban tette Agamemnón Klytaimnéstra állítása szerint). Jancsónál egy kopasz férfit látunk uralkodni, mellette egy fiatal fiúval, akiket gyönyörű, fiatal és meztelen nők sokasága vesz körül. Ezek a lányok egyetlenyszer sem szólalnak meg a filmben, mert Aigisthos rendszerének lényege szerint nem szólalhatnak meg. Jancsónál a *Szegénylegények* (1966) óta a meztelen nő a kiszolgáltatottság, a sebezhetőség, az elnyomás megtestesítője: nála a meztelen nő nem a *male gaze* tárgya,⁷⁵² hanem annak kritikája. A Vezér mindjárt a film elején odalép egy meztelen és egy még ruhában lévő lányhoz, s a hatalom birtokosaként, kérdés nélkül megsimogatja az

egyiket, míg a másikat szinte szemmel vetkőzteti. A filmben azok a nők is, akik szóhoz jutnak, mind a király alattvalói, és mindannyian kiszolgáltatott helyzetben vannak: Chrysothemis félelemből csitítja Elektrát, akit a láthatóan öregesre sminkelt, hosszú ujjú, nyakig zárt ruhába bújtatott, csapzott hajú Töröcsik játszik; Elektra fizikai megjelenése a filmben kirívó ellentétet jelent a meztelen „udvarlányoknak”. Rajtuk kívül még a Kikiáltó jut nőként szóhoz a filmben, aki egyértelműen a hatalom kiszolgálója: szintén fiatal és szép, s bár ruhát visel, ez a ruha áttetszően fehér, fátýolszerű anyagból készült, amely alatt látszik meztelen teste. Ő lesz majd az, akivel a Vezérnek meztelenül (az egyedüli meztelen férfitest a filmben) kell táncolnia Elektra hatalomátvétele és Aigisthos megölése után a galambok udvarán; akik eddig ruhában hódoltak Aigisthosnak és élvezték mások kiszolgáltatottságát, most maguk válnak meztelen kiszolgáltatottakká. Később Orestés szúrja hátra a Vezért, ahogy a forgatókönyvben tette ezt Klytaimnéstrával. Az anya jelenléte nyilvánvalóan gyengítené Elektra igazságtételt követelő, emancipatorikus alakját. Világos, hogy sem Aigisthos uralmi rendszerében, sem Jancsó dramaturgiai építkezésében nincs helye női uralkodónak.

Az igazság ünnepe

Már Klytaimnéstra szerepének tárgyalásakor is érintettük az „igazság ünnepe” bizonyos részleteit. Ez a motívum Gyurkónál is megjelenik, azonban Józsa Péter pontosan rámutat, hogy az ötlet eredetileg Móricztól származik, aki a Bornemissza-darab átírásakor egy dramaturgiai probléma megoldására „kénytelen volt kitalálni a győzelem *évfordulójának* ürügyét (támpontul használva a már Bornemisszánál meglévő utalást), amivel kétségkívül új drámai elemet vitt a szituációba, mert a bosszú éppen akkor csap le, amikor a bitórlók *ünnepre* készülnek. Ezzel azonban előképet teremtett Gyurkó és Jancsó változatához.”⁷⁵³

Gyurkónál a végsőkig fokozódik az „igazság ünnepe” dramaturgiai problémája. Aigisthos rendszerében az „igazság ünnepe” a Bahtyin karnevál-elméletében⁷⁵⁴ bemutatott és elemzett *ünnepe* színrevitele: a hatalomátvitel évfordulóján mindenki büntetlenül kritizálhatja az uralkodót.⁷⁵⁵ Ennek ellenére azt látjuk, hogy senki sem kritizálja: a tizenötödik jelenet⁷⁵⁶ előtt, a szertartás során csak Klytaimnéstra szólal föl; az ő szövegét fent már elemeztük. Elektra ekkori fellépése előtt végig jellemző volt az Elektra–Aigisthos dinamikára, hogy Elektra viszonylag nyíltan, mégis fedett, fogalmi beszédben szembesítette Aigisthost zsarnokságával, Aigisthos pedig provokálta Elektrát, hogy merje csak mindezt elmondani az „igazság ünnepe” is. A tizenötödik jelenetben azt látjuk, hogy Elektra tizenöt év hallgatás után most valóban, a nyilvánosság előtt is elmondja véleményét Aigisthosról. Az informális közlés helyett most a formális választja: kilép a publicitás terébe – jegyezzük meg, hogy ez szintén emlékeztet a Kádár-korszak nyilvános beszédre vonatkozó társadalmi paktumára. Nem véletlen, hogy Aigisthos ezt már nem tűrheti: azonnal elrendeli, hogy szervezők meg Elektra és Lóthos nászát, amit azért számít igen durva s kegyetlen büntetésnek, mert Elektra gyászának és ellenállásának egyik legfőbb eleme szüzességének megőrzése volt. Ekkor lép elő Orestés, hogy a következő jelenetben megölje az uralkodót.

A forgatókönyv három szempontból is változtat az ünnep jellegén. Először is létrehozza a filmben is látható *mise en abyme* jelenetet: az ünnepséget azzal nyitják meg, hogy eljátsszák Agamemnón megölésének történetét: „A palota udvarán emelvény áll, az emelvényen némajátékban lejátsz[szák] Agamemnon megölésének történetét. / A játék inkább tánc, mint színjáték. Az előadást Klitaimnesztra rendezi és kommentálja. Sorban bemutatja a szereplőket, a királyi család tagjait játszó színészeket.”⁵⁷ Majd a játék végén furcsa dolog történik: az Agamemnónt játszó színészt nyilvánosan kivégzik. Egyfajta negatív *Egérfogó-jelenet*⁵⁸ látunk: nem az igazságtételt követelő Elektra hozza Aigisthos tudomására, hogy pontosan tudja, hányadán állnak, hanem Aigisthos közli a néppel. Még Agamemnón képmásának, az öt játszó színésznek sincs helye rendszerében. Mindezt persze Elektra sem hagyja néma, szelíd kommentár nélkül: „Elektra felmegy a víztárolóhoz, belelép a medencébe, magához öleli a holttestet, aztán visszaereszti a véres vízbe. Testéhez tapadó, csuromvízes ruhában lép ki a medencéből, indul el a pusztaban.”⁵⁹ A második változás az, hogy a színjáték után látjuk a népet felvonulni és hódolni Aigisthosnak: „Aszszonyaim az idén három fiút szültek nekem!” „Köszönet néked, nagyúr!” „A cukor sosem volt ilyen édes, a só ilyen sós!” „Köszönet néked, nagyúr!” „A pénz kétszerre többet ér, mint tavaly!” „Köszönet néked, nagyúr!” „Ebben az esztendőben csak szép álmaim voltak!” „Köszönet néked, nagyúr!” „Egy vágyam van, hogy téged, felség, még jobban szerethesselek!”⁶⁰ A kántált szövegek jellemzője, hogy abszurdításokat, paradoxonokat fogalmaznak meg: nem tudjuk, mihez képest ér kétszer többet a pénz, és az édesség fokmérője maga az édességet létrehozó cukor, illetve a sós ízt a só maga jellemzi. A harmadik változtatás, hogy amikor a forgatókönyvben Elektra kiáll a nyilvánosság elé véleményével, a rá szabott büntetést nem Aigisthos, hanem ismét saját anyja, Klytaimnéstra mondja ki, ami ráadásul még kegyetlenebb, sőt durvább is, mint a darabban: „Örült Elektra, ki figyel a szavadra? – Halljátok a nagy és bölcs Egisztosz király ítéletét: Elektra mától kezdve a bordélyházban mindenki köztulajdona!”⁶¹ Prostituílnak adja tehát saját lányát Klytaimnéstra. Nyilvánvaló, hogy a szertartás mindhárom eleme Aigisthos rendszerének brutalitását ábrázolja a forgatókönyvben.

Az utolsó elem, tehát Elektra bordélyházba adása kivételével a főnti változások mind megvalósultak a filmben. Józsa Péter ennek igen nagy jelentőséget tulajdonít: „Jancsónál kibontakozik az ünnepnek az a (bizonyos mértékig már Gyurkónál is meglevő) funkciója, hogy alkalmat adjon az aigiszthoszi univerzum ábrázolására és elemzésére: egy film nem lehet elvont, nem épülhet »jelzett« situációkra: a világoknak bizonyos extenzív konkrétsággal láthatóvá kell válniuk; de ennek következtében a film tulajdonképpen már nem arról szól, hogyan dől meg Aig. uralma, hanem arról, hogy *milyen uralmat* dönt meg a testvérpár.”⁶² Ezzel némiképp vitatkozva meg kell



2. kép. Az igazság ünnepe – Jancsó ornamentikája. *Szerelmem, Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)

említenem, hogy a forgatókönyvhöz képest a filmben a szertartásokat nem Klytaimnéstra, hanem a Kikiáltó vezényli. Józsa-nak igaza van abban, hogy a filmkép mindig konkrét, ám attól, hogy a szertartást egy névtelen szereplő tartja, az események személytelenebbé válnak, amelyeket Jancsó tömeg- és térszerző megoldásai: a kamera folyamatos koreografikus mozgása, a nép geometriai, szimmetrikus alakzatokba szervezése, a jelmezek színei, amelyek szintén szabályosan tagolják a képet, még inkább absztrahálnak. Fontos eltérés még a forgatókönyvhöz képest, hogy az Agamemnónt megtestesítő táncos-színészt nem ölik meg a katonák. A filmben ez a halál rituális, illetve, ha történik gyilkosság, az a képen kívül történik, és mi nem látjuk: a férfi beledől a már eleve pirosra színezett víztároló medencébe, majd a kamera a táncosok és ostorosok követésével tér át Elektrára, aki röviden beszél Aigisthossal és a Vezérrel, aztán a kép rászúrkít Elektra arcára, aki lehajol az Agamemnónt megtestesítő táncos-színész immár kimerevedett pupillájú arcához, s ekkor látjuk meg, hogy a férfit már felravatalozták, Elektra pedig egy magyar siratót énekel érte.

Halálok

Ez egyúttal elvezet bennünket a film egyik legsajátosabb vonásáig a darabhoz és a forgatókönyvhöz képest: ez pedig Jancsó halál-ábrázolása. Legtömöbben úgy fogalmazhatjuk ezt meg, hogy Jancsónál a halál rituális, szimbolikus. Ennek első megjelenése az imént leírt Agamemnón-színész halála. A második eset Orestés (Cserhalmi György) halála, akit Elektra öl meg. Míg a Gyurkó-darabban és a forgatókönyvben egyaránt azt látjuk, hogy Elektra és Orestés egymásba szeretnek, amikor még nem ismerik föl egymást, s ennek az sem vet akadályt, hogy Orestés saját halálának hírével eleinte elkészeríti Elektrát; addig Jancsónál erre Elektra úgy reagál, hogy megöli a számára ismeretlen rossz hír hozóját.

Itt ki kell térnünk az úgynevezett *felismerési jelenet* kérdésére, amely a görög tragédiák hagyományos dramaturgiai eleme. Gyurkó nem véletlenül hagyja ezt el teljesen: nála Orestés



3. kép. Elektra (Töröcsik Mari) és Orestés (Cserhalmi György): testvérszerelem és -gyilkosság. *Szerelmem, Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)

a városba érkezése után először Elektrával találkozik, s rögtön udvarolni kezd neki. Ezt követően közli saját halálának hírért Aigisthossal, s ezután következik a költői kilencedik jelenet,⁶³ amelyben a testvérszerelem kibontakozik. Ennek dramaturgiai alapfogása, hogy sem Orestés nem tudja Elektráról, hogy Elektra, sem Elektra a szerelméről, hogy ő Orestés. Pusztán céljaikat fogalmazzák meg egymásnak, s így a darab szereplői tulajdonképpen a legtisztább módon ébrednek szerelemre egymás iránt: nevek és preconcepciók nélkül, egyedül azért, mert azonosak a vágyaik. „ORESztész: Amíg nem ismeretek, csak Oresztész parancsa volt: felszabadítani a várost. / ELEKTRA: Amíg nem ismertelek, csak egy feladatom volt: megszabadítani a várost.”⁶⁴ A darab világán belül egyedül a Kórus kérdőjelezi meg vonzalmuk helyességét: „Azt hiszitek, egyről beszéltek?”⁶⁵ Gyurkó nagy találmánya, hogy a testvérek közti félreértés végsőkéig fokozásával képes rámutatni: a mítosz absztrakt szintjén a testvérek egymásnak teremtettek, hiszen Agamemnonnót is egy férfi–nő szerelmi páros ölte meg, így a bosszú is egy férfi–nő szerelmi párosé kell hogy legyen a talio-elv alapján. Ettől az sem tántorítja el a testvéreket, hogy Gyurkó még a felismerési tárgyat is beleírja a jelenetbe: Orestésnél van Agamemnon törje. A fiú csak Aigisthos megölésénél fedi föl kilétét, s ebben az esetben is az absztrakció szintjén bizonyítja, hogy ő Orestés: „Oresztész vagyok, a meggyilkolt Agamemnon fia. És a te halálod, zsarnok.”⁶⁶ A testvérszerelem konfliktusa éppen a zsarnok halála után teljeseedik ki, mivel Elektra nem akarja földadni kapcsolatát Orestésszel, s mikor Orestés ennek lehetetlenségéről meggyőzi, Elektra részben a „forradalmi eszme”, részben a szerelmi sérelem miatt megkérdőjelezi testvére hatalmát: ezért lehet a Gyurkó-darab egyetlen megoldása, hogy Orestés megöli Elektrát is. Noha ez a megoldás végletesen tragikusnak tűnhet, valójában egy *spirális narratívává*⁶⁷ alakítja a drámát, mivel Elektra lényege ezáltal a mindenkori ellenállás lesz a mindenkori hatalom birtokosával szemben. Ahogy Józsa találóan fogalmaz: „S itt ne téveszsen meg senkit az, hogy Elektra halála »tragikus esemény«: Oresztész azért öli meg, hogy a szituáció innen maradjon a tragikumon; a tragikumot öli meg.”⁶⁸ A forradalmi kommuniz-

mus mint a befejezhetetlen társadalmi tökéletesedés formája azért is olvasható rá a drámára, mert Gyurkó igen gyakran kifejtette ezzel kapcsolatos álláspontját: „Aki kommunista, nem tekintheti befejezettnek a forradalmat, nem nyugodhat bele a társadalmi egyenlőtlenségekbe, nem elégedhet meg a jogi egyenlőséggel, nem mondhat le az egyenlő lehetőségek biztosításáról.”⁶⁹

Az eddig megállapítottakat a forgatókönyv esetében is elmondhatjuk. „Elektra fájdalomtól eltorzult arccal fut a mezőn. / Oresztész szembejön vele. Találkoznak. Elektra megáll. / Örjögve elkezd verni Oresztész arcát, testét. / A jelenet alatt, a jelent végére a vad ütésből vad, szerelmes ölelés lesz.”⁷⁰ Ezt követően a szerelemből és párbeszéde szóról szóra megegyező a darabban színre vitt változattal, annyi el-

téréssel, hogy a forgatókönyvben a Kórus nem kap szerepet. A forgatókönyvben a lezárás – a darabhoz hasonlóan – szintén Elektra Orestés keze általi halála.

A filmben azt látjuk, hogy a forgatókönyv fenti idézetéből, Elektra örjögéséből józan, hidegen kimért gyilkosság lesz. Töröcsik arcán legfeljebb az elszántság látszik, amikor megöli testvérét. Ennek eredményeként azonban Aigisthosék halálra ítélik Elektrát, és bezárják a vályogfalú börtön-várba. Érdemes föl hívni a figyelmet arra a paradoxonra, hogy Jancsónál az épületek mindig nyomasztóan átláthatóak, mégis a bezártságot jelenítik meg. Ez már a *Szegénylegények* sáncára is igaz volt, a *Szerelmem, Elektra*-ban pedig egy olyan oszlopos épületet látunk, ami tulajdonképpen csupa ablak-ajtó, de ezeken a nyílásokon nincs tábla és zár: Aigisthos hatalmi építménye teljesen átlátható és átjárható, ami mintha azt jelentené, hogy a zsarnoki logika is könnyen kiismerhető, leleplezhető; illetve ismét Bahtyinra utalva, aki azt is megállapítja, hogy a karnevál nemcsak kritizálja, de ironikus módon meg is erősíti a hatalmon lévőket, arra is gondolhatunk, hogy Aigisthosnak megdönthetetlennek hitt diktatúrájában nincs miért rejtegetnie zsarnokságát. Elektra nem él Aigisthos kegyelmi ajánlatával; nem mondja a népek, hogy mindenben tévedett, hanem a biztos halál tudatában újra elmondja: mindenki hazudik. Ezután küldik be az imént leírt börtönbe, ahol az oszlop másik oldalán háttal ott áll a feltámadt Orestés. Akár Cseh Tamás dalában, aki Orestésszel érkezett Jancsó filmjébe és a városba: „Háttal a falnak, és nem megdögleni. / Egy ember tudta ezt remekül.” Tegyük hozzá: Orestés feltámadását még hitelesebbé teszi, hogy a hosszú snitt, melyben életre kel, holttestének közelképével kezdődött; ha volna vágás, sokkal inkább fölmerülne az alkotói manipuláció lehetősége a befogadóban, mint így. A testvérek itt és ekkor, Orestés feltámadása miatt ismernek egymásra. Ennél aligha lehetne erőteljesebben jelezni az absztrakciót: pár percre fölmerül a lehetősége egy radikálisan új Elektra-változatnak, de az ősi, mitikus törvényeket nincs szerző, aki megszegheti: „Oresztész a zsarnok halála”.⁷¹

A snitt erejét növeli, hogy a folytatásában lezajlik az Aigisthos elleni puccs: ugyanazok a lovasok, akik korábban

még Aigisthost ünnepelték, ugyanaz a nép, amely az imént börtönbe kísérte Elektrát, most körbeveszi a vezért, és elállja előle a menekülés útját. A beállítás azzal végződik, hogy Aigisthosra hálót dobnak, s Orestés felmutatja a tört, amellyel a zsarnok megölte Agamemnónt. Érdekes módon azonban ezzel nem Aigisthost, hanem a Vezért öli meg először, miután az immár mosolygó és gyakran a kamerába néző Elektra meztelenül megtáncoltatta őket. A már Gyurkónál is tapasztalható konfliktus a testvérek között, amelynek fő kérdése, hogy a hatalomátvétel utáni új rendet miként hozzák létre, a filmben is fontos kérdésként artikulálódik: Orestés például felöltözteti a Vezért, mielőtt megöli; a vak bosszú helyett emberségesen végzi ki, még a Vezér kívánságának is eleget tesz, s nem szemből, hanem hátulról döfi le.

Aigisthos csak ezután kerül sorra. Leveszik róla a hálót, s egy hatalmas, sárgolyóra emlékeztető labdára helyezik: mozgása korlátozott, a labdát körülveszik, nem tudja elgurítani sehová, de a tetején maradni is nehezebbre esik. Amikor a tömeg a magasba emeli a labdát, le is esik róla, majd menekülni próbál, de először Orestés, majd egy lovas sor állja útját; s a kép horizontján ekkor ugyanúgy megjelenik a tágas, végtelen szabadság lehetősége, mint a *Szegénylegényekben*. Csak itt nem a rabok, hanem a zsarnok próbál menekülni. Orestés utoléri, és egy pisztollyal lelövi: „A történetnek vége. A zsarnok halott” – mondja ismét önreflexív módon, a mítosz ismeretére utalva, s elsétál a horizont, a fentiek értelmében tehát a szabadság felé.

A filmben ezen a ponton szólal meg először nondiegetikus zene, az *Allegro barbaro* (BB63) Bartóktól, akinek a zenéje és szellemisége Jancsót egész pályáján végigkísérte. Hamarosan Elektra is utoléri Orestést: a testvérek mintha táncot lejtenének egymással, majd Orestés visszafut a nép közé, akik immár valóságos örömtáncot járnak. Ahogy a zene elhallgat, a testvérek megvallják egymásnak szeretetüket, és önként lépnek oda a két pisztolyhoz, amit egy koszorúra készítettek nekik elő, hogy megöljék egymást. Látható, hogy Jancsónál minden egyes halálnak sajátos rituális jelentősége van. Annál is inkább, mert miután a nép eltemette és leterítette fölszabadítóit fátyollal, Jancsó vág, mielőtt feltámasztaná Elektrát és Orestést. Egy olyan filmben, amely összesen tizenkét beállításból áll, s amelyben egy feltámadást már vágás nélkül végignéztünk, igen kiemelt jelentősége lesz annak, hogy a holttestek képéről ugyanezen emberek sétáló közelijére vág a rendező.

Ezt követően Elektra és Orestés beszáll a film emblematis és sokat vitatott vörös helikopterébe. Noha eddig is volt anakronizmus a filmben, ez mégis meghökkentő pillanat. Ahogy fölszáll a gép, és elhalkul a propeller zaja, Elektra egy avantgárd, idézetekkel teletűzdelt epilógusba kezd. Ez a szöveg már a legelején megmagyarázza, mit jelent a helikopter: egy örökké újjászülető fönixmadarat látunk, akinek „apja a szabadság volt, anyja a boldogság”. Mi több, az epilógus csöppet sem kívánja rejtegetni egyértelmű (ön)értelmezői szándékát:



4. kép. Aigisthos (Madaras József) és a hatalom áttetsző épülete. *Szerelmem, Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)

„Elektra tovább mesél a világ és jelenkorunk elnyomottjainak nevében és legszebb reményeink képviselésében megszólaltatván argumentumul *Bartókot*, *Kodályt*, *Petőfit*.”⁷² Ez a záró szekvencia egyértelműen forradalmi, kommunista történetként értelmezi az eddig látottakat. Ennél azonban figyelemre méltóbb, ahogyan a végső snitt, ismételt vágás nélkül, képileg is megjeleníti a szöveg értelmét. A helikopter fölszáll, majd kirepül a képből, ezután a kamera leszenkel a földre, ahol a nép összegyűlik fogadni az érkező fölszabadítókat. Ez akár azt is jelentheti, hogy Elektra és Orestés most új országba érkeztek elhozni a szabadságot. Ezt követően egy végtelen hosszú élőlánc alakul a tömegből, élükön a mitológiai testvérpárral, hogy egyre közelebb kerülve a kamerához, egyre kevésbé a főszereplők töltsék ki a képet, míg végül teljesen ki is kerülnek belőle. A film záró képén az éneklő és táncolva járó népet látjuk, ahogy Elektra epilógusában is halljuk: „És ha már nem lesz többé földbirtokos és gyártulajdonos, nem lesz burzsoá és proletár, gazdag és szegény, elnyomó és elnyomott, és nem úgy lesz, hogy az egyik ember túlságosan jóllakik, a másik pedig éhezik, ha majd a bőség kosarából mindenki egyaránt vehet, ha majd a jognak asztalánál mind egyaránt foglal helyet, ha majd a szellem napvilága ragyog minden ház ablakán, akkor és csakis akkor lesz majd a földön emberhez méltó élet.” Azzal, hogy a fogalmakká titrált, mitológiai hősök helyett a nép képével zárul a film, éppen ezt, a különbségek nélküli világképet fogalmazza meg vizuálisan Jancsó.

Összegzés

A három változat három szerzőjét feltűnően az a lehetőség izgatta, hogy az Elektra-mítoszt a lehető legfogalmibb, legabsztraktabb szintjére csupaszítsa, hogy aztán ezt az absztrakciót nyelvi és vizuális stíuselemekkel gazdagítsa oly módon, hogy a megszületett végső mű reprezentálja a szerzők szubjektív kommunizmusát.

Jancsó esetében ráadásul még egy további absztrakciós szint és lehetőség is fölmerül: saját filmes stílusának absztra-

hálása, mivel a *Szerelmem, Elektra* igen sok filmes önmegreflexív gesztust tartalmaz. Ehhez a következő példákat érdemes kiemelni: Elektra többszöri kamerába nézése és a nézőkhöz címzett beszéde; Orestés már idézett mondata, amivel a narratíva folyamatát és végét kommentálja; a Gyurkó-szövegből átvett mondatok, amelyek a mitológiai szereplők mitológiai művoltának öntudatáról tanúskodnak; valamint az anakronizmusok – mind-mind ebbe a sémába illeszkednek. A film oly sokat vonultat fel e gesztusokból, hogy minden további nélkül tekinthetjük akár egy meta-Jancsó-filmnek is. Annál is inkább, hiszen a korabeli kritikák is lépten-nyomon azt hangsúlyozták, hogy ezzel a filmmel Jancsó „elment a falig”. Míg a magyar kritikák ezt jellemzően negatívumként vetették a rendező szemére: „Mert valamiképpen jelzi a művész görcsös nosztalgiját az egykori nagy siker után – s megmutatta azt is, hogy Jancsó a múlt időben mennyire eltávolodott céljai, ábrázolásmódjának egykori lényegétől”,⁷³ addig külföldön akadt olyan, aki e tanulmány írójához hasonlóan úgy látta, Jancsó tudatosan hajtja túl saját stílusát: „Az »Elektra« egy fejezet lezárását jelzi Jancsó művészi karrierjében, s ahogy ennek okait megfogalmazza, az jelzi növekvő tudatosságát – és törődését – a nézők reakciójával kapcsolatban.”⁷⁴ A filmet záró kommunista epilógus is olvasható e tudatosság jeleként.

Ez annál is figyelemre méltóbb, mivel mind Gyurkó darabja, mind Hernádi és Jancsó filmje egyszerre olvasható a

Rákosi- és a Kádár-rendszer kritikájaként is. Mintha műalkotások útján a szerzőknek lehetősége lett volna egyfajta humanista, a kormány hivatalos politikájától mégis „balrább” álló, 68-as szellemiségű baloldaliságot vállalni. Józsa Péter a film kapcsán egyenesen Herbert Marcuse gondolataira asszociál: „Lehetetlen nem gondolni Marcuse szavaira: »...a hazugságokat általánosan elfogadja a köz- és magánvélemény, s nem tűnnek többé szörnyűségesnek. E nyelv mindent előzőnlő jellege és hatékonysága arról tanúskodik, hogy a társadalom úrrá lett belső ellentmondásain; ezek megújulnak anélkül, hogy szétrobbantanák a társadalmi rendszert. S éppen a nyílt és kiáltó ellentmondás változott át a discours formájává és reklám-jelszavá. A reduktív szintaxis kiengeszteli az ellenfeleket, s egyetlen szilárd és családias struktúrában fogja őket össze.»⁷⁵

Az a tény, hogy a *Szerelmem, Elektra* minden verziójában különböző stilizálási módszerekkel, de problematizálódik az erőszakos hatalomátvitel, méghozzá a hatalomátvevők halálával, Jancsónál ráadásul önkéntes halálával, az önmegreflexív humanista baloldalt jeleníti meg. A narratíva spirálissá tétele ugyanakkor visszaadja a forrás-mítosz örökérvényűségét. Noha Marx József szerint „a film befejező mondatai mintha ma süketen csengnének”,⁷⁶ számomra úgy tetszik, a *Szerelmem, Elektra* mindhárom változata mind stílárius megoldásai-
ban, mind a baloldaliság ábrázolásában a mai napig érvényes.

Jegyzetek

Elektra (görög alakjában: Élektra) nevét a tanulmányban vizsgált művek címe szerint írom; az idézetekben igazodom az eredeti szövegek írásmódjához, minden más esetben a tudományos írásmódot használom (így tehát a film szereplőinek megnevezése is Orestés, Aigisthos stb.).

- 1 Józsa 1981, 778.
- 2 Józsa 1981, 778. (Kiemelés az eredetiben – Sz. B.)
- 3 Gyurkó 1968.
- 4 Gyurkó–Hernádi 1974.
- 5 Demeter 1968, 3–4.
- 6 Gyurkó 1970.
- 7 Koltay–Majoros 1999, 26.
- 8 Koltay–Majoros 1999, 32.
- 9 A filmből vett dialógusok és idézetek forrását nem közlöm lábjegyzetben.
- 10 Garai 1974, 12–13.
- 11 Bátki 1974, 3–5.
- 12 Ezen az 1968-as, Magvetőnél publikált szöveget értem.
- 13 Lukácsy 1972, 6.
- 14 Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (a továbbiakban MFTIA) Könyvtára, jelzet: Q3002.
- 15 Koltay 1999, 89.
- 16 Gyurkó–Hernádi 1974, 1.
- 17 Uo.
- 18 Gyurkó 1968, 12.
- 19 Gyurkó 1968, 9.
- 20 Gyurkó 1968, 17.
- 21 Gyurkó 1968, 18.
- 22 Gyurkó 1968, 17.
- 23 Kafka 1973, 85–139.
- 24 Gyurkó–Hernádi 1974, 3.
- 25 *Az átváltozás (Die Verwandlung)* megjelenési éve.

26 Mindkét idézet: Gyurkó 1968, 19.

27 Gyurkó–Hernádi 1974, 2.

28 „El. hagyományos (O. érkezése előtti) szereplésének rituálisan kodifikált (»engedélyezett«, »beépített«) jellege”, Józsa 1981, 806.

29 Nyerges 1975, 30–31.

30 Gyurkó–Hernádi 1974, 2.

31 Gyurkó 1968, 52–54.

32 Gyurkó 1968, 86 (Aigisthos megölése) és 109 (Elektra megölése). (Kiemelés az eredetiben – Sz. B.)

33 Mindkét idézet: Gyurkó 1968, 53.

34 Gyurkó 1968, 54.

35 Gyurkó 1968, 71–75.

36 Gyurkó 1968, 71.

37 Gyurkó 1968, 92–98.

38 Gyurkó 1968, 94.

39 Gyurkó 1968, 98.

40 Gyurkó–Hernádi 1974, 5.

41 Gyurkó 1968, 21.

42 Gyurkó–Hernádi 1974, 6.

43 Gyurkó 1968, 23.

44 „Figyelj ide, Elektra; az ünnepen, mint Egisztoz minden alattvalója, te is az uralkodó elé járulsz, és elmondod az igazságot.” Gyurkó–Hernádi 1974, 8. Vö. Gyurkó 1968, 26.

45 Gyurkó–Hernádi 1974, 20.

46 Gyurkó 1968, 50.

47 Gyurkó 1968, 110.

48 Gyurkó–Hernádi 1974, 39.

49 Gyurkó 1968, 80–86.

50 Gyurkó–Hernádi 1974, 42. Vö. Gyurkó 1968, 86.

51 Gyurkó–Hernádi 1974, 42.

52 Mulvey 1975, 6–18.

53 Józsa 1981, 800. (Kiemelések az eredetiben – Sz. B.)

54 Bahtyin 1982, 5–77.

- 55 Bahtyin 1998, 89–99.
 56 Gyurkó 1968, 75–80.
 57 Gyurkó–Hernádi 1974, 10 (a szögletes zárójel tartalma az archívumi példányban nem látszik, kopott a tinta).
 58 Shakespeare *Hamlet*jének jelenete, melyben Hamlet a vándorszíneészek által játszott *Egérfogó-jelenettel* szembesíti Poloniust gyilkos tetteivel. (Shakespeare: *Hamlet*, II. felvonást, 2. jelenet.)
 59 Gyurkó–Hernádi 1974, 12.
 60 Gyurkó–Hernádi 1974, 14–15.
 61 Gyurkó–Hernádi 1974, 37.
 62 Józsa 1981, 808. (Kiemelések az eredetiben – Sz. B.)
 63 Gyurkó 1968, 56–66.
 64 Gyurkó 1968, 63.
 65 Gyurkó 1968, 64.
 66 Gyurkó 1968, 78.
 67 A narratíva *problémamegoldó, leíró és spirális* típusaihoz lásd Bordwell 1996; Kovács 1997, passim.
 68 Józsa 1981, 811. (Kiemelés az eredetiben – Sz. B.)
 69 Gyurkó 1999, 16.
 70 Gyurkó–Hernádi 1974, 22.
 71 Gyurkó–Hernádi 1974, 32.
 72 Sas 1975, 7–10. (Kiemelések az eredetiben – Sz. B.)
 73 Gantner 1975, 4.
 74 „»Electra« marks the closing of a chapter in Jancsó's artistic career, and the way he puts the reasons show his growing awareness of – and concern about – audience reaction.” (A főszövegben saját fordításomat közlöm – Sz. M.) „Electra in the abstract”. 1974. október 13. 107, JF 3184/2 – a Magyar Nemzeti Filmarchívumban őrzött újságkivágat alapján nem lehet megállapítani, hol jelent meg a cikk, s ki lehet a szerzője.
 75 Józsa (1981, 811) idézi Marcuse 1968-as írását (Józsa a francia kiadásra hivatkozik, a fordító nevét valószínűleg azért nem jelzi, mert ő a későbbi hivatalos magyar kiadás fordítója, amely tanulmánya írásakor még nem volt publikus), vö. Marcuse 1968, 124.
 76 Marx 2000, 276.

Bibliográfia

- Bahtyin, M. M. 1982. *Francois Rabelais művészete, a középkori és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest.
 Bahtyin, M. M. 1998. „A karneváli világszemlélet” (ford. Könczöl Csaba): B. Gelencsér K. (szerk.): *Művelődéstörténet 1. Tanulmányok és kronológia a magyar nép művelődésének, életmódjának és mentalitásának történetéből*. Budapest, 89–99.
 Bárti M. 1974. „Nyolc perc a *Szerelmem, Elektrából*”: *Film Színház Muzsika* 18/24, 3–5.
 Bordwell, D. 1996. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest.
 Demeter I. 1968. „Színházi levél – két új magyar drámáról”: *Film Színház Muzsika* 12/10, 3–4.
 Gantner I. 1975. „*Szerelmem, Elektra*”: *Népszava* 103/13 (január 16.), 4.
 Garai T. 1974. „Elektra Apajpusztán”: *Tükör* 11/28 12–13.
 Gyurkó L. 1968. *Szerelmem, Elektra*. Budapest.
 Gyurkó L. 1970. *Az egész élet*. Budapest.
 Gyurkó L. – Hernádi Gy. 1974. *Szerelmem, Elektra (technikai forgatókönyv)*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, jelzet: Q3002.
 Gyurkó L. 1999. „Milyen színházat szeretnék?”: Koltay G. – Majoros J. (szerk.): *Huszonötödik Színház 1970–1977*. Budapest, 7–24. (Eredetileg: Gyurkó L. 1974. „Milyen színházat szeretnék?”: *Válóság* 17/4, 45–55.)
 Józsa P. 1981. „Elektra, avagy a strukturális invarianciák problémája (magyar Elektrák)”: *Filozófiai Szemle* 25/6, 774–815.
 Kafka, F. 1973. *Az átváltozás*. Ford. Györffy Miklós. Uő: *Elbeszélések*. Budapest, 85–139.
 Koltay G. 1999. „Koltay Gábor interjúja Hernádi Gyulával és Jancsó Miklóssal” (kézirat 1986): Koltay G. – Majoros J. (szerk.): *Huszonötödik Színház 1970–1977*. Budapest.
 Koltay G. – Majoros J. (szerk.) 1999. *Huszonötödik Színház 1970–1977*. Budapest.
 Kovács A. B. 1997. *Film és elbeszélés*. Budapest.
 Lukácsy A. 1972. „A *Szerelmem, Elektra* új színpadon”: *Magyar Hírlap* 5/123 (május 5.), 6.
 Marx J. 2000. *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Budapest.
 Marcuse, H. 1968. *L'homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Paris.
 Mulvey, L. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”: *Screen* 16/3, 6–18.
 Nyerges A. 1975. „*Szerelmem, Elektra*”: *Kritika* 5/2, 30–31.
 Sas Gy. 1975. „*Szerelmem, Elektra*. Jancsó Miklós filmje Gyurkó László drámája nyomán”: *Film Színház Muzsika* 19/3, 7–10.
 Shakespeare, W. 2007. *Drámák. Nádasdy Ádám fordításai. Első kötet*. Budapest.

Csehy Zoltán (1973) költő, műfordító, irodalomtörténész, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Kutatási területe a humanista és neolatin irodalom, a régi magyar és kortárs költészet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Egyik képből a másikba.” *Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben* (2017/3).

Barbárok, utazók, szeretők

Mozaikok a magyar Kavafisz-hatástörténetből

Csehy Zoltán

Krasznahorkai László *Megy a világ* című könyvének utolsó fejezete *Az isztambuli hattyú (79 bekezdés fehér lapokon)* címet viseli. A cím után 16 üres oldal következik. Az írói térarchitektúra egyik mértékességével illuzórikusan tagolt „művet” Krasznahorkai Konsztantinosz Kavafisz emlékének ajánlotta.¹

*

Robert Liddell, Kavafisz életrajzírója klasszikus munkája elején a zseniális költővel, Jorgosz Szeferissszel folytatott beszélgetésére hivatkozva teszi fel a kérdést, hogy Kavafisznak van-e, volt-e, lesz-e élete a versein kívül. Lehet-e bekezdéseket írni a hús-vér Kavafiszról, vagy „csak” üres oldalakat pörgetünk, mint Krasznahorkai könyvében? Ha kilépünk a versvilágból, csak „tudálékos magánéleti pletykák” maradnak, melyek „a provinciális szellemeskedés *bon mot*-ira” épülnek, mondja Szeferisz, következképp „csak azt aratjuk le, amit mi magunk vetettünk”.² Mennyi igazság, és mennyi álszemérem lehet ebben a gondolatmenetben? Kavafisz verseinek alapvető megértéséhez szinte csak minimális alapkoordinátákra van szükségünk, ilyen az alexandriaiság, a fanarióta örökség vagy a diaszpóralét kelepcéje. Ilyen a perifériatudat, a centrumnosztalgia. De vajon miért félünk egy „unalmas” hivatalnok „pletykás” biográfiájától? Jusson egyes antik szerzők sorsára, akik életrajzát felzabálta az idő vagy belepte a mitizálás sűrű burjánja? Végül is jól elvagyunk hiteles Homéros-életrajz nélkül. „Ma este átfutott az agyamon, hogy írok a szerelmemről. És mégsem tettem. Ekkora az előítélet ereje. Én már megszabadultam tőle, de azokra gondolok, akik még a rabjai, és a szemük elé kerül ez a papír. Ennyi, itt leállok. Micsoda kishitűség! Hadd írjak ide egyetlen betűt, egyetlen T-t e pillanat jelképéül. 1902. 11. 9.” – idézi Liddell Kavafiszt egy későbbi helyen.³ Hogy mi/ki az a T, máig nem világos. Van, aki Kavafisz egyik fiúszerepjátékát névén látja bele, s van (ez az izgalmasabb feltevés), aki a *Falak (TEIXH)* című Kavafisz-vers címének kezdőbetűjét véli felfedezni benne. „Észrevétlenül kifalaztak engem a világból” – mondja ebben a versben az előítéletek által magányába falazott Kavafisz Somlyó György magyar hangján.⁴ Kavafisz és Krasznahorkai beszédes hallgatása a szövegekkel körbefalazott tiszta hely magánya, ahol az analitikus magánytudat és a létszorongatottság újabb szövegek, bekezdések helyét különíti el.

*

Alexandria a világirodalom emblematis városává lett: szó szerinti, metaforikus és érzéki város, az antik és a keresztény hagyomány terepe, olyan ütközőtér, ahol a folyamatos között uralkodik, ahol a szélsőséges ellentétek (múlt/jelen, keresztény/pogány, idegen/otthonos, tenger/sivatag, dekadencia/modernizmus) harci mámore végül csak-csak nyugvópontonra jut.⁵ Ahol az interakciók eredménye egy különleges perspektivikus látás lesz: Kavafisz egy konkrét szituáció és történelmi helyzet mögé vagy fölé odaérti az idő teljességét, párhuzamos történeteket rétegez egymásra anélkül, hogy megbontaná a szöveg idő- és térvizonyait. Amíg Joyce a *Ulysses*-ben többszintű szimultán szövegfolyondárt telepít az *Odysszia* rácsozatára, addig Kavafisz

megőrzi és felmutatja a történet, nála nincs extrém elioti kultúrkáosz, izgalmas, szimultán mitikus mix, ő olyan perspektívát keres verseihez, melyből a történelem rituális kombinatorikája sejthető meg a *sensus communis* és az egyéni életérzetek nyomán. A kommunikáció közhelyei (egy köszöntőbeszéd megírása, egy-egy sírvers megszövegezése) mögé pillant, s miközben szépen versbe rendezi azokat, így a nyelvi megfogalmazás mikéntje maga is látványos, a szövegtestet alapvetően érintő ceremónia lesz. Elnyomott és elnyomó, igazságos és igazságtalan viszonya a nyelvben leképezett rituális szerepjátszásban tükröződik: verseiben gyakran leplezi le a győztes nyelv mögötti tragikumot, költészetének jelentős része így válhat a tudás költői archeológiájává, a leletszerűség és a dokumentumszerűség mögé beszüremkedő érzelmek leleplező színpadává. A hellénizmus hibrididentitásai Kavafisznál normatívák, a tragikomikustól a groteszkig vagy a túlélési cinizmus önvédelmi reflexéig terjedő világ- és létmagyarázatok mindennaposak. Ez a felismerés a görög kultúra (irodalom, művészet és mitológia) egyetemes nyelvére tud támaszkodni: ebben Kavafisz utolérhetetlenül szemfüles. Pontosan egy ilyen vagy hasonló közös narratíva hiányzik a modern világból, ahogy erre C. M. Bowra is figyelmeztet.⁶ Kavafisz viszont nem teremt magánmitológiát, nem is mártja verssorait mitikus ősködök ezoterikus vagy eklektikus homályába, hanem (nosztalgiafosztottan, de látványos képekben) emlékezni kezd a sorsfordulókra, azokra a helyzetekre, amikor „a végzet működésbe lép”,⁷ amikor egy-egy kulturális konfliktus a tetőpontra ér, amikor a múlt a történetírásból vagy az archaikus eposzköltészetből jelenkori, modern verssé olvasható vissza. A régi görög nyelv-változatokból nyeri ki a modern nyelvet: a határok elmosódnak, a színek, az ízek, ha itt-ott megfakulva, ha többé-kevésbé túlédésedve is, de megőrződnek. A szerepjátszás is univerzális: a király, a fejedelem olykor valóságos színészként lép a történelem színpadára vagy távozik onnan, a hivatalos vélekedés, nézet, formula mögött lelepleződő tragédia sosem szabadulhat meg a kulisszáktól. A kulturális emlékezet fokozatosan idomul a kontextushoz: az egyéni vélekedések az objektivitás tényeitől függetlenül váratlanul hasonlítani kezdenek egymásra.

*

„A modern kritikának van egy szakszerűen gyilkos műszava az ilyesféle költészetre: »anekdotikus« – és Kavafisz legjellemzőbb műfaja maga az anekdota, a történelmi anekdota” – írja Vas István⁸ az 1986-os magyar Kavafisz-kötet utószavában mintegy megidézve a korabeli irodalmi kritikai diskurzus szaknyelvét. Az „anekdota” terminus mellé további „negatív” minősítések tapadnak, mint a csattanóra kiélezett epigrammaszerűség vagy a levont „erkölcsi tanulság”. A görög irodalomtörténet „parabolikus történelmi pillanatkép” címkéje is csak egy fokkal szerencsésebb.⁹ Vas ebből a konzervatív-maradi dobozból próbálja kiemelni Kavafiszt: retorikailag ügyesen fordít a dolgokon, tekintélyre hivatkozik (Bowra professzor), fellép a „visszataszító prózaiság” ellen, s eljut maga is a „képtelen nosztalgia” felismeréséig, addig a pontig, ahonnan az anekdota vagy példázat kifordul klaszszikus keretei közül, a drámaiság tragikomikumáig, a mondhatni létesztétikává és létértelmezési alappá lett intellektuális hellénizmusig. A mester későantik minták nyomán készíti szobrait, de keze nyomán a gesztus iróniája is a húsukba tapad. Vas Nemes Nagy Ágneshez és Lengyel Balázshoz írt polemikus, többek közt az anekdota költészetesztétikai hozadékait védelmező levelében már egyenesen úgy látja, hogy „Kavafisz az anekdotáival együtt modernebb, mint az egész magyar neoavantgárd”.¹⁰ Modernsége pedig „nem formai, hanem lényegi”.¹¹ Kavafisz lényegisége épp ezért tartható időtlennek: ő az antik és a bizánci görög irodalom, költészet egyik legszorgalmasabb olvasója: folytat és új fénybe állít, oda-vissza mozog az időben. Kis túlzással szólva lehetne éppúgy antik szerző is, mind poszt-modern. Része az antik világnak, mert szinte minden sorában megéli azt, és része a modern lírának is, mert olyan „receptet”, stratégiát dolgozott ki, mely önálló utat nyitott a költészetben. És ez a nyitás kulcsfontosságú: nem egyszerű, saját cizellált nyelvben forgoló, saját magánmitológiájába zárt szerző ő, nem bőrtönözte magát a költői egyszerűségbe, nem költözött be a kulturális panoptikumba. Ő az, aki anélkül folytatható, hogy epigonokat nevelne.

*

Kavafisz: Ithaka

*Ha majd elindulsz Ithaka felé,
válaszd hozzá a leghosszabb utat,
mely csupa kaland és felfedezés.
A Küklópszoktól és Laisztrüigónóktól,
s a haragvó Poszeidontól ne félj.
Nem kell magad védened ellenük,
ha gondolatod tiszta és egyetlen
izgalom fűti tested s lelkedet.
A Laisztrüigónokkal, Küklópszokkal, a bösz
Poszeidónnal sosem találkozol,
hacsak lelkedben nem hordozod őket,
hacsak lelked nem áll velük utadba.*

*Válaszd hozzá a leghosszabb utat.
Legyen minél több nyári hajnalod,
mikor – mily hálás örömmel! – először
szállhatsz ki sose-látott kikötőkben.
Állj meg a föníciai pultok előtt,
válogass a jó portékák között,
ébet, gyöngyházat, borostyánt, korallt,
és mindennemű édes illatot,
minél többet az édes illatokból.*

*Járj be minél több egyiptomi várost,
s tanulj tudósaiktól szüntelen.
Csak minden gondolatod Ithaka legyen;
végső célod, hogy egyszer oda juss,
de ne siess az úttal semmiképp.
Inkább legyen hosszú, minél hosszabb az út,
hogy évekkal rakva szállj ki a szigeten,
az út aratásával gazdagon,
s ne várd, hogy Ithaka majd gazdagon fogad.
Neki köszönöd a szép utazást,
mit nélküle sosem tehetél volna meg,
hát mi mást várhatnál még Ithakától?*

*Nem csaphat be Ithaka, ha szegény is;
a szerzett tudásból s tapasztalatból
máris megtudhattad, mit jelent Ithaka.*

(Somlyó György fordítása)

Kavafisz: A barbárokra várva

„Mire várunk, tolongva mind a fórumon?”

Hogy végre ma a barbárok betörjenek.

„A szenátus mért ily télen s tanácstalan?
Mért nem ülnek törvényt a szenátorok?”

*Mert várják, hogy a barbárok betörjenek.
Mily törvényt hoznának még a szenátorok?
Majd hoznak a barbárok, csak betörjenek.*

„Mért kelt fel császárunk ma ily korán, s miért
ült ki a legfelső városkapu elé
trónjára, koronával, ünnepélyesen?”

*Mert várja, hogy a barbárok betörjenek.
S a császár méltóképp készül fogadni fő
emberüket. Külön pergament íratott,
hogy átnyújtsa neki, dicső címekekkel és
jelzőkkel is kicirkalmazta ékesen.*

„Miért jó két konzulunk s a prétorok vörös
hímzett tógában, melyben ünnepen szokás?
Mért díszítik őket ametiszt-karkötők,
és szikrázó smaragd-gyűrűk az ujjukat?”

*Miért vették ma éppen arany és ezüst
művekkel gazdagon mintázott botjukat?”*

*Mert várják, hogy a barbárok betörjenek,
és a barbárt az ilyesmi elbűvöli.
„Mért nem gyűltek össze a tisztas rétorok,
hogy szóljanak s elmondják, ami lelünkön?”*

*Mert várják, hogy a barbárok betörjenek,
s a barbárokat untatják a szép szavak.*

„De mért egyszerre ez a zűrzavar, ez a
felbolydulás? (Milyen sötét lett minden arc!)
Mért néptelenednek el utcák és terek,
s mért siet ki-ki otthonába komoran?”

*Mert éj lett, és a barbárok nem jöttek el.
S futárok érkeztek a limesek felől,
jelentve, hogy barbárok többé nincsenek.*

„S most - vajon barbárok nélkül mi lesz velünk?
Ők mégiscsak megoldás voltak valahogy...”

(Somlyó György fordítása)

Mészöly Miklós, aki az *Érintések* egyik esszéfoszlányában még az anekdota haláláról beszél,¹² mely után a kódok és a réshagyásból fakadó áthallások kora jött el, egy másik foszlányban már egyenesen a legnagyobb antik történetíró költő-reinkarnációját fedezi fel az „anekdotikus” Kavafiszban, akit kora hang- és tónusteremtő triászába emel: „Colonel Lawrence és Fernando Pessoa – a kor két nagy rejtőzője: a legközvetlenebbül cselekvő – és a többénü költő. Harmadikként Kavafisz, a személyes-intim, a személyes történelmség állóképbe keretezett epikájának költő Tacitusa. Valamennyire még a személyük körüli kétértelműség is rokonítja őket: a skizofrén maszk – de ugyanakkor a tartás, a végleges pontosság élessége is. Mindhárman úgy bíznak a jövőben, hogy e bizalom áraként a saját pusztulásukat is belekalkulálják a korukéval együtt. – Művük és alakjuk kimerítő eligazítás korunk tudat- és személyiségproblémáiról.”¹³ A költő-Tacitus telitalálatát nehéz túlszárnyalni: már csak azért is, mert a különösen tömör történetíró nem egy passzusa emelkedne vers-rangra, ha kipreparálnánk (Károlyi Amy például Agrippina partraszállásának jelenetét versként fordította),¹⁴ ahogy Kavafisz tette kedvenc Plutarchos- és Homéros-passzusaival, amikor költői kurzívként telepedik rá a „másik” szövegére.

*

Kavafisz versei¹⁵ magyarul először Kopp Éva fordításában jelentek meg: ezek a *Világirodalmi antológia* számára készültek.¹⁶ Papp Árpád 1965-ben tett köz-zé Kavafisz-magyarításokat, majd Képes Géza,¹⁷ később pedig szisztematikusabban Faludy György,¹⁸ alkalmilag Márton László, Nádasdy Ádám, illetve Rakovszky Zsuzsa jelentkezett fordításokkal. A kiadatlan, nem kanonizált versekből Schreiber György és Tokai András fordítottak először a *Nagyvilág* hasábjain.¹⁹ A legfontosabb, honosító Kavafisz-kötet Somlyó György és Vas István munkája, *A barbárokra várva* címet viseli.²⁰ A Kavafisz-recepció újabb fázisának kulcséve 2006: ekkor jelent meg az *Alexandria örök* című gyűjtemény (a legteljesebb magyar Kavafisz) Déri Balázs gondozásában: Déri a klasszikussá lett magyarításokat beemelte, Kavafisz magyarul eddig nem olvasható szövegeit pedig lefordította. A fordítás elsősorban gondolati-retorikai elvű, egy új, a nyugatos fordítói eszményen túlmutató tendencia jegyében született, épp ezért áll közel a kortárs magyar költészet szikárabb, dísztelenebb versnyelvéhez. Ugyan-ebben az évben született meg Kovács András Ferenc *Hazatérés Hellászból. Kavafisz-átiratok* című verskötete is. A posztmodern szerzői elbizonytalanítás és az énmegtöbbszörözös játék csúcsra járatásaként is olvasható kötet nem pusztán a magyar köztudatba fordítás híján be sem került szövegek átköltéseit tartalmazza, hanem az ún. Blacksmith-gyűjtemény *Két athéni füzetében* szereplő 71 pseudo-kavafiszi vers magyarítását is. Kovács András Ferenc e szövegekben tündököl igazán: miközben én-vesztő költői megsokszorozódásainak egyik leg-elementárisabb karakterét teremti meg, a kavafiszi diskurzust provokatív energiákkal tölti fel. Ez a 71 vers a legnagyobb és legegységesebb magyar Kavafisz-hommage.²¹

*

Jorgosz Szeferisz szerint Kavafisz költészetében egy feltámadásra képtelen, gyönyörű Adonisz alszik.²²

*

Kavafisz költői hatása szinte feltérképezhetetlen, egyetlen példa: 2000-ben jelent meg N. Vagenasz antológiája, mely harminc ország 135 nem görög költőjének 153 kavafiszi versét tartalmazza görög fordításban.

*

Gina Lorando, Lucia Marcheselli és Anna Gentili *Lessico di Kavafis* című munkáját lapozom²³ a bécsi nemzeti könyvtárban, alig több mint száz oldalon elfér egy költő teljes szókincse. Ez ugyan meglep (a kis szókincsű költő lehet-e nagyobb a nagy szókincsűnél?), de a könyvet a strukturalista megszállottság idejémmúlt termékének tartom, ma talán elvégezné a feladatot egy egyszerűbb szá-

mítógép is. Kavafisz a *szóma* (test) szót harmincnyolcszor, a *kraszí* (bor) szót négyszer írta le, pontosan annyiszor, mint azt, hogy „hülye”, vagy azt, hogy „nő”, vagy azt, hogy „szenvedés” (*páthosz*). Mire jó ez? Aztán élvezni kezdem a lexikai hálózatok játékát, hogy melyik szó hol fordul elő, hogy a gyakoriságból szabad-e, lehet-e következtetni valami zsigerire, életszerűre: az *eféboszt* kilencszer, a *pedít* (‘fiatalember’) értelemben tizenhatszor, a „gyönyör”-t harmincszor, a „szerelmet” tizennégyszer, a „szeretni” igét huszonhatszor írta le.

*

Vas István *Mért vijjog a saskeselyű?* című „esszéregényében” tér ki Kavafisz költői bölcséletének egyik leglényegesebb vonására, a nosztalgia-zó történelemszemlélet destrualására: „az ősiségre, új középkorra sóvárgó, primitív nosztalgiaikat senki sem figurázta ki tömörebben és tündöklőbben, mint a huszadik századi ellenmiszticizmus költője, Kavafisz, abban a nagy versében, amelynek a címe éppen *A barbárokra várva*”.²⁴ A kor költészete Valerij Bruszovtól Stefan Georgéig valóban tele van ezzel a nosztalgikus, mámoros költői örülettel.²⁵

Orbán Ottó *A barbárokra várva* című verse (1991)²⁶ kavafiszi tükörvers, mégsem tökéletes „másolat”, inkább elbűvölő torzkép. Többszörös tükörjátékként játszik el a barbárság gondolatával, miközben a barbár lényegében konstans szerepkör marad, bizarr üres hely, melyet a történelem folytonosan kitölt: csak torz tükörképe van, arca, teste közelebb-ről meghatározhatatlan. Orbán versének eleje legalábbis ezt sugallja, a véres-teatrális barbárszeretet körvonalazza, minden nosztalgia nélkül, hogy aztán a szöveget visszakanyarítsa a „mi” pozíciójába, és az üres hely torzítva tükröződő képének ősforrását velünk azonosítsa. A barbárok mi vagyunk, önmagunk lettünk önmagunk hóhérai, hadvezérei és történetírói, rétorai, az önmitizálás mesteri átörökítői, ceremóniák kigyalói és meggyalázói. Orbán verse a vérátömlesztés verse: a megváltás-lehetőségek iróniája szétrobban, a felismerés tragikuma a beismerés szentelensége lesz, a változás provokációja mintha önpusztító hajlamunk és önmegváltó küldetésstudatunk tragikomikumából fakadna.

*

Mi használ a barbárok ellen? Somlyó György szerint a „történelem mocskos fürdőjéből kézzel merített” papír. A matéria, melyen „tizennéhány példányban” nyomtatta ki Kavafisz a versét: klasszicizált Heraklit betűkkel, puritán tipográfiával, a finom, apró dolgok jelentőssé transzformálásával, a kifinomultság gazdaságtanát követve. Legalábbis ahogy Kavafisz Somlyó *Hommage à Kavafisz* című verstrilógiájának utolsó darabjában (Kavafisz első verseit írja, 900-as évek, Alexandria) megjelenik.²⁷ A kultúrafenntartó ember őszöntöne ez, utána csak ennyi marad, főként, ha kiírja magát a genetikából, a biológiából. Somlyó remek képe a matéria felé és a lélek manierizmusa felé mutat, miközben *A barbárokra várva* című verset kiegészíti a szerzői önreprezentáció „konkrétumai-val”. A Kavafisz-vers tömény dekoráció, a vers hordozója tömény egyszerűség. Kavafisz a Somlyó-versben nem várja a barbárokat, mert tudja, hogy előzőnlük a „századot”. Somlyó-Kavafisz századát, vagy „minden” századot? A hírnévről való lemondás radikális gesztusa helyett kívánatosabb a szépeltő esztéticizmus mártíriuma, mely az önkéntes száműzetés, a falak közt rekedt privát szabadság maga?

*

Mészöly Miklós *Esély és handicap a zirodalomban* című esszéjében²⁸ az „izolációs helyzetű irodalmakat” helyezi a barbár pozíciójába: s az ő potenciális eljövételük jelenti a „megoldást”: ilyenkor váratlanul a korábban érdektelen fontossá, a korábban elérhetetlen vágyottá, a periféria centrummá válik. A nagy pillanatok, ezek szerint a totálisan lelakott de-

Kovács András Ferenc: *Ars memoriae*

„A költészet: Ithaka láthatatlan partvidéke, a föld pillanata egy szó univerzumában.”

Petri György: *Nagyon szerettem ezt a nőt*

K. P. Kavafisz emlékének

Ezt a nőt, első szerelmi kudarcom hősnőjét (barátom feleségét) nagyon szerettem. Amióta csókolóztunk az élére-perdült-gyufásdoboz szobában, s ő elsiklott előlem, könnyedén, mintha úszva, mint mikor először láttam és belészerettem tizenhétévesen az uszodában (Mióta nem járunk sem én sem a barátom abba az uszodába, hol hasbarúgtunk víz alatt életes jellemzésűszeket a rossz alakításért, s büntetésből vízfecskendéssel kínoztunk némely önhitt tenoristát) – Tíz év hagyta rajtunk azóta, ne részletezzük, mit. Nem öltözöl jól. Azóta jobban figyelek erre is, látod. Vagy csak azért tűnik fel, mert tudom, hogy értesz hozzá? – Amióta csókolóztunk az élére-perdült-gyufásdoboz szobában – néha nem tudom, szeretlek-e még. Ennek épp két éve: nagyon sok, ami közbejött így és úgy. Talán túl sok. Tudunk s tudok-e még komoly szemmel ama kínokra visszanezni? Nagyon szerettem ezt a nőt, barátom feleségét. S olcsó presszóban és albrélti szobám rekaméjának cinikus rugóin, néhány angolszász könyv, négy elkoszlott fal, egy muzeális írógép s 13 éves kori fölényes fotóarca társaságában unatkoztam 1967-ben és 68-ban.

Kavafisz: *Nem eladó*

Becsomagolta őket gonddal, szép sorjában drága, zöld selyembe.

Rubin-rózsák, gyöngyliliomok, ametiszt-ibolyák. Az ő ízlése szerint valók,

ő alkotta, szépnek látta őket; nem ahogy a természetben látta vagy tanulmányozta. A páncélszekrényben hagyja,

merész és értő kezének műveit. A boltba ha bejön egy vásárló,

mást vesz elő a tokból és – pompás ékszer mind – karkötőt, láncot, nyakéket és gyűrűt kínál.

(Déri Balázs fordítása)

Kavafisz: Ékszerüzlet

Gondosan *elrendezgette, majd óvatosan* visszagöngyölte mindet *abba* a drága, zöld selyemdarabba. Rubin-rózsákat,

igazgyöngyökből *kirakott* liliomokat, *lány* ametiszt-ibolyákat *Saját szempontjából* nézegette – *úgy, ahogyan csak ő tudta,*

amilyenek *ő akarta, úgy, amiképpen ő találta szépnek,* s nem úgy, miként tanulta, s amint a természetben szokta látni őket. Mindet

páncélszekrényben *őrzi, mint* leleményes és merész művészetének tanúbizonyságait. Ha *néha* egy-egy *váratlan* kliens belép a boltba,

másféléket emel ki a *bűvös* ládikókból, *másféle,* mesés ékszereket árul: karkötőket, láncocskákat, nyakékeket és jegygyűrűket.

(Kovács András Ferenc átköltése)

Kavafisz: A Gyönyörnek

Életem öröme és üdve azon órák emléke,
mikor megtaláltam és úgy őriztem meg a gyönyört, amilyenek akartam.

Életem öröme és üdve nekem, aki visolyogtam
bármilyen rutinszerű szerelmi élvezettől.

(Déri Balázs fordítása)

Kavafisz: Érzéki gyönyör

Örömöm, ihletöm: tűnt óráim emléke,
amikor szép, húszéves fiúk testét élveztem.
Életem nagy győzelme: hogy sosem kértem abból,
mit a többség szokványos szerelemnek nevez.

(Faludy György fordítása)

Kavafisz: A gyönyörhöz

Öröme, balzsama, szentséges olaja én égő életemnek, tűnt órák emléke,
mikor rátaláltam, és meg is tartottam a gyönyört, úgy, ahogyan akartam.
Öröme, balzsama, szentséges olaja én égő életemnek, nekem,
ki undorodván
sosem szenvedhettem banális borzongást, a megszokott szerelmek rutinját.

(Kovács András Ferenc fordítása)

kadenciában tágulnak kitarított érdeklődéssé, s válnak a reform vitális fokmérőivé. A kultúrában is ott lappang valamiféle folytonos elektromos pulzálás igénye, a nagy irodalom is, Mészöly logikája szerint, ertyed és szürkül, szétveti saját túlélhettsége, szottyad, csordul, akár egy túlért gyümölcs, s a mi esélyünk, a kis nyelveké, a köldöknézőké, az izoláltaké a kitarított, depresszív szakaszok periodikusan előtűnő bronzkoraiban van. Irodalmilag létezni csak a szükséglet pillanatában lehet (ez univerzális szabály), melyre olykor a nagy elbeszélés töréseiben, házagaiban nyílik lehetőség (izolációs irodalmak esetében). Hacsak nem lép életbe a másik lehetőség, amit Mészöly egy „véglegesebb kulturális folyamat kezdetének” nevez. Ez lenne az irodalomnélküliség ürévé táguló barbár semmi.

*

Határ Győző *Mazochista emberiség* című verspróza-szövegében található az alábbi jellemrajz:

Unatkozik, valahogyan úgy, ahogy
Kavafisz nevezetes versében a barbárookra várók
a lebukó Nap vérszomjas zsarnok nélkül bukkol,
hajója késik a látóhatáron:
megint elmaradt a megrohanás, asszonygyalázás,
felnégyelés, csecsemőfejek falhoz-üttingetése... Hiába várták a barbárokat.²⁹

A hedonista pusztítás groteszk heroizmusa Pertics Gergő *Mind a görögség színe-java* című kitűnő versében köszön vissza, melyben a görögök lesznek barbárokká, nem egyénekként, hanem az összgörög sereg tagjaiként.³⁰

*

Takács Zsuzsa *Vasárnapra, lehet, megjönnek a tankok* című verse³¹ 1956-nak állít emléket, a kiemelt történelmi helyzet, az erotikus átítatottság és a köznapi ténytudás hármasa uralja a szöveg nyelvi síkját. A vers szövegeiben folyamatos átlépések, oszcillációk zajlanak: a lelki, mentális azonosulás és az erotikus rezgések extázissá fokozódnak, éppúgy, ahogy a történelem is kulminál, ahogy a végzet több fronton is „működésbe lép”. A barbárok alighanem hamarosan megjönnek, a kavafiszi verset záró antiklimax eltörlődik:

Ismerem a filmet – gondoltam magamban –
és olvastam a verset (Kavafisz).
Arcukra írva a szerelem és a hit.
És vasárnapra, lehet, megjönnek a tankok.

*

Vas István így vall a Kavafisz-fordításról: „Még így sem fordítottam volna Kavafisztól annyi verset, ha rá nem jövök, hogy átültetésében szokatlanul kicsi a szerepe a fordítói művészetnek. [...] Nem volt a nyelv mágusa, még csak művésze sem. Természetessége is, mesterkélttsége is elűtött az ún. költőiségtől – ezt nála a szabatosság pótolja.”³² Dimitrisz Hadzisz szerint „[Kavafisz] költői nyelve is, tudatosan, nem a zamatos élő nyelvből épül, inkább valami »antipoétikus« keveréke az élő nyelv és a régi atticizáló vagy adminisztratív, hivatali nyelv elemeinek. [...] Verseinek hangjára, formájára céltudatos szárazságjellemző.”³³ Hadzisz személyesen is megjelenik Somlyó

György *Hommage à Kavafisz* című vershármásának közepén (*Dimitriosz Hadzisz emigrációjában Budapesten*).³⁴ Látjuk a száműzött író, aki az egyetemen újjörög nyelvet oktat, egy igazi Kavafisz-reinkarnációt (erre utal például az alábbi, Kavafisz-verscímet idéző intertextus is: „mint egy bizánci főúr, / ki a száműzetésben verselget”). Látjuk, ahogy „magyarázta rajongva / kedves Kavafiszát”, ahogy a „konszolidált sivárság” közepén, egy „újpesti panelház csúf télvizébe” be-beragyog a „kis mediterrán nap”, ahogy körvonalazódik a Vas István-, illetve Somlyó-féle magyar Kavafisz. És kapunk egy esszenciális Kavafisz-kánont is, konkrét verscímeiket: *A barbárokra várva, A beirut-i kocsmában, Alexandrosz Tannaios, Ithaka, A város*. És a zárlat a többszörös száműzetés rétegeit fejtegeti, hántja le: a fizikai és a lelki, a betegség, az illúziók szorítása. „Talán még hitte, nem kell a barbárokra várni. / Hátha lesz más megoldás. (Bár hiszen ezt ki tudja?)” – teszi ki a pontot Somlyó.

Valóban mindig szikár, céltudatos és száraz? Nem nyelvművész? Semmi költői mágia? A *Művirágok* című, akár tréfás ars poeticaként is olvasható vers manierizmusa, mesterséges bája, gráciája nem számít? A művészet túlszárnyalja a természetet, mégpedig az ízlés révén, a jó ízlés pedig létszemlélet, szinte etika. „Ha nincs illatuk, majd öntünk rá illatot, / égetünk előttük érzéki füstölőszeret” – mondja a költő Déri Balázs magyar hangján.³⁵ És önti, olykor árasztja az illatot, a dekorativitás báját és varázsát, mint például az *Ékszerüzlet* című vers artisztikus rímeiben,³⁶ melyek más nyelveken megismételhetetlenek: az eladásra szánt, mesés ékszertől nem tud megszabadulni teremtője, az aranyműves. Kavafisz rímei szenzációs ékszerészrímek (*táxi/metáxi, kríni/kríni, azaz krínoi/krínei, físi/t'afísi* stb.). A magyar fordítókat, átköltőket ez a manierizmus kezdettől hidegen hagyta. Ugyanakkor időközben Vas István és Somlyó György szikárnak, céltudatosnak szánt versnyelve mára „nyugatosná” vált, bekövetkezett, amit Kálnoky László saját prózavers-felfogásának viszonylatában már korábban megérezett: „újra elővettem a Kavafisz-kötetet és döbbenet tapasztaltam, hogy az én szövegeimhez képest már egy fennkölt és magasatosan szárnyaló verset olvasok”.³⁷ Úgy látszik, a próza sosem lehet elég prózai, a szikár sosem lehet elég szikár.

*

Tandori Dezső *Kavafisz-haikuja* („Már fél három! / Milyen hamar / elmúlt egy év.”)³⁸ mintha Kavafisz *Gyertyák* című versének kommentárja lenne. A vers erejét-velejét a kis formák mestere, Kurtág György hozta ki igazán (*Eszkák-émlékzaj. Hét dal énekhangra és hegedűre Tandori Dezső verseire*, Op. 12). Kavafisz beröppül a veretek közé is, Tandori Tónija egyenesen Kavafisz lesz: „Növények a Tóni, a Kis Mesterkertész volt-hült helyénél. Forró hely, nem hült! Oda süt be a nap! Kavafisz ide v. oda. A Tóni is egy Kavafisz, akkor.”³⁹

*

Nádasdy Ádám *Sós szelek fűjnek* című verse⁴⁰ a romantikus kamaszszerelm két oldalát mutatja meg: a normatív sztereotípiák és az irodalmi élményként, kulturális ikonográfiába és rítusrendbe illeszthető szerelmet szembesíti az intim, személyes vággyal, melyet egyetlen határozott irodalmi kulisszához, Alexandriához köt. Kavafisz szerelme ez, a „mesés partú Alexandria” ritmusa a vers három helyén is felbukkanva kínálja fel a szereplehetőségeket. Először is a pópa, imám, rabbi, páter szakrális szerepkörét. Ez a helyettesítés az ideológiai sokféleség egyenként rendkívül magabiztos igazságú transzcendenciáját játssza ki az öndefinícióval szemben, melyben az én kívülről látszik („saját magam lötyty kamaszfia”). Az éretlenség, esetlenség, határozatlanság dimenzióival szembeállított szilárd, dogmatikus narratíva „tudása” látszik itt megküzdeni, a valós tét azonban más: a cél Kavafisz papjává válni, a kavafiszi poétika sokféleségének transzcendens költőiségét, olykor döbbenetessé fokozott, máskor ironikussá zsugorított helyi igazságait szolgálni. A totális asszimiláció és a szerepjátszás a vers háttérmintázata („mást mondok itt – és mást ott”): a „papnak léhalelkű volnék” fordulat az első szereplehetőség azonnali palinódiája lesz. Az igazi vágy partok között hánykódó hajó, vagy mindig a túlparton van („tarkód fölött a túlpartot lesem”), a sztereotípiák, a norma partjáról felsejlő ködös szigeten, túlparton látszik kibontakozni. A vágnak nem-

Kántor Péter: *Ha el akarsz utazni**hommage à Kavafisz*

*Ha el akarsz utazni, de valóban,
és nemcsak képzeletben lenni messze,
ne bújd a prospektusokat sokáig,
ne várd ki, amíg a papírra másolt
kék tengerektől felfordul a gyomrod,
s a középkori templomok tövében
a rókázni való zugot lesed csak.
Ha el akarsz utazni, jó lesz bármi,
ami különbözik a megszokottól,
akár egy ideiglenes, furcsa díszlet.
Hisz utazásod célja voltaképpen
meglepni magad, ha ugyan magadban
találsz még ismeretlen teret, utcát,
ha ugyan képes vagy bejárni őket.*



1. kép. Konsztantinosz P. Kavafisz (1863–1933) saját lakásában (Alexandria, Rue Lepsius 10) 1929-ben (fotó: Racine Studio, forrás: Cavafy Archive, <https://cavafy.onassis.org>)

csak illuzórikus topográfiája lesz, hanem saját időszámítása is, ebben van a jelenben feszengő akarás csődje. A zajos szerelem helyén marad a csönd, mely Alexandria ellenvilágában „esemény”, hiszen ott önazonosságában pihen meg az identitás. A vers poénja a csábító megjelenése, a csábítás rituáléit idéző jelenet: „egy keskenyvállú, nyútt zakó zsebéből / törött cigit kotorgál Kavafisz”.

*

Kavafisz versei furcsa falablak-kivágatok a történelemre és a történetírásra, melyeken keresztül az idő tágasságára látni. Kertész Imre a *Gályanapló*ban applikálja a magyar helyzetre Kavafisz *Visszavonhatatlan dolgok* című versét Somlyó György fordításában:

Orwell 1984-e. Még mindig ijesztő, de megkopott. – S. sőtét fontolgatásai: Magyarország mint tagállam. – Válaszul mintegy (ma de.) Kavafisz verse: „Rettegésbe és gyanakvásba fúlva / zaklatott aggyal és riadt szemekkel / egyre csak azt latoljuk, mit tegyünk / a holtbiztos veszélyt elkerülendő, / mely oly irtózatosan fenyeget. / Pedig csalatkozunk, nem ez kerül utunkba; / tévesek voltak az előjelek / (vagy nem jól hallottuk, vagy nem értettük őket). / Egy más, sohasem sejtett balszerencse / szakad ránk vérszesen s váratlanul, / s felkészületlenül – van is arra idő! – már elragad.” Másik Kavafisz-vers, mottóul kínálkozva szinte A kudarchoz: „Mindig csak e városba érsz. Mást nem találsz, ne is keresd. / Nincsen hajó számodra, nincs út, amely máshová vezet.”⁴¹

Száz utazás száz célja is egy irányba tart, az ember folyvást ugyanoda jut, ez a boldog kudarc, a megérkezés lehetetlensége, amikor az út fontosabb a célnál. A keresés csak az egyes érzékszervek defektusainak és korlátainak felismerésig vezet el, az érzéki csalódás illúziói könnyítik meg a létszorongatottság céltalanság-érzetének elviselhetőségét. Kertész *A város* című Kavafisz-verset választotta mottóul, aztán mégis nélküle utazott a kudarc középpontja felé. Orwell iránytűje meghibásodott, Kavafisz várostérképe ettől függetlenül örökké érvényes.

*

Ha utazás, akkor *Ithaka*. A nagy Kavafisz-vers, a leghosszabb út. Az *Odysszeia* remek költői rekapitulációjaként olvasható vers (architextuális szint) mégiscsak rövidebb, mint az epikus út. A „*parainesis*” világos: a létezésutazás, a cél másodlagos, az igazi utazás belső út is, a tudás, a tapasztalás útja, nincs hozzá utazási iroda, saját magunk nyitottsága, zártsága, előítélet-rendszere szervezi. Egzisztenciális olvasatban kidomborítható még, hogy nem csak a test és a lélek utazik, hanem a genetika, a mentális tudat, sőt a nyelv is, ahogy erről-arról beszámol. A felsorolások dekorativitása és sokkja, a bevont érzékszervek kéjelgése valóságos retorikai hullámverést gerjeszt. Az utazás az *ars memoriae* egyik fő gerjesztője is, akár csak a költészeté. Kovács András Ferenc nagyszerű metapoétikus olvasatát és rekapitulációját adja a versnek, amikor ezt írja:

*A költészet: Ithaka
láthatatlan partvidéke,
a föld pillanata
egy szó univerzumában.*⁴²

*

Kántor Péter *Ha el akarsz utazni* című, Kavafisz emlékére írt verse az önismeret mint életút és a szervezett utazás luxusának konfliktusán („ne bújd a prospektusokat sokáig”) alapszik, a díszlet uralmáról és jelentőségéről látszik szólni, az önbecsapás és a látványkultúra összhangját parodizálja. A kavafiszi narráció marad, az előjelek, a modalitás azonban radikálisan megváltozik, az utazás látványától is tengeri beteg lesz az ember, ahogy a látványtörténelem kulisszái közt sem lehet felszabadult: „ne várd ki, amíg a papírra másolt / kék tengerektől felfordul a gyomrod, / s a középkori templomok tövében / a rókázni való zúgot lesed csak”.⁴³

*

Kovács András Ferenc falaz, tapaszt, akár egy fecske: legyen minél otthonosabb a fészek, legyen minél lakájosabb, kis napali az elégikum sarkába, kis terasz az epigrammaperemen, ez-az a bazárból, egy-egy új szőnyeg, függöny a szikár anekdotába, egy-egy friss jelző a piacról. „Életem öröme és üdve” – kezdi Déri Balázs takarékosabb hangján Kavafisz *A Gyönyörnek* című versét.⁴⁴ Ugyanezt KAF (*A gyönyörhöz*) így mondja: „Öröme, balzsama, szentséges olaja én égő életemnek.”⁴⁵ Plusz egy főnév, plusz két jelző. Sugárzó szakralitás. *Khará ke miro tisz zoísz mu*. Gyönyör és parfüm. A gyönyör (leszámítva a képletes szófordulatokat) tizenhétszer, a parfüm négyyszer fordul elő Kavafisz életművében.⁴⁶ Mindkét két szótagos kulcsszó közepén pergő *r*, remek pólusok, egy „általánosabb” érzés és egy konkrétum, a gyönyör, az öröm illata, szaga, szinte animá-

lis testérezete. Kavafisznál nemcsak az elme, a tudat emlékezik, hanem a test is: elég a *Test, gondolj arra...* című nevezetes versre utalni. Ezt a tulajdonítást Capri–Karka D. H. Lawrence ún. „blood consciousness” fogalmával hozza össze, miszerint a hús, a vér képes emlékezni agy- vagy elmemunka nélkül is, és rendelkezik saját tudással.⁴⁷ (Nálunk Nadas Péternél válik ez majd kulcsmotívummá.) „Joy and balm of my life” – szól bele az angol fordító, Evangelos Sachperoglou.⁴⁸ „Örömöm, ihletöm” – zengi Faludy György (*Érzéki gyönyör*), aki a páratlan sorpár anaforáját is feladja.⁴⁹ Szerinte „Konsztántinosz Kávafisz erotikus versei: szentimentális maszlag. A régi Alexandriáról, bizánci császárokról, Kommágéné királyairól, a hellén istenekről szóló versei nagyszerűek és aktuálisak. Mért aktuálisak? Azt nem tudom. De azok.”⁵⁰ Talán ez magyarázza a fordítói radikalizmust, a sajtó indiszkréciót, amikor a verset így folytatja: „tűnt óráim emléke, amikor szép, húszéves fiúk testét élveztem”. Déri és KAF verziójában szinte konszenzus van. Dérinél: „azon órák emléke, / mikor megtaláltam és úgy őriztem meg a gyönyört, amilyennek akartam”. KAF faldudys felütése így folytatódik: „tűnt órák emléke / mikor rátaláltam, és meg is tartottam a gyönyört, úgy, ahogy akartam”. Faludy köztudomásúlag belefördítja szövegeibe az életrajzi anyagot, a pletykát, a gyanút is, emblematisztikus stigmákat helyez el a szövegei testén, s ezzel nemegyszer szimplifikálja is a szöveget. Kavafisz profilja nála rendre túlszexualizálódik (KAF számára Kavafisz érzékisége inkább problematikus), sőt az általa megalkotott Kavafisz-karakter azonnal egy nagyobb fordítói narratívába is rendeződik, hiszen Faludy például az antik Stratónt afféle elő-Kavafisszá stilizálja, holott poétikai értelemben nem sok közük van egymáshoz, legfeljebb a biográf sugalmazások rokonítják őket.⁵¹ A négysoros második fele újabb nekifutás, párhuzamos iramodás, mely a csattanóban oldódik fel. Dérinél: „Életem öröme és üdve nekem, aki viszolyogtam / bármi rutinszerű szerelmi élvezettől.” KAF-nál: „Öröme, balzsama, szentséges olaja én égő életemnek, nekem, ki undorodván / sosem szenvedhettem banális borzongást, a megszokott szerelmek rutinját.” KAF szövege egyszerűen szétárad, hatalma pocsolóvá terebélyesedik az expozíciós rész alá, a szöveg saját energiái vetik szét a konstrukciót: a „banális borzongás” alliteráló szépsége szinte logikai képtelenség a „megszokott” pedig redundancia a „rutin” mellett. Itt Faludy talál (szinte) telibe, bár harsányabb a kelleténél: „Életem nagy győzelme: hogy sosem kértem abból, / mit a többség szokványos szerelemnek nevez.” Sachperoglou Dérirel rokon: „Joy and balm of my life: for me who spurned / every delight of routine amours.”

*

Természetesen egyik nagy szerelem se szokványos, akár a Tárnyékában hűsöl az ember, akár érzéki harsánysággal hirdeti, akár homályos zavarodottsággal szedi versbe. Zelk Zoltán egy 1969-es *ÉS*-interjúban vall Kavafisz iránti lelkesedéséről („minden versét, minden sorát egyformán szeretem”), s a „rendhagyó szerelem” izzását közvetítő Kavafisz-versek olvastakor

fogalmazza meg szerelemteni megfigyelését: „arra is megtanítanak ezek a versek, hogy minden szerelem, a természetes is, ha igazán nagy szerelem: rendhagyó”.⁵² Petri György *Nagyon szeretem ezt a nőt* (K. P. Kavafisz emlékének) című verse⁵³ egy megcsalástörténet narratívájába illesztett nem „rutinszerű” viszony, azaz rendhagyó szerelem. Itt is erősen testi hangsúlyokkal dolgozik a szöveg, s ebben az értelemben nagyon közel áll Kavafisz eredeti gyönyörverséhez. Itt sincs szándék a misztifikáló, transzcendenciába hajló motívum-felhozatalra: semmi balzsam, üdv, szentséges olaj, csak humoros-önironikus narratíva van (a barát feleségének elcsábításáról van szó), kínzó-gyötrelmes sztori, emlék („amióta csokolóztunk / az élére-perdült-gyufásdoboz szobában”), mindent átható, kívülről ironikusnak látszó, belülről kínok közt éledő erotika, hiszen a vers egy albrleti szoba „rekaméjának cinikus rugóin” lüktet. Kavafisz tér, fedőakciók, és a vers végén dátum, Kavafisz híres „dátumos” szerelmes verseinek (pl. *1903 napjai, 1896 napjai*) bűvöletében: „négy elkoszlott fal, egy muzeális írógép s 13 éves kori fölényes fotóarca / társaságában unatkozom 1967-ben és 68-ban”. Vagy vegyük Somlyó György *Hommage à Kavafisz* című versének első szövegtömbjét (*Egy irodalmi lány, Kr. u. 1930-as évek vége, Budapest*):⁵⁴ az irodalmi élet oroszlánjaitól veszélyeztetett őzike ártatlanságáról kiderül, hogy valójában önvészélyes színjáték, a vágyakban élő „megfékezhetetlen, toporzékoló párdúc” jelent igazi veszélyt, nem a mutakozó „agresszió”. Persze, eltűnődhetünk, hogy ez mennyire megragadható, hogy nem a kétes helyzet provokációja-e, amikor az érzékeny egyensúly önvészélyes agresszióba vált át, hogy válhat-e oroszlánkontextus nélkül az őzike saját érzékisége áldozatává. Ha nem is mindjárt erőszakról, ám végeredményben „kierőszakolásról” van szó, a provokáció kétes üzelmeiről.

*

Zelk Zoltán „újra és újra, és órákon át” olvassa Kavafisz verseit, akárcsak Krusovszky Dénes *Kavafisz és nem* című versének hőse,⁵⁵ akit elhagyott a szerelme, akinek világa kibillen, aki áthágja a közben felszámolódtat szabályokat („ráhamuztál / a kanapéra, amit úgy óvott”), ám hiába olvas, „nem talál benne vigaszt”. Krusovszky verse részint bámulatos higgadtsággal számol le a katarziszgiccsel, részint lehetséges lelki tartományokat nyit meg, melyek révén a „rendhagyó szerelem”, illetve a kényszerű kirekesztődés játéktere is kitarulhat.

*

Mégis miben rejlik ez a páratlan vitalitás, mely Kavafisz költeményeiből árad, mely ilyen erőteljesen transzformálódik magyar költészeté? Kavafisz költői technikája zsigeri felfedezés, módszer és nem modor. Eszköztár, mely nem korlátoz, retorika, mely nem taszít közhelyekbe, világlátás, mely nem dogmatikus, hagyomány, mely nem teher, nyelv, mely univerzális. Ettől maradandó és ihletadó, örökérvényű katalizátor, mely stimulálja és még sokáig stimulálni fogja a világköltészet sokirányú kémiai folyamatait.

Jegyzetek

- 1 Krasznahorkai 2013, 267–283. Kavafisz 1882-től több éven át élt Isztambulban.
- 2 Liddell 1974, 11.
- 3 Liddell 1974, 62.
- 4 Kavafisz 2006, 105.
- 5 Keeley 1976.
- 6 Bowra 1970, 46–47.
- 7 Bowra 1970, 51.
- 8 Kavafisz 1968, 188.
- 9 Kapitánffy–Caruha–Szabó 1989, 324.
- 10 Monostory 1994, 377.
- 11 Kavafisz 1968, 192.
- 12 Mészöly 1980, 97–98.
- 13 Mészöly 1980, 112.
- 14 Károlyi 1975, 296.
- 15 Az életmű 154 kanonikus versből áll, ehhez 72 darab kiadatlan, 1884 és 1923 között írt vers, három angol verskísérlet, majd újabb 27 költemény járult. A költői életmű részének tekinthető az angol átköltések anyaga is.
- 16 Lutter–Gyergyai 1962, 6–7.
- 17 Képes 1973, 219–240.
- 18 Faludy 1988, 555–561.
- 19 Schreiber–Tokai 1988, 1300–1305.
- 20 Kavafisz 1968.
- 21 Csehy 2017b, 311–320. Lásd még: Csehy 2014, 617–641.
- 22 Capri–Karka 1982, 23.
- 23 Lorando–Marcheselli–Gentili 1970.
- 24 Vas 1981, 252.
- 25 Bowra 1970, 53
- 26 Orbán 1992, 100–101.
- 27 Somlyó 1994, 78–79.
- 28 Mészöly 1989, 57–66.
- 29 Határ 1992, 148.
- 30 Pertics 2016.
- 31 Takács 2018, 283–284.
- 32 Vas 1973, 15. Lásd még: Vas 1974, 954–965.
- 33 Hadzisz 1965, 196.
- 34 Somlyó 1994, 76–77.
- 35 Kavafisz 2006, 223.
- 36 Csehy 2008, 161–167.
- 37 Kálnoky 2015.
- 38 Tandori 1973, 23.
- 39 Tandori 1997, 168.
- 40 Nádasdy 2010, 10–11.
- 41 Kertész 1992, 152.
- 42 Kovács 1992, 116.
- 43 Kántor 2009, 267.
- 44 Kavafisz 2006, 73.
- 45 Kovács 2006, 164.
- 46 Lorando–Marcheselli–Gentili 1970.
- 47 Capri–Karka 1982, 70–71.
- 48 Cavafy 2008, 99.
- 49 Faludy 1988, 559.
- 50 Faludy 1991, 96.
- 51 Csehy 2017a, 110–130.
- 52 Zelk 1985, 333–335.
- 53 Petri 1991, 33.
- 54 Somlyó 1994, 75.
- 55 Krusovszky 2013, 22.

Bibliográfia

- Bowra, C. M. 1970. *Az alkotó kísérlet*. Ford. Zentai É. Budapest.
- Capri-Karka, C. 1982. *Love and the Symbolic Journey in the Poetry of Cavafy, Eliot and Seferis. An interpretation with detailed poem-by-poem analysis*. New York.
- Cavafy, C. P. 2007. *The Collected Poems. Includes Parallel Greek Text. A new translation by Evangelos Sachperoglou*. Oxford.
- Csehy Z. 2008. „Ékszerészek rímtelen álmai”: Bárczi Zs. – Vančóné Kremmer I. (szerk.): *Fordítás – nyelv – irodalom – társadalom*. Nyitra, 161–167.
- Csehy Z. 2014. „Alexandria örök. (Kavafisz költészetének és magyar utóéletének erotikus regiszterei)”: Uő: *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony, 617–642.
- Csehy Z. 2017a. „Hagyomány, provokáció, szerzőpozicionálás. Faludy György Sztraton-fordításai”: Csehy Z. – Misad K. (szerk.): *Nova Posoniensia VIII. A pozsonyi magyar tanszék évkönyve*. Pozsony, 110–130.
- Csehy Z. 2017b. „Orpheusz teste”: Korpa T. – Mészáros M. – Porció V. (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest, 311–332.
- Faludy Gy. 1988. *Test és lélek*. Budapest.
- Faludy Gy. – Johnson, E. 1991. *Jegyzetek az esőerdőből*. Budapest.
- Hadzisz, D. 1965. „Konsztantin Kavafisz”: *Nagyvilág* 10/2, 196.
- Határ Gy. 1992. *Üvegkoporsó: ódon versek / édes-mindnyájunk fejlejtőkéjéből eldohalásztá H Gy (Győző bácsi)*. London. Online: https://reader.dia.hu/document/Hatar_Gyozo-Uvegkoporso-419 (letöltve: 2019. 09. 02.).
- Kálnoky L. 2015. *Összegyűjtött prózai írások*. Összeállította Ferencz Gy. PIM, DIA. Online: https://reader.dia.hu/document/Kalnoky_Laszlo-Osszegyujtott-prozai-irasok-15489 (letöltve: 2019. 09. 02.).
- Kántor P. 2009. *Megtanulni élni. Versek 1976–2009*. Budapest.
- Kapitánffy I. – Caruha V. – Szabó K. 1989. *A bizánci és az újjörög irodalom története*. Budapest.
- Károlyi A. 1975. *Vonzások és viszonzások. Versfordítások*. Budapest.
- Kavafisz, K. P. 1968. *A barbárokra várva. Versek*. Ford. Somlyó Gy. – Vas I. Budapest.
- Kavafisz, K. P. 2006. *Alexandria örök. Válogatott versek*. Szerk. Déri B. Pozsony.
- Keeley, E. 1976. *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress*. Cambridge.
- Kertész I. 1992. *Gályanapló*. Budapest.
- Kovács A. F. 1992. „Ars memoriae”: *Jelenkor* 35/2, 116.
- Kovács A. F. 2006. *Hazatérés Hellászból. Kavafisz-átiratok*. Budapest.
- Krasznahorkai L. 2013. *Megy a világ*. Budapest.
- Krusovszky D. 2013. „Kavafisz és nem”: *Alföld* 64/4, 12.
- Liddell, R. 1974. *Cavafy: A Critical Biography*. London.
- Lorando, G. – Marcheselli, L. – Gentili, A. 1970. *Lessico di Kavafis*. Padova.
- Lutter T. – Gyergyai A. (szerk.): 1962. *Világirodalmi antológia VI-2*. Budapest
- Mészöly M. 1989. *A pille magánya*. Pécs.

- Mészöly M. 1980. *Érintések*. Budapest. Online:
https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-Erintések-246
 (letöltve: 2019. 09. 02.).
- Monostory K. (közléteszi) 1994. „Lengyel Balázs, Nemes nagy Ágnes és Vas István levélváltása”: *Holmi* 6/3, 372–884.
- Nádasdy Á. 2010. *Verejték van a szobrokon. Válogatott és újabb versek 1976–2009*. Budapest.
- Orbán O. 1992. *Egyik oldaláról a másikra fordul, él*. Budapest.
- Pertics G. 2016. „Mind a görögség színe-java”: *Kalligram* 35/6. Online: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2016/XXV.-evf.-2016.-junius/Adapa-Mind-a-goeroegseg-szine-java-Ki> (letöltve: 2019. 09. 02.).
- Petri Gy. 1991. *Petri György versei*. Budapest.
- Somlyó Gy. 1994. *A negyedik szoba. Versek 1992–1993*. Budapest.
- Takács Zs. 2018. *A vak remény. Összeüjtött és új versek*. Budapest.
- Tandori D. 1973. *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest.
- Tandori D. 1997. *És megint messze szállnak. Hús halál regénye*. Budapest.
- Vas I. 1973. „Konsztantinosz Kavafisz: Egy kisázsiai községben”: Rónay Gy. – Vargha K. (szerk.): *Miért szép? A világirodalom modern verseiből*. Budapest, 12–22.
- Vas I. 1974. *Az ismeretlen isten*. Budapest.
- Vas I. 1981. *Mért vijjog a saskeselyű? I. kötet*. Budapest.
- Zelk Z. 1985. *Egyszervolt ember. Prózai írások 1964–1971*. Online: https://reader.dia.hu/document/Zelk_Zoltan-Egyszervolt_ember-10539 (letöltve: 2019. 09. 02.).

Pataky Adrienn (1986) irodalomtörténész, szerkesztő, az ELTE kutatója, az ÁITK tagja. Kutatási területe: 20–21. századi magyar költészet.

„Egy istent kellene csinálnom”

Alvilági utazás Nemes Nagy Ágnes költészetében a kezdetektől az *Ekhnátonig*

Pataky Adrienn

„Mindenki azt csinál a mítosszal, amit akar.”
Nemes Nagy Ágnes

Nemes Nagy Ágnes költészetére gyakrabban alkalmazza a recepció az *objektív, tárgyias, hermetikus, személytelen* fogalmakat, mint a *természeti/nonhumán tapasztalat* vagy épp az *antik ihletettség, mitikusság, látomásosság* gondolatát, noha utóbbiak is jellemzőek rá, és összefüggésekre is lelhetünk közöttük. Bár újhollad nemzedéktársai közül Weöres Sándor, Szabó Magda, Lakatos István vagy Rónay György költészetében – amint ezt a szakirodalom is hangsúlyozza – sokkal transzparensebben jelen vannak a felsoroltak, Nemes Nagy lírájának is vannak hasonló dimenziói. E tanulmány célja rámutatni a személyes és költői út néhány olyan – antik utalásokat magában rejtő – állomására és aspektusára, amelyek a mitikus-látomásos, ám egyszerre tárgyias *Ekhnáton*-ciklusig vezettek. Ahhoz a műhöz, amely mérföldkőnek tekinthető az életműben, és nemcsak tematikailag, de a költői beszéd szempontjából is jelentős: a szubjektum leépítésére, újfajta lírai megszólalásra törekszik. Az istenteremtés így végül a monoteizmusban („Egy istent kellene csinálnom”), a többszólamúság az egyszólamú, majd minden szólámot eltüntetni kívánó beszédmódban csúcsosodik ki, amely pedig utat nyit egy újfajta, későmodern természetlírának is.



1. kép. Nemes Nagy Ágnes otthonában, 1963
(forrás: Fortepan/Hunyady József)

Az antikvitás – a görög–római világ, kiegészülve egyiptomi, hindu és más kultúrákkal – mint élmény Nemes Nagy olvasmányaihoz, tanulmányaihoz, családi emlékeihez, illetve utazásaihoz kapcsolódik, amelyek prózai szövegekbe öntése révén egyes versek konkrét inspirációi is felfejthetők, így lehet segítségére a líra-értelmezésnek az esszé, a napló, az interjú és a levél műfaja. Ez az eljárás a szerzői intenciónak sem mond ellent, épp egy ókori ihletettségre való beszélgetésben (1980) ekképp helyesel Nemes Nagy a vele interjút készítő Lator Lászlónak: „szeretném ünnepelni azt a megjegyzését, hogy az objektív költészet mögött és bármiféle rejtőzködő költészet mögött kitapintható a személyes élmény. Hát persze. Hát mi a csudának ír az ember verset, ha nem azért, mert személyes élményét akarja közölni? Csak költői módszerekről van szó.”¹ Lengyel Balázs ugyanezt így fogalmazza meg: „Teremt valami »objektív korrelatívot«, vagyis tárgyi megfelelőt – ahogyan T. S. Eliot mondja –, amely felkelteni, szuggerálni képes a közvetlen vallomásba nem foglalt (vagy nem foglalható) lírait és alanyit.”²

A Pilinszky János költészetével együtt alapvetően a *személytelenítés* és *hermetizmus* hívószavakkal³ megjelölt Nemes Nagy-líra némely értelmezője rámutat a korpusz mitikusságára is. Az *Ekhnáton*-ciklust egyöntetűen mitikus költészetnek tartja a recepció, de a fa, a madár vagy a ló motívumához kötődő, egész életművet átható mitikusságot is evidenciaként szokták immár kiemelni.⁴ Az objektivitás és a mitikusság nem is áll annyira távol egymástól – és ezt már a korai versek is nyilvánvalóvá teszik –, Lehoczky Ágnes a két „irány” közös gyökerére hívja fel a figyelmet: „A mitikus gondolkodó vágyát az ahhoz tapadó tárgyba, szóba, szimbólumba önti. Az objektív költő hasonlóan jár el. Csak azt éppen objektív korrelatívnak nevezzük, amely koncentrált terminus mindarra, ami szimbólum, metafora, jelkép vagy névtelen.”⁵ Ugyanakkor már az egykorú recepcióban, a *Napforduló* (1967) idején – amely címével is kötődik a mítoszok, rituálék világához – hangsúlyozta Rónay György: „Nemes Nagy Ágnes költészete nem mítosz-reprodukáló, hanem mítoszkereső és mítosztermelő líra.”⁶

A nyitottság és kíváncsiság a Baár-Madasba járó középiskolást az íráshoz és fordításhoz vezette: első verseit és fordításait (legelőször Horatius *Maecenas atavis* kezdetű ódáját)⁷ iskolaigazgatójának, Jékely Lajosnak (Áprily Lajos)⁸ mutatta meg. A római és egyiptomi mellett a görög kultúra is erősen hatott rá: „már diákkoromban, első olvasásra is a nagy, a megrendítő élmény szélességével csapott le rám. *Antigoné* volt az első találkozásom a görög drámával” – írta egyik memoárjában.⁹ Áprily után, még gimnazistaként, Babits Mihály lett „a” költő Nemes Nagy számára, később az egyetemi szakdolgozatát, majd disszertációját is Babits költészetéből írta, Horváth Jánosnál.¹⁰ Ez utóbbiban kiemelte az „antik ihletű versek világát”, illetve hogy a „görög mithológia egyébként ösztönzést adott [...] A mithológia fogalomvilágát segítségül hívva”¹¹ született Babits több műve. Értekezésében Nemes Nagy idézett az *Antigonéból*, utalt az Oidipus-mítoszra, Horatiusra vagy Kallimachos egyik töredékére. Évtizedekkel később önálló kötetet is szentelt Babitsról szóló esszéinek: *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról* 1984-ben jelent meg.

Nemes Nagy Ágnes egyik első, az ókorhoz kapcsolódó verse egy diákkori zsenge, a *Firenzei szonett*,¹² amely magán viseli mások mellett Dante és Babits hatását, illetve közvetlen inspirációja lehetett az *Arno mentén* (*By the Arno*) című Oscar Wilde-vers, Babits fordításában. A szonettből antik utalásként kiemelhető – a szintén Babitsra is visszavezethető – *írisz* vagy a *ciprus* szerepeltetése: a versbeli írisz virága a mitológiai Irisre is utalhat, aki Héra hírnökeként a tarka színek és a szívárvány (görögül *iris*) felelőse. Az angyalszárny attribútummal felszerelt Iris a szelek szárnyán jár, mint a madár, de a tengerben is képes közlekedni (a mítosz szerint Iris ment le Thetisért a tenger mélyére, amikor Zeus hívatta őt). Az írisz vagy nőszirm illata az ibolyához hasonló, az ezzel eltelt utca baljósán hordozza magában a halál szagát: a görögöknél ugyanis az alvilág kapuja, a halál és a gyász kifejezője volt az íriszvirág, így kapcsolódik a Styx folyóhoz, amelyen keresztül Charón az alvilágba szállítja a lelkeket (s ahová csak odaút van, visszaterés nincs).¹³

Nemes Nagy számára – saját bevallása szerint – az egyetem „szellemi és lelki sivárság”-ot hozott középiskolás éveivel képest, mert a magyar szakon nem fog-

Firenzei szonett

*A bársony ég, mint kék árvácska szirma
a háztetők fölé puhán borul,
a rózsaszínű rózsza biborul
s a bús babér sötét lesz, mintha sírna.*

*Fiorenza alszik. Néha szél ha lebben
irisztől lesz az utca illatos.
De lenn a part, mit Arno habja mos
akár a Styxé, vissza: lehetetlen.*

*És mélysötét, mint karcsú ciprusok.
– Egy kék alak a Dóm terére ér ki,
súlyos léptében régi ritmusok,*

*sötét feje a sárga holdat éri,
megáll. Körötte száz kő felsusog
s ugy megy tovább Dante Alighieri.*

[1939] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei.
Szerk. Ferencz Győző. Budapest, 2016.*

Narcisszus

*A rétet könnyű szél kavarta,
hogy Narcisszus lement a partra.*

*Friss lendülettel futva méz
és érzed lépted ritmusát,
vigan, erősen, dobbanón,
hisz minden izmod ifjuság.*

*Borostyánszín haját, s a leplét
mély, sűrű illatok belepték.*

*Megállsz. Már minden elmaradt.
Hiába vársz, a sors ragad,
és látod, lassan így maradsz
tökéletesen egymagad.*

*És lesz az írisz-vonta körből
valaki néz a víztükrökből.*

*Meddő a hátradöbbenés,
ki visszahúzzon senki nincs,
erőt ne kérj, választ ne várj:
magad szerelme drága kincs.*

*Írisz-szagú mély, furcsa kép volt:
keretje sás, mögötte égbolt.*

*Fogadd el hát így önmagad,
mint körbezárult végzetet,
mégis, fáradt fejed fölött
a titkos-célú ég nevet.*

*Vállát kényszer hajtotta ívbe,
és csókkal ráhajolt a vízre.*

[1940] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei.
Szerk. Ferencz Győző. Budapest, 2016.*

Szerelmem, viziisten

*Szerelmem, szép viziisten,
viziisten távoli tájon,
hol dús tavirózsa virágja
csókolja, becézgeti szájon.*

*Derekát a hinár körülüssza,
ha mozdul a gyöngyszínű mélyben,
s ujjára kecses madarakként
halak raja ül palakéken.*

*S ha feláll – csapzott haja csorran,
csigák tapadnak a szélén –
gyűrűket vet körben a hullám,
ahogy úszik a színe szegélyén.*

*Így látja a víz üvegén át,
párázva remegnek a bokrok;
– buja páfrány képe a tóból,
ha a zöldkezü hab belefodroz.*

*És látja a fényben a lepkét,
– villó halak árnya – hogy illan,
s hogy borzol a délszaki napfény,
mint angolnában a villany.*

*S lát engem – ez ő, a tükör kitünő,
nevetése kibuggyan a vízben,
és látja az ég – hogy az ég csupa tó,
– s vissza merül, viziisten.*

[1944] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: Kettős világban.
Budapest, 1946.*

lalkozhatott igazán (mai) irodalommal, Babitsból is csak azért írhatott dolgozatot, mert időközben meghalt (1941), és „nem élő” szerzőt lehetett csak választani. Az irodalmi képzésből utóbb egyedül Horváth Jánosra emlékezik úgy, mint aki foglalkozott vele, segítette őt.¹⁴ Egyetemi éve alatt a pesti bölcsészkaron – ahová a magyar mellett latin és művészettörténet szakokra járt – Latin-filológiai Intézet (Huszt József igazgatásában, tanársegéd Polednik Gyula és Horváth János – utóbbi eközben a Magyar Irodalomtörténeti Intézet vezetője is volt) és külön Ókori Történeti Intézet (Heinlein István, majd Alföldi András igazgatásában) is működött. A Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézetet Gerevich Tibor vezette (tanársegéd: Péter András, Pálkás László, Dombi József), a Művészettörténeti és Klasszika-archeológiai Intézetet pedig Hekler Antal (tanársegéd: Erdélyi Gizella).¹⁵ Nemes Nagy egy interjúban futólag megemlíti Huszt József és Gerevich professzorokat, de inkább a személyes érdeklődése szerinti olvasmányait, önképzését hangsúlyozza ebből az időszakból, illetve megismerkedését Szerb Antallal és Halász Gáborral.¹⁶ Ugyanakkor a fentiek alapján valószínűsíthető, hogy Nemes Nagy ismerte például *A római irodalomtörténet. Ezüstkor* (1934) című Huszt-könyvet vagy *Az arányosság elméletének és gyakorlati alkalmazásának története a művészetben* (1904) című Gerevich-munkát. A kor népszerű művei voltak továbbá Schmidt József *Ázsia világossága* (1924) című könyve vagy „Heinrich Gusztáv világirodalom-történetének keleti fejezetei, Lao Ce magyarul részben már ekkor is hozzáférhető írásai”,¹⁷ illetve Várkonyi Nándor és Hamvas Béla munkái. Várkonyi *Sziriat oszlopai* (1942) című könyve, Hamvasnak pedig az *Anthologia humana. Ötezer év bölcsessége* (1946) című kötetei a negyvenes években jelentek meg. (Utóbbi *Óskor és kelet* című fejezete Hermés Trismegistos-citátumokkal kezdődik, s előbbi is többször említi e nevet, azonosítva a személyt az egyiptomi Thot istennel – aminek később jelentősége lesz Nemes Naggyal kapcsolatban.)

A *Firenzei szonett* után nem sokkal, de már az egyetemi évek alatt – kézírata szerint 1940. december 29-én – keletkezett a *Narcisszus* című, asztalfiókban hagyott vers (2016-ig nem jelent meg), amelyben a narrátorszerű lírai hang egyes szám harmadik személyű kétsorosai váltakoznak az egyes szám harmadik személyű négy sorosokkal, utóbbiakban a *te* egyszerre megszólítottként és önmegszólítottként is értelmezhető. Ihletője valószínűleg Ovidius *Metamorphosese* lehetett, amelyben e történet ismert elbeszélését olvashatta a latin szakos hallgató. E versben is szerepel az írisz, illetve annak szaga – a halál és a gyász szimbólumaként. Először az „írisz-vonta kör” révén a szem szivárványhártyájáról van szó, majd áttevéődik a jelentés a növényként értett írisz illatára: „írisz szagú kép”-ként a szaglás összefonódik a vizuális érzékeléssel. A vers központi alakja – akinek a „titkos-célú ég, a kényszer hajtotta ívbé vállát” – Narcissus. A fiú „beleszeretett a vízben visszatükröződő saját tükörképébe. [...] elemésztette a saját maga iránt érzett szerelem. Azon a helyen, ahol meghalt, egy gyönyörű virág nőtt.”¹⁸ E versben kétféle (egyszerre nyíló) „halálvirág” keveredik: közvetve nárcisz és közvetlenül az írisz vagy nőszirom, amelynek a szimbolikája az előző versnél már szóba került.

A negyvenes évek első felében a híres ókortudós, Kerényi Károly nem Budapesten, hanem (Pécs után) Szegeden tanított, de Nemes Nagynak vele is volt személyes kapcsolata, ha csak később is: a Római Magyar Akadémián például biztosan találkozottak. Lengyel Balázssal, férjével közös itáliai és franciaországi utazásukról – amely 1947 őszétől nyolc hónapon át, 1948 augusztusáig tartott – leveleikben¹⁹ olvashatunk, de az utazás hatása Nemes Nagy esszéiben és verseiben is nyomon követhető. A Nemes Nagy–Lengyel házaspárral egy időben vendége volt az Akadémiának Pilinszky, Weöres, Károlyi Amy, Ottlik Géza és Kerényi is: „Egy nagy Szigligeten éltünk ott Rómában, a római akadémián. Mindig tudott valaki valami újat mesélni, főleg Rómáról, anekdoták tömegei keringtek köztünk az etruszkoktól máig.”²⁰ A Kerényivel való találkozást Lengyel is említi *Két Róma* című művében: „Kerényi Károly vallástörténeti szempontból végigvezetett bennünket a Forum Romanumon. Kerényi lenyűgöző volt [...] nemcsak látomásosan igyekezett élővé varázsolni a tört romokat, a fórumok egykori birodalmi szerepét, hanem vallástörténetészként felidézte a mélyen elrejtett fekete követ, melyet titkos felirat-töredékével már Cicero korában Romulus sírjának tartottak és az ősi válás kegytárgyának tekintették.”²¹ Több vers született Rómában: a *Példázat, Ha-*



2. kép. Nemes Nagy Ágnes otthonában, 1963
(forrás: Fortepan/Hunyady József)

rangszó, *Utazás* címűeket például utólag – *A Föld emlékei* című, 1986-os összefoglaló igényű, gyűjteményes könyvében – illesztette bele Nemes Nagy az első kötete anyagai közé.

A *Szerelmem, víziisten* című vers már az egyetem után, de még a római út előtt keletkezett (1944. június 3-ra datált a kézírata),²² Nemes Nagy felvette első kötetébe (*Kettős világban*, 1946), a későbbiekből azonban kihagyta. E kötetéről Somlyó György 1947-ben írta: „[e]z már nem andalító, játékos-kamaszos lírizmus [...] a legmélyebb feszültség kicsapódása minden szó, ennél keményebb szövevből költő alig szabott: ropog, csattog minden, mint törés és szakadás határán az anyagok. Csupa erő, tömörség, egyszerűség, lendület.”²³ Somlyótól, aki ez idő tájt Rómában, majd Párizsban tartózkodott, Nemes Nagy maga kérte korábbi levelében, hogy írjon a kötetéről: „Végiggondoltam a nemzedéket, de azt hiszem, mégis elsősorban a Maga tollából szeretnék kritikát az *Újholdban*”, s ugyanitt írja azt is, hogy „[u]tólagos engedelmével kiirtuk a nevét a lapra, azt hiszem, nincs ez ellen kifogása, hiszen itt is beszéltünk erről”.²⁴ Somlyó az *Újhold* szerkesztésében is részt vett (az 1946. decemberi szám tartalmába bekerült, hogy „Mándy Iván, Pilinszky János és Somlyó György közreműködésével szerkeszti Lengyel Balázs”). Visszatérve a *Kettős világban* című kötetre: egyik központi motívuma az otthonos tér keresése, megtalálása: a tájversek az identitáskérdések és érzelmek olyan ábrázolói, amelyek a szellemi világot az anyagiban oldják fel, amelyekben a személyesség a természeti világban, áttételesen képződik meg. E vers címszereplője is mitikus alak, ám az előbbivel (*Narcisszus*) ellentétben nem azonosítható egyértelműen, talán nincs is mögötte létező istenkép, csupán fiktív lény – bár az északi (pl. finn, osztják, vogul), a germán, a hindu vagy az egyiptomi istenségek mellett számtalan antik előképe lehet, például a háborgó tenger istene: Neptunus (Poseidón) vagy az ő fia: a félig ember, félig hal Tritón vagy az orfikus költemények szerinti legrégebbi tengeristen: Néreus, esetleg az Ókeanos és Téthys fiaként, a szirének apjaként, s változékony természetű vízi istenként ismert Achelóos, de akár egy nem megnevezett naiasra is utalhat a vers, illetve a termékenységre (amelynek feltétele a víz). Ovidius *Metamorphoses*-ében szerepel a „vízi istenek” alábbi felsorolása: „És ott a vízi istenek, / A tengert népesítve meg: / Tritón, a kürtjét hordozó, /

Őseimhez

*Ernesztinák, tisztos Zsuzsannák,
tanyák, szekerek, paplakok,
nagyapám, ügyvéd, Egyiptomban
s egyéb szók, percek, ablakok,*

*hogyan nyíltatok rám? Hogyan láttok?
előttetek – fényben, vakon –
idegenül, zavartan állok,
s arccsontjaim tapogatom.*

*Szaladgálok üres szobákban,
tükörbe nézek: nem felel,
gyertyát gyújtok, firkálok, alszom,
s megijedek, ha kelni kell,*

*már kályha sincs, (mert ostromolják
a várost éppen), s nem tudom,
gondoltak-e új elvekre?
Banánra, fűstre, vasuton?*

*Ostromra? Bundás férfiakra?
Képre? Kezekre könyv alatt?
– Ti szültetek? Ti képzeltétek,
ti formáltátok csontomat?*

*Mindegy. Ki tudja? Már csak egyet
szeretnék tudni: nagyapám
(ügyvéd) miért ment Egyiptomba,
pénzzacsókkal inas nyakán?*

*Mi várta? Mit gondolhatott?
Mondjátok, milyen vágy gyötörte?
– Meleg van – mondta biztosan,
s törökös bajszát megtörölte.*

[1945] Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: *Kettős világban*. Budapest, 1946.

Óda

*Horáciusz, mester, kacatok költője, bölcs,
Otthagytad, bizony a köztársaságot,
Mint ama pajzsot a csatamezőn,
Öblével fölfelé.*

*Izzadt, fiatal katona botolhat bele
(Szegény! kondor, fekete haját simára nyalta a veríték,
Ádámcsutkája fel-alájár, liheg),
Aztán eső folyhat bele,
S alul kicsorog.*

*Othagytad, bizony, mint egy ócska lavórt,
S hosszan mostad kezed a rideg-fürcú császár
Csinosabb csészéiben. No lám!*

*S fulladozva, csevegve,
Egy gyaloghintóban nyelted a port
Róma felé
A trachomás, csöndesebb Vergiliusszal.*

[1948] Első megjelenés kötetben: Nemes Nagy Ágnes
összegyűjtött versei. Budapest, 1995.

Szobrokat vittem

*Szobrokat vittem a hajón,
hatalmas arcuk névtelen.
Szobrokat vittem a hajón,
hogyan álljanak a szigeten.
Az orr s a fül porca között
kilencvenfokos volt a szög,
különbön rajtuk semmi jel.
Szobrokat vittem a hajón,
és így süllyedtem el.*

[1966 előtt] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: Napforduló.
Budapest, 1967.*

[Jó. Gyönyörű vagy Nofretéte]

*Jó. Gyönyörű vagy Nofretéte.
Szerettelek. Menj a fenébe.*

[1961] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei.
Szerk. Ferencz Győző. Budapest, 2016.*

Szerelem

*Jó. Gyönyörű vagy Nofretéte.
Mert egy istent föltaláltam.*

[?] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei.
Budapest, 1995.*

Hekaté

*Jár
jár
jár a lábam
Éjszakai vakfehér
Mészköszikla oldalában
Mészkö csöndbe lyukat ás
Karszti-patak-zubogás*

*Egy fekete fügefű görcse
Semmi más
Fényes sziklán fekete törzse
Pusztá váz
Pusztá*

*Vállamon
Széles szíjon leng a puzdra
Leng
jár
lép a láb
Úttalan útra*

[1956–58 között] *Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: Napforduló. Budapest,
1967.*

És Próteus, a változó, / S a százkarú, nagy Égeon / Irdatlan hátú cethalon, / Dóris, a tenger asszonya, / S a Néreigák lányhada. // Mintha élnének, láthatod, / Hogy szeldelik a lágy habot” – Mészöly Gedeon fordítását 1933-ban közölte a *Budapesti Szemle*.²⁵ Egy „vízi isten” hasonlatként jelen van Babits egyik híres, 1921-es novellájában is, amelyben a vízbe ugrott férfi, Gyula megmentőként élet és halál fölötti kontrollal bír – „a sás és káka háttérében lengett nemsokára, rezgő, világos folt, diadalmasan uralkodó a habok között, mint egy vízi isten”²⁶ –, a *Szerelmem, víziisten* című versben a lírai én antropomorf szerelme hasonlóan isteni jelentőségűvé lényegül át.

A vertikálitás, a víz, a tükör, illetve az érzelmi-szerelmi szál és a mitikus világ tekintetében hasonló a vers a két másik, említett költeményhez. Az ég fent (Isten), a víz lent (víziisten) egymás tükre, ellentéte. Hernádi Mária szerint „az integráció tehát egy sajátos versbeli figurán keresztül valósul meg. A víziisten a víz színén, azaz a tó és az ég határvonalán emelkedik fel, majd úszkál, s az ő mozgása, illetve az ő nézőpontjába való behelyezkedés hozza létre a víz alatti és víz feletti látványok tükröződésen alapuló játékát [...] A víz és a levegő világának erotikus színezetű összekapcsoltsága a szerelem történéseiben, a víziistennek a lírai szubjektummal való »összetükröződésben« válik teljessé az utolsó versszakban.”²⁷ A harmónia a szavak hangzásának szintjén is létrejön, alliterációk, illetve belső rímek („csobogása”, „visszahangja”) révén: „csapzott haja csorran, / csigák tapadnak”; „villó halak árnya – hogy illan [...] mint angolnában a villany”. A versben a fent–lent kettősége mellett a fény–sötét ellentéte domborodik ki, s ebben az „alvilágban”, amelyben a vízi isten él, a növények (tavirózsa, hínár, bokor, páfrány) és az állatok (halraj, csigák, lepke, angolna) jelenléte, illetve a mozgás (csókol, becéz, körülússza, mozdul, ül/feláll, hullámszik, úszik, remeg, belefodroz, villó, borzol, merül) jelzi az életet.

A mítoszkereső attitűd egyik korai példája az *Őseimhez* (1945) című vers is. Nemes Nagy – aki ekkor huszonhárom éves, túl a világháborún, egyetemi tanulmányain és házasságkötésén – először a *Szabad Szóban*, majd az *Újhold* folyóirat első számában publikálta e költeményét, s az első kötetének a *Napló* ciklusába vette fel. A vallomásos, önmegszólító darabot az erdélyi nagyapával kapcsolatos kérdések keretezik, aki utazóként Franciaország, Anglia, Dánia vagy épp Jeruzsálem mellett járt Egyiptomban is; az utolsó két versszak így szól: „Mindegy. Ki tudja? Már csak egyet / szeretnék tudni: nagyapám / (ügyvéd) miért ment Egyiptomba, / pénzzacskóval inas nyakán? // mi várta? Mit gondolhatott? / Mondjátok, milyen vágy gyötörte? / – Meleg van – mondta biztosan, / s törökös bajszát megtörölte.” A már nem élő nagyapa (Nagy József, akinek halálakor Nemes Nagy hatéves volt) rejtélyes utazóként, szinte mitikus alakként, garabonciásként bukkan fel az eszszékben is: „afféle falusi, magyar viktoriánus lehetett, kemény, praktikus, de sokat látó”.²⁸ Az ő egyik egyiptológiai könyvében – Mahler Ede magyar egyiptológus *Ókori Egyiptom* (1909) című munkájában, amely Weöresre is hatással lehetett – talált rá Nemes Nagy tizenévesen Kunaten (azaz Ekhnáton) fáraóra, akiről évekkel később versciklusát írta. Egy Lator László által készített interjúból derül ki, hogy ekkor még nem tudta, hogy „Ekhnáton hatalmas újító volt, nagy filozófus, művészeti, társadalmi reformer [...] az első európai intellektüel”.²⁹ Ebből az 1980-as jellemzésből kitetszik, ami a versciklus olvasásakor is nyilvánvalóvá válik: Nemes Nagy istenteremtő gesztusa, aminek azonban – a fáraóval kapcsolatban – még nincs nyoma a harmincas-negyvenes években.

A következő antik témájú Nemes Nagy-vers az *Óda*, amely már az egyetem, a római utazás és az *Újhold* folyóirat (1946–1948) tapasztalatával gyarapodott szerző tollából született, kézírata szerint 1948 augusztus 30-án (utazása utolsó leveleit Velencéből írta augusztus elején), ám sosem publikálta. Szintén posztumusz jelentek meg más, ekkoriban született, ókori vagy római témákat érintő versek is, például a *Via Giulia* (1948), a *Dal, Rómában* (1948), a *Velence* (1948) vagy a *Vízkereszt* (1949). Az *Óda* műfajmegjelölő verscíme itt a horatiusi „ódákat” (a *carmen*nek szokásos megjelölése) is felidézi, ám azokhoz képest ez egy antióda, már-már vádirat – amely előképének tekinthető Babits *In Horatium*, illetve még korábbi Gyulai Pál *Horatius olvasásakor* című verse, amelyet Nemes Nagy dokumentálhatóan ismert, egy esszéjében utal is rá (híres első sora – „Ó, Róma, Róma, meg-

alázott Róma!” – ekként tér vissza nála: „Rózsa, rózsa; megítális rózsa”). Az *Óda* négy, aránytalan versszaka egyszerre idéz fel egy roncsolt szonettformát s egy rontott ódát. Első sorában a lírai én Horatiust, a történelmi személyt szólítja meg: „Horáciusz, mester, kacatok költője, bölcs, / Otthagytad, bizony, a köztársaságot”. A vershelyzet a polgárháborúra utal, s arra, hogy a költő félelmében fegyvereit, pajzsát hátrahagyva menekült el a philippi csatából Athénba, ami egy öngúnyoló versének utóbb témája is lett (*Ódák* II. 7, *Pompeius Varushoz*).³⁰ A vers az „[ö]blével fölfelé” eldobott pajzsot hétköznapi tárgyként emeli ki, előbb egy fiatal katona botlik bele, majd eső hull bele, de kicsorog, végül egy ócska lavórhoz hasonlítja, s szembeállítja a „rideg-füüarcú császár / Csinosabb csészéi”-vel. Az alliteráció túldíszítő gúnya révén a minőségileg jobb, de ugyanazt a funkciót betölteni képes edény (a kifejezetten e célra készült csésze) szimbolizálja a császárságot, míg az ócska lavórszerű (eredeti funkcióját vesztett) pajzs a köztársaságot. A „hoszszan mostad kezéd” a „mosom kezeimet” mondást idézi fel, amely a felelősség-hárítás jelképes, bibliai eredetű tételmondata. A gúnyt és az iróniát növeli a vers szóhasználata is: a „No lám!”, a „Szegény!” felkiáltások vagy a „mester kacat”-ok költőjeként való megjelölése. Az *Ódában* Horatius tehát gyáva, de Vergilius is hasonló jellemzést kap az „egy csónakban eveznek” szólás mintájára ekképp: „Egy gyaloghintóban nyeltem a port” vele, Róma felé. A ráaggatott „trachomás” (vakaságot okozó, fertőző egyiptomi szembetegségre utaló) jelző minden bizonnyal a tisztánlátás hiányát szimbolizálja, utolsó sorával Nemes Nagy Vergiliust is bevonja a dehonasztáló képbe. E vers tehát korántsem „istencsináló”, műfaji megjelölése ellenére sem dicsőít, inkább deszakralizál, megszegyenít.

A második kötet (*Szárzavillám*, 1957) versei 1946 és 1957 között születtek, két ciklusát utólag, *A lovak és az angyalok*ban (1969) alakította ki a szerző. Ezekre a darabokra kevéssé jellemzőek az antik utalások, és nem is túl tág ez a korpusz, összesen huszonnégy vers került ide – eredetileg *1948–1956* cikluscím alatt. Róma ugyanakkor ebben a kötetben is jelen van, még ha csak utalásszerűen, visszaemlékezésként is (például „Rómában egyszer hullt a hó” – *Nem akarok*). A *Jegyzetek a félelemről* című első ciklus az elnyomó évek, a korlátozott életlehetőségek áthallásos költészete („Nincs mód tette” – *Eszmélet*, részlet), motívumai ennek megfelelően a télhez, jéghez kötődnek (dermedtség, megfagyottság állapota, hó alá temetett költőiség); a legtöbb vers 1949 és 1951 között keletkezett: közvetlenül az *Újhold* folyóirat 1948-as betiltása után. A második ciklus (*Tájképek*) pedig leginkább a természeti és az épített táj (városi miliő) kontrasztját, a térstruktúrát teszi témájává, ám a látomásos-vallásos-mitikus költészetre is találunk benne példát: „Hiszen tiéd az irtalom – / Így szólt az angyal. / Vállal mellett / némán himbált egy bodza-ág, / foszforos fényű tenyerén / tartva derengő illatát –” (*Paradicsomkert*, 1955). Ez idő tájt is született néhány asztalfiókban maradt vers, a tárgykörben is: például a *Róma* (1953–54 körül), amely a néhány évvel azelőtti látogatás emlékét idézi fel: „[...] s mint mikor felmentünk a Pantheonra, / úgy szédeltünk a szoba közepén”.

Kronologikusan e ponton – az ötvenes évek végénél – érdemes visszatérni Hermés Trismegistosra, a Háromszor magasztos Hermésre, aki feltehetőleg a görög Hermés és az egyiptomi Thot istenek összevonásából, azonosításából létrejött isteni alak. Thot mint az írás, bölcsesség, tudományok, mágia istene, a világ rendjének őrzője hasonló attribútumokkal bírt, mint a görög Hermés. A Kr. e. 2. századra tehető Hermés Trismegistos-alaknak számos alkímista és hermetikus szöveget tulajdonítottak, többek között a *Smaragdtáblát* (*Tabula smaragdina*), a hermetikus tanok „alapokmányát”, amely nagy hatással volt a középkori alkímiára, illetve amelynek egy tételéből – „Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van, hogy az egyetlen varázslatának műveletét végrehajtsd” – az asztrológia kialakult. Nemes Nagy nemcsak a keresztény vallásra vagy az antik művészetekre volt nyitott, de az ókorhoz ezoterikusabb szálon kötődő asztrológiára is. A titokban horoszkópokat készítő Rajnai László (1924–2001) – Dante-kutató, az „új Schöpflin”, a „pécsi remete”, Várkonyi Nándor és Hamvas Béla tisztelője – Eötvös-kollégistaként ismerkedett meg Nemes Nagy Ágnessel a negyvenes évek közepén,³¹ akivel eleinte távolságtartó volt a viszonyuk, miután azonban a *Szárzavillám*ról Rajnai küldött Nemes Nagynak egy

Ekhnáton jegyzeteiből

*Valamit mégis kéne tennem,
valamit a gyötrem ellen.
Egy istent kellene csinálnom,
ki üljön fent és látva lásson.*

*A vágy már nem elég,
nekem betonból kell az ég.
Hát lépj vállamra, istenem,
én fölsegítlek. Trónra bukva
támaszkodj majd néhány kerubra.
És fölruházlak én, ne félj,
ne lásson meztelen az ég,
a szenvedést kapcsold nyakadra,
mintha kerek vércsik fakadna,
s az legyen langyos köpenyed:
szerettem növényeidet.
S helyezd el ékszeres szivedben:
hogy igazságra törekedtem.*

*Ennyi elég is. Mondd ki: jó itt,
és tedd hatalmas funkcióid,
csak ülj és nézz örökkön át.
Már nem halaszthatlak tovább.*

[1961] *Első megjelenés kötetben:*
Nemes Nagy Ágnes: *Napforduló.*
Budapest, 1967.

Amikor

*Amikor én istent faragtam,
kemény kőveket válogattam.
Keményebbeket, mint a testem,
hogy, ha vigasztal, elhíhessem.*

[1961] *Első megjelenés kötetben:*
Nemes Nagy Ágnes: *Napforduló.*
Budapest, 1967.

Ekhnáton az égben

*Ott minden épp olyan. A bánya.
Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök.
Amint tapintja a mészkőfalat:
bizonytalan a pirkadat.
Mintha belülről hajnalodna,
a sziklák vékony oldalán,
s oly áttetsző a kő, a vas,
mint egy végső kudarc után.*

*Ott az erdő.
Darabokban jár a kőd.
Ötujjasan, mint elhagyott kezek,
vagy fölnyúlnak függőlegesre,
már-már uszályos mozdulat,
s jelentésükig el nem érve
halványan folytak a földre,
ahogy vonulnak –
ahogy kinőnek és ledőlnek
ezek a felhős, hosszú törzsek,
egy másik erdő jár a fák közt,
s egy másik lombot hömpölyögtet.*

*Ott alagút a fák alatt.
Sötét füvek, kavics:
keskenyvágányú sínpár, virradatban.
Ott már a nap, jön gőzölögve,
oldalt hasít be a ködökbe,
jön-jön a néma robogás,
fölszikrázik a fű-alatti fém,
szikrázik a reggel,
míg egy bokor-fal váratlan szökik fel,
mert végetér a sín a fű alatt.
És aztán néhány talpfa csak,
mint néhány zökkenő lépés előre –
a tisztáson megáll a nap.*

*Ott délelőtt. Ott nagy növények.
Ott nem mozdul a nagy kamilla-rét,
közötte néhány vasdarab,
fölötte lépes sűrűség,
fehér-küllős növény-napokkal
hullámtalan Tejút és semmi szél.
Mindig. Örökre. Dél.*

[1966] Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: *Napforduló*.
Budapest, 1967.

A tárgy fölött

*Mert fény van minden tárgy fölött.
A fák ragyognak, mint a sark-körök.
S jönnek sorban, derengő végtelen,
fény-sapkában 92 elem,
mind homlokán hordozva mását –
hiszem a test feltámadását.*

[1966 előtt] Első megjelenés kötetben:
Nemes Nagy Ágnes: *Napforduló*.
Budapest, 1967.

hosszú, bírálatszerű levelet, már „barátként” találkoztak.³² Ezután rajzolta meg Rajnai a horoszkópját: 1958 februárjában levélben küldi Nemes Nagynak a tőle kért horoszkópraizot bő, négyoldalas elemzéssel együtt, azonban arra kéri a címet, hogy azt legfeljebb a közeli ismerősöknek mutassa meg, mert „[h]iába-<n> van ennek a tudománynak tanszéke a cambridge-i egyetemen, – nálunk a hivatalos szervek másképp ítélik meg ezt a dolgot és néhány évi ingyenlakást utalnak ki érte. Ezt mégsem szeretném.”³³

A következő évtizedben Nemes Nagy költészetében ismét felerősödött az ókori tematika, sőt leginkább a *Napforduló* (1967) kötetben dominált: abban szerepelt a *Között*-ciklus (*Szobrok*, *Szobrokat vittem*, *Lázár* stb.), *A hindu énekekből* (*A remete*, *A kovács*), a *Hekaté*, a *Madár* és az *Ekhnáton*-ciklus. De ezen évekből is ismerünk több, asztalfiókban maradt verset, amelyek megemlíthetők, például a *Beszéd* (1960): „Azt reméled, / Hogy Vénuszt rejt tenger beszéded?” (részlet), vagy a cím nélküli kétsoros: „Jó. Gyönyörű vagy, Nofretéte. / Szerettelek. Menj a fenébe” (1961). Ugyanennek egy másik, datálatlan változata valószínűsíthetően szintén az *Ekhnáton*-ciklus idején keletkezett: „Jó. Gyönyörű vagy Nofretéte. / Mert egy istent föltaláltam.”³⁴

A hindu énekekből (*A remete*) először 1958-ban jelent meg, visszatérő motívumai a váll és a tölgyfa, illetve a vállból kinövő fa. A mitikus fa mint az égi és földi pólust összekötő „létra” a *Fenyő* vagy a *Fügefák* című versekben is felbukkan. Hasonló szerepet tölt be a *Madár* című versben a repülni képes állat,³⁵ s maga a *Között* című vers is az átmenetiséget, átjárhatóságot tematizálja („Az ég s a föld között”, „A nap s az éj között”). A szintén bőséges recepcióval rendelkező *Szobrok*, illetve *Szobrokat vittem* (1966 előtt keletkeztek) is a művészettörténeti és latin irodalmi érdeklődésre vezethető vissza. Utóbbiban a szobrok istenekként jelennek meg. Az isteni szféra a Nemes Nagy-versekben általában kemény, szilárd anyagú, az ég és a transzcendens világ kő, míg a földi világ puha, folyékony, képlékeny. A szobrok funkciója, hogy szabályosak legyenek („orr s a fül porca között / kilencvenfokos volt a szög”), s mereven „álljanak a szigeten”. A versvégi elsüllyedés talán a hit, vallás súlyát szimbolizálja, s az Isten sikertelen átmentési kísérletét – hiszen a tömör, súlyos szobor elsüllyed a vízben, amely legyőzi őt. A víz, amely a korai verseknek is fontos eleme volt, az emberi gyarlóságot, a kételkedést hivatott megjeleníteni, a maga alá gyűrő hatalom, gyilkos ismeretlen jelzője is. A *Szobrokban* a tenger keserű, ihatatlan, elidegenített közömbösség árad a szövegből, a kavics, a csigahéj, a pala és a bádog nélkülözi az életet (utóbbi egy roncsoshoz hasonlított: „egy repülőgép roncsa fénylik így”) – s a víz korántsem éltető erőként jelenik meg. A *Szobrok* egy szakaszának van egy kéziratban maradt változata is, amelyben a lírai én mint élő anyag sokkal inkább összefonódik az élettelen szoborral:

*Testemmel a gránit
feketén kivirágzik,
vállamra virít madarat,
kis, idétlen csillagokat,
lebegteti sziklai szél
megkövesült hajamat.*

*Ki volt, aki hegynyi palából
irtózatossá indulatával
hasogatta ki ezt a közönyt*

*Nincs szerelem magasabb
egy tárgyba dobom magamat
egy kőbe dobom magamat
dobogó, dobogó
Fáj*

E ponton felidézhető Michelangelo *Szonett Vittoria Colonnához* című verse, amelyet mások mellett Babits Mihály és Rónay György is lefordított, ezért Nemes Nagy valószínűleg ismerte: „A legnagyobb szobrásznak sincs olyan álma, terve,

/ amelyet már nem őriz magában az anyag / a nyers márványtömb mélyén; de csak az kél éltre, / amit szellem-vezette vésője kifarag. [...] nem véstem ki a márványkőből, csak a halált” – így szól Faludy György szemléletes fordítása.

Kevéssé elemzett a *Napforduló* kötet *Hekaté* című verse, amely 1956–58 idején keletkezett. A *Hold* ciklus részeként első címe ez volt: *Hold III*, a kézirat tanúsága szerint azonban ezt Nemes Nagy áthúzta, s *Hekatéra* javította. Az alvilági Artemisként is emlegetett Hekaté három fejjel és három testtel ábrázolt alak, az ókori mitológiában a sötétség, az alvilág, a hold, a mágia istennője. Alapvetően sötétségkultusz övezi, Hésiodos szerint mégis jóakarátú istennő, a halandók tisztelték. Hármasság természetéből az ég–föld–alvilág triászára utal, funkciói a három szférában: holdistennő, szül(et)és védője, titokzatos alvilági erők irányítója – Seléné, Artemis és Persephoné alakjait egyesíti. „Hatalma miatt Hekaté a mágusok és a varázslónők védőistene lett, Médeia is hozzá könyörgött, hogy legyen segítségére a varázslásban. Hekaté késő éjjel jelent meg, ijesztő jelenség volt, szörny-kutyák kísérték. Kezében fáklyát vitt, hogy lássa az utat. Alakja a keresztvezetésekre, határvidékekre kötődött, amelyek különösen alkalmasak voltak a varázslásra. Gyakran hagytak szobrokat vagy más ajándékokat neki ezeken a helyeken.”³⁶ Arcát, homlokát olykor Nap, Hold és Esthajnalcsillag szimbólumokkal ábrázolták, három arca a múlt, jelen, jövő felé tekintést szimbolizálja, egyik teste égi, másik földi, harmadik alvilági, kísérői az Erinnyesek (viszály istennői). Hekaté „fából készült szobrát, amelynek egy arca és egy teste van, Myrón készítette. Véleményem szerint Alkamenész volt az első, aki háromtestű Hekaté-szobrot alkotott. Ezt a szobrot az athéniak Epipyrgidiának nevezik” – írja Pausanias a Kr. u. 2. században³⁷ –, amelyet főként hármasság keretében állítottak fel, az ilyen, apotropaikusnak vélt szentélyek neve *hekataion* volt. Úton járóként Hekaté Hermész társa lett, „küszöbistennő”, két világ közötti átjárás segítője. A fáklya vagy a kígyó mellett mint Holdistennőnek attribútuma az íj is, amely ekképp szerepel a versben: „Vállamon / Széles szíjon leng a puzdra” (puzdra, azaz tegez, nyíltartó tok). E darabban szintén összekapcsolódik a keménység az isteniséggel (mészkö, szikla, vész, törzs), azonban itt mozgásba is lendül, s a kő mellett megjelenik az élő, szerves anyag is (fügefafa), s a lírai én is kinetikus, járkáló alakként reprezentálódik. A háromrészes, képversszerű darabot (szerepverset?) az úton lét hármasság lépése (hosszú verlép) foglalja keretbe: „Jár / jár / jár a lábam [...] Leng / jár / lép a láb / Úttalan útra.” Hekaté attribútuma, növénye a mérgező sisakvirág (*Aconitum*), a „bolondító beléndek”, az üröm (*Artemisia*), más források szerint a ciprus, az ópium, a mák, a nadragulya vagy a mandragóra is. A „görög mitológia szerint, amikor Héraklész



3. kép. Nemes Nagy Ágnes otthonában, 1964
(forrás: Fortepan/Hunyady József)

az alvilágból fölhozta Kerberost, a dühében ordító fenevad szájából fehér hab csorgott a földre. Ezen a fertőzött helyen nőtt először a hírhedt *sisakvirág* [...] Latin *Aconitum* neve a régi görög *akoniton* ’mérgező növény’ elnevezéséből származik. [...] termőhelyére utal, azaz »en akoneis«, meredek sziklán, köves helyeken nő.”³⁸ A kőből kinövő szerves, élő anyag szimbolikus, deikus jelképként értelmezhető, illetve mint az isteni tovább élésének, magának az életnek, a termékenységnek a lehetősége. A másik, Hekatéval kapcsolatban gyakran emlegetett növény, az üröm mint a „gyógyfüvek anyja” női bajokra, petefészek gyógyítására alkalmas; ez összefügg Hekaté nőket védő jellemével (holdistennő, szülés jelképe, termékenység istennője, vajúdo anyák védője). A beléndeket szintén használta a népi gyógyászat női bajokra (menstruációs zavarokra, görcsoldásra), a „monda szerint Héra, a házi tűzhely istennője is ez alatt a bokor alatt látta meg a napvilágot”,³⁹ emellett hallucinációt, módosult tudatállapotot létrehozó növény, a középkori „boszorkányszír” egyik alapanyaga. A révületet (repülést) okozó szer, repülőkenőcs alapanyaga volt a sisakvirág is. Hekaté egyes források szerint a kolchisi Médeia anyja volt (aki Hekaté papnője),⁴⁰ alakja később az egyiptomi Isis istennőébe olvadt bele. Lunáris és alvilági lényének megfelelően a versben Hekatét hideg színek veszik körül („Éjszakai vakfész”, „fekete fügefafa”, „Fényes sziklán fekete törzs”). A fügefafa Zeus szent fája, Dionysos (Bacchus) attribútuma. A római mitológia egyik története szerint „a rómaiak Bacchustól kapták a fügefát. A nők a bacchanáliákon fügefakoszorút viseltek mint a termékenység szimbólumát.”⁴¹ Az *Énekhangra* ciklusban a *Hekatét a Fügefák* című vers követi, amelyben „Mozdulatlan holdvilág” és a

kongó csend „Fekete-bronz döngése” uralkodik: „Ércből / Rezeg a / Csönd”.

Az áttekintésből látható tehát, hogy Hekaté alakja kapcsolódik Hermészhez, de Irishez, Isishez is. Hekaté annak az átjárásnak, határátlépésnek (újjászületésnek) a szimbóluma, amely majd Ekhnáton alakjában és az *Ekhnáton*-ciklus líranyelvében csúcsoad ki. A Kr. e. 1300-as évek fáraója IV. Amenhotep, vagyis Ekhnáton volt Nofertiti férje, Tutanhamon apja. Nemes Nagy kétsorosot írt a „teremtő isten női princípiumát” jelképező Nofertitihez, Tutanhamon harci szekere pedig a *Között* című könyvének borítóját díszíti. A *Között* (vers és ciklus) tehát később kötetcímadó lett, az 1981-es könyv *Összegyűjtött versek* alcímmel jelent meg, s tartalmazta az előző köteteket (*Kettős világban, Szárazvillám, Napforduló, Egy pályaudvar átalakítása*), továbbá a *Három történet* ciklust. Ebben az évben egy interjúban Nemes Nagy egy egyiptomi kiállításról beszél:

[...] módomban volt megnézni Párizsban a Tutankhamon-kiállítását. Ott volt egy gyönyörű Ekhnáton-szobor is. Ezt nem úgy értem, hogy a fáraó volna gyönyörű. Éppen az az érdekes, hogy milyen csúnyán, milyen realistán merték ábrázolni a saját szobrászai a fáraót. [...] Ez a korszak művészetileg is nagyon jelentős. Nofretéte volt Ekhnáton felesége, a világ egyik legszebb asszonya. [...] Ekhnáton okos volt, és megengedte, hogy abban a statikus négyezer esztendő egyiptomi művészetben egyszer csak felszínre bukkanjon egy rejtett, eleven, realista, és ugyanakkor nagyon spirituális áramlat, a gyönyörű el-amarnai művészeti korszak. Ekhnáton az a figura, akinek nagyságát háromezer évig nem ismertük. Csak a mi századunk elején kezdtek rájönni, hogy milyen fontos volt mindez, mert hiszen Ekhnáton halála után visszafordult az egyiptomi monoteizmus politeizmusba, és Ekhnáton nevét még a sztélékről is levakarták.⁴²

Ekhnáton fáraóhoz fűződik a politeizmus megszüntetésének gondolata, amelynek helyébe a monolatrizmus (Julius Wellhausen fogalma) vagy henoteizmus (Max Müller fogalma) lépne, amely szerint több isten létezik, de csak egyet lehet vagy kell következetesen imádni. Ekhnáton számára a napisten, az egyszerre him- és nőnemű⁴³ Aton volt a teremtő – a kezdetektől jellemezte Egyiptomot a napkultusz –, Amarna-reformja során próbálta kizárólagossá tenni az Aton-hitet. Nemes Nagy *Ekhnáton*-ciklusa – amelynek részletes elemzése ezen írásnak nem tárgya, bő recepciója született már⁴⁴ – Ekhnáton *Naphimnusz*ából citál részletet mottójának: „Feljövételt és lemenetelt formálsz ki, eleven Nap, / Sötétén mulsz el, fényesen térsz vissza. / Te dobogsz a szívemben” – a himnusz szerint mindennek Aton ad életet földön, vízben, levegőben. A ciklus első verse, az *Ekhnáton jegyzeteiből* szerepversként jeleníti meg Ekhnáton gondolatait: „Egy istent kellene csinálnom, / ki üljön fent és látva lásson”, majd deista szellemben magára hagyja: „Ennyi elég is. Mondd ki: jó itt, / és tedd hatalmas funkcióid, / csak ülj és nézz örökkön át. / Már nem halaszthatlak tovább.” Egy ilyen istenhez imádkozni sem lehet – Ekhnáton a mágikus szertartások, áldozatok, varázslások, a túlvilággal és alvilággal kapcsolatos hiedelmek megszüntetésére is törekedett –, hiszen csak ül és néz, szoborszerű. Ekhnáton végül is a maga teremtő gesztusával a teremtés fölé kerekedik, a magában lelt hiányból konstruál meg egy istent (aki tehát nélküle nem létezik), ebben

hasonlít a 20. századi emberhez (láthatóvá válik a burkolt társadalombírálat: saját képünkre, igényeinkre formálhatjuk még az istenünket is). Nemes Nagy szerint Ekhnáton fontos lépést tett a monoteizmus felé, amelynek következő lépését Mózes teszi majd meg, ciklusa továbbá a bálványimádó vallások kritikája is, egyszerre tematizálja a hit győzedelmeskedését és kudarcát. Jan Assmann *Mózes, az egyiptomi* (1998) című művében is a két alak közötti hasonlóságot emeli ki: „Ehnáton valami ahhoz hasonlót tett, mint amit az emlékezés Mózesnek tulajdonít”, így ők ketten, illetve „az egyiptomi és bibliai monoteizmus, egyiptomi ellenvallás és bibliai Egyiptom-gyűlölet kapcsolata bizonyos történelmi alappal rendelkezik”.⁴⁵

Az utolsó vers, *A tárgy fölött* révén imajelleget ölt a ciklus, amelyben a napistenhittől a manicheizmuson át sokféle vallás, isteni utalás megjelenik, hogy végül az Apostoli Hitvallás egy sorával záruljon – amely transzcendens utalásával kontrasztot képez a materiális világ elemeivel –: „hiszem a test feltámadását”. Ez a vers a ciklus másik négy, dőlt betűs című darabjával együtt (*Ekhnáton jegyzeteiből, Amikor, A csak-jó, Tárgyak*) vallomások hangú, ellentétben a két hosszabb szöveggel (*Ekhnáton éjszakája, Ekhnáton az égből*).

Ekhnáton személye és a ciklus révén egy olyan utat teszünk meg, amelynek során éppúgy *psychopompos* volt egykor Hermész, Iris és Hekaté, mint Aton napisten, de a többistenhittől eljutunk az egyistenhitig, a többszólamúságtól az egyetlen, inaktív lírai éniig, a bejárt út nyugvópontján pedig a lírai beszédmód kiüresítése, ha tetszik, kikristályosodása áll: a teremtő és a teremtett összeolvad, már nem választható el egymástól. A humán jelenlét az *Ekhnáton*-ciklusban, különösen annak az *Ekhnáton az égből* című versében kiiktatódik, Hernádi Mária ezt ekként fogalmazza meg: „eltűnik a költői reflexió, nyelvtani értelemben eltűnik maga a lírai szubjektum is – a reflexió helyére a tárgyakat fénybe állító rámutatás, a deixis költői gesztusa kerül”.⁴⁶ Kulcsár Szabó Ernő hasonlóan írja le a jelenséget: „embert közvetlenül még grammatikai vallomástevőként sem léptet [...] színre. [...] A természet itt úgyszólván előttünk keletkezve történik meg mindenfajta aposztrofikus gesztus vagy tájfestő versnyelvi fogások nélkül [...] a vers azonban elsősorban azzal jut el a modern természetlira újralétesítésének küszöbéhez, hogy a csillagok és a föld közé helyezett beszélő kiiktatásával meglehetősen drámaivá teszi a fenti és a lenti világ találkozását. [...] ebben a humán jelenlét nélküli térben legelőször is poétikailag teszi lehetővé a fent és a lent *nem-antropomorf* találkozását.”⁴⁷ A humán jelenlét tehát megszűnik, a lenti és a fenti világ (talajból kinövő növények és Tejút) egymás tükrei, de nincs köztük ágens, akinek a tekintete irányítaná a képet, a természet önmagát hozza létre, mutatja meg. Ezt a korábbi recepció – és maga a szerző is – a transzcendencia és a valóság felerősödésével magyarázta, Grendel Lajos szerint például „az *Ekhnáton*-ciklus versei szemléltetik a legpregnansabban a Nemes Nagy Ágnes versbeszédében bekövetkezett változást, amelyet leginkább a tárgyi-leíró költészettípustól a látomásos líra felé való elmozdulásként nevezhetünk meg (*Ekhnáton éjszakája; Ekhnáton az égből*)”.⁴⁸ Lengyel Balázs alábbi kijelentése is – ma, a korai versek ismeretében még inkább – helytállóan bizonyul a Nemes Nagy-korpuszra, legalábbis annak e tanulmányban vizsgált periódusára: „a látomásos kép elemi fokú evidenciája nélkül objektív költészet nem jöhet létre”.⁴⁹

A citált versekben megjelenő istenek mitologikus lények, jelentősége és a lírai szubjektum, illetve humán jelenlét kiüresítése tehát összefügg. Az istenek szerepeltetése szervesül a költői életműben, hiszen kapuőrző, útjelző, kísérő képességük révén segítik a határátlépést: átjárást biztosítanak két világ között (mint ahogy a fa vagy a madár is ezt teszi) – amelyet

a költészet az antropocentrizmus megkérdőjelezése és a lírai beszéd szubjektumredukálása révén képes közvetíteni. Nemes Nagy maga is azt vallotta, hogy „minden igazi művészetben ott van a szakralitás eleme, a »magas«-é, valamilyen boldogító borzongásé, amit közelebbről megnevezni nem tudunk. Ez a szárnyshogás a költészetben, talán ez a legfontosabb.”⁵⁰

Jegyzetek

A tanulmány a *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* (NKFIH K 132113) című OTKA-projekt keretében készült.

- 1 *Ekhnáton éjszakája. Lator László beszélgetése* (1980) = Nemes Nagy 2019, 344.
- 2 Lengyel 1988, 340.
- 3 Kulcsár Szabó 1993.
- 4 Lásd ezzel kapcsolatban alábbi munkáimat: Pataky 2018a, 2018b.
- 5 Lehóczky 2002, 119.
- 6 Rónay 1967, 705–706.
- 7 Később fordított más ókori római, illetve keleti szerzőket is, például Titus Lucretius Carust (*A láthatatlan atomok, A porszemhaszonlat, A szerelem*), anakreóni dalokat, Li Taj-pót, Tu Fut, vagy éppen részleteket a *Dalok* könyvéből.
- 8 A kapcsolatról lásd részletesebben alábbi írásaimat: Pataky 2019a, 2019b.
- 9 Nemes Nagy Ágnes: *Antigoné* = Nemes Nagy 1989, 562.
- 10 Nemes Nagy Ágnes: *A fiatal Babits költői nyelve* [1943], szerk. Buda Attila = Buda 2014, 131–177.
- 11 Uo. 151.
- 12 1939-ben, a *Mi Utunk* című református lapban jelent meg.
- 13 Részletesebben erről lásd korábbi elemzésemet itt: Pataky 2016, 32–36.
- 14 Nemes Nagy Ágnes: Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja = Nemes Nagy 2019, 31–32.
- 15 *Magyarország tisztí cím- és névtára* 1940, 353; 1941, 406; 1942, 437; 1943, 496.
- 16 Nemes Nagy Ágnes: Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja = Nemes Nagy 2019, 33.
- 17 Tamás 1978, 95.
- 18 Rác 2013, 542.
- 19 „*Szorog a szívben a világ.*” Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs itáliai, valamint franciaországi levelezése 1947–48-ból. Szerk. Buda Attila = Buda 2014, 199–315.
- 20 Nemes Nagy Ágnes: Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja = Nemes Nagy 2019, 72.
- 21 Lengyel 1995, 7–42.
- 22 Tehát alig két hónappal a házasságkötés (1944. április 20.) után született a vers, a második világháború alatt, amikor Lengyel Balázs vidéken katonáskodott.
- 23 Somlyó 1947, 62, 64.

- 24 Nemes Nagy – Lengyel 2019, 36.
- 25 Mészöly 1933, 67–87.
- 26 Babits 1959, I, 106–133. (Lásd először itt: *Halálfiái* [részlet], *Pesti Napló*, 1921. november 25., 4.)
- 27 Hernádi 2012, 97–111.
- 28 Nemes Nagy Ágnes: *Önéletrajzi jegyzetek – Tezla professzornak* = Nemes Nagy 2004, II. 163.
- 29 *Ekhnáton éjszakája. Lator László beszélgetése* (1980) = Nemes Nagy 2019, 345.
- 30 A pajzseldobás témájáról lásd Németh 2007.
- 31 Szirtes 2014, 98.
- 32 Kabdebó 2017, 89.
- 33 Rajnai 1958.
- 34 Néhány további, datálás nélküli, posztumusz vers is megemlíthető még, amelynek tematikája ókori görög, római vagy épp egyiptomi kultuszhoz, mitológiához kapcsolódik, de ezek elhelyezése az életműben gyenge lábakon áll, ilyen például a „Macskák istene!” kezdetű *Óda*, a *Róma* vagy a *Szerelem* című versváltozat.
- 35 Lásd a 3. és 4. jegyzetet.
- 36 Felton 2009, 24–33.
- 37 Pausanias: *Görögország leírása* II. 30, 2 (Hofmann – T. Horváth 2019, 245).
- 38 Rác 2013, 660.
- 39 Rác 2013, 138.
- 40 Lásd ehhez Weöres Sándor 1954-ben írt, *Médeia* című versét.
- 41 Rác 2013, 277.
- 42 *A létkérdések és a vers. Széll Margit interjúja* (1981) = Nemes Nagy 2019, 377–378.
- 43 Egyes elképzelések szerint innen ered, hogy az Amarna-kor művészetében a fáraót (mint Aton földi helytartóját) férfias és nőies jegyekkel együtt ábrázolták.
- 44 Lásd mások mellett Schein Gábor, Domokos Mátyás, Kulcsár Szabó Ernő, Hernádi Mária, Mártonffy Marcell, Lator László, Takács Miklós elemzéseit.
- 45 Assmann 2003, 43–44.
- 46 Hernádi 2012, 108.
- 47 Kulcsár Szabó 2017, 44–46.
- 48 Grendel 2019, 369.
- 49 Lengyel 1988, 357.
- 50 *A létkérdések és a vers. Széll Margit interjúja* (1981) = Nemes Nagy 2019, 370–371.

Bibliográfia

- Assmann, J. 2003. *Mózes, az egyiptomi*. Ford. Budapest.
- Babits M. 1959. *Halálfiái*. I–II. Szerk. Belia Gy. Budapest.
- Buda A. (szerk.) 2014. *Tárguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*. Budapest.
- Felton, D. 2009. „A halottak szerepe a görög vallásban és mitológiában” (ford. Harsányi E.): *Ókor* 8/3–4, 24–33.
- Grendel L. 2019. *A magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*. Budapest–Pozsony.

- Hernádi M. 2012. „A névre szóló és a megnevezhetetlen”: *Kortárs* 56/7, 97–111.
- Hofmann Zs. – T. Horváth Á. 2019. *Mágia és varázslás az ókorban*. Szeged.
- Kabdebó L. 2017. „Kettős múltidézés. Beszélgetés Rajnai Lászlóval”: *Életünk* 55/6–7, 86–132.
- Kulcsár Szabó E. 1993. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest.

- Kulcsár Szabó E. 2017. „Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között”: Buda A. – Palkó G. – Pataky A. (szerk.): *„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”*. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhaldasokról*. Budapest, 10–61.
- Lehóczky Á. 2002. „A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép. A fa-motívum Nemes Nagy Ágnes költészetében”: *Irodalomtörténet* 83/1, 118–142.
- Lengyel B. 1988. *Zöld és arany*. Budapest.
- Lengyel B. 1995. *Két Róma. Esszék*. Budapest.
- Mészöly G. 1933. „Ovidiusból. Ovidius Metamorphosese fordításának kérdése [Faeton meséje]: latin eredetiből”: *Budapesti Szemle* 231, 67–87.
- Nemes Nagy Á. 1989. *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*. Budapest.
- Nemes Nagy Á. 2004. *Az élők mértana*. Szerk. Honti M. Budapest.
- Nemes Nagy Á. 2016. *Összegyűjtött versei*. Szerk. Ferencz Győző. Budapest.
- Nemes Nagy Á. 2019. *A gyufaskatulyától Prométheuszig. Összegyűjtött interjúk és beszélgetések*. Szerk. Nemeskéri L. – Lénárt T. Budapest.
- Nemes Nagy Á. – Lengyel B. 2019. „láthatatlan selyemsál a számon.” *Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs leveleiből*. Szerk. Buda A. – Tüskés A. – Pataky A. Budapest.
- Németh Gy. 2007. „Az eldobott pajzs”: *Ókor* 6/1–2, 35–40.
- Pataky A. 2016. *Szabad kötöttség. Szonettekéről és politikai líráról a '45 utáni magyar irodalomból*. Budapest.
- Pataky A. 2018a. „Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben”: *Alföld* 69/12, 61–76.
- Pataky A. 2018b. „Madarak és biopoétika Nemes Nagy Ágnes lírájában”: Szirmai É. – Tóth Sz. – Újvári E. (szerk.): *Állati jelek, képek és terek*. II. Szeged, 121–131.
- Pataky A. 2019a. „Nemes Nagy Ágnes Áprily-képe”: *Vigilia* 84/9, 686–693.
- Pataky A. 2019b. „Menedék és hivatás. Nemes Nagy Ágnes és az iskola”: *Irodalmi Magazin* 7/3, 61–66.
- Rácz J. 2013. *Növénynevek enciklopédiája. Az elnevezések eredete, a növények kultúrtörténete és élettani hatása*. Budapest.
- Rajnai L. 1958. *Levél Nemes Nagy Ágnesnek* [gépirat, 1958. február 13.]. Lelőhely: PIM V.5866/320/2.
- Rónay Gy. 1967. „Napforduló”: *Vigilia* 31/10, 704–706.
- Somlyó Gy. 1947. „Költők és utak”: *Újhold* 2/1–2, 62–64.
- Szirtes G. 2014. „Rajnai László Stílusgyakorlatairól”: *Jelenkor* 57/1, 98–100.
- Tamás A. 1978. *Weöres Sándor*. Budapest.

Ferenczi Attila (1962) klasszika-filológus, az ELTE BTK Latin Tanszékének tanszékvezető egyetemi docense. Fő kutatási területe a római irodalom története.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
Germanicus Egyiptomban (2016/4).

„Tudod, hogy iszom” Petri György *Horatiusi* című verséről

Ferenczi Attila

*Én már elviselem menetrend nélkül is, csöndben az életet,
tyúkok és emsék között eszmétlen meghúzódnék.
Kerítést foltoznék, tört cserepet cserélnék
újra, s örülnék, ha a zsenge tök virágzik.*

*Ambícióm annyi se, mint a síri holtnak,
kit bizgatnak a kukacok és haló
pora fölé nem-romló sírkövet álmodik.
Eleget éltem, s láttam. Kurta időm
a csikkos, összeköpködött váróteremben
eltöltöm a horpadt bőröndön
nyugtatva zúgó fejem, nyitott szemmel.
Újság, dohány, dühítőital nélkül is.*

*Zsebemben van még görbe cigaretta,
lesz ragacsos likőr elhányt üvegben.
Tüzet is ad egy kóbor. S magamra húzom
rossz álmaim a hatalomról, erőszakról.
Álmomban fényes szőrű rendőrkutya leszek.*

*Merő értelemmé omolva baj nem érhet.
Csak a megsavanyodott tejtút
üszkösíti fölsebzett szellemtalpam.
Míg az ember a styxi révbe jut.*

Petri György: *Horatiusi* (1981)

Petri verse telis-tele van költői utalásokkal, megidézett elődökkel. A legerősebb talán József Attila jelenléte, de nem nehéz felismerni Berzsenyi nyomait sem, és beszédek lehetnek a kevésbé kézenfekvők is. A virágzó zsenge töknek nem kell feltétlenül felidéznie bennünk a babitsi *Jónás könyvét*, a Jónás fölött viruló és árnyat adó tökkel, de ha az itt megszólaló élmény középpontjába a félrevonulást, kivonulást, a szószólói szerep elutasítását tesszük, mindjárt ez a kapcsolat is megelevenedik. Minderről azonban már többen is írtak.¹ Arról azonban nekünk, ókorosoknak még érdemes beszélnünk, mit jelent Horatius kitüntetett szerepe az allúzióknak ebben a rendszerében. Nem kérdéses ugyanis, hogy a cím kitüntetett szerepet biztosít a római költőnek. Miért pont Horatius? A következőkben az ókori irodalom olvasójaként arra teszek kísérletet, hogy értelmezsem ezt a kitüntetett szerepet.

Horatiusra utaló konkrét szövegidézet csak néhány van a szövegben: a nem romló sírkőről álmodó holt nyilvánvalóan az ódák harmadik könyvének záró darabját idézi: *exegi monumentum...* („Áll ércnél maradandóbb”, *Carm.* III. 30, 1), a „kurta időm” pedig a Leuconoe-ódát: *spatio brevi* (*Carm.* I. 11, 6). A többi horatiusinak



1. kép. Petri György (1943–2000) (forrás: PIM)

érett fordulat visszavezetése konkrét ókori szöveghelyekre nem lenne ilyen egyszerű. Mint nem először a magyar irodalom történetében, Horatius itt főként Berzsenyi versein keresztül idéződik meg: a „van görbe cigaretta, lesz ragacsos likőr” a Horatiust olvasó Berzsenyi-költészet visszhangja a szövegben: „van kies szőlőm, van arany kalással / biztató földem...” (*Osztályrészem*). Lehet, hogy Petri ironikusnak szánta a címadást, és a jelentése éppen az, hogy ez a szöveg nem horatiusi? Ahogyan Babits verse, az *In Horatium* is a megelégedettséget helyezte a Horatius-értése középpontjába, eléggé meglepő módon az olyan olvasó számára, aki nem ismeri Berzsenyi költészetét. Babits például Berzsenyi Horatiusával áll vitában.³ Vigyázni kell azonban az iróniával! Könnyen elillan, és felismerhetetlenné válik, főleg ha a mai olvasó nem is tartja perdöntőnek a lehetséges jelentés szempontjából a kérdést, mit jelenthetett a Horatius név Petri Györgynek. Az a kérdés, mit hoz magával Horatius a mai olvasó értelmezésébe.

A kívülállással Petri itt olyan élménykört állít a horatiusi-nak mondott költészet középpontjába, amely a vers keletkezésekor nem volt hangsúlyos eleme a klasszika-filológia Horatius-képének. Akkoriban inkább a politikus, a politikailag elkötelezett Horatiust keresték. Pedig ott volt a rejtőzködő is az életmű bonyolultan tagolt rendszerében. Érdemes ennek megértéséhez felidézni Horatius életrajzában bizonyos részleteit. A költő Caesar meggyilkolása után nem az örökösök,

Marcus Antonius és Octavianus oldalán tüntette ki magát először, hanem éppen az ellentáborban. Mint a Caesar-gyilkos Brutus régi ismerőse és barátja ott találta magát a philippi ütközetben, méghozzá nem is akármilyen pozícióban, hanem a kiemelkedően fontos lovassági kapitányként (*magister equitum*). A csata elvesztése és vele a köztársasági illúziók szétfoslása után a korábban minden valószínűség szerint határozottan jómódú fiatalember egyszerre légüres térben találhatta magát, és az anyagi szükség, a társadalmi marginalizálódás veszélye a győztesek felé vitte; Maecenas pedig, úgy tűnik, gondoskodott róla, hogy a váltás a lehetőségekhez képest tapintatos és elviselhető legyen.⁴ Talán ezzel az élménnyel áll összefüggésben, hogy Horatius egész költészetében újra és újra visszatér a szabadkozás, a félrehúzódság vagy a nem mondás motívuma. Három jellegzetes formában jelenik ez meg. Először is a fizikai, földrajzi elvonulás, amikor a költő a híres és fontos színterekkel szemben a nyugalmat adó helyeket választja. Az ódák első könyvének hetedik darabjában megszólaló költő (*Laudabunt alii...*) témaként inkább Tiburt választja, szemben a híres és sokszor megénekelt görög városokkal, Rhodosszal, Korinthosszal és Delphoijal. Vagy az episztolák első könyve, amelyben Horatius elhagyja Rómát és nem is nagyon fülk a foga ahhoz, hogy visszatérjen.⁵ Legalábbis egy darabig. *Quinque dies tibi pollicitus me rure futurum, / Sextilem totum mendax desideror* („Azt ígértem, öt napig leszek távol, de már egész augusztusban nélkülözniöd kellett...”), *Epist. I. 7, 1–2*). Róma a hatalom városa, tele politikával, alá- és fölérendeltséggel, ahol a társadalmi rang, tekintély külső jelei kísérik mindenkinek a megjelenését a nyilvános térben. A vidék ezzel szemben a szabadság hierarchiától mentes világa – legalábbis Horatiusnak ebben a költeményében. Nem is tudja magát rászánni a költő, hogy visszatérjen a természet világából a társadaloméba. Leginkább talán mégis a szatírák második könyvében mutatkozik meg mindez: *ergo ubi me in montes et in arcem ex urbe removi, / quid prius inlustrem saturis musaque pedestri? / nec mala ambitio perdit nec plumbeus auster...* („Mióta kiköltöztem a városból a hegyekbe, a hegy tetejére épült falak mögé, mit is tudnék először is szatírám, az én mezítlábas múzsám görcsöve alá venni? Nincs itt bűnös törtetés [ambíció], nincs ólmos hideg szél...”), *Sat. II. 6, 16–17*). Visszatérő motívuma a horatiusi költészetnek a kivonulás a városból a tájba, a társadalomból a természetbe, a politikától a filozófiába.⁶ Petri hőse ócska parasztházba költözik, tyúkok, emsék és virágzó tökindek közé.

Ilyen továbbá a napközbeni alkoholfogyasztás propagálása.⁷ Ezzel kapcsolatban is különböző helyeket idézhetnénk.

*Est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.*

Van olyan ember, aki nem veti meg, hogy egy pohár massicus borral elcsenjen egy részt a napból, hol a zöldellő bokrok közé, hol a patak partjára heverni.

Carm. I. 1, 19–22

Vagy az episztolák első könyvében (innen a címben szereplő idézet is):

*Quem tenues decuere togae nitidique capilli,
quem scis immunem Cinarae placuisse rapaci,
quem bibulum liquidum media de luce Falerni,
cena brevis iuvat et prope rivum somnus in herba (...)*

Akihez illet a könnyű toga és a csillogó haj, és aki úgy is tetszett a kapzsi Cinarának, ha nem tudott ajándékot vinni, hát ez az ember, jól tudod, hogy már fényes nappal részeg a tisztán csillogó falernumtól, szeret falatozni és aludni a patakparti fűben!

Epist. I. 14, 32–35

A kivonulás itt is könnyen értelmezhető: a napközbeni borozás és ennek következtében a szenderegés a kies tájban (*locus amoenus*) nem kimondottan az a tevékenység, amelyet a római uralkodó osztály elvárt a férfitagjaitól egy átlagos munkanapon. Társadalmi elismerés csak a *negotium* szorgalmas megvalósításáért járt. A fogalom tartalma a három nagyobb tevékenységi körre terjedhet ki a korszak általánosan elterjedt nézetei szerint: a családi vagyon gyarapítására, katonai szolgálatra vagy az állam ügyeinek intézésére, azaz a politizálásra. Horatius tehát bizonyos szerepekre, még hozzá társadalmi szerepekre mond nemet ezzel a döntéssel, illetve annak propagálásával. A megformált szerep itt is személyes és provokatív: én nem csinálok, nem állok be a tiszteletre méltó polgárok sorába!

És végül harmadikként ide kell sorolnunk a horatiusi költészet legfontosabb elemét: a *recusatiót*. Horatius rendre elutasítja költeményeiben, hogy „nagy” irodalmi műfajokkal, például az eposzsal próbálkozzon, és komoly tanulságokat fogalmazzon meg. Helyette ilyenkor a kicsit, a játékost és komolytalant ajánlja sajátjaként, vagy teljesen elhallgat. De persze ehhez sem következetes, és olykor mégiscsak a *vates* hangján szólal meg.⁸

Petri verse tehát abban nagyon is horatiusi, hogy a benne megszólaló figura elkülöníti magát a társadalmi centrum földrajzi helyeitől és tevékenységi formáitól. Mindkét költői én a kívülállásban fogalmazza meg a saját szerepét. De ugyanakkor nagyon különbözök is. Először is Horatiusnál a kívülállás nem kapcsolódik össze a deklasszálódás jelentéstelének érzett egzotikumával. Horatius nemes falernumi bortól rúg be, Petri hőse pedig valami édes lötytyől. A hetvenes évek alkoholistáinak világában az italok legalja a „hubi”, azaz a Hubertus likőr és a kevert. Mindkettő rettentő édes volt és rossz, de olcsó, ehhez képest magas alkoholtartalommal. Azonnal hatott. Az „elhányt” is, gondolom, kétértelmű: elhányt, mert amíg volt más, senki sem fanyalodott ezekre a likőrökre. De persze egész más képpen is kapcsolatba lehet hozni a kevert likőrt az „elhányt” igével! Ugyanígy a csikkes, teleköpködött váróterem sem *locus amoenus*, mint Horatius patakpartjai. Petri hőse váróteremben ül (vagy fekszik), olyan helyen, ahol egyszerűen várja az idő múlását *már és még* között. A vers második szava a „már”: „én már...”. Régen tehát talán nem így volt, de most már így van, így lett. Petri beszélője ezt az állapotot nem időtlennek éli meg, nem kellemesnek és főleg nem értékesnek. Valójában kétségbe van esve a hely és az emberi helyzet háborzongató rém-romantikájától. Egy álruhás királyfi a hajléktalanok kö-

zött. Horatiusé más. A különbséget alapvetően az eltérő filozófiai megalapozottságban érthetjük meg a legkönnyebben. Horatius mögött ott van az epikureus bölcséleti háttér. A legszemléletesebben Lucretius írja le a *De rerum natura* második könyvének elején, milyen jó és milyen méltóságteljesen fel-emelő dolog kimaradni az élet, a társadalom kavargó sűrűjéből (II. 7–13):

*sed nihil dulcius est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.*

De semmi sem örömtelibb annál, mint a bölcsék tanításaival jól körülbástyázott kiemelkedő, derűs, templomszerű helyről lepillantani, ahonnan megláthatod, hogy mások szerzetét tévelyegnek, és egyre bolyongva keresik az élet útját, képességeikkel és származásukkal kérkednek, éjjel-nappal csak erőlködnek, hogy végtelen hatalomhoz és tengernyi pénzhez jussanak.

A társadalmi létből kiiratkozó ember tehát a római epikureista képzelet szerint valami magaslati pontról (*edita*), szinte derűs, napfényes (*serena*) templomból figyel a többiek vergődő életét. A kívülmaradás nem veszteséget, hanem hasznot hoz, nem a gyötördés, hanem az öröm, nem az önpusztítás, hanem a biztonság forrása. Petri verse mögött viszont a hetvenes évek jellegzetes értelmiségi szerepformálása látszik kibontakozni, a későromantikus felfogás, mely szerint az értelmiségi nem egyszerűen a társadalmi munkamegosztás egyik (magasan képzett) szerepfajtája, hanem olyan létforma, amely sajátos etikát, felelősségtudatot és a társadalom egészével szemben érzett küldetéstudatot jelent. Ebből a küldetéstudatból következik a késztetés a tanításra és a politikai cselekvésre. A hetvenes évek értelmiségét ebben – tehát saját feladatáról vallott elképzeléseinek megvalósításában – megakadályozta az ország politikai berendezkedése. Visszahúzódása nem önkéntes és nem belátáson alapul, és éppen ez teszi érthetővé önpusztító frusztrációját is. Az önpusztítás rossz lelkiismeretének következménye.⁹ De valóban érthetjük Petri és Horatius kivonulásának a különbségét ilyen egyszerűen az eltérő ideológiai háttérre való hivatkozással? Valóban olyan pozitív értékeket kapcsol a távolmaradáshoz Horatius, mint első pillantásra tűnik? A válaszadást egy kicsit távolabbról szeretném kezdeni.

Mindkét költő félrevonulásában fontos szerepet kap az alkohol. Az egyik „hubit” iszik, a másik falernumit, de mindketten berúgnak, és elalszanak, az egyik a csikkes váróteremben, a másik a patak partján, a zöld pázsiton. Az alkohol és a politika kapcsolata azonban csak az egyiküknél, Petrinél világos. Pedig erre is idézhetünk horatiusi szöveget (*Carm. III. 25*):

*Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? Quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? Quibus
antris egregii Caesaris audiar*

*aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?
Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. Non secus in iugis*

*exsomnia stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et nive candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi devio*

*ripas et vacuum nemus
mirari libet. O Naiadum potens
Baccharumque valentium
proceras manibus vertere fraxinos,*

*nil parvum aut humili modo,
nil mortale loquar. Dulce periculum est,
o Lенаe, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino.*

Elteltem veled, Bacchus, most merre viszel? Milyen lige-tekbe, melyik barlangba terelsz felgyorsulva e furcsa hangulatban? Melyik barlang üregei hallgatják majd, ahogyan Caesar örök dicsőségét próbálom megénekelni, a csillagok közé emelni vagy az istenek karába? Nagyszerűt, újat énekelek, olyat, amelyet még senki sem hallott! Ilyen döbbenettel csodálkozik rá az álomtalan bacchánsnő maga elé meredve a Hebrus folyóra, a hótól fehérülő Thrákiára vagy a barbár lábaktól koptatott Rhodopé-hegyre, ahogyan én csodálom kéjes gyönyörrel minden útról letérve a folyópártot és az üres erdőt. Ó, naiasok és bacchánsnők ura, ők kezeikkel képesek meghajlítani a legkeményebb fa törzsét, én olyat mondok, amiben nincs semmi kisszerű, emberi vagy halandó. Édes veszély, ó, felszabadító Lénaios, az istent követni, amikor homlokát zöld repkénnyel fonja körül!

Horatius itt éppen nem félrevonul, nem elhallgat vagy visszahúzódik magánvilágába, hanem a másik döntés, a közéleti költészet lehetőségeiről vizionál, ehhez pedig a *dithyrambos*nak a görög költészetben hagyományos formáját használja fel.¹⁰ Azt nem tudjuk megmondani, hogy ő-e az első, aki ezzel a formával kísérletezett Rómában, de azt igen, hogy ez az egyetlen fennmaradt teljes latin nyelvű *dithyrambos*unk. A *dithyrambos* eredetileg, a Dionysos-kultuszban az isten dicsőítésére szolgáló dalforma volt: egzaltált, szenvedélyes, gyakran a józan logika számára nehezen követhető. Horatius beszélője itt (látszólag) egy konkrét élményéről számol be. Gyakori témája a bor a horatiusi költészetnek, gyakran olvashatunk a gondúzó hatásáról, vidámságot fokozó szerepéről vagy egyszerűen az élet minőségét emelő fontosságáról, de ez az egyetlen olyan szövegünk, amely egy konkrét alkoholos élményt fogalmaz meg jelen időben. Nem is a kezdődő részegség élenkítő élményét, hanem a súlyos befolyásoltságát, amikor már eltelt az istennel a papja (*tui plenum*).

Petri és Horatius látszólag nagyon különböző versei egy szempontból nagyon is hasonlítanak egymásra: a politika megjelenése mindkettőben kulcsfontosságú a szöveg jelentése szempontjából, ugyanakkor csak néhány sor utal rá. Petrinél: „S magamra húzom rossz álmaim a hatalomról, erőszakról. /

Álmomban fényes szőrű rendőrkutya leszek.” Horatiusnál: *Caesaris audiar / aeternum meditans decus / stellis inserere et consilio Iovis*. A szerkezet nagyon hasonló mindkettőnél: a politikai mozzanat értelmezési fordulatot hoz magával az egyébként a politikától idegennek tűnő motívumok közé. A tiszta tudat elhomályosulása mindkét versben a hatalommal azonosuló szerepbe helyezi a beszélőt. Petri rendőrkutyaaként látja magát, Horatius pedig olyan énekesként, aki nem Dionysos dicsőségét, hanem a Caesarét zengi. Az istenség helyére a *princeps* kerül. De míg Petrinél megfejt a szöveget a politikai utalás, elhelyezi egy létező értelmezési keretben, a politikai versek között, addig Horatiusnál a Caesar-utalás éppen hogy kizárja a szöveget a látszólag egyértelműnek tűnő dithyrambikus keretéből. A szöveg legnagyobb problémája, interpretációs nehézsége éppen Caesar neve és a politikum beáramlása.¹¹ Horatiusnál a tiszta tudat elhomályosulását a nagymértékű borfogyasztás okozza, Petrinél az álom. *Az alvó értelem szörnyeket szül* – mondja Goya híres metszetének a címe. Az alkohol Petrinél nem zavarja meg a tudatot, csak csillapítja, de a racionális kontrollt kikapcsoló álom utat enged a belső, elfojtott készletnek, a tudatalattinak. A koszos váróteremben szendergő tudattalan készletése pedig a hatalom elfogadásáról, a hatalommal való azonosulásról szól. Jó engedelmeskedni, jó a hatalom oldalára állni a tiltakozókkal szemben, megnyugvást, a védettség érzetét adja, és a könnyűséget, hogy nem nekünk magunknak kell meghozni a döntéseinket, hanem a felettünk álló erő megteszi ezt helyettünk, és éppen ettől vagyunk biztonságban és jómódban. Ez Petri versének egyik legmegragadóbb gondolata és leginkább kritikai mozzanata. Itt a korábban említett intertextuális kapcsolatokat kiegészíthetjük Phaedruszal is. A fényes szőrű kutya nyilvánvalóan rá utal. *Unde sic, quaeso, nites?* („mitől ilyen fényes a te szőröd?”, III. 7, 4) – kérdezi a farkas az állatmesében a kutytól. Phaedrus nyomán természetesen jelen van Petőfi is *A kutyák dalával* és *A farkasok dalával*. Belső, tudattalan készletés van bennünk, hogy a hatalmat, a rendet és a biztonságot válasszuk a szegénységgel és a bizonytalansággal szemben, így ha elszunnyad az értelem, utat enged a készletésnek. Petrinél az alkohol a józanság világa, Horatiusnál az önkívületé. Vagy mégsem teljesen.

Horatius olvasói számára Kr. e. 23-ban, amikor az ódák harmadik könyve minden valószínűség szerint megjelent, már világos volt, hogy Caesar, azaz a majdani Augustus nagy csatájában a hatalomért különös és fontos szerepe van a bor szimbolikájának. A propaganda által szimbolikus síkra terelt nagy összecsapásban hatalmi ellenfele, Antonius jelent meg Bacchus követőjeként, papjaként, míg Augustus a józan erőt képviselő Apollo maszkját öltötte előszeretettel magára. Csak sajnálhatjuk, hogy nem maradt ránk Antonius írása, a *De ebrietate sua* („Részegségeim”), melyben – mai szóval így mondanánk – az alkoholizmus vádjá ellen próbált meg védekezni, értelmet próbált adni alkoholfogyasztási szokásainak, gyakori részegségének. Az augustusi művészet ekkor még nem büszkélkedhetett az Ara Pacisszal vagy az Augustus-forummal, de állt már Apollo temploma a Palatinuson, melyet Augustus birtokán építettek. A templom Augustus házához kapcsolódott, és fontos szerepet töltött be a princeps politikai identitásképzésében.¹²

Horatius a versben nem tesz mást, mint teremt egy többé-kevésbé hagyományos dithyrambikus zsánerképet, és ennek keretébe illeszti be Caesar nevét, a név pedig magával hozza az



2. kép. Francisco José de Goya y Lucientes: *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek*, 1799. A *Los Caprichos* című sorozat 43. darabja (forrás: Google Arts & Culture)

állam, a politika, a hatalmi alá- és fölérendeltség képzeiteit. Mindazt tehát, amivel szöges ellentétben áll Dionysos világa, a teremő káoszba beleerőlteti a hierarchikus rendet. Vagy legalábbis megpróbálja.¹³ Az így létrejövő feszültség olyan nagy, hogy az értelmezésére tett kísérletek meghatározzák a vers teljes modern recepcióját. Amikor a horatiusi beszélő bortól eltelve, Dionysos papjaként is Caesart éneklie meg, azzal az augustusi kultúra, a princeps kultúrája kinyilvánítja totalitási igényét. Nem maradnak fehér foltok ennek a kultúrának a térképén. Minden területet, élményt, műfajt és hangnemet hatalma alá von. Övé Dionysos és az övé Apollón is. Az is tehát, amiről a korszak embere azt hitte volna, hogy éppen az ellenfele jelölte ki magának saját birodalomként. Nincs szabad terület, nincs hova menni. Derűsebb kép-e ez annál, mint amit Petri vetít elénk? Horatiusnál valóban nem szerepel a deklasszáció a kívülmaradás következményei között, így ami cserébe jut az élettől, nem látszik önmagában nyomasztónak, sőt; de Horatius versei sem hagynak kétséget afelől, hogy a költő egy totalitárius rendszerben próbálja értelmezni saját tevékenységét. A totalitárius rendszer itt szó szerint értendő: olyan rendszer, amely mindenre kiterjed, mindent betölt, áthat, amely elől csak a magánpoklokba és magánidillikebe van menekvés, vagy talán ott sem.

Nem kérdéses, mire vár Petri beszélője az összeköpködött, csikkos váróteremben: „Míg az ember a styxi révbe jut”. Horatius is, Petri is a halál közelségével indokol.¹⁴ Azért kell a rövid, közvetlen örömet választani, vagy azért nem érdemes a ragacsos líkőrök bódulatából kijózanodni, mert már nem sok van hátra. Petri életműve felől tekintve azonban a váróterem képe új jelentést kap. A kötött pályán mozgó vonatok ugyan a meghatározott életút szokásos metaforái, de a pályaudvar, a várakozás, a mozgás és a közlekedés mindig tartogat újat, váratlant, meglepőt. Nem az a vonat jött, amire Petri várt, mégis felszállt rá. Amikor 1989-es, *Valahol megvan* című kötetében szereplő egyik versének éppen a *Horatiusnak rossz napja van* címet adja, hozzáköti a szöveget a korábbihoz, az 1981-es *Horatius*hoz. Az életműben ez a két szöveg utal csak címében Horatius nevére.

*A szeretettel nem tudok mit kezdeni – – –
Tartsanak el, és hízelegjenek,
de ugyanakkor hagyjanak békén,
küldjenek pénzt postán.
Azt is unom, hogy hízelegjenek.
Veszítsenek el nagyobb összeget az utcán,
amit én majd véletlenül megtalálok.
Legyenek elragadtatva tőlem a hátam mögött,
hogy én tényleg egészen véletlenül visszahalljam
valakitől, aki nem is tudja, hogy rólam beszél.
Irassák rám a házukat, és haljanak meg.*

Petri György: *Horatiusnak rossz napja van* (1989)

Ez a vers is halállal végződik, mint az előző, de itt már nem a beszélő hal meg, hanem valaki más, miután persze ráíratna a házát a költőre. Az a beszélő, aki azt várja, hogy legyenek elragadtatva tőle a háta mögött, de vissza akarja hallani az elragadtatás minden részletét, átírja, módosítja annak a beszélőnek a kijelentését, akinek ambíciója annyi sem volt, mint a síri holt-nak. Az 1989-es vers nyilvánvalóan a rendszerváltáshoz kapcsolódó élményt fogalmaz meg: a sikernek, elismertségnek, a fontossá válásnak, a pénznek az újszerű élményét. A kritikai gondolkodású Kádár-kori értelmiség mámoros új életre ébredését és belső zavarodottságát, amikor egyszer csak véget ért az, amiről még néhány évvel korábban is azt gondolták, hogy nagyon hosszan fog tartani, és az ő életüket mindenképpen halálukig meg fogja határozni. Érdemes Petri két Horatius-versét együtt olvasni. Ha ezt tesszük, az 1981-es *Horatiusi* időre vonatkozó szavai, a „már” és a „még”, az egész várakozás nem a halálra utal, hanem ennek az üressé tevő létállapotnak a végére és egy új, sokkal értelmesebb vagy legalábbis motiválódóbb lét-állapot beköszöntésére. A másik versben a zavarodottság pedig éppen abból adódik, hogy a két beszélő ugyanaz. Az ambíciók újjáéledése, a hiúság felébredése, az élet lehetőségeinek megkívánása éppen azzal az emberrel történik, aki már évekkorábban leszámolt az ilyen lehetőségekkel. A korábbi traumák, sérülések persze nem maradhatnak következmények nélkül. Ezt mutatja a *Horatiusnak rossz napja van* kényszeresen hasadt világú, saját vágyait és reflexeit összehangolni képtelen beszélője.¹⁵

Károlyi Csaba nagy visszhangot kiváltott írása az *Élet és Irodalom* egyik 2008-as számában szokatlan egyértelműséggel teszi fel azt a kérdést, vajon mennyire érdekes, mennyire von-

zó vagy jelentésgazdag a mai olvasó számára a Petri politikai verseiben megjelenő destruktív perszóna.¹⁶ Úgy tűnhet, hogy a vers címével kiprovokált fenti összevetés Horatius költészetével tulajdonképpen megerősíti Károlyi ítéletét, miszerint *Petri egy letűnt szubkultúra költője volt*. Pedig inkább cáfolja. Bár a költői nyelv jelentése általában sem rögzített, és a lírai persona értelmezhetőségét sem határozza meg a szerzői életrajz, mégis, a szöveget talán leginkább kinyitó eszköz az intertextuális kapcsolódás. Ebben az esetben a nagyon is korhoz kötöttnek tűnő (és ebben természetesen Károlyinak igaza van) élmény és képanyag, a Kádár-kori értelmiségi kétségbeesés hozzákapcsolása Horatius költészetéhez kinyitja és különösen gazdaggá teszi a szövegeket. Általános formában teszi fel azt a kérdést, hogy mennyire időhöz, korhoz vagy személyhez kötött, hogyan reagálnak emberek, gondolkodók, értelmiségiek lehetetlen politikai élethelyzeteikre. Milyen volt a 20. század második felében és milyen Rómában egy totalitárius rendszerben élni, milyen személyes válaszokat lehet találni ilyen helyzetekre? Két ext-

rém példa: időben és személyes tartalmában nagyon távoli, de mégis van bennük annyi közös, hogy hasson, és együtt érdekes legyen. A másik tanulság, hogy a két, Horatiusra utaló Petri-vers együtt olvasása még inkább eltávolítja a beszélőt a szerzőtől. Annak, aki ma, halála után húsz évvel olvassa Petri verseit, nem az egyik vagy a másik szöveg beszélője Petri, hanem mindkettőé (és természetesen egyiké sem!), és a horatiusi intertextus érvényesítésének tanulsága éppen az, hogy a *Horatiusi* szerzője sem gondolta, hogy csak azok a válaszok adhatók, amelyeket az általa teremtett beszélő megfogalmaz. Horatius máskor és másképp reagált a persze másfajta elnyomásra, de ennek felidézésével a szerző eltávolodik a beszélőtől, és éppen azokat a kétségeket, kérdéseket engedi *ő maga* megfogalmazódni, illetve engedi be a versbe, amelyeket Károlyi említ: „A leginkább pedig akkor nem szeretem, amikor megideologizálja azt, miért kellett így élni, miért eleve elrendelten ilyen a magánélete egy pesti értelmiséginek a Kádár-rendszerben.”

Jegyzetek

A címbeli idézet Horatiustól való: *Quem scis... bibulum [esse] (Epist. I. 14, 33–34)*. A latin idézetek fordítása a tanulmány szerzőjétől származik. A tanulmány az NKFI 124232 számú pályázatának támogatásával készült.

- 1 Erről leginkább lásd: Arató 1992.
- 2 Lásd Keresztury 2013, 157.
- 3 Babits verse sem annyira magával az Augustus-kori költővel vitatkozik, hanem azzal a képpel vagy interpretációval, amelyet Berzsenyi Horatius-olvasatai teremtettek meg a magyar költői hagyományban. Lásd erről: Imre 2020 (megjelenés előtt).
- 4 A történetről: Lyne 1995, 1–8.
- 5 Lásd leginkább: *Ep. I. 7, 1–13*.
- 6 Erről a legfontosabb összefoglalás: Harrison 2007.
- 7 Lásd erről: Pomeroy 1999. Pomeroy meggyőzően beszél azok ellen, akik szerint a következő idézetben nem lehet szó magáról Horatiusról, hiszen a priamolában nem ez a költőre vonatkoztatott szerep.
- 8 Ehhez a témához nem idézek szöveghelyeket, olyan kiterjedt, hogy félrevinné a gondolatmenetet. További irodalomért erről a fontos kérdéstről lásd Günther 2013, 255–265.
- 9 A vers alapvető ironiája persze éppen a saját léte. A költő épp az ellenkezőjét teszi annak, amit az általa teremtett beszélő hirdet. 1981-ben indul a demokratikus ellenzék lapja, a *Beszélő*, és Petri

- e versét is tartalmazó kötete, az *Örökhétfő* is ugyanebben az évben jelenik meg szamizdatban; szintén ebben az évben indult a Dialógus Békecsoport is. Petri és a többiek éppen nem tétlenül, emberi igényeikről lemondva várják a véget, helyette kockázatot vállalnak, cselekszenek. A vers megszületése, publikálása a szövegben megfogalmazódó létállapot tagadása. Egy korszakhatáron születik a költemény. Mintha a beköszönő nyolcvanas évek ellenzéki mozgalmainak egyik szereplője azt mutatná be, mi az alternatívája a szervezkedésnek, milyen jövőképet kínáltak egy értelmiséginek a látszólag mozdulatlan hetvenes évek. A szövegnek ez az ironiája a legfontosabb érvünk a beszélő és a szerző naiv azonosítása ellen. És Petri György még ezzel a szerzővel sem azonos.
- 10 Lásd erről: Nisbet–Rudd 2004, 296–299.
 - 11 Lowrie 1997, 77–78.
 - 12 A templomot Kr. e. 28-ban szentelték fel. Értelmzéséről lásd Zanker 1987, 42–84.
 - 13 A vállalkozás lehetséges vagy lehetetlen voltával kapcsolatban nem lehet nem utalni Friedrich Nietzsche alapvetésére: Nietzsche 1986, 24–30.
 - 14 Arató 1992, 60–61.
 - 15 Erről lásd Ferenczi 2019.
 - 16 Károlyi 2008. A cikkről kialakult hosszadalmas vitát nem idézném meg itt, talán csak egy hozzászólást a kérdéshez: Bartók 2014.

Bibliográfia

- Arató L. 1992. „Horatius noster. Berzsenyi és Horatius Petri György csikkés várótermében”: *Kortárs* 36/11, 55–65.
- Bartók I. 2014. „Petri megmérgezte a kortárs költészetet”: *Litera*, 2014. április 17. (online).
- Ferenczi A. 2019. „Miért van Horatiusnak rossz napja?”: *Jelenkor* 62/2, 207–213.
- Günther, H.-C. 2013. „The First Collection of Odes: *Carmina* I–III”: uő (szerk.): *Brill’s Companion to Horace*. Leiden–Boston, 211–406.
- Harrison, S. 2007. „Town and Country”: uő (szerk.): *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 235–247.
- Imre F. 2020. „Babits és Horatius”: *Alföld* (megjelenés előtt).
- Károlyi Cs. 2008. „A Petri-mítosz vége”: *Élet és Irodalom* 52/1, 2008. január 4.
- Keresztury T. 2013. *Petri György és a századvég magyar költészete*. Jyväskylä–Pécs, 2013.
- Lowrie, M. 1997. *Horace’s Narrative Odes*. Oxford.
- Lyne, R. O. A. M. 1995. *Horace: Behind the Public Poetry*. New Haven – London.
- Nietzsche, F. 1986. *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest.
- Nisbet, R. G. M – Rudd, N. 2004. *A Commentary on Horace, Odes, Book III*. Oxford.
- Pomeroy, A. J. 1999. „A Man at a Spring. Horace, *Odes*, 1.1”: W. S. Anderson (szerk.): *Why Horace?* Wauconda, 3–19.
- Zanker, P. 1987. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.

Kerti Anna Emese (1998) az ELTE BTK hallgatója. Érdeklődési területe: római irodalom, az antikvitás recepciója a késő modern és kortárs magyar irodalomban.

„Verseimbe te fújj, lehelj ma lelket!”

Kovács András Ferenc Calvus-verseinek intertextuális hálózatáról (Catullus, Horatius, Ovidius)

Kerti Anna Emese

Kovács András Ferenc költészetének egyik meghatározó sajátossága, hogy – különféle magyar és világirodalmi hagyományokhoz visszanyúlva – a „próteuszi költő” szerepkörébe helyezkedve különböző alakváltozatok megteremtésével oldja fel tér és idő határait. Ezeknek az alakváltozatoknak száma és sokszínűsége szinte beláthatatlan: az arctalan, névtelen középkori Jehan d’Amiens-től a görög Kavafiszon és a magyar Lázary René Sándoron keresztül az amerikai beat-költő Jack Cole-ig. Szerzői identitásának multiplikálásával, különféle történelmi korok és írói personák felhasználásával számtalan fiktív lírai életművet hoz létre, mellyel amellet, hogy a szerzőség modern irodalomelméletben problematikussá vált státuszára hívja fel a figyelmet, egy egészen különös, többszörösen összetett költői világba vezeti be az olvasót.

E költői maszkok egyik illusztris és a kritika által talán legkevésbé tárgyalt példája a már több mint száz verssel reprezentált „Calvus-költészet”. Caius Licinius Calvus a Kr. e. 1. század jelentős szónoka és költője, a neóterikusok körének tagja, Catullus barátja volt, művei közül azonban csupán 21 töredék maradt ránk.¹ Kovács András Ferenc az ő maszkja mögé rejtőzve adja közre ennek a hiányzó életműnek a fiktív fordítását, bevonva a hanyatló köztársaság Rómájának történelmi, kulturális és költészettörténeti vonatkozásait. Igen jelentős ezen költemények intertextuális dimenziója: az allúziók sokszor szövegszerűen is megidézik nemcsak Catullus, de némiképp meglepő módon Horatius és Ovidius költészetét is. A szóban forgó költemények által létrehozott intertextuális hálózat feltérképezése pedig nemcsak a „KAF–Calvus-életmű” alapvető poétikai működésmódjának feltérképezéséhez nyújt jelentős támpontot, hanem az idézetek azonosítása és az értelmezésbe való beépítése az egyes költeményekre nézve is számottevő interpretációs következményekkel bírhat.

A „KAF–Calvus-életmű”

Kovács András Ferenc 1998-ban publikálta az első fiktív Calvus- (innenről: KAF–Calvus-) költeményeket.² Mindemellett a két legelső, még nem szigorú értelemben vett KAF–Calvus-vers, a *Calvus Apollóhoz fohászkodik* és a *Calvus Achata felé hajózik a Tiszatáj* 1998. februári, illetve március–áprilisi számában jelent meg. E két szöveg együttesen tekinthető akár a KAF–Calvus-versek „programadó” szövegének is: a sorok között ott bujkál ugyanis az egész költészetet átható ironikus, csipkelődő, helyenként invektívus hangvétel, ezen felül a második költemény Catullus megszólítása mellett explicit módon tematizálja a két költő rendkívül szoros viszonyát is, amelynek (mint később látni fogjuk) a jelentősége ebben a fiktív életműben kiemelt fontosságú: „Kábult távolokban, hol számkivetve, társtalan, barátom, majd / Mind a kettőnk elveszett, keserves, boldog lelkéért iszom...”. Utal továbbá a vers Horatius költészetére is: „Töltsél inkább Tibursban kupádba / Tűz-falernusit”,³ a legelső KAF–Calvus-költemény pedig a Marsyas-mítosz említésével Ovidiust is bevonja a

Az alább közölt verseket – mint a tanulmányból is kiderül – Kovács András Ferenc írta, ám megjelenésükkor Caius Licinius Calvus ókori római költő verseiből készült saját fordításaiként tüntette fel őket.

Catullushoz

*Jó Catullusom, édes egy barátom!
Bár Castalia szent vizét nem ittam
én, csak Caecubus óborát, miközben
ezt-azt írtam egy életen keresztül
vig kedvvel kaparászva – nem reméltem
volna, ám nekem is van egy kötetkém!
Elkészült valahára már, s ha meg nem
sértelek vele, Caiusom, ma végképp,
végre néked ajánlanám, hiszen csak
téged illet az érdem, és nem engem!
Mert tán nélküled én sosem lehetnék
költő... Annyira összenőt a lelkünk
már, hogy nem is tudom – melyik sort
írtam én, s melyiket te? Nem vagyok hát
transzpadán csodagyermek én... S poeta
sem, talán, ezer évekig világló
verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!*

(Jelenkor 1999/6)

*Crispinilla, picinyke pinty, szeretlek!
Ámbár Crispina vagy... Zavart a lelkem:
hogyan szólítsalak?... Ó, nem is tudom már!
Drága Crispina, mondd, hogyan nevezzen
ajkam most, miután sok ajkaid tán
harmincháromezerszer is pusztította,
nyalta-falta mohón, s (elég pecéri
módon) nyelve hegyével illeté meg,
minden illemeket vadul feledve,
csókokkal beborítva, sőt: befedve
tested dús zugait, de még a titkos,
lány tájékokat, ó, mi több: a rejtett,
inyencebb, pici porcikák honát is
bécserkészve egészen... Úgy, miképp csak
forróbb gyarmatokat szokás punoknál:
egyként fönt meg alant, elől – de hátul
szintén! Crispina, mondd, minek becézzen
bódult nyelvvel a szám? Talán ma más név,
szébb szó, pláne, tapinthatóbb, találóbb,
volna megfelelőbb neved!... Talán a
Crista illene rád, hiszen fölöttébb
jellemző az alul falánk feledre,
főképp, hogyha ficáncoló farocskád s
bősz vulvád harapós, toszó, tüszői
étvágyát veszem én tudós eszembe!...
Venus segge, segíts!... Nahát legyél csak
Crista, Crispina, nékem – ám ezentúl
tarts még több szerelemmel, ó, te csikló!*

(Jelenkor 1999/6)

megidézett klasszikusok körébe. Ez a két szöveg tehát nemcsak mintegy előzetes szintézisét adja a KAF–Calvus-életmű minden további versének tematikusan és hangvételét tekintve is, hanem előrevetíti az *oeuvre* alapját jelentő (és ebben a tanulmányban is központi szerepet betöltő) három költő: Catullus, Ovidius és Horatius jelentőségét is.

A szövegek megjelenési formája és az ezáltal létrehozott fiktív irodalmi tér sok szempontból meghatározza az egész szövegegyüttes értelmezhetőségét. Kovács András Ferenc ugyanis úgy adja közre ezeket a költeményeket, mintha az ő *fordításai* lennének, néhány példától eltekintve azonban, amelyekre később még kitérek, ezek a versek egy nem létező korpusz fordításai, mondhatni: pszeudo-fordítások. A publikált szövegekhez emellett gyakran csatlakozik egy, a *Világirodalmi Lexikont* parafrazeáló, paratextusként működő lábjegyzet Calvusról:

Caius Licinius Calvus (i. e. 82 – i. e. 47?) előkelő plebejus családból származó római szónok és költő, Catullus legjobb barátja. Irodalmár barátaival együtt elhatárolta magát Caesar és Pompeius politikai törekvéseitől. A szónoki pályán Cicero vetélytársának számított. A fiatal, művelt ifjak körének, a „neoterikusok” néven emlegetett csoportnak irodalomelméleti megalapozójaként kedvelt költő maradt az augustusi aranykor idején is. Számos költői művéből mindössze 155 vers, illetve 22 töredék maradt ránk.⁴

Ez a kísérőszöveg az általában 21 (de van, ahol, már szintén a valódi adatoktól elrugaszkodva 22, 27, illetve 43) töredék mellett, itt-ott eltérő, de az egész költészet alapját jelentő catullusi korpusz verseinek számát mindenképp felülmúló (117, 124, 141, 150, 155, 156) verset is tulajdonít a költőnek. A paratextus tehát kettős célt szolgál: egyrészt első látásra hiteles adatokat közöl Calvusról, azaz „verifikálja” a pszeudo-költemények mögé rejtett szerzői nevet, másrészt viszont a számadatok feltűnő váltakozásával el is bizonytalanítja az olvasót, és felkelti a gyanúját az adatok igazságértékére nézve.⁵

Ezen felül ezzel a megjelenési formával Kovács András Ferenc az értelmezés kiindulási alapjául a műfordítást jelöli ki, amely jelen esetben, minthogy ezek a költemények egy nem létező életmű „fordításai”, igen sok kérdést vet fel, hiszen így a költemények egyrészt úgy csatlakoznak a magyar- és világirodalmi hagyományhoz, hogy egyszersmind egy újabb poétikai csavarral el is távolodnak attól,⁶ másrészt a szövegegyüttes ezáltal nemcsak a római irodalommal, hanem az erre vonatkozó magyar műfordítói paradigmákkal is szoros viszonyrendszert alakít ki.⁷ Így tehát, amint látni fogjuk, mind Devecseri Gábor és más jelentős magyar műfordítók munkássága, mind Catullus, Ovidius és Horatius költészete egészen új perspektívából, egy grandiózus poétikai játék keretében elevenedik meg a szemünk előtt.

Catullus

A Kovács András Ferenc által közreadott fiktív Calvus-fordítások legszámottevőbb intertextuális kapcsolódásai Catullus életművéhez kötődnek. Kézenfekvőnek tűnhet ez amiatt, hogy Catullus és Calvus kortársak, barátok, a neoterikusok körének jelentős képviselői voltak, így tehát magának a teljes KAF–Calvus-*oeuvre*-nek az alapját Catullus életműve adja.⁸ Catullus költészete tematikusan, a hangvétel tekintetében, a műfaj- vagy stílusimitáció keretében és sok esetben szövegszerű idézetek révén is át- meg átszövi az „életművet”.

A *Catullushoz* címmel közreadott költemény⁹ bevezeti és megalapozza az egész játékot, akár KAF–Calvus fiktív személyének *ars poeticájaként* is olvasható. A vers intertextuális poétikája elsősorban az 50. *carment* hozza játékba (amely egyik annak a csupán négy Catullus-*carmen*-nek, amelyben Caius Licinius Calvus név szerint is szerepel).¹⁰ Ez a költemény – amely az igen elhíresült, *Úgy tűnik nékem* kezdetű 51. *carment*, vagyis Catullus Sapphó-átiratát előzi meg (*fr.* 31), illetve (sokak szerint) vezeti be¹¹ –, mint sok más szöveg is, komplett „hermeneutikai akadálypálya” elé állítja az olvasót. Az 51. versben ugyanis Catullus egy műfordítást ajánl Calvusnak, Kovács András Ferenc pedig egy többszörösen összetett

poétikai gesztussal már alapvetően ebbe az alapszituációba lép be: a „műfordításban” idézi meg a műfordítást.

A vers első három sora: *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis, / ut convenerat esse delicatos*¹² egy közös alkotói folyamatról, írói játékról vall, amelyre, ezt értelmezve és kiterjesztve, utal KAF Calvus nevében írott költeménye is: „Annyira összenőtt a lelkünk / már, hogy nem is tudom – melyik sort / írtam én, s melyiket te?”. Ez a sor vall nemcsak Calvus és Catullus, hanem önreflexív, metapoétikus módon KAF és Calvus, KAF és Catullus, de leginkább mindhárom szerzői pozíció összeforr, elválaszthatatlan művöltáról is. A szöveg így ezzel szinte önmaga keletkezési körülményeiben, a szerzői identitás feloldásában nyeri el önazonosságát, és egyben értelmezési alapot ad minden őt megelőző és követő KAF–Calvus-költeménynek. Természetesen egyértelmű intertextuális kapcsolatban áll a mű Catullus első *carmen*jével is („ám nekem is van egy kötetkém”, „végre néked ajánlanám” – vö. *Cui dono lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitum? / Corneli, tibi...*)¹³ és ahogy ott, itt is kötetnyitó versként funkcionál. A költeményt egyébként Tar Ibolya¹⁴ az utolsó sorokra hivatkozva – „verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!” – mint invokációt értelmezi, amelyben a megszólított múzsa maga Catullus, azonban azt gondolom, hogy az 51. *carmen* ismeretében itt Catullus nemcsak mint múzsa, hanem mint az egész Calvus-költészetet átható és egyáltalán létezésének alapot és kiindulási pontot adó költői alteregó tűnik fel.

Nem egyedülálló, hogy ebben a költészetben Catullus mint a költemények megszólítottja vagy akár egyenesen mint a költemények tárgya jelenik meg. A *Sírjakok Venusok, ti is, Cupidók*¹⁵ kezdetű KAF–Calvus-költemény például egy Catullus halálára írt keserű elégia, mely a 3. *carmen* első sorának (*Lugete, o Veneres Cupidinesque*) magyar fordításával indít, itt azonban nem a kedves verebének, hanem magának Catullusnak, „az öröm és vers varázsának”, a lírai én „lelkének, társának az éjszakák szenében” siratásáról van szó. Az ott uruk érkezésének örvendő, itt távozását sirató „Sirmió” és „lyd habok” felidéznek továbbá a 31. *carmen* utolsó három sorát is (*Salve, o venusta Sirmio, atque ero gaude / gaudente; vosque, o Lydiae lacus undae, / ridete quidquid est dome cachinnorum*)¹⁶ amelyben a megszemélyesített természet fájdalma itt a lírai én fájdalmának allegóriájává is lesz. Lezárásként pedig a „maszkodat viselvé / csetlek-botlok előtted, árva árnyék” sor a kontextusból kilépve, metapoétikus módon szól a korábban említett multiplifikált szerzői identitásról is, és ebben a szöveggörnyezetben Catullus halotti maszkján keresztül – amely megakadályozná, hogy a halott lelke visszatérjen a földre – a lélek Calvusba, pontosabban a költemény versbeszélőjébe száll, aki így teljes mértékben eggyé válva a halottal, maga lesz társától megfosztva „árva árnyék”.

A catullusi költészettel kialakított intertextuális párbeszéd szólamainak leglátványosabb példái – a szövegszerű idézetek mellett – az architekturális technikáján keresztül bontakoznak ki. Ennek nyomán két – a modern recepcióban egyébként is kifejezetten uralkodó – „Catullus-kép”: az erotikus, illetve a támadó, gúnyos, élcelődő hangvételű versek, azaz az invektívák „Catullusa” jut hangsúlyos szerephez. Az erotikus vagy *per allegoriam* erotikusan is olvasható költeményeket¹⁷ idézik meg a *Calvusom, folyvást teli vagy, buzogsz szét*, illetve a *Kismadár*,



1. kép. Kovács András Ferenc
(fotó: Kaiser Ottó; forrás: Wikimedia)

*zengj Quintilám kezében*¹⁸ kezdetű KAF–Calvus-versek, amelyek közül az előbbi egy Tertulliaéhoz szóló játékos, fallikus allegória, míg az utóbbi esetében a 36. *carmen* is megidézve (amelyben Catullus Calvus Quintilához fűzött örök szerelméről szól) és a martialisai értelmezést felhasználva a „kismadár” (Catullusnál veréb) nyíltan fallikus szimbólumként szerepel.

A *Crispinilla, picinyke pinty, szeretlek!*¹⁹ kezdetű költemény a csókverseket idézi meg: a „miután sok ajkaid tán harminc-háromezerszer is puszilta” sor egyértelműen az 5. és 7. *carmen*ekre reflektál, itt azonban a versbeszélő nem kéri, hanem már megkapta és megadta a csókokat, így a „bódult nyelv” is rá (nem pedig a „mord öregekre”) vonatkozik, a catullusi sivataghasonlat pedig ebben a kontextusban Crispina testének táj-allegóriájaként épül be a versbe. Szemben tehát a catullusi szövegekkel, ez a költemény radikalizáltan erotikus, az epigrammákat idéző csattanó, a Crispina-Crista (‘csikló’) szójátékra kifuttatott lezárás pedig egyenesen obszcén. Míg ez a költemény Catullus 5. *carmen*jének folytatásaként olvasható, addig a *Merre repülsz, szép fiatal, kis madaram, hová szállsz?*²⁰ kezdetű vers a 2. és 3. *carmen* előzményeként prezentálódik, és ebben a dialektikában a „kis madár” a szerető allegóriájaként szerepel, távozásáról ő maga vall, a „tompá magányra” pedig a 8. *carmen* válaszol.

*Kerge vagy s könyörtelen
Catullusom? Ne viccelődj, te vásott!
Mondd, miért, csibész, miért
küldted nyakamra nyafka, gyatra költők*

*cifra könyvtekereseit?
Szolgád cipelte, s fölbukott szegény... Jaj,
Caesius meg Aquinus
tucatnyi műve dőlt be csőstül áldott*

*Calvusodnak ajtaján,
s Suffenus is, ki garmadával áll bús
könyvkereskedők poros
polcán – egér se rágja szét, olyan szar.*

*Tán haragszol? Ó, megölsz!...
Ha ennyi zagyva zöldet olvasok, pfúj,
rögtön úgy okád a szám,
mint görcsös eb, ha lagziban beszívott!*

*Hasmenes gyötör, s a szél
csikarja gyomrom, és hideg lel – olcsó
versikéjük oly süket!
Csak átkozodom én, miként latyakban*

*megrekedt kocsis, kinek
ganyés a lába, sarka sárba süpped,
s egyre kérgesebb akár
vigéc, akarnok verselők pofája.*

*Sok pimasz poéta, pucc!
Pocsékba megy ma bármi földi szép, ha
csámpa kéz ragadja meg
finomkodón, de szurtosan, Catullus!*

(Alföld 1999/4)

*Két kis idyllt küldök, Cordatus. Az argosi Ióróól
szól az egyik, kit a bős, busa Juppiter égi hevülte
s Juno hitvesi bús dühe hajszolt báva tehénként
el Nemeából: durva böggölyel csípte veszetté,
üzte a szűz Inachist, mint Furia, szárnyas Erinnyis,
Ionia szirtjeinél, föl-alá, dús colchisi tájon,
át a világon, a víz peremén, míg nilusi parton
enyhületet lelt – majd Epaphust, buja memphisi éjek
s büszke bikák nagyurát, megszülte a nádsusogásban.
Persze, te ismered ezt is! A mondai gyorskocsigyepőlőt
már rövidebbre fogom... Nosza hát, vedd másodikul még
Endymiont, aki hajdan Olympia dísze, királya,
tisztá Diana kegyeltje, Selene álma, szerelme
volt – s ma is alszik a mélyben, a hűvös latmosi hegyben,
holdragyogásban, tán örökifjan, mint a halottak...
Ejsze, a harmadikon biza bütykölök egy picikét még,
mert Hermaphroditus meg Salmacis isteni vágya
tárgya a műnek – azonban e harmadik is kutyaszart ér!
Érted-e? ... Éppen azért adom én neked, im, eme kettőt:
csapnivaló, csenevész, tunya vázlatok, ósdik, esendők.
Dobd hamar őket a súlyba! Fiókod mélyire dugd el,
vesd le a ládafjának örök, dúlt kárhozatába –
nyelje el árnyukat dolgok özönlő Orcusa... Kérlek,
Cordatus, ki ne add soha, meg se mutasd soha másnak –
csak nekem adj valamit, komá, értük végre fizess meg!*

(Alföld 1999/11)

Az imént tárgyalt KAF–Calvus-költemények sajátos módon ékelődnek be a Catullus-életműbe: élővé teszik azt a költői játékot, együttműködést és versengést, amelyről Catullus 50. *carmen*jében olvashatunk, hiszen ebben a fiktív irodalmi térben ezek a költemények, olykor a vershelyzet átemelésével, olykor az egyes metaforák kiterjesztésével vagy átértelmezésével, olykor pedig egyszerűen a költői nyelv radikálisával és vulgarizálásával valóban *játszanak* egymással és *válaszolnak* egymásnak (*scribens versiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc, / reddens mutua per iocum atque vinum*).²¹ Az invectivák pedig, amelyek szembeötölő módon uralják a KAF–Calvus-*oeuvre* versvilágát,²² nemcsak a közösen megvetett, élcelődve boszszantott pályatársakat támadják, még Catullushoz viszonyítva is jóval radikálisabb stílusban,²³ hanem – műfajukhoz híven – egymással is sokszor *vetekedve élcelődnek*.²⁴

Ezek a költemények magát a támadott személyt megszólítva vagy megnevezve általában valamilyen átfogóbb retorikus vagy metaforikus keretbe ágyazva rendkívül erős, pejoratív jelzőkkel illetik a megszólítottat vagy megszólítottakat, ezek mértéken felüli halmozását pedig egy szellemes csattanó zárja le. Találkozhatunk például több olyan szöveggel, amelyek (a 94. *carmen* megidézve²⁵) gasztronómiai kifejezések metaforizációján keresztül fogalmazzák meg éles kritikát,²⁶ igen sok költemény az enyészet (ezen belül is az anyagcsere-folyamatok, emésztés, vagy például a dögevők) szóképeinek széles skáláját vonultatja fel,²⁷ és szintén sok vers (a catullusi invektivikus költészethez kapcsolódva) a szexuális kifejezések metaforabázisából dolgozik.²⁸

Érdekes példája ezeknek a szövegeknek a *Kérlek, hű Neposom, jegyezd be*²⁹ kezdetű KAF–Calvus-vers, amely a kezdősorral az 1. catullusi *carmen*re reflektálva és az ott szereplő vershelyzetet visszajára fordítva nem saját verseskötetének megőrzésére, hanem a *gyatra költők*,³⁰ avagy (kaf-calvusian fogalmazva) „mind e tetvek” feljegyzését kéri „hős férfainak dicső sorában” a történetírótól. Ez a szöveg mindemellett a Catullus invectiváiban szereplő személynevek egybegyűjtött katalógusaként működik. A legtöbb itt említett személy ugyanis szerepel Catullus valamelyik költeményében: Aemilius (*carm.* 97), Alfenus (30), Aurelius (16), Arrius (84), Balbus (67), Erius (54), Caesius (14, amelynek megszólítottja egyben Calvus is), Naso (112), Furius (11, 16, 23), Piso (28), Gellius (88), Lesbius (79), Porcius (47), Sestius (44), Mamurra (29, 57), Vatinius (14, 52); de el vannak rejtve ezen felül olyan latin, latin melléknevekből képzett vagy latinos hangzású nevek is a versben, amelyek a catullusi életműből hiányoznak: Chrispus, Chinus, Celsus, Columella, Cerellius, Fabricius, Longinus, Tucillio.

A *Kerge vagy s könyörtelen, Catullusom?*³¹ kezdetű költemény a 14. catullusi *carmen*re válaszol, és Catullus ígéretének (*Non non hoc tibi, false, sic abibit. / Nam si luxerit ad librariorum / curram scrinia, Caesios, Aquinos, / Suffenum, omnia colligam venena*)³² beváltását és „bosszúját” festi meg:

*Jaj, Caesius meg Aquinus
tucatnyi műve dőlt be csőstül áldott
Calvusodnak ajtaján,
s Suffenus is, ki garmadával áll bús
könyvkereskedők poros
polcán – egér se rágja szét, olyan szar.*

Így beszámolót olvashatunk nemcsak a „gyatra költők cifra könyvtekereseinek” megérkezéséről, hanem ezeknek méreghatásáról is. Természetesen kiemelten fontos ez a költemény amiatt is, hogy egyike annak a csupán négy Catullus-költeménynek, amelyben Calvus is megjelenik,

jelen esetben ő maga a megszólított. Kovács András Ferenc tehát már eleve ebbe a dialógusba lép be, és írja meg Calvus nevében a választ, amely, ahogy azt Polgár Anikó is megállapítja, erősen különbözik a többi KAF–Calvus-költeménytől, hiszen „nemcsak a catullusi téma egy újabb variánsa, hanem a catullusi szituáció folytatása is”.³³ Továbbhaladva azonban a költemény elsődleges olvasatán, érdekes lehet beépíteni a Catullus-vers azon értelmezését,³⁴ miszerint, elsősorban az 1. *carmen*mel mutatott analógiák nyomán, Calvus vagy a saját kötetét, amelyet eszerint Catullus „több költővé ír szét”, vagy egy „Calvus-kötetnek álcázott fűzfapoéta antológiát” küldött barátjának. (Ebben a fiktív irodalmi térben tehát maga a *küldemény*, amely *ennyi gyatra költőt* tartalmaz, érthető a KAF–Calvus-versekre is, amelyeket viszont ez esetben Catullusnak nem is kellett „szétírnia”, hiszen a más költők műveiből való válogatást és ezek „összeollózását” már maga KAF megtette.) Mindemellett bármelyik értelmezést fogadjuk is el, mindenképp azt mondhatjuk, hogy így a KAF–Calvus-vers kijelentései is vonatkozhatnak akár Catullus Calvusnak dedikált „szétírt” verseskötetére, akár Catullus saját neve alatt elküldött *gyatra költők* műveire. Ez esetben pedig a KAF–Calvus-költemény értelmezhető az 50. *carmen*ben tematizált baráti élcélődés, költői játék folytatásaként, amelyen keresztül a közös alkotói folyamat közvetett és közvetített módon, a levelezésen keresztül prezentálódik.

Ugyanehhez a *carmen*hez kapcsolódik ezen invektívák talán egyik legszemlésebb darabja, az *Olvatag erkölcsöd viasz!*³⁵ kezdetű vers is, amely a 14. mellett leginkább a 22. *carmen*t idézi meg, és amelyben magához az írás egyik médiumához, a viaszhoz hasonlítva Suffenus (aki Catullus költeménye alapján bár a többi költőnél termékenyebb és „nagyon csodálja önmagát érte”, mégis „sületlenebb a sült parasztnál is”³⁶), az erkölcsi tartás hiányának, megalkuvó természetének és „gerinctelenségének” allegóriájává épp azt teszi, amelyre Catullus szerint oly nagy gondja van (*nec sic ut fit in palimpsesto / relata: cartae regiae, novi libri, / novi umbilici, lora rubra, membranae, / derecta plumbo et pumice omnia aequata*)³⁷: ő maga lesz a „telifirkált, / újra lenyalt, telerótt, megmaszatolt, letörölt! / Satnya viasztáblácska, de rossz stylus által idétlen / módra bekarcolt lap! Lágy viaszemberi váz!”. Azonban, míg Catullus költeményében az írás két fontos médiuma közül a papirusztekercs, addig itt a viasz anyaga kerül játékba, sőt magának a viasztáblának a gerince – amelyet Suffenus gerincével állít párhuzamba a vers – is viaszból van, ez az az olvadékony (KAF-nál: „olvatag”) anyag ugyanis, amely a szöveg (és ebben a kontextusban a jellem) folyamatos módosíthatóságát biztosítani tudja.

A KAF–Calvus-vers a felszínen leginkább a Catullus-költemény kiegészítéseként érthető, hiszen míg Catullus kizárólag Suffenus műveit, addig KAF–Calvus az erkölceit támadja. Különösen leleményes a megoldás, amellyel KAF–Calvus Suffenus – ebben is Catullus gyakorlatát megidézve, aki „más mérgek” között „Suffenus”, azaz Suffenus verseit ígéri küldeni Calvusnak a 14. *carmen*ben – magát a verseinek médiumával, illetve az írás és letörlés aktusával azonosítja,³⁸ és egyben a palimpszesztus médiumát³⁹ is megidézve őt magát is eltörölhetőnek nyilvánítja: „Néha belédolvasnak az istenek egyszer elunnak, / s mintha viasztáblát, úgy lekapar közönyük.” Hiszen ezzel KAF–Calvus nemcsak hogy mindkét szempontot összevonja és egyszerre érvényesíti, hanem szembelyezkedik a 16. catullusi *carmen* méltán elhíresült két sorával is (amellyel a 22. Catullus-költeményt is párhuzamba lehet állítani, mint annak egy egyéni példája⁴⁰), mely éppen a költő személye és művei közti különbségtétel fontosságára világít rá (*Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*).⁴¹

Csöpp Licinilla, ne félj, nyöszörögj, sose sírj föl az ágyban: laestrygon emberevők nincsenek... Ó, se szirén, se vonító Scylla, Charybdis sem fenyeget – csak aludj.

Még Polyphemus is álom igézete: vad, buta Cyclops tán csak a dajkamesék tűz-szigetén ha tenyész... De Sicania aetnai partján s tar Liparában, ahol

pásztori sípja szilaj szeleket terel egybe mulatni... Megszelidül Boreas, Africus és Eurus se dühöng, sem a durva Auster. Ládd, leheletfinoman

fű a Favonius is: belelibben a fátylad, a fürtöd! Oly kecsesen forog, úgy lejt el előtted – ölel, s tovaleng... Friss Flora kíséri: ő hoz a földre tavaszt,

sarjad a fű s a virág ma nyomán, kicsi hyblai méhek rajának át a mezőn! Könnyü ruhában a fák lebegőbbek Terpsichorénál: táncol a kert, mosolyog,

zsendül a lég! Te se sírj... Véd, őriz az édesapád: mély álmod Ulixese lett, mert leleményes, akár a sokattúrt, szertehajózó, fényes utas... Ne zokogj,

csöpp Licinilla... Nagy éj vizein nekem új Ithacám vagy, lányom, örökre! Ne félj! Szörnyetegek pedig itt soha nincsenek... Ó, csak az ember! Jaj, csak az emberi faj.

(Kortárs 2000/5)

Emlékoszlopokat, hír hamis érceit, hörgő pléhkoszorút ünnepi seggfejek úrlő homlokain s aetheri fércművek díját megvetem én – mind potya, Pollióm! Túl gyakran megesis, hogy butaság tarol, gyűjt álérdekért gyatra ovációt, olcsó delphi babért, bamba dicsérgetést, bár csak babszemét ér dalnoki pályabér, mit göggel besöpör sanda segédtanonc, s lantját pöngeti fád phoebusi pózban, ó, mert parnassusi bérc trónusa várja már poshadt közbudikon bölcs valagát – ha költ, hasgörcs, székrekedés közt siketült, merev szarrá szobrosodik benne az ihlet. Ej, szajha lett a kegyes Melpomene, komám, s kérded: mit hagyok itt? Verseket – és örök, szép emlékjelemül tán csak a víg időt.

(Holmi 1999/9)

A *Csevegni kéne*, Gallus⁴² kezdetű költemény Catullus 13. *carmen*jével áll intertextuális kapcsolatban, a catullusi csattanó (a vendéglátó-meghívott pozíció megfordítása) azonban elmarad, viszont a hangsúly változatlanul a „lyánykákön” vagy Calvusnál a „mimácskákön” marad. Figyelemre méltó ezen felül az is, hogy ezt a *carmen* kapcsolatba szokták hozni az ifjabb Plinius I. 15. levelével is,⁴³ amelyben viszont a KAF–Calvus-költeményhez hasonlóan változik meg a beszédhelyzet, ugyanis ott is a vendég távolmaradásért való megrovásáról van szó. (Mindemellett megidézi a levél az 50. *carmen* is: *Quantum nos lusissemus risissemus studuissemus!*). Ebben a kontextusban tehát úgy tűnik fel, mintha Plinius elsősorban a KAF–Calvus- (ezt erősíti a „zenészek” – *lyristen*, „mimácskák” – *comoedos*, illetve az „öt napja” készülés – *paratae erant* egymásra utalása is), és csak közvetetten a Catullus-költeményt imitálta volna.

Kovács András Ferenc fiktív Calvus-versei, ahogy azt láthattuk, sok esetben az 50. *carmen* közös alkotói folyamatának – az eredeti Calvus-életmű töredékessége okán hiányzó – dokumentumait „pótolják”: KAF Calvusa szervesen folytatja azt a költői dialógust és kooperációt, amelyet a versbeli Calvus és Catullus folytattak Catullus 50. költeményében, és ezáltal, belépve az irodalomtörténeti térbe, egy kiterjedt és sokrétű intertextuális hálózat segítségével teszik élővé és írják felül az irodalmi hagyományt.

Ovidius

Mindezekkel szemben egy merőben más idézőtechnika keretében jelenik meg Ovidius a KAF–Calvus-*oeuvre*-ben, ugyanis amíg az előzőekben azt láthattuk, hogy KAF fiktív „fordításokkal” „pótolja” ki Calvus igencsak töredékesen fennmaradt életművét, és ezek a költemények utalnak a barát és „szerzőtárs” Catullusra, addig az ovidiusi jelenlét Kovács András Ferenc a valódi, latin nyelvű Calvus-töredékek fordításába építi be. Megtehető ez amiatt az irodalomtörténeti tény miatt, amelyet Brooks Otis rögzített,⁴⁴ miszerint Calvus (csak 6 sorban fennmaradt) *Io-epyllion*jának intertextuális emlékezete szövegszerűen is tetten érhető a *Metamorphoses*-ben. Ovidius főművének megidézése mögött tehát az a feltételezés áll, hogy ha Calvusnak már csak ez a fennmaradt pár sornyi töredéke is egyezéseket mutat a *Metamorphoses*-szel, akkor valószínű, hogy az idézetek száma sokkal nagyobb lenne, ha a calvusi *epyllion* a maga egészében ránk maradt volna. Ez teszi lehetővé, hogy KAF az eredeti fragmentumok lefordítása mellett, pontosabban ezek közé rejtve, közreadjon olyan fiktív töredék-fordításokat is, úgyszintén Calvus neve alatt, amelyek a Devecseri Gábor által fordított *Átváltozások* egyes sorainak parafrázelt változatai.⁴⁵ Ennek megfelelően Ovidius ebben a kontextusban, mint látni fogjuk, úgy jelenik meg, mint aki nemcsak megidézte Calvus műveit a *Metamorphoses* megírásakor, hanem szó szerinti át is emelte a költő bizonyos megfogalmazásait.

Mindenekelőtt jól példázza ennek az idézőtechnikának az alapjait a *Ceresről*⁴⁶ címmel publikált költemény és az ehhez kapcsolódó alapszöveg intertextuális vonatkozásai. Kiseb, értelmi egyezés fedezhető fel ugyanis az első két calvusi sor (*Haec leges sanctas docuit, haec cara iugavit / corpora conubiis, haec magnas condidit urbes*),⁴⁷ és Ovidius Ceres és Proserpina-elbeszélésének kezdete között (*prima dedit leges*,⁴⁸ ti.

Ceres). Ez adja meg az alapot arra, hogy a Calvus-töredékek alanyaként Cereset azonosítsuk, és hogy KAF ezen fragmentumfordítását egy ezt egyértelműsítő sor betoldásával („s lánya, Proserpina, éji lakából földre lopott fényt”) *Ceresről* címmel adhassa közre. Már ez a rövid költemény is jól szemlélteti, hogy KAF – itt mint „valódi” fordító – hogyan támaszkodik a fordítás elkészítésekor az Ovidius-életműre. És így, a már előbb konkretizált irodalomtörténeti tényen alapuló „munkamódszer” megfigyeléséből kiindulva jutunk el a „Calvus-költészet” Ovidius-intertextusainak vizsgálatához.

A Calvus-töredékek közül azok, amelyek a legeggyértelműbb kapcsolatot mutatják a *Metamorphoses* egyes részeivel, a mitológiai Ió-történethez, illetve a már említett Calvus-életműből pár sorban fennmaradt, feltételezett Ió-*epyllion*hoz kapcsolódnak. A *Cum gravis ingenti convivere pupula somno*⁴⁹ és a *subcubuisse oculos adopertaque lumina somno*,⁵⁰ ha nem is szövegszerű idézetek, de világosan összefüggésbe hozhatóak, míg az *A virgo infelix, herbis pascereis amaris*!⁵¹ és a *frondibus arboreis et amara pascitur herba*⁵² részletek már szembeötlő, szövegszerűen is igazolható intertextuális kapcsolatot mutatnak, így kétségbevonhatatlan bizonyítékai Calvus intertextuális jelenlétének Ovidiusnál.

A két ide kapcsolódó és egymással is szoros összefüggésben álló KAF–Calvus-költemény *Töredékek az Ióból* és *Ió-töredék* címmel jelent meg a *Forrás* 2003. októberi, illetve 2008. szeptemberi számában. Ezeknek a költeményeknek az alapját Calvus *Io-epyllion*jából megmaradt rövid, összesen 6 sornyi részlet adja. A *Töredékek az Ióból* 1., 2. és 4. számmal jelzett egy-egy sorai pontosságra törekvő fordításai Calvus 9., 10. és 11. fragmentumának, a középső, 3. rész, viszont, bár egy kivételével minden sora azonosítható valamely Calvus-sor fordításaként, már egy bővített, egész mű részeként értelmezett változat.

Minthogy ezen calvusi töredékeknek egyes részei már Ovidiusnál is intertextusként jelennek meg, az intertextuális univerzum működésébe, dinamikájába behelyezkedve születhetett meg az *Ió-töredék* című költemény. Ez a mű ugyanis szinte tökéletesen egyezik a *Metamorphoses* I. 647–657. sorainak Devecseri-féle fordításával.

Ez a poétikai gesztus azt implikálja, hogy (ha a Calvus neve mögé teremtett életművet valósként kezeljük) a neóterikus költőben nemcsak, hogy egy „proto-ovidiusi” tehetséget vagy ihletést kell feltételeznünk, hanem magát azt a költői elő- és példaképet, akinek műveiből, ebben a fiktív térben, Ovidius nem csak pár sornyi töredéket, hanem nagyobb részleteket sem volt rest szinte szó szerint áttemelni élete főművébe. Arról nem is beszélve, hogy ezen a fiktív világon belül KAF mint műfordító úgy jelenik meg, mint aki ugyanúgy hatással volt Devecseri Gábor *Átváltozások*-fordítására, mint ahogy Calvus hatott az Ovidius-szövegre, de értelmezhetjük úgy is a Devecseri-fordítás parafrázálásának gesztusát, hogy a tudatos műfordító az eredeti szövegek intertextuális kapcsolódásainak tényére akar rámutatni azzal, hogy a magyarított szövegeket is szoros kapcsolatba hozza egymással.

További érdekes szempontokkal bővíthet az elemzés egy, a Calvus-fordítások nyomán megszületett, (újra) teljes mértékben fiktív, *Két kis idyllt küldök*, *Cordatus* kezdetű költemény értelmezésével. Ez a vers ugyanis metapoétikus módon utal a töredékekre, kontextualizálja, értékeli és elhelyezi a fiktív élet-



2. kép. Argos, Hermés, Ió, Zeus és Héra. Attikai vörösalakos váza (Kr. e. 470–460 körül), Museum of Fine Arts, Boston
(forrás: <https://www.theoi.com/Gallery/L11.3.html>)

műben a fennmaradt fragmentumokat. Maga a szöveg az első sorral ellentétben az Ió- („Az argosi Ióról szól az egyik”), az Endymion- („Nosza hát, vedd másodikul még Endymiont”), illetve a Hermaphroditus- („Hermaphroditus meg Salmacis isteni vágya tárgya a műnek”) töredékek tartalmának rövid leírásával indít. Kezdetként az Ió-történet összefoglalása, a vers terjedelméhez képest, igen hosszúra nyúlik. Ezt követően ékelődik be a szövegbe egy (a költemény végkimenetelét, csattanóját és ironikus hangvételét már előre sejtető) önreflexív kiszólás („Perse, te ismered ezt is!”), illetve egy már nyíltan ironikus, a felsorolást továbbblendítő mondat („A mondai gyorskocsigyeplőt már rövidebbre fogom...”). Másodszorra (már valóban rövidebben) a lírai én az Endymion-történetről szól, majd említést tesz az épp készülő Hermaphroditus-idillről is, ami után viszont meglepő fordulat következik a szövegben, ugyanis maga a versbeszélő reflektál saját műveire, erősen elmarasztaló hangsúllyal („azonban e harmadik is kutyaszart ér!”). Ez az értékítélet végül az utolsó sorok pejoratív jelzőinek halmozásában bontakozik ki: „csapnivaló, csenevész, tunya vázlatok, ósdi, esendők”. Zárásként az olvasó képet kaphat arról is, hogy ezek a költemények semmiképp sem kiadásra, közlésre, hanem a „fiók mélyének”, „ládafióknak”, „kárhoznak” születtek, az epigrammákat idéző csattanó pedig világossá teszi: megírásukra az egyetlen motiváció a pénzszerzés volt.

A költemény több szempontból is kitértett figyelmet érdemel: nemcsak az eredeti Calvus-töredékek contextualizálását teszi meg tétjének, hanem Martialius „költészetfelfogása” is aktívan részt vesz a jelentésképzésben. Az epigrammaköltő ugyanis több költeményében, így például a X. 4.-ben is ír a mitológia költészeti feldolgozásának negatív megítéléséről.

Ebben a versben különböző mitológiai történetek sorol fel (többek között egyébként a Hermaphroditus- és az Endymion-történetet is) azzal a kulcskérdéssel: *Quid tibi?*⁵³ A verset pedig egy felszólítás zárja: *Hoc lege, quod possit dicere vita „Meum est”. / Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque / invenies: hominem pagina nostra sapit.*⁵⁴

Ebbe a poétikai-tematikai felfogásba íródik tehát bele a KAF–Calvus-költemény, amely ezzel egy „ál-neóterikus”, „kortársait” felülmúlni kívánó *ars poeticát* fogalmaz meg, azaz: gúnyol, semmibe vesz, pusztá bevétel által motivált „ujjgyakorlatnak” nyilvánít minden olyan művet, amelyet a „mondai gyorskocsigyeplő” hajt, és amelyről nem tudja azt mondani az élet: *Az enyém*. Ezzel a költeménnyel KAF nemcsak, hogy olyan képet alakít ki Calvusról, mint akinek a költészetfelfogásába nem illeszthetők bele a mitológiai témájú epyllionok mint az *oeuvre* szerves részei és komolyan vehető művészeti termékek (pedig a valódi Calvus és KAF Calvusa is írt ilyet, illetve ilyeneket), hanem az általa „pótolt” fiktív költeményeket az eredeti töredékek fölé helyezi, és a maszk mögé bújt KAF Calvus-költeményeiben felsejlő képet értelmezi Calvus valódi arcaként.

Horatius

Kovács András Ferenc Calvus-költészetében Catullus és Ovidius mellett – talán meglepő módon – megfigyelhető Horatius megidézése is. Ennek az első látásra alaptalannak tűnő intertextuális kapcsolatnak egy része, az ovidiusi kapcsolódáshoz hasonlóan, a Horatius-életmű catullusi vonatkozásaiból kiindulva válik értelmezhetővé, más versek azonban, a *Meta-*



3. kép. Odysseus és a szirének. 19. századi intarzia, Museo Correale di Terranova, Sorrento
(forrás: <http://www.maicar.com/GML/Odysseus.html>)

morphosesszel való kapcsolat mögötti tudatos koncepcióval ellentétben, elbizonytalanítják saját maguk „hitelességre” törekvését.

Thomas K. Hubbard *Horace and Catullus. The Case of the Suppressed Precursor in „Odes” 1.22. and 1.32.*⁵⁵ című tanulmányában a címben szereplő két Horatius-*carmen*ben mutatja be és értelmezi Catullus jelenlétét. A tanulmány elején leszögezi, hogy „némi magyarázatot nyújthat Catullus egyidejű jelenlétére és hiányára Horatius ódáiban Harold Bloom elmélete az agonisztikus versengésről egy feltörekvő költő és az ő legjelentősebb előfutára között”.⁵⁶ Maga Catullus tehát egyrészt mellőzhetetlenül, ösztönösen beleíródik Horatius életművébe, másrészt viszont ezzel együtt potenciális „ellenfelet” is jelent, ezért Horatius egyben törekszik a meghatározó költőelőd jelentőségét minimalizálni, aminek lenyomatát a művein belül is megtalálhatjuk.

Ahogy azt Hubbard is írja,⁵⁷ Catullus egyetlen Horatius-költeményben (*Sat.* I. 10) jelenik meg név szerint, ráadásul nem is egymagában, hanem (számunkra itt fontos módon) Calvusszal együtt: *quos neque pulcher / Hermogenes umquam legit, neque simius iste / nil praeter Calvum et doctus cantare Catullum.*⁵⁸ Ez a szatíra igen pejoratív kontextusban idézi meg a két legjelentősebb neóterikust: azzal írja le Hermogenes műveletlenségét, hogy nem olvas semmi mást, csak Catullust és Calvust „kántálja”. Ez a forrás világossá teszi, hogy egyrészt Calvus és Catullus nemcsak KAF fiktív Calvus-univerzumán belül, hanem Horatius gondolkodásában is összeforrt fogalmi egységként léteztek, másrészt, hogy Horatius nemcsak ismerhette, de minden kétséget kizáróan ismerte is Calvus költői életművét. Így tehát a szövegköziségnek ebben a terében dialógusba lép nemcsak Catullus és Horatius, hanem Calvus (sőt, még Martialis⁵⁹) költészete is.

Eszerint, ha Horatius és Calvus költészeti kapcsolatáról beszélünk, bár a valódi intertextuális kapcsolódások feltárására a Calvus-versek töredékes állapota miatt itt sincs lehetőségünk, mégis feltételezhetjük (különösen a már idézett I. 10. szatíra alapján), hogy Horatius hasonlóképp „legyőzendő” költőelődöt láthatott benne, mint Catullusban. Épp ezért úgy gondolom, hogy – behelyezkedve a szövegek által felkínált fiktív térbe – nem alaptalan egyes KAF–Calvus-költemények ezen kiindulópont felől való értelmezése.

Ezek alapján ugyanis többek között⁶⁰ a *Csöpp Licinilla, ne félj!*⁶¹ kezdetű KAF–Calvus-vers olvasható úgy, mint olyan „eredeti” Calvus-költemény, amelynek bizonyos részletei motivikus, tematikus vagy akár szövegszerű szinten is visszaköszön Horatius IV. 7.⁶² és III. 29.⁶³ ódáiban. A IV. 7. *carmen* már metrikailag is párbeszédbe lép a „Calvus”-szöveggel, ugyanis mindkét vers az első archilochosi strófa típusában íródott. A metrikai egyezésen túl a két költeményt elsősorban a tavasz motívuma

köti össze (amely különösen érdekes amiatt is, hogy – Putnam szerint – Horatius és Catullus költészeti kapcsolatában is különösen fontos szerepet kap ez a toposz).⁶⁴ Ennek a motívumnak a költeményeken belüli elhelyezkedése azonban már ellentétező viszonyt foglal magában, ugyanis míg a Horatius-vers a tavasz képeivel indít, addig a KAF–Calvus-költemény ezzel zár. Szintén értelmezhető az *aemulatio* gyakorlata felől, hogy míg a Calvus-vers a mitológiai lényeket a „dajkamesék tűz-szigetére” utasítja, és az ember szerepel a valóság egyetlen szegmensként, tehát mítosz és referencialitás, hősök és emberek világa, halhatatlanság és halandóság élesen elkülönül egymástól, addig a Horatius-óda a mitológiai szereplőket a valóság terébe helyezi át, és ezáltal épp a múlandóságból az emberhez hasonlóan kitörni képtelen félistenek és istenek példája az, amely, minthogy ebben válnak egyenrangúvá az emberrel, alátámasztja a halál elkerülhetetlenségét.

A tavasz képi megjelenítése ezzel szemben fontos egyezéseket mutat: megjelenik a tánc („táncol a kert” – „s a Nymphák táncait úgy vezeti”),⁶⁵ a megújulás („újul a rét füve” – „sarjad a fű”),⁶⁶ illetve a szél motívuma. Külön figyelmet érdemel azonban az, hogy a Horatius-ódában a KAF–Calvusnál található latin *Favonius* elnevezés helyett a görög „zefir” kifejezés szerepel („Ládd, lehetet finoman fű a Favonius” – „enged a fagy, ha zefir fű”),⁶⁷ illetve a KAF–Calvusnál található kép, amelyben Licinilla „fátyla, fürtje libben”, természeti mozzanatként prezentálódik, így Horatiusnál a liget lesz az, ami „bontja haját”.⁶⁸

Ebben a fiktív térben tehát, ha a verset elfogadjuk valódi Calvus-költeményként, és feltételezzük, hogy a Putnam és Hubbard által felvázolt – Harold Bloom-i – „hatásiszony” Calvusra is érvényes lehetett, akkor annak lehetünk tanúi, hogy ezek a finom változtatások beleilleszkednek abba a tudatos szerkesztésmódba, amelyről Putnam megállapítja, hogy Hora-

tius a „közvetlen tapasztalatot” egy „spirituális horizontra, egy ember személyes élményét univerzális, egzisztenciális szintre terjeszti ki”.⁶⁹

Újabb szempontokkal bővítheti az értelmezést, hogy Putnam a költeményt Catullus 5. *carmen*jének utolsó soraival veti össze,⁷⁰ és felhívja a figyelmet arra a fontos különbségre, hogy míg Catullusnál a *nap*, addig Horatiusnál a *hold* működése az, amely a természeti időt szimbolizálja. Épp emiatt érdemel különös figyelmet, hogy a KAF–Calvus-vers az ezen két költemény által meghagyott „térközbe”, a nappal és az éjszaka határvonalára íródik. Hasonlóképp, míg Catullus a „felejtést mint a mulandóság pillanatnyi pótlékát szorgalmazza”, és Horatius „az ember és a természet közti különbség igazságának elfogadását kéri”,⁷¹ addig a KAF–Calvus-költemény lényegében egy harmadik alternatívát: az álom világában való elmerülést javasolja. Ebben a kontextusban tehát úgy tűnik fel, mintha „Calvus” a Catullus- és Horatius-óda közötti dialógusba a két vers között húzódó határvonalon lépne be, és mind képi, mind gondolati síkon köztes lehetőséget kínálva fel, egy *trialógust* létrehozva, mintegy „moderálná” a két költő közti versengést.⁷²

Ennek a fiktív irodalomtörténetnek a kronológiáját követve helyenként úgy tűnhet, mintha (az ezen szövegegyüttes által létrehozott) Horatius tudatosan felülírná „Calvus” sok esetben egyszerűbb, pragmatikusabb nyelvezetét, és ebben a költeményben is azzal játszana, hogy hogyan tudja „Calvus” referenciális álomra és ébrenlétre vonatkozó sorait finoman belecsöngeni saját elmúlás-metáforáiba. Így a Horatius-költemény élet és halál váltakozását nap és hold, éjszaka és reggel körforgásával, az égitestek mozgását az emberi élet pályájával köti össze: például az *occido* ige nemcsak a halál mozzanatára vonatkozik ’elpusztul’ értelemben, hanem eredeti jelentése szerint az égitestek lenyugvására is használatos.

Finom motivikus kapcsolat fedezhető fel továbbá a KAF–Calvus-költemény „Nagy éj vizein nekem új Ithacám vagy” és a Horatius-óda „a folyó már megszelídülten / partjai közt kanyarog” sorai között, amely dialógusban a képek egyszerre egészítik ki és értelmezik egymást, hiszen maga a folyó mint természeti jelenség mindkét költeményben a változás (és ezzel együtt az elmúlás) allegóriájává lesz,⁷³ azonban a KAF–Calvus-vers szoros *Odysszeia*-allúzióit értelmezve érzékelhető egy ambivalens viszony is a két szöveg között. A Horatius-költemény perspektíváján keresztül megidéződhet ugyanis a KAF–Calvus-vers mögött finoman ott bujkáló Alvilág-epizód, amelynek fontos része, hogy Odysseus képes is visszatérni onnan. Így tehát Horatius ezzel a finom motivikus utalással lényegében érvényteleníti a Calvus-vers által nyitva hagyott lehetőséget, miszerint az álomból fel lehet ébredni, csak nem érdemes, azzal, hogy az utolsó versszakban leszögezi: „hisz, ha lebuktál egyszer (...) / ott nem ment meg (...) semmi”.

Intertextuális kapcsolatban áll ezen felül a KAF–Calvus-vers első versszaka a horatiusi *Ars poeticával* is, ugyanis ott is megjelenik, ugyanilyen sorrendben „Scylla, Cyclops s szörnyű Charybdis”.⁷⁴ Bár a Horatius-szövegen belül a mitológiai történetek feldolgozásának különböző szabályairól (a hosszúság, a változtatás, a fikció és a valóság keverésének ideális mértéke, jellem és stílus összhangja, *in medias res* elv stb.) van szó, mégis, ha a költeményt egy pillanatra valódi Calvus-versként kezeljük, akkor úgy érvelhetünk: a szöveg eljátszik azzal a lehetőséggel, hogy Horatius a „Calvus-költemény”

megidézésével látens módon annak a költői magatartásnak, amelyet az *Ars poeticán* belül elmarasztal (azaz a mitológiai témák változtatás vagy újítás nélküli feldolgozása) referenciapontjaként Calvus (és kiterjesztve a neóterikusok) költészetét jelöli meg. Így írja át KAF Calvus-költészete visszamenőleg az antik költészet belső utalásrendszerét.

A költemény zárása a III. 29. óda utolsó soraival lép párbeszédbe, amely Putnam szerint „a beszélő allegorikus élet-*Odysszeiája*”,⁷⁵ és valóban, ezen a ponton a két vers igen termékeny párbeszédet folytat egymással, hiszen mindkét költemény zárásában egy allegorikus utazás képei sejlenek fel. A viszontagságok túlélésének lehetőségei azonban merőben különböznek: míg Horatiusnál az út az emberi életet szimbolizálja, addig Calvusnál ezek a képek az álom terében prezen-tálódnak, a nehézségek átvészelését Horatiusnál az istenek és a sors akaratának elfogadása, KAF–Calvusnál pedig az emberi kapcsolatok segítik.

A *Jó, Flaviusom, nyugodj meg*⁷⁶ és a *Ganymedes, szemfüles légy*⁷⁷ című KAF–Calvus-költemények egy, az eddig megszokottól igen elütő hangot emelnek be a KAF–Calvus-*oeuvre*-be, ugyanis leginkább Horatius egyes műveinek lecsupaszított és az erősen metaforizált nyelvi megformáltságtól megfosztott montázsaiként értelmezhetők. Bizonyos szavaik, szókapcsolataik Horatius költészetének jelentős alakjait és motívumait emelik át: megjelenik mindkét költeményben Bacchus⁷⁸ és Liber⁷⁹ alakja, a falernumi bor⁸⁰ és a színbor⁸¹ is. Emellett a két szöveg több helyen sorokat, félsorokat, vagy gondolati elemeket idéz meg vagy törekszik megidézni a Horatius-életműből. Mindkét költeményben megjelenik a már oly sokat emlegetett tavasz motívuma. Az első vers „Feledd a torz közélet / ügyét-baját” sora a már szintén említett III. 29. ódával lép párbeszédbe, az I. 11. *dum loquimur* sorát idézi a „Beszélgess el velem” felszólítás, a „megint kacagni, / mulatni kedvesekkel” sorban pedig egyértelműen az I. 9. zárása köszön vissza. A második vers „fejemet komor borostyán” (*et mihi Delphica / lauro cinge volens Melpomene, comam*),⁸² illetve „soha többé meg se haljak!” (vö. *non omnis moriar*) részletei pedig a III. 30. (Melpomené-) ódához kapcsolódnak. Helyenként azonban a szövegek mintha maguk is önironikus módon reflektálnának saját leegyszerűsített mivoltukra, például a gyermeki stílus-rétegből kölcsönzött kifejezésekkel („csücsülj, s a buksi fejed folyvást ne törjed”, „tütüld saját borocskád”) vagy (a második szövegre jellemző) funkciótlan és túlzó ismétlésekkel.

Valójában tehát ebben a szövegekörnyezetben ezek a szövegek úgy tűnnek fel, mintha egy olyan kísérlet termékei lennének, amelyben arra keressük a választ, hogy vajon mit kapnánk, ha a Horatius-életmű vissza-visszatérő motívumait (kontextusuktól megfosztva, desztillálva, illetve a metaforikus kifejezés-módot elhagyva) egy neóterikus költő szájába adnánk? Innen kiindulva természetesen beleilleszthetők az eddigi gondolatmenet vonalába is, és eszerint (ebben a fiktív térben) Horatius, bár nyelviileg erősen átfőrmálva, de alapul vette ezeket a motívumokat egyes ódáinak megírásakor.

Mindezekkel szemben az *Emlékoszlopokat, hír hamis érceit*⁸³ és a *Cyllene ura gyors szárnyakon érkezik*⁸⁴ kezdetű KAF–Calvus-költemények nem minden ponton olvashatóak a fiktív életmű és az általa kialakított kánon és hatástörténet felől. Az első költemény többek között már az első sorral is kapcsolatot teremt Horatius III. 30. ódájával, és „hamisnak” minősíti az

„ércnél maradandóbb művet”,⁸⁵ illetve a hírnevet, a negyedik sorban pedig elhangzik: „megvetem én”. Szintén erre a Horatius-költeményre utal a „delphi babér” is, az „olcsó” jelzővel kibővülve, valamint a konkrét megszólítás a költemény végén: „Melpomené, komám” (amely a latin szöveg utolsó szavainak – *Melpomene, comam* – hangzásban pontos, ám eltérő jelentésű megidézését is magában foglalja). Ezt a viccet egyébként Kőrösi Imre is elsüti *Horatius-négykezes* című költeményében, amely viszont egészében a hangzás terén imitálja a Horatius-ódát. A Kosztolányi által még „kegyesnek” nevezett Melpomenéből,⁸⁶ az isteni múzsából, hirtelen tehát „szajha” lesz, a költővel való természetfeletti kapcsolat pedig a „komaság” szintjére süllyed. Ez a vers így egy egészen más kontextusba helyezi Horatius „ércnél maradandóbb” művét, és egy radikálisan nyers és invektív hangvételű költeménybe ágyazva, a pátosz lerombolásával és a stílusréteg fokozott leszállításával, ahogy Polgár Anikó is írja, „ellentétes jelentéssel írja felül az ismert horatiusi, örök hírnevet jósoló költeményt.”⁸⁷

A „szajha lett a kegyes Melpomené, komám” sor kapcsán felmerül a kérdés, hogy a változás mozzanatát magában foglaló „lett” kifejezés milyen előzetes állapotra utal. Talán KAF versében történt meg ez a változás? Ugyanezen módon hívja fel a figyelmet saját fikcionalitására a *Cyllene ura gyors szárnyakon érkezik* kezdetű szöveg, ugyanis a „bár nekem sose mért Melpomené babért” sor megengedő kötőszavával kétségbevonhatatlanul egy másik alanyt feltételez, akire érvényes az állítás: egyértelműen utal tehát nemcsak Horatius költészetére, de magára Horatiusra is, akinek életművét Calvus, minthogy Horatius után élt, nem ismerhette. Így a költemény ezen a ponton saját magát leplezi le: szakít a valós irodalomtörténeti kánonba való belépésre törekvéssel, és – kiszólva a szövegek által felkínált térből – hívja fel a figyelmet a szövegegyüttes pseudo-jellegére.

Horatius jelenléte tehát a KAF–Calvus-életműben igen heterogén: egyes költemények a fiktív irodalomtörténet szabályai szerint eljátszanak a lehetőséggel, hogy „Calvust” mint egy Horatius számára Catullushoz hasonlóan meghatározó költő-elődöt láttassák, mások a Catullus–Horatius-„hatásviszony” di-

alektikájába való beleszólás lehetőségét kínálják fel, de vannak olyan költemények is, amelyek kilépnek az általuk létrehozott fiktív hatástörténeti viszonyrendszerből, és önmaguk szöveg-szerűsége által emelkednek alapszövegeik fölé.

Kovács András Ferenc Calvus-költészetének intertextuális hálózata rendkívül kiterjedt és sokszínű: megelevenedik szemünk előtt Calvus és Catullus költői játékanak színtere, az erotikus és invektívus költemények széles palettája, találkozhatunk Ovidiusszal mint szolgai Calvus-imitátorral, Horatiuszal pedig mint a domináns elődöt elnyomni igyekvő költővel. A KAF–Calvus-versek pedig amellett, hogy folytonosan provokálják és felülírják a római irodalomtörténet „nagynarratíváját”, ezzel konstruálva meg a saját maguk „hitelesítésére” szolgáló fiktív irodalmi teret, egyszersmind – a magyar műfordítói paradigmák heterogén felhasználásával, kortárs vagy késő modern intertextusok beemelésével, és bizonyos elidegenítő gesztusok segítségével – le is bontják azt.

Téves lenne azonban azt az illúziót kelteni, hogy a KAF–Calvus-életmű tétje pusztán az intertextuális poétika határainak végletekig feszítése, hovatovább feloldása volna. Ahogy az egyes költemények, úgy az egész szövegegyüttes is rendületlenül ellehetetleníti a homogén jelentésadást. A költemények széttartó, és mégis egy szöveget alkotó számai sokféle és bizonyos esetekben akár egymásnak ellent is mondó képet rajzolnak ki: szemünk elé tárják és kiélezik az antik szövegek kanonizációjának általános önellentmondásait, miközben más-honnan nézve bizonyos versek, és akár a teljes *oeuvre* tétje a szerzőség és „eredetiség” megkérdőjelezése, az irodalmi tér fikcionalitásának kiaknázása, vagy pusztán a szövegek általános létmódjának, azaz folytonos és kikerülhetetlen egymásra utaltságának látványos érvényesítése.

Így a KAF–Calvus-*oeuvre* erdejét bebarangolni kívánó olvasó számára nincs iránytű, nincs térkép, nincsenek turistajelek, és valójában nincs előre rögzített, leírható tér. Mert az út, mely mindig más, folyton változó és változtatható, a költeményekkel együtt születik meg.

Jegyzetek

Az egész kutatáshoz, és ezen belül a tanulmány megírásához nyújtott fáradságtalan és ösztönző segítségéért külön köszönet illeti Tamás Ábelt.

- 1 Blansdorf 1995, 206–216.
- 2 Lásd *Holmi* 1998/8, 1998/9, 1998/10, 1998/11, *Tiszatáj* 1998/8, 1998/10, *Jelenkor* 1998/11, *Forrás* 1998/12.
- 3 Vö. Horatius: *Carm.* I. 20, 10; I. 27, 10; II. 6, 19; II. 11, 18; *Sat.* I. 10, 24; II. 2, 15.
- 4 *Forrás* 2000/5.
- 5 A hitelesítés és elbizonytalanítás kettős, átfogó retorikájának jelentőségéről részletesebben lásd Kerti 2019a.
- 6 Nem beszélve azokról a költeményekről, amelyek KAF egy másik alteregója, Lázár René Sándor „műfordításában” jelentek meg, lásd *Holmi* 1998/8, *Jelenkor* 1998/11.
- 7 A „Calvus-versekhez” a műfordítás kérdésköre felől közelít Polgár 2003, 209–221.
- 8 Természetesen a neoterikusok köréről – ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről – igen keveset tudunk. Erről újabban lásd Hajdu 2017.

- 9 *Jelenkor* 1999/6.
- 10 *Carm.* 14, 50, 53, 96.
- 11 Lásd Tamás 2016.
- 12 „Tegnap, Licinius, pihenve, játszva, / táblácskámra soká, vidám örömmel / firkáltunk dalokat, mulatva, mint jött” (itt és a továbbiakban a Catullus-költeményeket magyarul Devecseri Gábor fordításában idézem, a latin szöveg forrása: <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>, szerk. Kiss Dániel).
- 13 „Új könyvem kinek adjam, ezt a száraz / horzskövel ma csiszolt kecses kötetkét / Csak neked, Neposom”, ford. Devecseri Gábor.
- 14 Tar 2015, 166.
- 15 *Forrás* 1999/9.
- 16 „Szép Sirmio, örülj uradnak, üdvözlégy, / örüljete ti is, ti lyd habok, szóljon / minden kacaj, mi bennetek van, egyszerre.
- 17 Csókversek: *carm.* 5 és 7, illetve 3 és 8, amelynek erotikus olvasata Martialistól ered, vö. *Epigr.* IV. 14.
- 18 *Forrás* 1999/9.
- 19 *Jelenkor* 1999/6.
- 20 Uo.

- 21 „Játszi verseket ontva, válogattuk / mértékük, poharazva válaszoltunk / egymásnak s vetekedve élcelődtünk.”
- 22 Ezek értelmezésénél természetesen nem mehetünk el amellett sem, hogy ennek a műfajnak a nyomai már fennmaradt calvusi fragmentumok között is megtalálhatóak, amelyeknek (bővített) fordításai, Kovács András Ferenc tolmácsolásában, meg is jelentek a *Forrás* 2003. októberi számában. Ebben az esetben tehát, bár – az előzőkkel szemben – nem fiktív Calvus-költeményekről beszélünk, mégis, mivel ezek a szövegek is a többi közé ékelve kerültek kiadásra, a KAF–Calvus-életmű részeként prezentálódnak. Erről részletesebben lásd Kerti 2019b.
- 23 Természetesen a catullusi invectivikus költészet explicitebb, provokatívabb „követése” már az ókorban sem példa nélküli, így ezen KAF–Calvus-invectivák sok esetben mind a nagyon erős kifejezőmód, mind a metrika, mind a terjedelem tekintetében a martialis epigrammák hagyományához is kapcsolódnak. (Mindemellett ezek az intertextuális kapcsolódások még a Calvus középkori recepcióját ismerő olvasó megtévesztésére is alkalmasak volnának: feltételezhető ugyanis, hogy Martialis és Calvus költeményeinek szövegvilága igen közel állhatott egymáshoz, mint-hogy mind egy Iuvenalis- [IX. 133], mind egy Lucanus- [VII. 726] *scholion*ban a kommentátor Martialis-idézetként jelöli meg Calvus 18. töredékét. Köszönet Kárpáti Andrásnak, hogy erre felhívta a figyelmemet.)
- 24 *Cat. carm.* 50, 6.
- 25 *Mentula moechatur. Moechatur mentula? Certe. / Hoc est quod dicunt: ipsa olera olla legit.* – „Mentula himringyó. Himringyó fasz? Az bizony, ily / névvel, mondják is: a fazék is átveszi a főzelék ízét.” (Devecseri Gábor fordítása).
- 26 Lásd pl.: *Alföld* 1999/11 II; *Forrás* 1998/9 II; *Forrás* 2000/5 II, III; *Jelenkor* 1999/6 III, IV; *Jelenkor* 1998/11 IV.
- 27 Lásd pl.: *Forrás* 1999/2 II, III; *Holmi* 1998/9 IV; *Jelenkor* 1998/11 III, IX; *Jelenkor* 1999/6 VI; *Látó* 2000/3 III.
- 28 Lásd pl. *Alföld* 1999/11 III; *Forrás* 1998/9 I, III, IX; *Forrás* 2000/5 IV; *Forrás* 2008/9 *Vatiniusra*; *Jelenkor* 1998/11 II, VI, VII, XI; *Jelenkor* 1999/6 II, VII. (A „szexuális és emésztési szokincsből vett fordulatok” elkülönítését Tar Ibolya is megteszi, lásd Tar 2015, 163.)
- 29 *Forrás* 1999/2.
- 30 Lásd *Cat. carm.* 14.
- 31 *Alföld* 1999/4.
- 32 *Cat. carm.* 14, 16–19. „De megállj, ravasz, ha virrad, / rögtön elrohanok s az árusoknak / polcáról csupa Caesiust, Aquínust, / Suffénust szedek össze, mind e mérget / elküldöm neked, így lalolsz, barátom.”
- 33 *Polgár* 2003, 214.
- 34 Lásd Tamás 2011, 114–115.
- 35 *Forrás* 1998/9.
- 36 *Cat. carm.* 22, 17 és 10–11.
- 37 „nem is holmi / ringy-rongy papírra, nem, hanem nagyon pompás / anyagra: új a könyve, új a rúd és szép / piros zsinorja van, csiszolta horzskövel, / meghúzta ólommal sorát.” *Cat. carm.* 22, 5–8.
- 38 Ez a „poétikai transzformáció”, és így az egész költemény vershelyzete mintha párbeszédbe lépne a 22. *carmen* egy jelentős szövegkritikai problémájával is: a 13. sorban ugyanis az archetipusban az (egyértelműen helytelen) *tristius* szerepel, amely helyett egyes konjektúrák a *scitiust*, mások a *tritiust* javasolják (vö. Fordyce 1961, *ad loc.*), amely utóbbi, habár Fordyce egyértelműen elutasítja, véleményem szerint a Catullus-vers kontextusától sem volna idegen. Így ugyanis Suffenus eddig „dörzsöltebbnek” látszott, ami analógiát vonna a költemények vagy médiumuk kimunkáltságával (visszaulva a *pumex* kifejezésre), és így valójában Suffenus (már Catullusnál is) saját költeményeinek allegóriájává válna: első látásra kimunkáltak, lecsiszoltak, szép, új anyagra írtnak, egyedinek tűnik, valójában azonban a faragatlannál is faragatlanabb.
- (Erről lásd még: Tamás 2011, 120–121.) Ez alapján tehát a KAF–Calvus-költemény úgy tűnhet fel, mint amely ennek a szövegkritikai problémának az egyik lehetséges megoldását gondolja tovább: KAF tehát valójában tehát nem is annyira „transzformálja” a vershelyzetet, hanem egy „filológiai” döntés nyomán tovább fűzi.
- 39 A *palimpseston* szó a 22. *carmen*ben is szerepel, de részben metapoétikus utalás is ez amiatt, hogy Szigeti Csaba egyik tanulmányában – Gérard Genette-nek az intertextualitásra alkalmazott terminológiáját követve – „palimpszesztus-költészetként” aposztrofálta KAF költészetét, ami a további kritikákban is visszaköszön. Lásd Szigeti 1993.
- 40 Tamás 2011, 121–122.
- 41 „Mert a kegyes poeta légyen / tiszta és ne a költeménye, arra / nincs szükség.”
- 42 *Látó* 2000/3.
- 43 Lásd Sherwin-White 1966, *ad loc.*
- 44 Otis 1970, 384.
- 45 *Ió-töredék*, *Forrás* 2008/9.
- 46 *Forrás* 2003/10.
- 47 Calvus fr. 6: „Ő tanított meg a szent törvényekre, ő egyesítette a szerelmes / párokat házasságban, ő alapította a nagy városokat.”
- 48 „Ő adott elsőként törvényeket”, Ovid. *Met.* V. 343.
- 49 Calvus fr. 11: „Miután szemei a súlyos álomtól elnehezülve lecsukódtak.”
- 50 Ovid. *Met.* I. 714: „az örnek / már minden szeme elnehezül s álomra csukódik” (ford. Devecseri Gábor).
- 51 Calvus fr. 9: „Ő nyomorult szűz, keserű füveken élsz!”
- 52 Ovid. *Met.* I. 632: „Fák leveles lombján, keserű füveken legegészett” (ford. Devecseri Gábor).
- 53 „Mit (ér) neked?”, ford. K. A. E.
- 54 „Ezt olvasd, amelyről azt tudja mondani az élet: Az enyém. / Itt nem fogsz Kentaurokat találni, sem Gorgókat és Háрпиákat: / az én verseskönyvemnek emberszaga van.”, ford. K. A. E.
- 55 Hubbard 2000.
- 56 „Some clarification of Catullus’ simultaneous presence and absence in Horace’s *Odes* may be provided by Harold Bloom’s theory of agonistic competition between an emerging poet and his dominant precursor” (Hubbard 2000, 26).
- 57 Hubbard 2000, 27.
- 58 *Sat.* I. 10, 17–19: „Ám ezeket szép / Hermogenésünk nem forgatja s emiatt e majom sem, / abba tudós csak, hogy Calvust s hogy fűjja Catullust” (Horváth István Károly fordítása).
- 59 Vö. Hubbard 2000, 31.
- 60 Igen sok KAF–Calvus-vers lenne kapcsolatba hozható Horatius ódaköltészetével, ezen három ódával például szintén párbeszédbe lép az *Érzem a nyár közelít* (*Holmi* 1998/9), illetve a *Jöjj Tiburba* (*Holmi* 1999/9) kezdetű szöveg is.
- 61 *Kortárs* 2000/5.
- 62 Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre.
- 63 Ford. Bede Anna.
- 64 Lásd Putnam 2006, 14–28.
- 65 *Hor. Carm.* IV. 7, 5.
- 66 *Hor. Carm.* IV. 7, 1.
- 67 *Hor. Carm.* IV. 7, 9.
- 68 *Hor. Carm.* IV. 7, 2.
- 69 Putnam 2006, 19.
- 70 Uo.
- 71 Uo. 21–22.
- 72 Hasonló a helyzet az *Érzem, a nyár közelít* kezdetű KAF–Calvus-verssel is, ugyanis ennek a szövegnek az értelmezhetősége is Horatius és Catullus ezen költeményeinek együttes ismeretével teljesedik ki: tematikusan Catullushoz, míg képileg Horatiushoz kapcsolódik.
- 73 Ami mindezek mellett még a hérakleitosi *panta rhei* gondolatra is engedhet asszociálni.

- 74 Hor. *AP* 145.
 75 Lásd Putnam 2006, 26.
 76 *Kortárs* 2000/5.
 77 Uo.
 78 Vö. Hor. *Carm.* I. 7, I. 18, I. 27, II. 6, II. 19, III. 3, III. 16, III. 25.
 79 Vö. Hor. *Carm.* I. 12, I. 16, I. 18, I. 32, I. 37, II. 19, III. 5, III. 8, III. 21, IV. 8, IV. 12, IV. 15.
 80 Vö. Hor. *Carm.* I. 20, 10; I. 27, 10; II. 6, 19; II. 11, 18; *Sat.* I. 10, 24; II. 2, 15.
 81 Vö. Hor. *Carm.* I. 7, I. 9, I. 13, I. 18, I. 19, I. 36, II. 7, II. 12, II. 14, III. 13, III. 17, III. 21, III. 29, IV. 1, IV. 5.
 82 Hor. *Carm.* III. 30, 14–15. „Melpomeném, szedj üde delphoi/ lombo-
 bot, s fonj koszorút büszke fejem köré” (Bede Anna fordítása).
 83 *Holmi* 1999/9.
 84 *Látó* 2017/12.
 85 Ford. Bede Anna.
 86 Polgár 2003, 217.
 87 Uo.

Bibliográfia

- Blansdorf, J. (szerk.) 1995. *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*. Stuttgart–Leipzig.
 Fordyce, C. J. 1961. *Catullus. A Commentary*. Oxford.
 Hajdu P. 2017. „Az új költők kitalálása”: Szilágyi A. – Bollók Á. (szerk.): *Nemzet és tudomány Magyarországon a 19. században*. Budapest, 264–276.
 Hubbard, T. K. 2000. „The Case of the Suppressed Precursor in ‘Odes’ 1.22. and 1.32”: *The Classical World* 94, 25–37.
 Kerti A. E. 2019a. „A maszklehullás poétikája. A »Calvus-versek« elidegenítő gesztusairól”: *Jelenkor* 62, 910–916.
 Kerti A. E. 2019b. „Mű-ki-fordítás. Calvus-töredékek a »KAF-Calvus-oeuvre« erdejében”: Juhász D. – Kerti A. E. (szerk.): *Conciliatio. A CHSEC XIII. Országos Konferenciáján elhangzott előadások*. Budapest, 43–61.
 Kiss, D. (szerk.) *Catullus online* <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>.
 Otis, B. 1970. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge.
 Polgár A. 2003. „Calvus, avagy a műfordítás paródiája”: uő: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*. Pozsony, 209–221.
 Putnam, M. C. J. 2006. *Poetic Interplay: Catullus and Horace*. New Jersey.
 Sherwin-White, A. N. 1966. *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*. New York.
 Szigeti Cs. 1993. „Lábjegyzetek egy lábjegyzetelt palimpszesztushoz”: *Jelenkor* 36, 893–901.
 Tamás Á. 2011. *Catullus és a közvetítő közegek poétikája*. Doktori disszertáció. Budapest.
 Tamás Á. 2016. „Fekete négyzet: Catullus 51, 8 megszakadó hangjáról”: *Ókor* 15/3, 30–39.
 Tar I. 2015. „Kovács András Ferenc egyik álarca”: *Studia Litteraria: Élő antikvitás* 54, 159–170.

Krupp József klasszika-filológus, az ELTE Latin Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a római irodalom és a filológiaelmélet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
A fájdalom visszatérése. Az Aeneis, a nosztalgia és a filológia (2017/1).

Bejáratok Trójába Kántor Péter *Trója-variációk* című versciklusáról

Krupp József

Kántor Péter *Trója-variációk* című ciklusa¹ a klasszikus ókor kortárs magyar recepciójának egyik legfontosabb darabja.² Antik motívumok, ha nem is tolakodóan, szinte Kántor pályakezdésétől fogva jelen vannak lírájában. A költő második kötetében, a *Halmadárban* (1981) olvasható a *Fekete gyöngy*, mely az Orpheus és Eurydiké-mítosz újrajrása, s melynek alcíme jelzi, hogy ki, illetve mi a vers Eurydikéje: *R. M. bori notesza, 1944.*

*Nagy volt Hádés, s Kerberos dolga sok:
jöttek, jöttek a jövevények egyre.
S elfáradt már, foga se csattogott,
az újakat egykedvűen terelte.*³



1. kép. Etruszk bronztükör „Lasával”. Kr. e. 4. század vége – 3. század közepe. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény

A Radnóti halálakor földbe temetett versek fekete gyöngyként, szótlantul várják, hogy egyszer rájuk találjanak, s a notesz, „Orpheus szeme fénye” visszatérjen. „Nézem a tévét, nézem a forradalmakat” kezdetű, közéleti versét, az *Európai Őszt*, mely a *Napló 1987–1989* című kötetében (1991) látott napvilágot, Kántor ezekkel a sorokkal zárja: „és mint egy etruszk bronztükör / Krisztus előtt a 3. évszázadban, / ragyog a Duna a novemberi napban”.⁴ Kántor antikvitásélménye nem pusztán irodalmi. Azáltal, hogy költészetének egyik legfontosabb helyszínét, a Dunát, egy évezredekkel korábbi tárgyhoz hasonlítja, s mindezt egy olyan versben teszi, melynek közép-pontjában egy rendkívül intenzív időszak aktualitásai állnak, Kántor történelmi változás és állandóság kettősségét mutatja fel.⁵ A 2017-es *Valahol itt*-ben olvasható *Ikarosz bukása* (*P. Brueghel azonos című festménye nyomán*) a Kántor-életmű egy fontos vonulatába, a képleirő versek közé tartozik, s jöllehet itt a kiindulási alapot a nevezett kép jelenti, az ovidiusi elbeszéléssel való összehasonlítása nem tanulságok nélküli.⁶ S bár sorolhatnánk további szöveghelyeket,⁷ kétségtelen, hogy Kántor Péter a Trója-ciklussal írta be nevét az antikvitás magyar fogadtatásának történetébe.

Kántor első Trója-verse, a *Forog az arcunk*, az 1981-es *Halmadár* című kötet záró darabja.⁸ A vers címének többes szám első személyű megállapítása a történelem mozgásaira vonatkozik. A lírai alany az arc forgását a napraforgó forgásához hasonlítja, s a vers címében és első versszakának végén szereplő szókapcsolat, a „forog az arcunk”, az utolsó strófában nyeri el teljes értelmét. A napraforgó-hasonlat itt időjelölő szerepbe kerül, Aeneas Trójából való „elköltözésével” kapcsolódik össze. Míg az utolsó sorban szereplő, igekötős „elfordult” egyszeri mozzanatot és konkrét eseményt jelöl, addig a vers elején az arcok forgása folyamatosnak tűnik, az emberi létezés meghatározó

Forog az arcunk

*Mióta nem jártunk ott,
az elhagyatott fűcsomók utcájában!
Szél sodorja az arcunkat,
mint a napraforgó, forog az arcunk.*

*Égbolt-ácsolta madarak,
átrepültök Trója felett!
De én emlékszem a történetre,
és fülembe cseng a név.*

*Nyolcszor felépítették,
nyolcszor lerombolták.
Még egyszer, kilencszer
felépítették, lerombolták.*

*Vajon mi történt a szívekben?
Ki fáradt el?
A holtak vagy az élők?
Az agyagálarcok vagy a balták?*

*Aeneas elköltözött,
a színház és a fürdő elnéptelenedett.
De a fák, a lepkék a kútkáva körül?
A kövekben lüktető kiáltások?*

*Ki mondja, hogy nincs ott semmi?
Az a homok – az nem semmi.
Ki mondja, hogy parttalan csönd?
Hát a tenger moraja?*

*Egyszer visszamegyek oda,
az elhagyatott fűcsomók utcájába,
ahonnan Aeneas már elköltözött,
amikor elfordult a napraforgó.*

Trója

*Trója – mi az a Trója?
Egy hely, azt hittem régen.
Kilencszer építették fel.
Kilencszer rombolták le.
És volt az a hetedik: Trója.
Egyszer visszamegyek oda –
megnézem, mi maradt, gondoltam.
De hiszen el se mentem Trójából!
Hiszen Trója nem az egész egy része,
hanem maga az egész: az élet.
Nem lehet belőle mazsolázni.
Nem lehet rajta ki-bejárni.
Trója szőröstül-bőröstül,
Trója mindenestül a nagy kaland.
Bárhol legyen is, bármilyen legyen is.
Ide igyekeztünk fűrgő hajónkon,
mert minden, ami történik, itt történik.
És felkel és lemegy a trójai nap,
és a fény felidézi a sötétet,
és a sötét felidézi a fényt.*

jegyének, olyan irányíthatatlan mozgásnak, amely a természet törvényének, a szél erejének van alárendelve. Ugyanakkor a nyitó mondat felkiáltása és a „mióta” kérdő határozószó intenzív és intim viszonyt teremt a még meg nem nevezett Trójával – mintha a beszélő egy olyan csoport részeként szólalna meg, amelynek személyes emléke van arról, hogy egykor ott járt. A második versszak két irányt jelöl ki, amelyek felől „Trója” megközelíthető. Az egyik a természet: a megszólított madarakhoz köti a Trójához való, fizikai-földrajzi értelemben vett közelséget, ami egyben a megszólaló távolságát implikálja. A másik a kultúra, az emlékezés, történetmondás és a hagyományozottság síkja. A szöveg beszélője először ez utóbbin halad tovább, Trója régészeti feltárt, jelenleg számontartott kilenc rétegét a felépítés és lerombolás váltakozásából álló sorozatként, archaikus egyszerűségű logikai struktúrával írva le. A „Vajon mi történt a szívekben?” kezdetű kérdéssor a város pusztulásának/pusztulásainak okára kérdez rá. A választ a belsőtől a külső felé haladva keresi a beszélő, a megismerhetetlen lényeg (történelem és motivációk) és az archeológiailag hozzáférhető leleteket megszólítva téve fel kérdéseit. Ezáltal megközelítésmódok és diskurzusok sorát értinti, s a régészet által vizsgált tárgyakat személyesíti meg. Kántor azonban a jelszerűen funkcionáló, fontos antropológiai implikációkat hordozó agyagálarcoktól a használati tárgyakon (balták) át eljut a romvárosban tereptárggyá váló kútkávaig, a kövekig, hogy azután a lehető legkisebb – még érzékelhető formában megjelenő – kövekre, vagyis a civilizációs funkció és jelentés nélküli homokra irányuljon a lírai alany figyelme:

*Ki mondja, hogy nincs ott semmi?
Az a homok – az nem semmi.
Ki mondja, hogy parttalan csönd?
Hát a tenger moraja?*

A feltett kérdések sugallata szerint Trójából semmi sem maradt: a vers beszélője ezen a ponton a hiányban fedezi fel Tróját. Ezzel pedig az *etiam perire ruinae* („még a romok is elpusztultak”) lucanusí motívumához (*Bellum civile* IX. 969) és a Trója mint „abszolút rom” gondolatához kapcsolódik.⁹

Aeneas elköltözése után (meglehető ez a szóhasználat, mert hétköznapiasítja a Trójából való menekülés nagy toposzát) a tér hátramaradt Trójában, és a természet jelenlévőként őrzi a múlt egyes mozzanatait: az emberi kiáltások, amelyek a múltban hangzottak fel, ott lüktetnek az élettelen kövekben. Kántor átértelmezi a „part-



2. kép. Lovis Corinth: *Das Trojanische Pferd*, 1924. Staatliche Museen zu Berlin

talán csönd” metaforát, a partról a tengerre, onnan pedig annak morajlására asszociálva, hogy jelezze, csend helyett jelentés nélküli moraj tölti be Tróját. Ebben a kötetzáró versben nagy jelentősége van a visszatérés motívumának és a jövőre vonatkozó ígéretnek: az én arról beszél, hogy egyszer majd visszatér erre a helyre, ami azért lehetséges, mert a természet nemcsak a múltat őrzi a jelen számára, hanem biztosítja, hogy a jövőben is felkereshető lesz „az elhagyatott fücsomók utcája”.

Ez a korai Kántor-vers új jelentésszöveggé kerül, amikor a szerző a *Trója-variációk*-ban hivatkozik rá. Míg 1981-ben akár úgy is lehetett érteni a verset, hogy egy konkrét utazás terve fogalmazódik meg benne, addig 2008-ban, amikor a költő egy egész verseskötetet tesz közzé a Trója-motívumot középpontba állítva, az egykori ígéret metapoétikus értelmet nyer: mintha azt jelentette volna be akkor, hogy majd visszatér még ehhez a témához. De a *Trója-variációk* című kötet fülszövege, a cím nélküli vers, mely után Kántor Péter neve szerepel, explicit módon is reflektál a *Forog az arcunkra*, és kijelöli annak a versgyűjteménynek a költői programját, melynek borítóján először napvilágot látott. Azáltal, hogy a szöveg paratextusként kapcsolódik a Trója-versekhez – tehát nem a kötetben kapott helyet, hanem a könyv védőborítójának hajtókáján –, a kötethez fűzött magyarázatként jelenik meg, melyet a szerzői aláírás hitelesít. Mindazonáltal, ahogy a recepció rámutatott, igazi Kántor-versről van szó, mely „sűrítőmánya, értelmezése a címadó versciklusnak”, illetve a kötet egészének.¹⁰ A 2009-ben megjelent gyűjteményes kötetben, mely két darabot kivéve az egy évvel korábban kiadott könyv teljes anyagát tartalmazza, a vers a *Trója-variációk* című ciklus élén kapott helyet.¹¹ Itt címe is van a versnek (*Trója*), és természetesen elmarad a fülszövegen olvasható szerzői aláírás; ezen kívül még egy ponton tér el a szöveg a korábbi változattól (erre alább visszatérek). Kántor egyébként nemcsak a fülszöveg kötetbe emelése révén, hanem azáltal is megváltoztatta a Trója-könyv anyagát, hogy a *Megtanulni élni*-ben elhagyta a négy ciklust jelölő római számokat (továbbá felcserélte két vers sorrendjét). A *Trója-variációk* esetében ennek azért van jelentősége, mert az eredeti – kötetbeli – megjelenésekor a vers a *Ha kérdezel* és a *Tanösvények* című darabokkal együtt a könyv IV. részét képezte, s a három vers között nem lényegtelen poétikai összefüggés figyelhető meg. Azáltal, hogy a gyűjteményes kötet Trója-fejezetébe behelyezte a korábbi fülszöveget, hangsúlyeltolódás is történt: az eredeti nyitó vers, a „hol van” kérdéssel kezdődő *Az iskola* a második helyre került, ami azért fontos, mert 2008-as kötetét Kántor egy nagy hagyományú toposszal kezdte, mely az elmúláshoz kapcsolódó költői hagyományok hívószava.¹² Ahogy egyik recenzense írja, a „hol vannak ők, akik már nincsenek?” mellé ez a vers a „mi az, ami jelen van?” kérdését helyezi,¹³ s ez a kettősség olyan jegye a kötetnek, amely éppen a Trója-versekben látszik kevésbé meghatározónak. Kántor verseinek lírai alanya meglepő módon mintha éppen Trója kapcsán beszélne a legkevésbé az elmúlásról.

A „hol van” topikus, retorikus kérdése helyett a 2009-es válogatásban egy Kántor Péter alkotta, valódi kérdés nyitja meg a Trója-ciklust: a korábbi fülszöveg első mondata. Ez a mondat („Trója – mi az a Trója?”) eredetileg a kötet címét kommentálta, az új változatban pedig a vers címét: *Trója*. Az első verssor élén álló „Trója” így megismétli a címet, tehát nem a név kimondásának performatív, eseményszerű aktusával kezdődik az első mondat, hanem ismétléssel. A beszélő elvont és filozofikusnak ható kérdést tesz fel, amiben Kántor költészetének jellemző vonását, az elbizonytalanítást, a visszakérdésezést érhetjük tetten.¹⁴ A vers tehát a definíció igényének jelzésével kezdődik, s a lírai alany megteremtí saját történetét azzal, hogy visszautal arra, hogyan értelmezte korábban Tróját: a lírai beszélő azonosnak tekinti önmagát a huszonhét évvel korábbi vers beszélőjével. Egyszersmind azonban visszavonja a *Forog az arcunk*-ban mondottakat.

A fülszöveg-vers szerint Trója nem hely. Kántor Péter költészetének egyik legfontosabb motívumát, az életet adja meg „Trója” jelentéseként.

Trója-variációk

*alatta a napnak, a csillagos égnek,
minden város közt, mit laknak a földi halandók,
szívem a szent Tróját mindig legtöbbször becsülte*

1. Borszinü tengeren

*Sokat töprengtél rajta, hogy vajon
azt a görögöt, aki állítólag
mindnyájunk mintaképe, az ithakait
ha viszolyogva nézed, a csodás
étvágyát, eszét, a célratörését,
mi lesz akkor veled? Mire viszed?
Lehet-e funnyáskodni? Szabad-e?*

*Tanulj tőle mégis, akármilyen áron?
A szélirányt becsüld, seose csepüld?
Legyél hasznos, az majd hasznodra válik?
Csak vállalkozz tovább, s ne ásitozz,
ha mindig minden ismétli magát?
Minden ismétlésben van ismétlhetetlen!
Csak egyszer élünk – tudta a görög.*

*Egyszer. Csak egyszer élünk – hisz tudod.
Ülsz a hajóban, fogod a lapátot,
fenn a magasban madárraj evez.
Trója felé szállnak a madarak,
a történet fonala oda visz –
vagy letérsz róla, vagy Trója alá mész.
Úgy zihálsz, mintha máris ama ló hasában.*

2. Trója

*Hadd produkálja magát – ez a dolga!
Csak tessék!... De te nem dőlsz be neki!
Érdeklődve nézted a terepet.
Kezded kiszótározni, befijlázni az arcát,
a hajlatait, a szögleteit –
sehogy se akart összeállni a sok kis részlet,
akár egy ismeretlen nyelvű bonyolult szöveg.
Vajon miről szólhat? – furdalt a kíváncsiság.
S ahogy az ismeretben haladva előre,
különös szeszélyeit ámulva striguláztad,
egyszer csak rádöbbsz: függsz ezektől,
mint medve az orrába fűzött aranyos karikától.
Hú, hogy összeráncolta a meglepetés a homlokodat!
Hogy dührohamot kapsz és tajtékzol időnként,
vagy hogy elkedvetlenedsz, sőt meg is rémülsz,
ez érthető volt. Na de a többi?
Leválni mind egy szálig a trósz bagázt!
És mintha sose lett volna, elfelejteni Tróját!
De nem felejtetted el, épp ellenkezőleg.
Beleköltözött a szívedbe a dűvad vágyakozás,
és a vágyakozással egyszersmind a lassú halál is.
Fordultál volna vissza haza! De már
úgy jártál-keltél benne, mint birtokán a gazda,
ki szolgál is egyben, s jószág is: etetik-itatják.
Úgy jártál-keltél, görbén fölfele nézve,
ma gondjaid gondnoka, holnapután tücsök árnya,
egyszer kínba merülve, máskor szerelemben vegyülve,
hol csak bámulva a partról a víz szélén a kacsákat.
Ez hát Trója; ide igyekeztél fűrgő hajódon.*

*Arcát megfesti a hold, felolvad a déli verőben,
bevilágítja a szurokfényű szomorúság,
arca kiszögezve a fára, kiragasztva, kivetítve a falra,
letakarja az éj rászakadó nagy lobogója.*

3. Gesztenye koppan

*Ahogy szürkéből kékre vált az ég,
megrészegülsz az őszi napsugártól,
fecsegsz, elbűvöl minden semmiség,
vigyázz! vigyázz! – de nem vigyázol.
Gesztenye koppan, csattan, mint a csók,
miért, miért ne hinnél a szemednek?
Álmokat szövögetsz, te csodapók,
intesz az integető leveleknek.
Könnyen, gyanútlanul lebegsz az út porán át,
s egyszer csak hallod a füledben azt a szörnyű lármát.*

Tűz van, omlik alá Priamosz meredekfalú vára.

4. Trója vagy semmi

*Trója vagy semmi! – mindenki így kezdte,
legalábbis ezt mondogatták,
amikor összegyűltek a hajók Trója alatt,
és kezdetét vette az éber álmodozás.
Aztán elfelejtették Tróját. Mi az a Trója?
Elfelejtettek sorjában mindent,
vagy majdnem mindent,
aminek köze lehet Trójához.
Üres blabla lett Trója,
ahogy egymás nyakára hágtak a napok, az évek.
Te is kifáradtál. Trója apránként, darabokban
rágós hús volt, megfeküdt a gyomrod.
Ittad a fröccsöket és ittad a nehéz vörösborokat rá,
és a szemed vérelesen meredt a sötétbe.
Valahol Trója fényei pislákolnak.*

5. Trójáról nem esett szó

*Amikor Trójából Spártába visszatértek,
vissza haza, ő meg a férje,
nem esett köztük szó Trójáról, soha többé.
De az ágyban,
ott lehetett nyögni, szabad volt.
Szép volt Trója? – Igen.
Jó volt Trója? – Igen.
És még? Még kéne Trója? – Igen.
Nincs és nem is lesz Trójának soha párja?
De Trója levágva, megsüve a nyárson,
Trója feldarabolva, üszök, hamu Trója.
Igen. Igen. Igen.
De Trójáról többé nem esett szó.*

Egyfelől azt állítja, hogy Trója nem *pars pro toto*, nem részként viszonyul az egészhez, hanem maga az egész – ugyanakkor belőle sem lehet részeket kiválogatni („mazzsolázní”).

Trója nem hely, de lehet valahol, hiszen érvényes lehet rá a „bárhol legyen is” kitétel. Egyrészt „nem lehet rajta ki-bejárni”, másrészt a beszélő azt állítja magáról, hogy Trójában tartózkodik: „Ide igyekeztünk fürge hajónkon”. A mondat második fele, a „fürge hajó” Devecseri Homéros-fordításából ismert kifejezés, az „ide igyekeztünk” pedig megtalálható Háló Kováts József *Magyar Éneisében*. Vergilius *Aeneis*ének első énekében (I. 534) szerepel a *Hic cursus fuit* fordulat, mely Aeneas szájából hangzik el, s Italiára vonatkozik. A befejezetlen sort Kováts a következőképpen fordítja: „Ide igyekeztünk hát mi.”¹⁵ (Lakatos István megoldása: „Erre hajóztunk.”) Valószínűleg nem érdemes itt tudatos átvételt feltételezni, sokkal inkább Devecseri hatásáról lehet szó itt is,¹⁶ és arról, hogy a költői hagyomány feltör a nyelv emlékezetéből, illetve Kántor Péter költői hallása nagyon érzékeny erre a hagyományra. Bárhogy is van, az idézett hely az *Aeneis* fontos locusa, az első félbehagyott sor az eposzban, és Aeneas fontos figura Kántor Trója-verseiben. Míg Vergiliusnál a főhős még nem érkezett el Italiába, amikor elhagyja a száját az idézett mondat, addig Kántor beszélője el sem hagyta Tróját.

A *Forog az arcunk* visszavonásának konkrét szövegszerű jelei is vannak, amennyiben a fülszöveg-vers kapcsolódik a korábbi mű szövegéhez, de módosítja, amikor a „Nyolcszor felépítették, / nyolcszor lerombolták” sorpárt a következőképpen variálja (megfelelően a *Trója-variációk* címnek): „Kilencszer építették fel. / Kilencszer rombolták le.” Az „Egyszer visszamegyek oda” szó szerinti idézet a *Forog az arcunkból*, de itt nem a meglepő képzetársítással („az elhagyatott fücsomók utcájába”) folytatódik, hanem prózai magyarázattal, mely a korábbi vershez fűzött (ön)kommentár: „megnézem, mi maradt, gondoltam”. Érdemes szólni arról a szövegváltoztatásról is, mely a 2008-as és 2009-es szöveg között figyelhető meg. Kántor a *Megtanulni élni*ben közölt versben egy ponton módosította a korábbi fülszöveg-verset, az eredetileg huszonegy soros szöveg következő szakaszát rövidítette le: „Hiszen Trója, ahogy ma látom, / nem az egész egy része” (az „ahogy ma látom” elhagyása után a költemény hús sorosra rövidült). Ennek azért van jelentősége, mert a vers fontos tételmondata ezáltal nem relativizálódik, érvényessége nem korlátozódik a beszélő versbéli jelenére.

A fülszöveg tehát a totalizálás igényével lép fel, ami azért is különösen fontos, mert feszültségben áll Kántor Péter poétikájával. Bedecs László pontosan fogalmazza meg ezt, amikor a *Trója-variációk* cím két tagjának viszonyát elemzi. „Trója” komolysága és klasszikussága¹⁷ mellett a „variációk” szó „azt sugallja, hogy a szerző nem hisz az egyetlen »nagy vers« megalkothatóságában, de a trójaihoz hasonló nagy történetek meg- vagy újraelalkothatóságában sem. Ezzel szemben a párhuzamosságokat, az egymással felcserélhető, mert egymással egyenértékű igazságokat kedveli.” Ide tartozik Radnóti Sándor megállapítása is, aki a recepció egyik legfontosabb darabjában a rezignációt is ismerő ámulat és a gyermeki csodálkozás kettősségében jelölte meg Kántor költői alapmagatartását.¹⁸ Az, amit Radnóti a *Megtanulni élni* című versről ír, a Kántor-életmű legtöbb pontján érvényesnek látszik: „a bizonyosság, a határozottság és meghatározottság gyanús”.¹⁹ Kántor Péter költői figyelme jellemzően a kis dolgokra irányul,²⁰ s ennek felel meg a variáció elve, mely a verset rokonítja a 2008-as kötet negyedik ciklusának már említett másik két darabjával, melyek szintén számozott részekből álló sorozatként épülnek fel. Kritikájában Tarján Tamás azt a véleményt fogalmazta meg, hogy a Trója nevéhez kapcsolódó hagyomány túl összetett ahhoz, hogy e ciklus képes volna befogadni.²¹ A Trójára mint az egészre írott változatok azonban, bár ellentmondanak a fülszövegnek, összhangban állnak Kántor Péter költői világnézetével.

A programvers a következő fordulattal említi Trója homérosi rétegét: „az a hetedik”; ez a Schliemann által homérosiként azonosított Trójára utal, mely régészetiileg a „Trója VII”. A mű recepciójában fontos értelmezések jelentek meg Trója egyes rétegeinek viszonyát illetően. Ferencz Győző, összhangban a „Trója = az egész” megelégedéssel, azt írja: „az Agamemnón vezette görögök által megostromolt és lerombolt város [...] magában foglalja minden előzményét és folytatását, vagyis mind a kilenc Tróját”. „A kötet erről a folyamatos átalakulásról, pusztulásról és keletkezésről szól, amely ugyan maga a teljesség, de éppen mivel szüntelenül más és más formát ölt, soha nem lehet maga a teljesség.”²² Inzsöl Kata pedig kérdésként fogalmazza meg állítását: „Trója is csak megelőző hat és következő két városával egyszíttal a jelen örökkévaló pillanatában?”²³

A „minden, ami történik, itt történik” gondolata ebben az időbeliségben lehet érvényes: Trója mint név, történet és metafora kiterjesztődik az idő megannyi síkjára.²⁴ Tróját, mely Kántor lírai beszélője szerint nem hely, minden bizonnyal ezeknek a verseknek az összefüggésében is mnemotoposznak nevezhetjük, mely kitérítetett szerepet játszik a közösségi emlékezetben. Ahogy Hans-Joachim Gehrke rámutat, emlékezhely (*lieu de mémoire* – Pierre Nora) voltát Trója nem a város konkrét helyének, hanem a trójai háborúról szóló mondának köszönhető, ²⁵ melynek legfontosabb hordozója az *Ilias*, a görögök „alapító szövege”.²⁶

A fülszöveg-vers végén a ciklus egyik legfontosabb, koherenciát teremtő képzetét, a sötét és a fény időtlenként bemutatott kettősségét látjuk: ez az ősi ellentétpár khiasztikus elrendezésben jelenik meg itt, s ezzel nemcsak előrevetíti a kötet zárlatát, hanem olyan struktúrát jelent, melyben valóban megmutatkozik a totalitás, mégpedig harmonikus rendben.

Trója tehát nem olyan földrajzi hely, melyet a lírai alany fel kíván keresni, hanem elsősorban a város hetedik, homérosi rétege, együtt a további nyolc réteggel, amelyet azonban el lehet helyezni a többi városok között. Erről tanúskodik a ciklus²⁷ mottója, mely az *Ilias* negyedik énekéből, az istenek gyűlésének leírásából származik. Itt az istenek Trója sorsán vitatkoznak, s Zeus a

6. Trója, a szomszéd

*Csak ide megyek a szomszédba – mondom,
és eltelik kilenc év, eltelik sok,
és nem jössz vissza többé, nem találunk,
és nem találod te se magadat.*

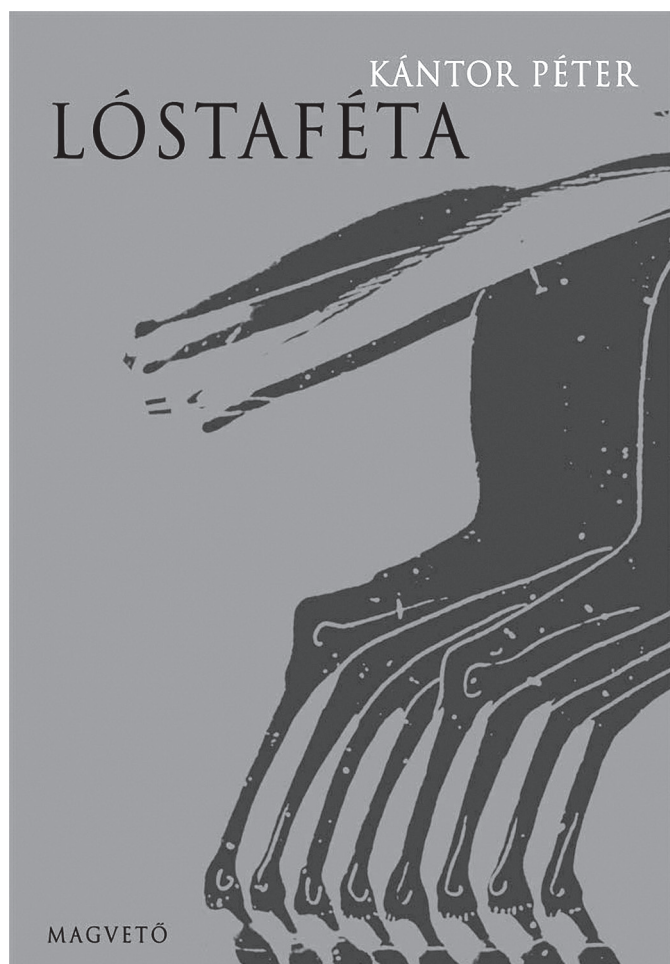
*Elyelte Trója – mondják majd a társak,
így járnak – mondják –, akik nem vigyáznak,
és bólogatnak és mennek tovább,
csak ide a szomszédba, soha messzebb.*

7. Mint délibáb ragyog

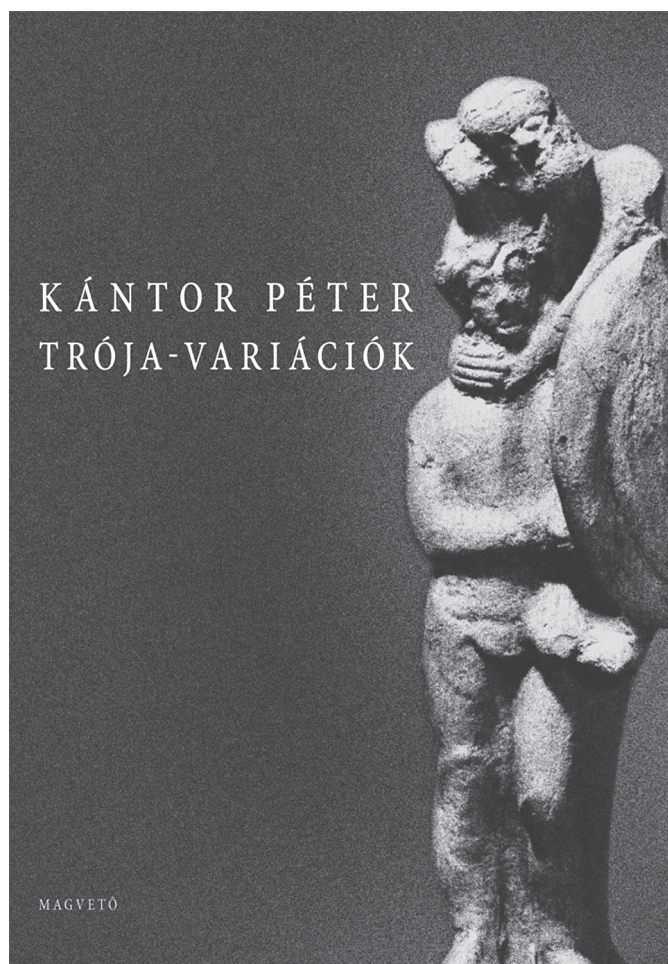
*Ismered ezt a réges-régi drámát...
Bármerre indulsz, mindig Trója vár rád:
Mint délibáb ragyog a messzeségben,
vagy saját ablakodból integet feléd,
s hiába tiltakozol, hogy nem és nem,
s hiába, ha az istenek is vigyáznak,
mindenki odaadja végül mindenét –
akháj a trójainak, trójai az akhájnak.*



3. kép. Sienai mester: *Helené megérkezése Trójába*, 1430 körül. Städel Museum, Frankfurt



4. kép. Kántor Péter: *Lóstafféta* (2002)
Pintér József kötetterve



5. kép. Kántor Péter: *Trója-variációk* (2008)
Pintér József kötetterve

Kántor által idézett szavakkal (IV. 45–46) fejezi ki, mennyire fontos neki Trója, ahol sosem mulasztják el, hogy áldozatot mutassanak be neki. A Pallas Athénéval együtt Trója elpusztításában érdekelt Hérának azt mondja, ha majd neki támad kedve „földig alázni” egy várost, mely az istennőnek kedves, az ne feledkezzék meg a mostani helyzetéről. Ebből a rövid összefoglalásból is látszik, hogy Kántor lényegében kimetszi a szöveghelyet környezetéből, még ha a jelentését éppen nem fordítja is az ellentétébe; a mottóban igazán csak egy jelentéssz összefüggés számít: Trója kiemelkedő volta. A ciklus felépítése követi azt a narratív-logikai szerkezetet, amelynek fő állomásai a Trójába tett út (1.), a Trójában tartózkodás (2–4.) és Trója elhagyása, a háború utáni időszak (5.); ezután két reflexív vers következik (6–7.).

Az első számozott szöveg címét adó „borszinü tengeren” a Devecseri-féle Homéros-fordításból származik, a sorzáró „borszinü tengert” kifejezésnek a hexameter kötelmeiből eloldott változata. A tenger a Trója felé tartó út helyszíne, de csak az utolsó versszakban jelenik meg a hajóút képe; előtte a lírai alany múlt időben reflektál arra, hogyan töprengett korábban az odysseusi minta követésén. A lírai beszélő fő kérdése mintakövetés és egyéni élet/teljesítmény kettősségére vonatkozik, s némi töprengés, önmagával való vitatkozás után eljut a Kántor Péter költészetére oly jellemző tételmondatig: „Minden ismétlésben van ismételhetetlen!”. Ez a

szentenciaszerű megállapítás metapoétikusan is értelmezhető, hiszen magára a ciklusra is vonatkozik, mely megismétli a Trója-hagyományt, s ezzel egyúttal az ismételhetetlenséget is bizonyítja. Továbbá Kántor Péter megismétli saját korábbi versét, s ezzel egyszersmind új útra indul. A második versszak vége és a negyedik versszak eleje nyelvi-szintaktikai értelemben színre viszi, amit a szöveg az ismétlésről diskurzív szinten megállapított. „A görög” tudása mimetikusan, áttétel révén jelenik meg a beszélő oldalán, mintha csak a két versszak közötti üres sor tükörfelületként funkcionálna. Hasonlóan működik a következő sorpár („Ülsz a hajóban, fogod a lapátot, / fenn a magasban madárraj evez”): a madarak a tér egy másik síkján megismétlik, pontosabban ugyanazt csinálják, amit a beszélő tesz. Nem lényegtelen, hogy a Trója felé tartó madarak képe pedig a *Forog az arcunk* motívumát variálja, vagyis: ismétli, ismételhetetlenül. Hogy a kijelölt irány nem más, mint Trója, eleve úgy van elgondolva, mint egy történetbe kódolt tényező („a történet fonala oda visz”), de némi mozgásteret van a megszólítottnak. Az odaút már előlegezi a végkifejletet, a trójai faló történetét.

A daktilikus sorral kezdődő,²⁸ második vers a *Trója* címet viseli, és arról a folyamatról számol be, mely során a mű lírai hőse megismeri Tróját, és hozzászokik a városhoz. Kántor kétrétegű metaforával írja le ennek mikéntjét. A városnak egyrészt arca van, ez az arc pedig (valamint a hajlatok, szög-

letek) úgy ismerhető meg, mint egy szöveg: filológia, tanulás révén. A szerző a belakott városban való létezését, mely talán az élet metaforájaként is értelmezhető, hangulatok sokaságával írja le. A „szerelembe vegyülve” a magyar Homéros-for-dítások nyelvéből ismerős. Ellenpontja, a „kínba merülve”, a Devescerinél olvasható sok „csöndbe merült”-et idézi fel, de megemlíthető ez a szöveg hely is: „Mondta, hogy egy szigetén s iszonyú kínokba merülten...” (Homéros: *Odysseia* XVII. 142).²⁹ Az „ide igyekezéél fürge hajódon” a „fülszöveg” variációja. A vers utolsó négy sora minden bizonnyal a ciklus csúcspontja, mely az arc képzetét összekapcsolja a sötétség és a fény – megint csak a fülszövegből ismerős – ket-tősségével, s intenzív párbeszédet folytat a magyar irodalmi hagyomány fontos darabjaival.³⁰ Látványteremtő ereje a Trója-arc technikai reprodukálásának és optikai közvetítésének az éj mitikus megidézésével való összekapcsolásán alapszik.

A vizualitás meghatározó a ciklus harmadik részében is (*Gesztenye koppan*). Az előző, nagyszabású rész után meglepő lehet ennek a dalszerző könnyedsége, mely megfelel a gyanútlan lebegésnek, mely a harcok közelébe vezet. Tarján Tamás szerint ez a vers „nem könnyen tagolódik be [...] a sorba”, Bazsányi Sándor „a ciklus pillanatnyi nyugópontjának” nevezi, melyet utolsó sora billent át a sorozat negyedik darabjába.³¹ A vers utolsó sora nélkül kétségkívül tökéletes Kántor-vers lenne a cikluson kívül is, megvan benne a dikció közvetlensége („vigyázz! vigyázz! – de nem vigyázol”), „a létezés tárgyi megtestesülése iránti rajongás”³² (például: „gesztenye koppan”) és a Radnóti Sándor által elemzett gyermeki látásmód („intesz az integető leveleknek”). Utóbbi sor felidézi Kosztolányi Dezső *Őszi reggelijét* („Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekem”), s ez nem esetleges párhuzam, hiszen mindkét versben nagyon hangsúlyos az ősz motívuma. A Kántor-vers szóhasználata nem utal Trójára, a „csodapók”-ot nem asszociáljuk a homérosi világgal. De ha Trója, ahogy a fülszövegben olvastuk, maga az egész, az élet, akkor azt mondhatjuk, hogy ez a nyelvi regiszter és hangulat is lehet trójai. Az utolsó, daktilikus sor – melyet a „szörnyű láрма” említése már előkészített – azonban szinte beleránt az epikus világba.³³ A gyanútlanul lépegetők a háború közepébe érkeztek.³⁴

Míg a ciklus második darabjában annak lehetetlensége fogalmazódott meg, hogy a „te”-ként megszólított görög hős – aki persze „én” is, amennyiben önmegszólításról volt szó – túllegyen a harcokon, és aztán elfelejtse az egész kalandot („Levágni mind egy szálíg a trósz bagázst! / És mintha sose lett volna, elfelejteni Tróját! / De nem felejtetted el, épp ellenkezőleg”), addig a negyedik vers (*Trója vagy semmi*) már Trója elfelejtéséről szól. Ez pedig még a háború vége előtt bekövetkezik, mivel a harcosok már nem tudják a magukénak a Trója-narratívát, s motivációjuk elveszett. Kántor ebben a Kavafisz poétikáját idéző³⁵ versben felvillantja az érzelmi viszonyulás megváltozását.³⁶ Annak a kíváncsiságnak és odaadásnak, amely a város arcának kiszótárazásában nyilvánult meg, nyoma sincs már: az idegen nyelvű szöveg-arc megtanulásának helyére Trója értelmetlenségének megállapítása kerül. A lírai beszélő ezt is a nyelv felől közelíti meg: „üres blabla lett Trója”.

Az ironikus ötödik vers nem a ciklus elején mintaként megnevezett Odysseust, hanem Menelaost állítja elének, aki He-

lenével visszatért Spártába, hogy ellentétben a legtöbb görög hőssel lényegében nagyobb akadályok nélkül folytassa régi életét. A *Trójáról nem esett szó* – melynek tizenkét rövid sorában egyébként tízszer szerepel a *Trója* név –, hasonlóan a „blabla” aszemantikusságához az előző versben, megfosztja Tróját a hozzá kapcsolt, közösségi szinten érvényesnek tekintett diskurzustól. A szexuális aktus kísérőjeként, nyögések közé keveredve, Helené és Menelaos közös erotikus műltfeldolgozásának részeként, tehát a lehető legprivátább összefüggésben hangzik el Trója neve, és csakis ekkor hangzik el, mert olyan traumát jelöl, melyről egyébként hallgat a spártai királyi pár.

A hatodik vers (*Trója, a szomszéd*) lényegében egyetlen költői ötlet rövid megvalósítása, mely éles fényt vet arra a közönyre, mely a társ elvesztését övezi, s melyet Kántor az ismétlésekkel is érzékeltet. Rímelve furcsa, amennyiben a versszakoknak csak az első két sora rímel, mégpedig elég gyenge asszonáncokkal (hogy az 1–2. sor rímelt, csak az 5–6. olvastán lesz biztos), ezzel bizonyos hiányérzetet hagy maga után ez a darab, ami viszont feszültségként elő is készíti az utolsó verset. A *Mint délibáb ragyogban* ismét fontos a vizualitás; ebben a fény effektusát az illúziót keltően ragyogó Trója jelenti. Kántor Péter itt nem történetről, hanem drámáról beszél, mely az emberi életben elháríthatatlan mozzanatra vonatkozik. A *Borszinü tengeren* megengedte azt a lehetőséget, hogy valaki elhagyja „a történet fonal[át]” („vagy letérsz róla, vagy Trója alá mérsz”), a ciklus végéről visszatekintve azonban úgy tűnik, ez már ezen a helyen is a történetből, vagyis az életből való teljes kilépést jelentette. Az utolsó versben, mely variálja, ismételtetésében ismétli az előbit, nincs választási lehetőség: „Bármerre indulsz, mindig Trója vár rád”. Az itéletyszerű kijelentés ellenére is érvényesül azonban a versek poétikai programja, s Kántor az elkerülhetetlenben is változatokat enged működni. A délibáb alternatívája az a kép, mely összekapcsolja a harmadik vers „integetés” és a hatodik darab „szomszéd” motívumát: „vagy saját ablakodból integet feléd”.

Ahogy a fülszöveg, ez a vers is khiazmussal végződik, mégpedig meglehetősen talányosan. A „mindenki odaadja végül mindenét – / akháj a trójainak, trójai az akhájnak” mintha a két nép, illetve ezek képviselői közötti egyensúlyt hirdetné. Itt már nem a görög Odysseusról van szó, mint a ciklus első versében, s úgy tűnik, nemcsak az akhájok és trójaiak³⁷ közötti ellentét függesztődik fel, hanem a köztük levő különbségek is irrelevánssá válnak.³⁸ Ez az értelmezés egy humanista etika keretei között helyezné el a verset és a kötetet.³⁹ Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól, hogy az, amit az akháj tiltakozása ellenére odaad a trójainak (s fordítva), az nem más, mint „mindene”, vagyis alighanem az élete. A háborúval eltöltött tíz évüket adják oda, illetve az addigi életüket is beleviszik a háborúba. Az előző számozott részek által sugalltakkal ellentétben Tróját nem lehet elfelejteni, és nem lehet a régi életet folytatni a háború után: hiszen a harcosok vagy meghalnak, vagy amit folytatnak, az nem a régi életük lesz, mert azt odaadták az ellenségnek. Tehát az utolsó sorokban nem ajándékozásról, hanem az élet elvesztéséről, esetleg éppen a csatateren való halálról van szó. Mégis, ebben a khiazmusban Kántor az odafordulás alakzatát teremti meg: egyensúlyt teremt ellentétes dolgok, az egész és két része, az élet és annak elvesztése között.⁴⁰

A könyv fülszövegén Kántor Péter Trója jelentését „az egész” és „az élet” tartományában azonosítja. A szerző az élet metaforáját alkotja meg, mely nem válik totalizáló allegóriává. A variáció jegyében hol kitágul, eltávolodik antik mintáitól ez a kép, és *Trója* elvontan jelenti az „életet”, hol pedig szorosabban kapcsolódik a homérosi eposzok helyszínéhez

és narratívájához. A két „Trója” közötti mozgás fontos eleme a kötet poétikájának. Kántor a Tróján való gondolkodás és a róla való beszéd, valamint a nem beszélés és felejtés különböző alakváltozatai révén tölti meg jelentéssel azt a költői teret, ahol a *Forog az arcunk* szerint még a tenger jelentés nélküli morajlása volt hallható.

Jegyzetek

- 1 A recepció hol ciklusnak, hol versnek (vagy költeménynek) nevezi a szöveget (olykor ugyanaz a kritika többféleképpen). Mindkét megközelítésnek van létjogosultsága; értelmezésem szempontjából ennek a kérdésnek csekély a jelentősége.
- 2 A mű először a *Holmi* 2006. decemberi számában látott napvilágot: ez a folyóirat két és fél évtizedig az antikvitás magyar irodalmi utóéletének talán legfontosabb fóruma volt, s ha valaki fel akarja majd tártani, milyen szerepet játszott a görög mitológia és az antik irodalom az ezredforduló magyar költészetében, e lap huszonhat évfolyamát mindenképpen tanulmányoznia kell.
- 3 A verseket a *Megtanulni élni* című gyűjteményes – a továbbiakban MÉ rövidítéssel jelölt – Kántor-kötetből (2009) idézem. A *Fekete gyöngy* ennek 49. oldalán található.
- 4 MÉ 148.
- 5 Feltételezhetjük, hogy Kántor a tükörrel a Szépművészeti Múzeum ekkoriban látható, Jerger Krisztina és Szilágyi János György által rendezett időszakos kiállításán találkozott. Nagy Árpád Miklós ezt írja az etruszk kultúra aktualitására rákérdező kiállításról: „A kérdés ma alig elképzelhető visszhangra talált a rendszerváltás fényes időszakában. A kiállításnak két és fél hónap alatt csaknem 180 ezer látogatója volt [...] A megnyitón Szöcs Géza, az Erdélyből frissen érkezett költő arról beszélt, hogyan pusztította ki az etruszk kultúrát a könyörtelen romanizálás – 1989 nyarán jártunk, a romániai »Ceașescu-korszak« tomlolásának tetőpontján, akkor még nem lehetett tudni: bukásának előestéjén.” Nagy 2013, 181. Köszönöm Kőrösi Imrének, hogy felhívta a figyelmemet erre az összefüggésre.
- 6 Lásd Radnóti 2017, 17.
- 7 Egy olyan vizsgálódás, mely Kántor Péter antikvitásélményét a teljesség igényével kívánna feltárni, figyelembe kellene vennie például a *Mondta Kasztór* című tárcát is (az *Egy költéltáncos feljegyzéseiből* című kötetből: Budapest, 2016, 33–36).
- 8 MÉ 54–55. Kántor a gyűjteményes kötetben jelentősen módosította a verset, s közel a felére lerövidítve feszesebbé tette. Az első öt versszakban csak kisebb változtatásokat tett, bár a harmadik strófát eredetileg ez a talányos sorpár zárta: „Kilencedszer lerombolták. / Én akkor láttam utoljára.” A *Halmadárban* olvasható változat 6–8. versszakát kihúzta, a 9–10. strófát összevonta (ezekből lett a *Megtanulni élni*-ben olvasható hatodik), ugyanígy járt el a 11–12. versszakokkal (így jött létre az új változat utolsó szakasza). Egész jelentésszűkítések tűntek el így a versből. Nemcsak azért gondolom úgy, hogy az új változatot érdemes elsősorban figyelembe vennünk, mert a szerző ezt tartja érvényesnek – erre utal, hogy ezt szerepelteti a gyűjteményes kötetben –, hanem azért is, mert ez áll esztétikailag a Trója-versek színvonalán. Felmerülhetne, hogy a *Trója-variációk* fülszövege – mint látni fogjuk – nem a 2009-es változatra, hanem az eredetire hivatkozik, de ha mindkét szöveget a *Megtanulni élni*-ben olvassuk, ez a szempont érvényét veszti. Itt kell megemlítenünk, hogy Kántor Péter *Fönt lomb, lent avar* című kötetében (1993) szerepelt egy *Szabad ógörögök nyomában* című vers. Ez a trójai háború tematikája miatt távolról ugyan kapcsolódik a szerző többi Trója-verséhez, de a kétségkívül szellemes, a „zsebükben a trójai ösztöndíjjal” a háborúba igyekvő (ó)görögökről szatirikus hangon szóló, néhány pontján publicisztikus szöveg poétikáját tekintve távol áll azoktól. A szerző ezt a verset nem válogatta be gyűjteményes kötetébe.
- 9 Lásd ehhez Spencer 2016; az idézett kifejezés helye: Somfai 2016, 40.
- 10 Ferencz (2008) 2014, 304.
- 11 MÉ 333. Tarján Tamás, aki meditációnak nevezte a fülszöveget, jó érzékkel mutatott rá a *Trója-variációkról* írt recenziójában, hogy „életmű-kiadásban majd nyilván helyet és címet kell találni e szöveg számára” (Tarján 2008).
- 12 Az *ubi sunt* formulához lásd Lukácsy 1989.
- 13 Inzsól 2009, 74.
- 14 Radnóti 2017, 17.
- 15 *Magyar Éneis, avagy P. Virgilius Márónak Éneás' viselt dolga-iról írt munkája*. Mellyet magyar versekbe foglalván, ki adott Kováts József n.körösi prédikátor. Első darab. Komárom, 1799, 57.
- 16 Az *igyekszik* használata egybevág Devecseri Gábor rövid szótagokat előnyben részesítő, a hexametert daktilizáló gyakorlatával. Tehát itt nem egyszerűen antik, hanem kimondottan Devecserin keresztül működő hagyományról van szó. Lásd pl. „széles az ajtó itt, de neked szűk lenne azonnal, / míg nyílásán át sebesen kifelé igyekeznél” (*Odysseia* XVII. 386); „Inkább Szkülla felé igyekezz a hajóddal, evezd el” (XII. 108); „ott ama hullámtól meg a füsttől tartsd a hajónkat / távol; a szikla felé igyekezz, valahogy ne szaladjon” (XII. 219–220); „fényes phoinixok bárkája felé igyekeztem” (XVII. 121).
- 17 Bedecs így írja le azt a költői habitust, amelyre a címbeli „Trója” alapján következtethetnénk: „nagyon komoly, klasszikusan művelt és műveltségével büszkélkedő költőt sejtet, babitsi alkatot, aki pontosan tudja, hogy mit szeretne közölni, és hogy ehhez milyen eszközei vannak”. Bedecs 2010, 889.
- 18 Radnóti 1995, 1637.
- 19 Radnóti 1995, 1640.
- 20 Radnóti a naivitásban rejlő költői energiát értelmezve állapítja meg, „hogy Kántor még elfogulatlanul meg tud szólítani bizonyos klasszikus témákat – a természetet, a történelmet, a stílust, a költészetet, a szabadságot. Ebben van valami naivitás, és e témák – a természet kivételével – nem a maguk nagyságában, hanem épp kicsinységében mutatkoznak.” Radnóti 1995, 1638. (Kántor hangjának egyszerre naiv és mélyreható voltáról lásd Gábor 2013, 96.)
- 21 „A városnévbe sűrűsödött irodalmi-történelmi-érzelmi hagyomány voltaképpen sokkal összetettebb, nagyobb szabású, mint amire a költőnek szüksége van, mint amit a kis sorozat képes befogadni. [...] Határozott olvasói benyomás, hogy ez az anyag még szívesen venne fel néhány verset!” Tarján egyébként pozitívan értékeli a kötetet, s alapvetően magát a Trója-verset is (többek között méltatja a vers rímelési technikáját). Tarján 2018.
- 22 Ferencz (2008) 2014, 304.
- 23 Inzsól 2009, 74.
- 24 Bedecs László a következőképpen értelmezi a Kántor-féle Trója történetiségét: „bár Trója, nyolcszor újraépített és kilencszer lerombolt város, könnyen lehet az emberi élet metaforája: az

- állandóan akadályokkal küszködő, a politika és a történelem viharainak kiszolgáltatott élet metaforája” (Bedecs 2010, 889). Ide tartozik Báthori Csaba értelmezése is: „minden szűk szegletben ott az egész világ, de az egész világ szorossá válhat, ha túl erősen reng a lélek. Aki nem készül fel szellemileg minden korra, annak minden kor csak a lejtőit mutatja.” (Báthori 2008, 25.)
- 25 Vö. a fentebb a Trójáról mint „abszolút romról” mondottakkal: Trója olyan üres hely, amelyet szövegek, történetek töltenek meg tartalommal.
- 26 Gehrke 2006, 2013. Trója és az emlékezet összefüggéséről így ír Vári György recenziójában: „Trójára azért emlékezünk egyáltalán, mert földig rombolták, a *Trója-variációk* (a vers és a könyv egyaránt) variációk elmúlásra és folytonosságra.” Vári 2008, 27. Vö. Harkai Vass 2008, 86.
- 27 MÉ 376–380.
- 28 A szöveg verstanilag hajszálpontosan ott jön ki a daktilusokból és spondeusokból, ahol szemantikai szempontból is: „dölsz / be neki”.
- 29 Ha szövegpárhuzamokat keresve filológiai kutatást folytatunk, internetes keresőmotorok segítségével eljuthatunk egy 1829-ban, Takátsi József neve alatt megjelent, *Török Borbála* című, történelmi tárgyú, hexameteres szöveghez is. Ebben hasonló összefüggésben szerepel a kifejezés, mint a Kántor-versben, vagyis annak leírására, amikor a szerencsés napokra nehéz időszak következik: „Nappalok eltűntek, melyek mennyének ölében / Látták a’ vigadót: látják most kinba merülve” (Takátsi József: „Török Borbála”: *Uránia Nemzeti Almanach* 2 [1829], 129–135, itt 131). Természetesen nem gondolom, hogy Kántor Takátsi Józseftől vette volna át a szókapcsolatot: sokkal inkább arról lehet szó, hogy a magyar daktilikus verselés lehetőségei kínálják a „szerelemben vegyülve” ellenpontjaként ezt a klasszikusnak érzett fordulatot, s a két költő ugyanarra a megoldásra talált rá. Ha az itt előforduló kifejezések párhuzamait keressük, egészen távoli helyeken találjuk őket: a „tücsök árnya” fordulatot Juhász Ferencnél (*A megváltó ihlet halála* című versben, Juhász 1991-es *Föld alatti liliom* című kötetében).
- 30 A „déli verő”, melyben felolvad Trója, illetve Trója arca, a legtöbb olvasónak minden bizonnyal Ady Endre *A Tisza-parton* című verséből ismerős, és szerepel Arany János *Tetemre hívásában* is. A Kántor-hellyel azonban Kosztolányi Dezső *Marcus Aurelius* című verse áll szoros intertextuális kapcsolatban: „Hős kell nekem, ő, ki / déli verőben nézi a rémet, / hull könnye a fényben / és koszorúja / izzó szomorúság.”
- 31 Tarján 2008; Bazsányi 2008, 27.
- 32 Kerekes 1999, 78.
- 33 A vers ötös és hatodfeles jambusokból építkezik, akár az 1. rész (a 9. és 10. sor hosszabb jambus: hetedfeles és nyolcadfeles). A 11. sor viszont hexameter, ha szünetet tartunk a „Tűz van” után, ezzel a „van”-t hosszúnak véve.
- 34 Mellesleg Kosztolányi említett verse tízorosos, Kántoré pedig a sorköz után álló, Priamos várát említő sorral lesz tizenegy sorossá – ezzel a sorral szűnik meg teljesen a szövegnek az *Őszi reggelire* emlékeztető hangulata, s itt válik igazi Trója-verssé. Köszönöm Tamás Ábelnek, hogy felhívta a figyelmemet erre a párhuzamra.
- 35 A *Trója-versek* irodalmi forrásvidékén ott találjuk Kavafisz költészetét. (Kántor Kavafisz-élményének fontos dokumentuma a görög költőnek ajánlott *Ha el akarsz utazni* a 2002-es *Lóstaféta* kötetből [MÉ 267], amelyhez lásd Csehy Zoltánnak a hazai Kavafisz-recepciót tárgyaló írását az *Ókor* jelen számában).
- 36 Két pontos megfogalmazás a kötet recepciójából: „az a mozgó, változó érületi beállítódás, amely a mitikus város vonatkozásában a legalapvetőbb emberi magatartásformákat (vágy, remény, csalódás, elfogadás, belenyugvás...) hordozza” (Bazsányi 2008, 27); „A költő Trója lebontásával a heroikus színeket kalandvágyra, szerelmi vágyra, kíváncsiságra, dühre, rémületre váltja” (Inzsöl 2009, 75).
- 37 Érdemes itt megemlíteni, hogy görögök és trójaiak mellett Aeneas révén a rómaiak is helyet kapnak a kötetben – sőt, ha figyelembe vesszük, hogy a *Trója-variációk* borítóján az „Aeneas kimentí apját a lángoló Trójából” nevű etruszk kisplasztikáról készült fénykép látható, akkor négyre emelkedik a mítosz hagyományozódásában érintett népek száma. Ez összhangban áll azzal, hogy Trója nem egyetlen népnek az emlékezhelye (lásd Gehrke 2006).
- 38 Tematikus szempontból is hasonló kiazmussal találkozunk Lessing *Bölcs Náthánjában*, amikor a címszereplő így szól a barátjának, aki azt mondja neki, nála, a zsidó Náthánnál nem volt még jobb keresztény: „Denn was / Mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir / Zum Juden”. („Amért keresztény vagyok én magának, / Ugyanazért zsidó nekem maga.” Negyedik felvonás, hetedik jelenet, 3069–3070. sor. Lator László fordítása.) Lásd erről Brokoff 2019, 107–109.
- 39 Vö. Payer 2008, 36. Kántor verseinek etikai vonatkozásairól lásd Bedecs 2010, 889.
- 40 Vö. Brokoff 2019, 119.

Bibliográfia

Kiadások

- Kántor P. 2008. *Trója-variációk*. Budapest.
Kántor P. 2009. *Megtanulni élni. Versek 1976–2009*. Budapest.

Kritikák

- Báthori Cs. 2008. „Ex libris” [a *Trója-variációkról*]: *Élet és Irodalom* 52/29, 25.
Bazsányi S. 2008. „Hogyhogy? Nahát!” [a *Trója-variációkról*]: *Élet és Irodalom* 52/19, 27.
Bedecs L. 2010. „Boldogság, gyere haza!” [a *Megtanulni élni* c. kötetéről]: *Jelenkor* 53/7–8, 884–891.

- Ferencz Gy. 2008. „A mulandóság tanösvényein” [a *Trója-variációkról*]: *Népszabadság* 66/103 (május 3.), Hétféve, 11. (Idézve a következő helyről: Ferencz Gy. 2014. *Az alany mint tárgy. Kritikák és megemlékezések 1992–2013*. Budapest, 304–305.)
Gábor S. 2013. „Kántor Péter: *Köztünk maradjon*”: *Kortárs* 57/11, 93–96.
Harkai Vass É. „A magasság vonzása: Trója” [a *Trója-variációkról*]: *Hid* 72/8, 85–88.
Inzsöl K. 2009. „Kántor Péter: *Trója-variációk*”: *Műhely* 32/1, 74–75.
Kerekes A. 1999. „Posztmodern fővény dagerrotípiákkal” [A *Búcsú és megérkezés* c. kötetéről]: *Műhely* 22/1, 78.
Payer I. 2008. „A világ gyógyíthatatlan” [a *Trója-variációkról*]: *Kritika* 37/11, 36–37.

- Radnóti S. 1995. „Megtanulni élni” [a *Mentafű* c. kötetéről]: *Holmi* 7/11, 1636–1640.
- Radnóti S. 2017. „Kántor Péter a barátom” [a *Válahol itt* c. kötetéről]: *Élet és Irodalom* 61/23, 17.
- Tarján T. 2008. „Eltűnt nyomok idejében” [a *Trója-variációkról*]: *Revizor Online*, 2008. december 24. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/649/kantor-peter-troja-variaciok>)
- Vári Gy. 2008. „Múlás és maradás” [a *Trója-variációkról*]: *Élet és Irodalom* 52/19, 27.
- Szakirodalom
- Brokoff, J. 2019. „Chiasmus”: M. Möller (szerk.): *Von „Allusion” bis „Metonymie”. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Wirkmacht rhetorischer Tropen und Figuren*. Heidelberg, 95–120.
- Gehrke, H.-J. 2006. „Troia im kulturellen Gedächtnis”: M. Zimmermann (szerk.): *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*. München, 211–225.
- Lukácsy S. 1989. „Ubi sunt. Egy formula rövid életrajza”: *ItK* 93/3, 217–241.
- Nagy Á. M. 2013. *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada*. Budapest.
- Somfai P. 2016. „Commune sepulcrum. Trója »catullusi« emlékezete Vergilius *Aeneis*ében”: *Ókor* 15/4, 35–41.
- Spencer, D. 2016. „Lucanus és a műromok. Emlékezet és rom egy polgárháborús tájban” (ford. Schüzler T.): *Ókor* 15/4, 52–66.

A föld, a tenger és az ég. A bizánci költészet gyöngyszemei. Fordította, életrajzi összefoglalókkal és jegyzetekkel ellátta Polgár Anikó. Kalligram, Dunaszerdahely–Pozsony, 2018. 104 oldal, 2800 Ft.

A föld a tenger és az ég megjelenésében is különleges. Elgondolkodtatóak a karcús, elegáns verseskötet lapjait ékesítő levéldíszek. Vajon hogyan kapcsolódnak a kötet témájához? Talán arra a finom, szinte észrevétlen, mégis a lehető legváratlanabb pontokon felbukkanó jelenlétre utalnak, ahogyan Bizánc szinte bűvópatakként, mégis kikerülhetetlenül jelen van a Nyugat kulturális emlékezetében? Vagy azért fontos a növény-motívum, mert nemcsak a műfaj megjelenésére használt antológia szó eredeti, ’virágcsokor’ értelmét idézi fel, hanem azt az utószóban is megidézték, könyvtárat leíró 7. századi verset is, amely a könyvgyűjteményt a „szellem sarjadó réjtjéhez” hasonlítja?

A kezünkben tartott antológia egy szubjektív szempontok alapján készült válogatás. Polgár Anikó kizárólag az úgynevezett tudós költészet gyöngyszemeiből válogat, amelyet elsősorban egyházi személyek műveltek, egy kifejezetten archaizáló nyelven. Ez magyarázza a rengeteg ókori irodalmi és bibliai allúzió jelenlétét is, de meg kell jegyeznünk, hogy a bizánci költészetnek ez éppen nyelvi elkülönülése miatt egy speciális rétege. Mindeközben abban a tekintetben sem uralkodik konszenzus, hogy a város alapításától (Kr. u. 324), vagy Justinianus uralkodásának kezdetétől (537) beszélünk-e egyáltalán bizánci irodalomról, s benne költészetéről.

Az ismert szerzőket röviden bemutatja a fordító, illetve egyes versekhez a történeti körülményeket magyarázó, valamivel hosszabb lábjegyzetet is fűz, bár ez természetesen így is csak egy-egy pillanatfelvételt nyújthat az antikvitásnál is távolabbinak tűnő bizánci világról. Amint az utószóból kiderül, a válogatásban a műfaji jellegzetességek mellett fontos szempont volt, hogy „erős belső dinamikájú versek” szerepeljenek a kötetben (94). A Kr. u. 6–12. századig a legkülönbözőbb lélegzetű és tematikájú, sőt verselésű művekről van szó. Ennek megfelelően műfajuk is rendkívül sokféle, van közöttük vallá-

sos, gnómikus, sőt parodisztikus hangvételű mű, és olyan különböző műfajok is megjelennek, mint az epigramma, a sírvers, a *monódia*, a találós kérdés, a verses levél, a dráma és a regényrészlet. Ez utóbbiról a rövid bevezető elmondja ugyan, hogy verses regény, de azt nem hangsúlyozza, hogy Bizáncban szinte kizárólag ilyen létezett, így élt tovább az antik regény, verses és feltehetően előadásra szánt formában. Szerepelnek továbbá olyan jellegzetesen bizánci műfajok is, mint a *kontakion*, a szótag-számláláson, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásán alapuló, elbeszélő versforma. Vagy a metrikáját tekintve hozzá hasonló *kánon*, amelynek tartalma azonban inkább személyes és meditatív. Ilyen továbbá az egy strófaból álló, vagy egy típusú strófát többször ismétlő *troparion* is. E műfajok tartalmi jellegzetességeit részben a kulturális változásokkal is magyarázhatjuk, például a *kánon* vagy a *kontakion* a bibliai utalásokra épülő, ugyanakkor nagyon személyes hangvételű vallásos versek, amelyek egy része, például az egyébként orthodox szentként tisztelt Krétai Andreas Virágvasárnapra írt *Nagy Kánonja* máig is a bizánci liturgia része.

A görög nyelv jellegzetességeinek változása – elsősorban a rövid és hosszú szótagok különbségének megszűnése – miatt nemcsak témájukat és narratív szerkezetüket, hanem verstani felépítésüket tekintve is új formák alakulnak ki Bizáncban. A legismertebb a kötetben is megjelenő tizenöt szótagos hangsúlyos *versus politicus*, ahol azonban a hangsúlyos szótagok időmértékes verseket imitáló ritmusban követik egymást (Manganeios Prodromos: *Könyörgő vers a császárnőhöz*). Van olyan vers is, amely még mind a két verselés szerint olvasható, mondhatni szimultán típusú. A verstani szofisztikáltságon túl finom irodalmi és kulturális utalások szövik át a bizánci tudós költészet itt közölt remekeit. Ilyen például az athéni polgárjog elnyerésének feltételeire tett utalás Manganeios Prodromos fent említett *könyörgő* versében. Ez olyan műveltségébéli apróság, amely a bizánci tudós költők elődeinek tekinthető alexandriai filológus költők gyakorlatával rokonítható, akik kifejezetten élvezték, ha egy-egy rejtett utalással teheték még exkluzívabbá olvasóik körét. A fi-

lozófiában is antik fogalmakat használó bizánci irodalom a költészetben is utánozta az antik elődöket. Koméatas Lázár feltámasztásáról szóló verse például tudatosan homérosi fordulatokra épül, olyannyira, hogy Isten helyett Zeusról, Pokol helyett Hadésről olvashatunk. A tragédiaparódiának szánt *Macskaegeérharc*, amely ugyanakkor a homérosi költemények közt fennmaradt *Békaegeérharcot* is felidézi, vagy a szintén tragédiának számító *Verssorok Ádámra*, amelyből a kötetben csak részlet olvasható, egyértelműen az antik előképek versemértékét, sőt az eredetiben a nyelvezetét is követik.

Az utókor, jelen esetben a magyar olvasó számára vélhetően meglepetésként hat, hogy bár a szerzők nyilvánvalóan nemcsak nyelvi értelemben tudós költők, a versek személyes hangvételéből mégis kitetszik: a klasszikus utalásokat nem irodalmi játék gyanánt használják egy kifinomult belső kör számára, netán, mint később az itáliai reneszánsz költői a latin irodalommal teszik, némi álszerény öngúnnyal fűszerezve, hanem teljes természetességgel. Ez egyébként nyilvánvalóan a görög nyelvterületen már a kora bizánci, késő római időkben kialakult, és némi változással legalább is irodalomszervezés szintjén az újjörög irodalomban szinte egészen az 1980-as évekig fennmaradt diglosszia-helyzettel is magyarázható. Ez egy olyan elvárást jelent, miszerint bizonyos, témájuk miatt emelkedettnek számító műfajokat csak archaizáló irodalmi műnyelven illik művelni. Mivel azonban az antikizálás-archaizálás elvárása a mindenkori emelkedett tartalmú irodalmi nyelvre is vonatkozik, nem hat erőltetettnek egy filológus vagy egyházi személy költő tollából, ha vallomások és lírai, igazán személyes hangvételű műveiben is ezzel az eszközzel él. Az archaizálás tehát nem irodalmi játékként van jelen, hanem mint az ősihez, a szenthez, a transzcendenshez való közeledés egyedi és bensőségesen őszinte eszköze.

Mínthogy a fordító maga is gyakorló költő, ez a munka annyiban is érdekes lehetett számára, hogy egyes kevésbé ismert versformák, mint például a már említett *versus politicus* fordításával is megpróbálkozhatott; igaz, ilyen metrikájú versek fordításai már *A bizánci és újjörög irodalom kistükrében* (Bu-

dapest, 1974) is előfordulnak. A fordító nem minden esetben törekedett a versmérték visszaadására, volt, ahol inkább a szabadverses megoldás mellett döntött. A fordítások nyelvezete – nyilvánvalóan az egykorú befogadó

helyzetét felidézendő – egyszerre míves és közérthető. A Homéros-imitációknál a magyar szöveg Devecseritől, tehát a legszélesebb körben használt hazai fordításból kölcsönöz fordulatokat, így a magyar olvasó előtt a bizáncihoz

bizonyos mértékig hasonló lehetőségek nyílnak meg: allúziókat ismerhet fel és hasznosíthat a versolvasás során, mégpedig a lehető legtermészetesebb módon.

Boreczky Katalin

Monique Goulet – Michel Parisse: Középkori latin nyelvkönyv egyetemi hallgatóknak. Fordította és magyarázatokkal ellátta Kondákor Szabolcs, szerkesztette Sarbak Gábor. Szent István Társulat, Budapest, 2019. 224 oldal, 3400 Ft.

Aki először hagyja el az arany- és ezüst-kori szerzők nyelvtani biztonságot jelentő szövegeit, hogy középkori (vagy akár újkori) latin szövegeket olvasson, komoly meglepetésekkel, olykor nehézségekkel találkozhat. Bár számos latin nyelvkönyv jelent meg már magyarul, ezek szinte kivétel nélkül a klasszikus nyelvtannal foglalkoznak,¹ így kevés segítséget nyújtanak a felmerülő problémákban. Ezen az áldatlan állapoton kíván változtatni Monique Goulet és Michel Parisse középkori latin nyelvkönyvének jelen fordítása.²

Mint az az *Előszóból* kiderül (8–9), a kötet szerzői olyan középkori történelemmel foglalkozó hallgatókat tanítottak, akik a középiskolában nem tanultak latint, és ennek során jöttek rá, hogy a klasszikus latinba bevezető könyvek nem célravezetők. A jelen kötet ezeknek a tanítási tapasztalatoknak az összegzése. A *Bevezető* (11–22) röviden áttekintheti a középkori latin történetét, a kiejtés kérdéseit és az ortográfiát. Ugyancsak itt találunk egy két részre osztott bibliográfiát a legalapvetőbb középkori latin nyelvtanokról, irodalomtörténetekről és szótárakról. (A fordító ezt a bibliográfiát nemcsak a magyar nyelvű tételekkel egészítette ki, hanem a szótáraknál a környező országok latinitását feldolgozó szótárakat is megemlíti.) A nyelvkönyv 23 fejezetből áll, ami a (francia) egyetemi év heteit követi. A leckék először a nyelvtani magyarázatokkal kezdik, majd ezt követik a *Gyakorlatok*, melyek túlnyomórészt fordítási feladatok. Ezt zárják le a *Megtanulandó szavak*: ez a lista általában csak 10–15 tételből áll, ahogy a szerzők fogalmazzák, azért, „hogy

rendszeres tanulásra szoktasson” (9). A könyv végén egy gyakorlást elősegítő szöveggyűjteményt találunk, mely átfogó válogatást kínál a középkor különféle műfajú szövegeiből, valamint a leckék szókincsét tartalmazó szöszedetet. Feltehetően az önálló tanulás bátorítására a szöveggyűjteményben a latin szövegek mellett a magyar fordítások is megtalálhatók, melyek viszont – hogy eleje vétesse a kísértésnek – letakarhatók a borító füleivel.

A kötet ugyanakkor nem tekinthető pusztán fordításnak, a fordító ugyanis komolyabban átdolgozta, mondhatni a magyar viszonyokra szabta a francia eredetit. Az arab számokkal jelölt eredeti jegyzetek mellett a kötet tartalmaz egy, a fordító által készített, római számokkal jelölt jegyzetapparátust is. Ez utóbbi rendszeresen hivatkozza a tárgyalt nyelvtani anyagra vonatkozó kitételeket a két legelterjedtebb magyar nyelvű latin nyelvtanból,³ olykor a főszöveg mellé kiegészítő magyarázatokkal is fűz, melyek sokszor a magyar nyelvhasználat felől világítanak meg egy-egy nyelvtani jelenséget. Mivel a francia szerzők elsősorban a nyugat-európai anyagra támaszkodnak a szövegek összeválogatásánál és a nyelvtan ismertetésénél, a fordító egyes esetekben a magyarországi középkori latinságban található eltérésekre is felhívja a figyelmet.

Ahogy már az elején említettem, a könyv legnagyobb értéke az, hogy a középkori latin nyelv sajátosságaira kiemelt figyelmet fordít: jóllehet maguk a szerzők is úgy vélik, hogy „nem lenne becsületes azt állítani”, hogy a középkori latin független lenne a klasszikustól, a könyv messze nem merül ki abban, hogy a klasszikus nyelvtan (értsd: Cicero) szabályait mutatja be, amit aztán középkori szövegeken gyakoroltat be. A középkori latin jellegzetességei ugyanis legalább annyira hangsúlyosan jelennek meg a könyvben, mint a klasszikus nyelvtan szabályai, sőt egyes esetekben ez

utóbbiak alá is rendelődhetnek az előbbieknél.⁴ Ezekre a jellegzetességekre elsősorban, de nem kizárólag a szürke háttérű *Megjegyzések* hívják fel a figyelmet. Az alaktani táblázatok az elejétől kezdve hozzák azokat a mellékalakokat, amikkel klasszikus kori szövegekben nem találkozunk, a középkoriakban viszont teljesen elfogadottak.⁵ A szerzők hasonlóképpen folyamatosan felhívják a figyelmet a középkori latinok a klasszikustól eltérő mondattani sajátosságaira: ebből a szempontból példaértékű az infinitívusok mondattani szerepét bemutató rész (77). A szöszedetet is említésre méltó, hiszen a szavakat a középkori jelentésük szerint tartalmazza.

Fontos kiemelni azonban, hogy a könyv szemléletmódja nagyon sok esetben eltér az ismerős magyar gyakorlattól. A coniugatióknál az aktív és a passzív alakokat már az elejétől együtt tárgyalja a könyv, aminek haszna – figyelembe véve a passzívum gyakoriságát – könnyen belátható. A szerzők ugyancsak az elejétől elkezdik rendszeresen összegyűjteni a kötőszavakat: a leggyakoribb kötőszavak korai megtanulása segíthet abban, hogy a tanuló jobban átlássa a mondatok közötti kapcsolatot. De talán a legkomolyabb eltérést a hagyományos magyar (értsd: iskolai) szemléletmódhoz képest a gerundivum tárgyalása jelenti. A szerzők ugyanis azt az igenevet, melyet hagyományosan passzív instans participiumként tanulunk (képlete: imperfectum tő + (e)ndus 3), a participiumoktól teljesen elkülönítve, önállóan, gerundivum néven tárgyalja (88–89).⁶ Azonban a könyv megközelítésének más példái már jóval kevésbé érthetők. Az első lecke kizárólag az 1. és a 2. declinációt tárgyalja, coniugációval a tanuló csak a második leckében találkozhat, így még a legegyszerűbb szövegek olvasásával is várnia kell addig. A kötet – a magyar gyakorlattól ismét egy kissé idegenül – különszedi az 1–2. és a 3–4. coniugációk tárgyalását (ezt persze azzal is ma-

gyarázhatjuk, hogy az aktív és a passzív párhuzamos tanításával együtt ez már túl sok lenne); emellett a 3. coniugationál nem fordít kellő figyelmet a mássalhangzós (pl. *lego*) és az -u tövűek (pl. *tribuo*), valamint az -i tövűek (pl. *capio*) kettősségére. Hasonlót figyelhetünk meg a 3. declinatio ismertetésénél, ahol a gyenge és erős -i tövűeket a könyv nem elég határozottan választja külön (42–45).

És ezzel el is érkeztünk a könyv legnagyobb hátrányához: ha a középkori sajátosságokat szem előtt tartó nyelvtani összefoglaló és gyakorlást segítő középkori szöveggyűjtemény gyanánt tekintünk rá, kiváló, tankönyvként viszont nem nevezhető eléggé didaktikusnak. A szerzők egy-egy nyelvtani anyagot sokszor olyan tömörségben közölnek, mely kétségessé teszi annak sikeres elsajátítását – különösen, ha arra az eredeti intenciójuknak megfelelően egy hét áll rendelkezésre. Jó példa erre az ablativus jelentéseit összegyűjtő rész (70–73), ahol a helyhatározói ablativustól kezdve a hasonlítóin át az ablativus qualitatisig minden egyszerre kerül tárgyalásra. A kötet – amúgy igen csak tetszetős – tördelése mintha csak összhangban lenne a tartalom sűrűségével. A *horror vacui* bűvöletében telegélt oldalakon már a főszöveg betűmérete is nagyon kicsi, a számos jegyzetéről és a gyakorlószövegekről már nem is beszélve, ami nagyban megnehezíti az olvasást vagy a belejegyzetelést. Mind a főszöveg, mind a ragozási táblázatok fukarul bánnak a (félkövér) kiemelésekkel, melyek felhívhatnák a figyelmet a legfontosabb tudnivalókra vagy az ige- ragozási paradigmákban meglepőbbnek

tűnő alakokra. Az a benyomása alakulhat ki tehát az olvasónak, mintha a kiadás a praktikumot feláldozná az esztétikum oltárán. Nem mehetünk el szó nélkül amellett sem, hogy a kötet számos, nem egyszer a paradigmákat bemutató táblázatban lévő gépelési hibát is tartalmaz.⁷ A könyvből egyedül tanulni tehát igen komoly elszántságot és kitartást igényel, az ezekkel nem rendelkező diák pedig a tanár segítségére szorul, ráadásul olyanára, aki eléggé vállalkozó szellemű és kreatív ahhoz, hogy egy új megközelítés szerint tanítson. Mindezek ellenére egy olyan hiánypótló könyvet vehetünk a kezünkbe, melyet haszonnal forgathat mindenki, akinek középkori – vagy akár újkori – latin szövegekkel akad dolga.

Guba Ágoston

Jegyzetek

A recenzió az NKFI K 123839 számú pályázat támogatásával készült.

- 1 Két tankönyvet mindenképp meg kell azonban említeni: Madas Edit: *Liturgikus latin nyelvkönyv*. Budapest, több kiadás (viszonylag nehezen beszerezhető, a liturgikus szövegeken keresztül tanítja a latint, röviden a kéziratok olvasására is kitér, de kevésbé részletesen tárgyalja a középkori latin sajátosságait) és Dolhai Lajos: *Egyházi latin nyelvkönyv*. Budapest, 2013 (alapvetően a klasszikus latinra építő nyelvkönyv, néhány helyen – elsősorban a mondatban – felhívja a figyelmet az egyházi latin sajátosságaira).
- 2 Az eredeti kiadás: Monique Goullet – Michel Parisse: *Apprendre le latin médiéval. Manuel pour grands commençants*. Paris, 1996.
- 3 Ez a kettő: Nagy Ferenc – Kovács Gyula – Péter Gyula: *Latin nyelvtan középiskolák számára*. Budapest, számos kiadás; M. Nagy Ilona – Tegye Imre: *Latin nyelvtan*

középiskolák számára. Budapest, számos kiadás.

- 4 Jó példa erre a *consecutio temporum* szabályainak a tárgyalása (131): a viszonylag bonyolult szabályrendszer rövid előadását valószínűleg épp az magyarázza, hogy – mint a szerzők megjegyzik – a középkori szövegek ezt „korántsem követik mindig”.
- 5 Ilyen például az -i és az -e végződés ingadozása az aktív imperfectum participium singularis ablativusában, vagy általánosságban az -ae és az -e végzéseké: ezeknek az apróságoknak a megtanulása sok kellemetlenségtől kímélheti meg a középkori latin szövegek kezdő olvasóit.
- 6 Ez a megoldás a gordiuszi csomó átvágásának tűnhet, ha választ szeretnénk adni arra a kérdésre, hogy milyen actiót tulajdonítsunk ennek a melléknévi igenévnek. Passzív instans participiumként való fel fogása, melyet a hagyományos magyar iskolai szemléletmód követ, már a tanítás szempontjából is problematikus, hiszen valamiképp választ kell adnunk arra, hogy

miért az imperfectum többől képezzük. Ezt a didaktikai problémát is említi Töttössy Csaba, amikor meggyőzően érvel amellett, hogy „a gerundivum egyetlen helyes elnevezése... a participium imperfectum passivi”, többek között azért is, mert az alak az imperfectum által megjelenített egyidejűséggel és nem az instans általi utóidejűséggel rendelkezik; az instans jelentésű gerundivum csak későn, a Kr. u. 3. század vége felé alakul ki, és a helytelen terminológia is végső soron ide vezethető vissza. Lásd Töttössy Csaba: „A latin gerundivum”: *Antik Tanulmányok* 16 (1969), 205–208. Legutóbb Ittész Máté egészítette ki további érvekkel ezt az álláspontot, amikor a két fent említett magyar nyelvű latin nyelvtan erre vonatkozó (és problematikusnak tartható) részeit vizsgálta, lásd Ittész Máté: „Imperfectum vagy instans? Néhány gondolat középkori latin nyelvtanainkról”: *Ókor* 17/2 (2018), 83–91, itt 86–88.

- 7 Ezek felsorolásától már csak azért is eltekintek, mert a kötethez egy kimerítő hibajegyzéket csatoltak.

A Gondolat Kiadó ajánlata

