

Kárpáti Bernadett (1993) az ELTE BTK magyar–latin szakos hallgatója. Érdeklődési területei: az antikvitás a magyar irodalomban, a római irodalom újraértelmezési és tanítási lehetőségei.

Ellen-Aeneis?

Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda *A pillanat* című regényében

Kárpáti Bernadett

„...úgy tagadunk és bírálunk egy rendszert, hogy közben meghitt viszonyban együtt élünk vele”¹
Gayatri C. Spivak

A hagyomány felelősségre vonása

Az antikvitás irodalmi és mitikus hagyományához való közelítésnek feltérképezhetetlenül sokféle módozata létezik, ám ezek sajátos válfaja, amikor nemcsak tematikus szinten jelennek meg a különféle hagyományelemek, hanem ezek újragondolása, átértékelése is megvalósul. Ennek radikális változata, amikor a hagyomány működés módjára, akár konstruált jellegére is rákérdezve a megidézett kulturális mintázatok, mechanizmusok nyílt reflexió vagy kritika tárgyát képezik. Kifejezetten az elnyomottként bemutatott női szempont érvényesítésére vállalkozik például a keletnémet Christa Wolf 1983-as *Kasszandra*² vagy a kanadai Margaret Atwood 2005-ben megjelent *Pénélopeia*³ című regénye. Ezek – bár eltérő módon és eszközökkel – az irodalom és mitológia kanonizációjára, a nemek közötti hierarchikus viszonyra, sőt az epikus hitelességre kérdeznék rá, s teszik ezt a mítoszok, valamint előbbi az *Ilias*, az *Odysseia* és Aischylos *Agamemnónja*, utóbbi pedig az *Odysseia* megidézésén keresztül. Másképpen fogalmazva ilyen esetekben az intertextuális kapcsolódás valamely antik matériához vagy konkrét irodalmi műhöz egyfajta ideológia-kritikai vagy akár politikai felhangot is kaphat.

Az átírat e példái tehát kifejezetten az epikus hagyományt is revideálják, s olyan narratívaként tüntetik fel, mely újramondásra, helyesbítésre szorul. Atwood regénye az *Odysseia* érvényét kérdőjelezi meg azzal, hogy a történetet a hűséges feleség archetípusává vált Pénélopé szemszögéből mondja újra.⁴ A regény határozott törekvése, hogy a megkérdőjelezhetetlen (nek tűnő) eposzt etikai alapon vonja felelősségre, s lerántsa a leplet annak szerinte „gyanús” mozzanatairól. Ilyen Pénélopé kérdéses eposzbéli szerepe mellett az *Odysseia* végén (XXII. 468–473) különös kegyetlenség-gel meggyilkolt, Atwoodnál pontosan tizenkét szolgálólány esete – e brutális esemény képezi a szöveg legfőbb morális dilemmáját. A regényben váltakozik Pénélopé énelbeszélői szólama a szolgálólányok kórusbetéteivel, vagyis Atwood nemcsak Pénélopénak ad visszamenőlegesen hangot, hanem – s e gesztus már egyértelműen politikai jellegű döntés – a tizenkét szolgálólánynak is,⁵ akiket az *Odysseia*ban a regény értelmezése szerint elnyomtak és elhallgattattak, s így mintegy igazságot szolgáltattak nekik, társadalomkritikai vonatkozásokat is bekapcsolva a szöveg értelemhorizontjába.

Sok vonatkozásban hasonló Szabó Magda 1990-ben megjelent regénye, *A pillanat*, melynek már alcíme, az Aeneas feleségének, Creusának a nevéből képzett *Creusais* is diszkrétan sejteti, hogy valami különösre számíthat az olvasó. Szabó Magda klasszikus érdeklődése és műveltsége közismert, de ebben a regényben „heroikus” feladatra vállalkozik: Vergilius kanonikus eposzát, az *Aeneist* írja újra – így a *Creusais* alcím az eposz címét visszahangozza, s egyben rá is játszik arra. A *Pénélopeia*-hoz hasonlóan Szabó Magda regénye is olvasható (többek között) számonkérésként: már alapkoncepciójával, azzal, ahogyan az eposz szüzséjével bánik, kritikus pozíciót vesz föl – bírálat tárgyává teszi az *Aeneist*. Egy provokatív, első ránézésre igencsak hatásvadász dramaturgiai változtatással élve ugyanis Aeneast, a mitikus hőst – aki egyúttal a közösségi identitás egyik alapját, a trójaiakkal való kontinuitást jelentette a rómaiak számára⁶ – egyszerűen kiiktatja, vagy inkább lecseréli: helyette felesége, az eredetiben igencsak marginális szerepű Creusa válik főszereplővé. Nem tűnik el Trója

Vergilius: *Aeneis* II. 707–716

*'Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae;
ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit;
quo res cumque cadent, unum et commune periculum,
una salus ambobus erit. Mihi parvus Iulus
sui comes, et longe servet vestigia coniunx.
Vos, famuli, quae dicam animis advertite uestris.
Est urbe egressis tumulus templumque vetustum
desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus
religione patrum multos servata per annos;
hanc ex diverso sedem veniemus in unam.'*

„Akkor hát nosza, kedves atyám! telepedj a nyakamba,
tartom vállomat, és nem fog terhed sulya nyomni.
Mert most már közösen viselünk jót-rosszat, a végzet
bárhova vet. Mellettem más ne legyen, csak Iulus,
nőm az uton nyomomat kicsikét lemaradva kövesse.
És szolgálj, ti, szavam szintén szívetekbe vegyétek.
Kívül a várfalon egy dombon templomra találtok,
ősi helyére Ceresnek, öreg ciprus közelében,
mit jámbor kegyelet véd már sok századok óta:
itt gyülekezzünk, ám más-más utakon valamennyi.”

Vergilius: *Aeneis* II. 735–746

*'Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum
confusam eripuit mentem. Namque avia cursu
dum sequor et nota excedo regione viarum,
heu misero coniunx fatone erepta Creusa
substitit, erravitne via seu lapsa resedit,
incertum; nec post oculis est reddita nostris.
Nec prius amissam respexi animum reflexi
quam tumulum antiquae Cereris sedemque sacratam
venimus: hic demum collectis omnibus una
defuit, et comites natumque virumque fefellit.
Quem non incusavi amens hominumque deorumque,
aut quid in eversa vidi crudelius urbe?'*

„Ekkor eszem melyik isten orozta ki, rosszat akarva,
kegze fejemből, nem tudnám. De ahogy menekültem,
s mellékutcákon kanyarogva letértem utunkról,
én, nyomorult, jaj, elvesztettem a drága Creusát!
Hátamaradt, eltévedt vagy kimerülve leroskadt?
Jó ég tudja: szemem többé ezután sose látta.
S az, hogy esetleg nincs is már meg, ez is csak az ősi,
szent hegynél, a Ceres-templomnál tűnt fel, odáig
rá sem gondoltam; bezzeg, mire mind kijutottunk,
láttuk: urát, gyerekét – mint csapta be rítul övéit!
hej, botorul kit nem vádoltam a földön, a mennyben?”

pusztulásakor, mint Vergiliusnál, hanem végez férjével – önvédelemből, hiszen Aeneas a regényben anyja, Venus utasítására megöltni készült volna őt –, és Creusa vezeti el a menekült trójaiakat az új hazába, Latiumba. Viszont rendkívül lényeges, hogy mindezt úgy teszi, hogy rögvest magára ölti Aeneas pajzsát és öltözetét – s így mintegy az identitását is. Ez nem pusztán szimbolikus jelentőségű aktus, főképp, ha tekintetbe vesszük, hogy az *Aeneis*-ben a pajzs mennyire kiemelt szerepű: az eposz elbeszélője szerint már maga Aeneas is leendő leszármazottainak sorsát ölti magára, „azonosul velük”, noha nem érti a pajzson látott proleptikus, Róma történetét előrevetítő jeleneteket:

*Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.*

*Hát ezeket látja, s bár fel nem fogja eszével,
Vulcanus pajzsán, melyet anyja adott, igen örvend,
sarjainak sorsát-hírét vállára felöltvén.*

Vergilius: *Aeneis* VIII. 729–731 (Lakatos István fordítása)

A *pillanat*-ban Creusának ez az akció egy fiktív istenség, a regény egyéni panteonjának meghatározó tagja, Eszkiesz közbenjárásával sikerül.⁷ Az ő segítségével hiteti el a trójaiakkal, s majd a latiumiakkal is, hogy ő *valójában* Aeneas, és anyja, Venus adta rá a felesége alakját, hogy így óvja a bolyongás és honalapítás várható viszontagságaitól. Creusa minden lényegesebb eseményt átél, amelyet Aeneas az eposzban: jár Karthágóban, ahol Dido a viszonzatlan szerelme miatt öngyilkos lesz, megjárja az alvilágot, végül Latiumba érkezve Latinus király lányát, Laviniát is feleségül veszi, mindvégig hitegetve, hogy nemsokára visszanyeri férfi alakját és testét. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy bár tematikusan hasonló történetelemek jelennek meg, az említett módosítás más megvilágításba helyezi az eposz világát, szereplőit, átrendezi az alapvető viszonyokat és hangsúlyokat. Épp az eltérésekben, széthangzásokban mutatkozik meg legvilágosabban, mely vonatkozásokban akar különbözni *A pillanat* ön-önön pretextusától, s ez a regény implicit *Aeneis*-értelmezéséről is sokat elárulhat.

A Szabó Magda-recepcióban alapbelátás, hogy az egész életműben újra meg újra megjelenő típus, már-már zsáner a saját sorsát irányító (vagy irányítani *akaró*) nő.⁸ Ebben a regényben mindez kiemelt jelentőséggel bír: tétje az antikvitás történeti és irodalmi hagyományának felülírása, sőt a római kulturális emlékezet megkérdőjelezése is. A két szöveg közötti intertextuális viszony tehát korántsem értéksemleges: erre utal a tanulmány címében jelölt „ellen-*Aeneis*” kifejezés is – melyet Lengyel Balázs recenziójából⁹ kölcsönöztem –, hiszen *A pillanat* látványosan az *Aeneis* ellenében, annak ellenszólamaként pozicionálja magát. A tanulmányban e szembehelyezkedés lehetőségeit és korlátait igyekszem körüljárni, bemutatva, milyen diszpozíciókkal, vagy akár előítéletekkel közelít a regény az antikvitás hagyományához és magához az *Aeneis* szövegéhez, hogyan értelmezi „eredeti” és „másolat” kategóriáit az intertextuális viszonyrendszerben, és mindezek fényében milyen szerepet tulajdonít (vagy akár követel) önmagának „eredetije” mellett – vagy *helyett*. Ezt először *A pillanat* recepciójának vizsgálata, majd a regény egy jelenetének, az Iopas-epizódnak az értelmezése révén mutatom be, végül pedig a regény befejezése kapcsán tekintem át az *Aeneis*-hez való közelítés és eltávolodás dinamikáját.

Aeneis-olvasatok *A pillanat* recepciójában

Noha az *Aeneis*szel való kapcsolat evidens módon adódó szempont a regény értelmezésében, *A pillanat*ról írott recenziók, tanulmányok többsége vagy megelégszik a két mű közötti kapcsolat tényének konstataálásával, vagy pedig meglehetősen statikus *Aeneis*-értelmezésből indul ki. Az *Aeneis* a római irodalmi kánon csúcán elhelyezkedő alkotás, mely nem hagyja érintetlenül értelmezőit: az egyik legfontosabb, legtöbbet értelmezett latin nyelvű irodalmi mű, mellyel kapcsolatban valahogy állást *kell* foglalni, éppen ezért „lakmuspapírként” működik: abból, hogy az egyes értelmezők hogyan viszonyulnak hozzá (legyen az filológiai, irodalomtudományi, történeti értelmezés vagy az irodalmi recepcióban megjelenő interpretáció), világosan látszódnak a háttérben meghúzódó értelmezői normák, történetileg is meghatározott diszpozíciók. *A pillanat*ban, illetve a recepciójában kirajzolódó *Aeneis*-képre azért is érdemes reflektálni, mert meglátásom szerint részben összefüggésbe hozhatók egymással – másképp fogalmazva felmerül a gyanú, hogy maga a regény orientálja értelmezőit egy meghatározott, monolitikus *Aeneis*-értelmezés felé, vagy legalábbis megerősít, visszaigazol egy akkor Magyarországon feltehetőleg egyeduralgkódó olvasatot. *A pillanat* ugyanis azzal a döntéssel, hogy egy periférikus női szereplőnek ad hangot, elsöre afelé a (tagadhatatlanul csábítóan egyszerű) megfeleltetés felé tereli olvasóját, hogy az *Aeneis*t a kánon és a maszkulinitás szimbólumának, *A pillanat*ot pedig az eposzszal kontrasztba állított, marginalitásából kilépő feminin és határozottan nem epikus ellenhangnak tekintse. S valóban, ahhoz, hogy a regény ilyesféle ellenváltozatként tűnjék fel, az *Aeneis* tendenciózus, sőt néhol didaktikus olvasatát sugallja.

Am ehhez képest is meglepő, hogy a regényről szóló írások legtöbbször (egyedül talán Lengyel Balázsét kivéve), még a később megjelentek is mennyire egyirányúsított *Aeneis*-olvasat felől közelítenek Szabó Magda művéhez. Tény, hogy a regényhez mellékelt *Kivonat az Ókori lexikon 89. pótkötetéből* megalapoz egy erősen aktualizáló, a második világháború utáni Magyarországgal vont párhuzamokra építkező olvasatot: például a *Luna Bicornis* latinisított néven utal az Újhold-körre, a *Creusais* szerzőjéről pedig megtudjuk, hogy „Saboas több kötet lírai verset írt, a polgárháború utáni fiatalok szorongásairól, a köztársaságból császárságba fajuló hatalom árnyékában szenvedők csalódásairól, rácafolva az állami ihletésű ódák himnuszaira” (315–316). Am még ehhez képest is erőteljes a recenziókban a kortárs referenciák hangsúlyozása, mely alapvetően meghatározza a Vergilius-szöveg értelmezését is. Simon Zoltán debreceni irodalomtörténész például egyenesen „Augustus császár birodalmi politikájának és dinasztikus törekvésének »történeti« igazolását” látja az *Aeneis*ben, mellyel szerinte „Vergilius a napi politikához igazodva, annak igényeit kiszolgálva eszményített és aktualizált, »megideologizálta« a valóságot, mint tette ezt majd két évezreddel később megannyi író társa Közép-Európában”. Ebből vonja le következtetését: „ezért innen és napjainkból nézve műve úgy is felfogható, mint a világirodalom első »pártos éneke«, mi több: a szocialista realizmus előképe, antik őse.”¹⁰ E leegyszerűsítő megfeleltetés ellenére Simon utal a párhuzam problematikuságára: ő maga is a *Kivonatra* hivatkozik. Éppen azért, mert tudatosan reflektál erre, nem tartom teljes mértékben inadekvátnak ezt az értelmezői megközelítést, hiszen valóban áthatja valamiféle politikum (sőt, ha tetszik, aktuálpolitikai felhang) *A pillanat* szövegét. Mégis hiányolható ezen egyszerű analógia meghaladása,¹¹ illetve még inkább a (szövegvilágon belüli) miéretté való rákérdezés.

Vergilius: *Aeneis* II. 771–795

*Quaerenti et tectis urbis sine fine ruenti
infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae
visa mihi ante oculos et nota maior imago.
Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit.
Tum sic adfari et curas his demere dictis:
'quid tantum insano iuuat indulgere dolori,
o dulcis coniunx? Non haec sine numine divum
eveniunt; nec te comitem hinc portare Creusam
fas, aut ille sinit superi regnator Olympi.
Longa tibi exsilia et vastum maris aequor arandum,
et terram Hesperiam venies, ubi Lydius arva
inter opima virum leni fluit agmine Thybris.
Illic res laetae regnumque et regia coniunx
parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae.
Non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas
aspiciam aut Graias servitum matribus ibo,
Dardanis et divae Veneris nurus;
sed me magna deum genetrix his detinet oris.
Iamque vale et nati serva communis amorem.'*
*Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit, tenuisque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.
Sic demum socios consumpta nocte reviso.*

„Így keresem-kutatom s őrzöngöm végig a várost,
Egyszer csak, mikor egy árny képe, nagyobb a szokottnál,
Ködlík fel, nyomorultul elem lebbenve – Creusa!
Elhülök, égre mered hajam, úgy, hogy szólni sem bírok.
Bánatom ekkor e hang zúg fel szétűzni szivemről:
»Mit használ ilyen esztelenül beleveszni a buba,
Drága uram? Nem esett ez az istenek óhaja ellen;
Mert innét követődnek utadra a Sors, meg Olympus
Égi királya, ezek tiltják elvinni Creusát.
Hosszú számkivetés vár rád, sok tengeren által,
Míg majd Hesperiaiba bejutsz, hol a lassú folyású
Lyd Thybris szeli át gazdag szántóit a népnek.
Ott jólét, hatalom vár és feleség, fejedelmi;
Hát ne szakadjon a drága Creusa miatt a te könnyed.
Myrmidonoknak, grájoknak, dolyfös dolopoknak
Nem fogom asszonyait szolgálni, se látni hazáját,
Én, Venus istennő menyé, dardán nő - - -
Nem, mert engem e földön a menny szent anyja marasztal.
Most pedig ég veled, és a fiunk... tartsd meg... szeretetben.«
Szólt, s míg én zokogó hangon folytatni akartam,
Ő már ment, már vont a higan a köd. Karom akkor
Háromszor próbálta nyakát átfonni, hiába,
Háromszor surrant ki a testtelen árny, eloszolván,
Mint lehelet-lágy szél, mint felszakadó rövid álmom.
Hát ilyen éjjel után leltem meg végre enyéim.”

Lakatos István fordítása



1. kép. Pompeii freskó a menekülő Aeneasról apjával, Anchisesszel és fiával, Ascaniusszal (Pompeii IX.13.5).
(forrás: www.pompeiiinpictures.com)

Természetesen a tendencia érzékeltetése végett egy kirívóan aktualizáló olvasatra hivatkoztam.¹² Nyilvánvaló, hogy a mindenkori értelmező kizárólag saját történeti meghatározottságából tud bármiféle episztemológiai és hermeneutikai tevékenységet folytatni – az 1991-es dátum tudatosítása után nem szorult részletesebb magyarázatra, mi lehet ez a történeti meghatározottság a recenzio szerzője (és persze a regényíró) számára. Azonban az *Aeneis*-értelmezésnek ez a „hagyománya” folytatódni látszik a regény későbbi szakirodalmában is. Ritoók Judit például 2001-es tanulmányát azzal a kijelentéssel nyitja, hogy „az *Aeneis* nem tartozik a titokzatos irodalmi művek sorába, minden lényeges dolgot tudunk róla”, mivel „ismerjük az írói szándékot, mely a művet létrehozta”, ez pedig nem más, mint „hódolat Augustusnak”.¹³ Ezekhez a gondolatokhoz hasonlók visszhangzanak Kónya Judit 2008-as, Szabó Magda életét és írásművészetét (voltaképpen a kettőt rendszerint összeszova) bemutató könyvében: „Vergiliusnak az Augustus-kori császárság idején írt eposza hódolat volt az uralkodónak: a császár honalapító őst olyan isteni rangú elődnek kellett bemutatnia, hogy annak fénye az utódot is beragyogja”.¹⁴ Még Sinka Annamária 2011-ben írt, az intertextuális viszonyt nagyjúen értelmező tanulmányában is kizárólagosnak látja az *Aeneis*-ben az Augustus császár előtti tisztelgésnek és a római nemzeti ideál megteremtésének a szándékát.¹⁵

Az látszik tehát, hogy *A pillanatról* írt recenziók szerzői az *Aeneist* illetően kész, kapott értelmezési sémákkal dolgoznak, így vajmi kevés figyelmet szentelnek *ténylegesen* az *Aeneis*-nek,

s még inkább az *Aeneis* lezár(hat)atlan értelemhorizontjának, mely önmagában ellene megy annak, hogy egyértelmű, zárt állításokat tegyünk vele kapcsolatban. Az idézett kijelentések azért hagynak hiányt maguk után, mert még csak utalás szintjén sem említik meg az eposz (legalább) kettős értelmezhetőségének lehetőségét, ami a kétezres évekre a nemzetközi *Aeneis*-kutatásban központi helyre, itthon pedig legalábbis ismertté vált.¹⁶ Az *Aeneis* bíráló olvasatának új, speciálisan 20. századi – és az említett Szabó Magda-kritikákon is kitapintható – aspektusa, hogy a vezérelvűséget és birodalmi gondolatot eszmei-ideológiai okokból kifogásolja, részben reakcióként a Mussolini-rezsimben megjelenő, az *Aeneist* kifejezetten profofasiszta műként felmutató propagandisztikus olvasatra.¹⁷ Am az *Aeneis* értelmezéstörténetében nem sokkal később újabb gyökeres fordulat következett: az 1960-as évektől tevékenykedő, Harvard School néven emlegetett amerikai filológusok (és később nem kizárólag amerikai követők) a kompromittált eposzt mintegy rehabilitálták azzal, hogy felmutatták: az augustusi propagandával harmonizáló birodalmi identitás és célelvű történetfelfogás közvetítése mellett (radikálisabb értelmezők

szerint: helyett) az *Aeneis* önmagában hordja ennek az értelemmezőnek az ellentétét, sőt annak többféle variációját is.¹⁸ Sajátos befogadástörténete miatt az *Aeneis*-ről mondani valamit nem pusztán absztrakt poétikai kérdés, hanem magába sűrít sok más (jellemzően kényes, mert ideológiai, politikai) szempontot is, s ennek lenyomata nemcsak *A pillanaton*, hanem a róla írt tanulmányokon is látszik. Ugyanakkor, ahogyan már utaltam rá, nem kizárt, hogy maga a regény indukálja bíráló *Aeneis*-értelmezésével e meghatározott, behatárolt, sőt egyoldalú olvasatot. A meggyőződésem azonban az, hogy éppen az *Aeneis*-re olyannyira jellemző ambiguitás teremti meg az intertextuális átírási lehetőségét.

Nescio quid male numen amicum – a felelőtlen Aeneas?

Ennek bizonyítására tekintsük át azt a szöveghelyet az *Aeneis*-ben, ahol Creusa megjelenik! Ez egyszersmind a regény kiindulópontja: *A fegyver és a férfi* címet viselő első fejezetben, ahogyan a szöveggörnyezetből kiderül, Creusa beszéli el a Trójából való menekülést, s a már említett alapvető cselekménymódosítás, Aeneas megölésének ténye ironikusan visszajára fordítja az *Aeneis* első sorára rájátszó címet is – itt nemcsak hogy nem a férfi, Aeneas használja a fegyvert, hanem ellene használják, ráadásul egy nő.

Creusa az *Aeneis* második énekében, a Trójából való menekülés traumatikus, a római kulturális emlékezetben fontos szerepet játszó epizódjában jelenik meg (*Aen.* II. 705–795). A képzőművészeti alkotásokon is ez az egyik leggyakrabban ábrázolt jelenet – a Dido-történet mellett – az Aeneas-legendából, melynek ikonográfiája is erőteljesen rögzített a római művészetben. Éppen ezért érdekes, hogy az eposz szövege éppen ennél a résznél különösen teret enged a bizonytalanságnak, s így mintha kitenné magát a megkérdőjelezés „veszélyének”. Több klasszika-filológusnak¹⁹ is feltűnt a Trójából való menekülés ábrázolásának zavarossága és ellentmondásossága, melyek közül kétségkívül az egyik legfurcsább mozzanat épp Creusa eltűnése, illetve Aeneas és Creusa kapcsolata, kommunikációjuk milyensége, vagy még inkább ezek hiánya. A hagyományos értelmezés szerint e helyütt tetőzik az eposz középpontjába állított morális érték, a *pietas*: Aeneas, amint vállán édesapját, Anchisest cipeli, fiát, Ascaniust pedig kézen fogva vezeti, e római érték kategória szimbolikus hordozójaként, mintegy megtestesítőjeként jelenik meg.²⁰ A képzőművészetben is közkezdvelt epizód ikonográfiája (a gyermek Ascanius esetenkénti, Creusa alakjának pedig jellemző elhagyásával; vö. 1–2. kép)²¹ is egyértelműen azt mutatja, hogy ebben a jelenetben a figyelem a *pietas* jegyében legfőképp Aeneas apja és a házi istenek felé irányul, a feleségének nem jár ki.²² Creusa zavaros eltűnése így rendkívüli módon problematizálja az optimista-heroikus olvasatot: miután Aeneas rendelkezik a menekülés részleteiről,²³ nagy nehezen elindulnak, s mikor már egy ideje haladnak, hirtelen észreveszi, hogy Creusa valahol eltűnt, de már csak a Ceres-templomnál (a szövegrész nagyobb terjedelemben idézve lásd a lapszálon):

*Nec prius amissam respexi animumque reflexi,
quam tumulum antiquae Cereris sedemque sacratam
venimus.*

*S az, hogy esetleg nincs is már meg, ez is csak az ősi,
szent hegynél, a Ceres-templomnál tűnt fel, odáig
rá sem gondoltam.*

Aeneis II. 741–743

A narratív megoldások is erősítik az elbizonytalanító hatást: a menekülés történetét a második énekben Aeneas beszéli el egyes szám első személyben, és a mondottak retorikai megformáltsága és motiváltsága a karthágói hallgatóság, különösképpen Dido meggyőzésésének szolgálatában áll.²⁴ Ennek értelmében felmerül az aeneasi narrátor szavahihetőségének, autoritásának kérdése. Az olvasó kétségeit éppen ezért az sem oszthatja el, amikor Creusa árnya – természetesen továbbra is Aeneas elbeszélése szerint – megjelenik a hős előtt a II. ének végén, és talán túlságosan is készségesen felmenti férjét minden felelősség alól, hangsúlyozva, hogy az istenek döntése miatt kellett meghalnia (II. 776–789; lásd a lapszálon).



2. kép. Iulius Caesar verette ezüst *denarius*. Egyik oldalán Venus, a másikon Aeneas, Anchises és a Palladium (Pallas trójai kultuszszobra) látható. Az érméken ábrázolt motívumok propagandisztikus célokat is szolgáltak. Michael Winckless gyűjteménye

(forrás: www.flickr.com/photos/ahala_rome/8947493412)

Vergilius nyelvhasználata és intertextuális utalásai még erőteljesebben elbizonytalanítják a szövegrészt. A tanulmányok többsége ezzel kapcsolatban két fontosabb allúziót emel ki. Az egyik Hektór és Andromaché párbeszéde az *Ilias* hatodik énekében, mely modellként szolgál a férj és feleség kapcsolatának a háború viszontagságai között való ábrázolására, de itt az ellentétezés technikájával anti-modellé válik, hiszen a homérosi jelenet éppen a meghittséget, az intim házastársi kapcsolatot ábrázolja. A másik a *Georgica* IV. könyvében szereplő Orpheus és Eurydice-jelenet, amelyet az *Aeneis* szövege a *hátratekintés* vagy *hátra nem tekintés* mozzanata révén von be a szöveg hálójába – Eurydice esetében a hátratekintés, Creusáéban pedig ennek hiánya (*nec ... respexi, Aen.* II. 741) lesz végzetes.²⁵ A hátratekintés jelentősége abból is látszik, hogy *A pillanat* szövegében is előtérbe kerül. Venus fiának adott utasításai között szerepel, hogy a meneküléskor semmiképp ne nézzon hátra: „Az isteneket Anchises viszi. Nagyon siess, ahogy csak a gyerek bírja, és egyszer se nézz hátra. Creusa majd el fog veszni a ködben” (22).

Úgy tűnik tehát, hogy ez a „gyanús” szövegrész, e nyitott szövegstruktúra minden ellentmondásosságával egy „üres helyet”²⁶ képez a szövegben, melybe a regény elbeszélője beleírhatja saját szövegvariánsát. Ezt az értelmezést követve a cím, *A pillanat* – mely a regény egészen végighúzó motívum is – ezen „üres hely” értelemben is vehető: mintha a *Creusais* elbeszélője megtalálná azt a *pillanatot* (vagyis: lehetőséget) az *Aeneis*ben, amelyben saját hangján, saját történetét megszólaltathatja. A regény szövege többször is reflektál a jelenetben rejlő bizonytalanságra, amikor Creusa Laviniának (aki a gyanakvó befogadó szövegbeli alteregójának is tekinthető) mentegőzik a meneküléssel kapcsolatban:

Hogyhogy kivihetetlen, pláne szaladva? Hát hallatlan vagy, Lavinia, csakugyan elképesztő. Igenis, balommal apámat tartottam, jobbommal meg a kisfiú kezét, ha nem hiszed, nézd meg a tekercseket, a forgatókönyvet, annyira így volt minden, hogy még a jövődőben sem akad majd mást ábrázoló dísz tárgy, festmény vagy szoborkompozíció rólnk. *Creusa hátul lépkedett, és valahogy eltévedt szegény.* Ho-

gyan tévedhetett el, mikor trójai volt, és minden utcát ismert, és ha mi előtte futottunk, ő nyilván ott szaladt közvetlenül mögöttünk? Ne bosszants, Lavinia, hát ki látott abban a porban meg zürzavarban, és Creusa sose volt futóbajnok. Kérdezd meg Caietától, ő ismerte gyerekkorától, nem tudott gyorsan szaladni, ne gyere azzal, hogy nekem hármast terhelésem volt, neki semmi, és nem az a felfoghatatlan, hogy mögöttem elmaradt és elpusztult szegény, hanem hogy miért nem ő érkezett elsőnek a Dardán Főkapuhoz, mikor ő volt csomag nélkül, és ő futhatott a legkönnyebben. Miért nem mégy rapszódosznak, hitvesem, lehagynád valamennyit, hát neked nem jobb így, ahogy történt, *hát volnál te a feleségem, ha Creusa nem lesz a görögök áldozata?* Na látod, nem lehettél volna, magad mondod. Akkor...

A pillanat 174–175

Az előbbinél is explicitebb, sőt erősen önreflexív a következő, nem minden iróniától mentes utalás:

Istennő anya, béna atya, kegyes ifjú herceg. Csinos kép vagyunk, Lavinia? A város ég, siralom, halálhörgés, pernye hull a futókra, elől én, a Hérosz, vállamon atyám, mellettem csepp fiam, Iulus, apám gyenge karjában a házi istenek, mögöttünk ibolyaszemű, azóta elhunyt feleségem – *tökéletes téma*, akár írónak, akár képzőművészeknek. Nem vagy elragadtatva, látom. Talán ott a hiba, hogy *nem szabad tökéletesen komponálni*, kell a realitáshoz egy parányi *szabálytalanság*, csak annyi *disszonancia*, mint egy rossz versláb, vagy mondjuk annyi, hogy te csakugyan férjhez mentél, Lavinia, ahogy a jóslatok ígérték, a hozományod csakugyan Itália volt, *de hogyan mentél férjhez és kihez?*

A pillanat 148–149

Nem Szabó Magda az első, aki ebbe az „üres helybe” ír bele: így jár el Ovidius is a *Heroides*ben, méghozzá Dido Aeneashoz írt levelében. A Creusa- és Dido-történet között fennálló párhuzamot a női elhagyatottság motívuma teremti meg, hiszen mindkét esetben Aeneas viselkedésének ellentmondásossága figyelhető meg, mely a nő elhagyásához, végül Aeneas részéről túl késői megbánáshoz vezet.²⁷ A levélben Dido a következőképpen vádolja Aeneast:

*Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
incipit a nobis, primaque plector ego.
Si quaeras, ubi sit formosi mater Iuli –
occidit a duro sola relicta viro!*

*Árva szavad sem igaz! S nem is engem csapsz be először;
annyi sok áldozatod közt sokadik vagyok én!
S hogyha netán kérdik, hova lett szép Iulus anyja?
Lett a halál a sora, mert elhagyta ura.*

Ovidius: *Heroides* VII. 81–84 (Muraközy Gyula fordítása)²⁸

Ovidius itt egy olyan olvasatot aktivál, amely – mint láthattuk, az ambiguus nyelvezet és a más szöveghelyekre való utalások révén – implicit módon, *potenciálisan*, de benne van már az *Aeneis* szövegében is.²⁹ Mindez ugyanakkor azt is sugallja, hogy nemcsak az *Aeneis*-értelmezés szempontjából ragadhatók meg pár-

huzamok Ovidius és Szabó Magda szövege között, vagyis nemcsak abban lelhetők fel azonosságok, hogy Aeneast hitszegőnek mutatják be már Creusa kapcsán is, hanem a szövegkezelés transzgresszív fogásaiban is.³⁰ Dido ugyanis e megszólalásával azt a benyomást kelti, hogy – ha nem is rögtön, azaz az *Aeneis* szövegvilágán *belül*, de – rájött, hogy Aeneas „megbízhatatlan narrátor” volt az eposz második és harmadik énekében. Ehhez pedig, fikcionális értelemben, szükséges azt feltételezni, hogy Dido – metaleptikus módon – „olvasta” az *Aeneist*. Ez pedig, mint a következő fejezetből kiderül, Creusáról is elmondható.

A pillanat elbeszélője metanarratív kiszólásai alapján szkeptikusan, a „gyanú hermeneutikájával”³¹ olvassa a második ének elliptikus részeit, melyeket a célélvű olvasat azzal magyaráz, hogy Creusa halála dramaturgiaiailag indokolt, mintegy szükséges áldozat az új haza megalapításáért – annak érdekében történik, hogy Aeneas Latiumot hozományként nyerhesse el Lavinia kezével. A regény azonban nem elégszik meg ezzel a magyarázattal, s egy saját változatot, „magánmitológiát” állít a vergiliusi történet mellé. Az *Aeneis*ben a női karakterek sokszor a „domináns” epikus hangban implikált szereplehetőségek, érték kategóriák mellett – vagy ellenében – alternatív hozzáállást, lehetőségeket képviselnek.³² Ez egyúttal azt jelenti, hogy az eposzban kódolva vannak az eltérő, kontrasztív hangok, jelentésrétegek,³³ Szabó Magda regénye tehát csupán „kihangosít” egy ilyet, mely azonban szervesen benne van az eredeti szövegben, s szinte adja is magát. Ám *A pillanat* által közvetített, szubjektív történet nem pusztán variációja akar lenni a római eredetmondának, hanem az eredeti, „igazabb” változat szerepét követeli magának.

Aemulatio – változatok versengése

Ennek, valamint az *Aeneis*hez fűződő viszonyának a közelebbi szemrevételezéséhez látványos példát szolgáltat az a jelenet, amikor a regényben Creusa/Aeneas alvilági élményeit meséli Laviniának. E ponton fontos megjegyezni, hogy bár nem kizárólagosan, de a regény nagy részében Creusa egyes szám első személyű múltidéző narrációját olvashatjuk: formálisan-nyelviileg az egyes szám első személy által létrejövő énben Creusa alakja jelenik meg. Így a regénybeli Creusa elbeszélői megbízhatósága hasonló módon megkérdőjelezhető, mint Aeneasé. Voltaképpen minden felszabadító törekvése ellenére maga is „elnyomóvá” válik, abban az értelemben, hogy Creusa hangja is egyszólamú lesz, mert egyedül ő bír a megszólalás privilégiumával. Ahogyan a szöveggörnyezetből kiderül, csak Creusa hangját halljuk, és a másik jelenlétére is csupán ennek implikációiból, a deiktikus megnyilvánulásokból következtethetünk – ám a tényleges válasz rendre elmarad. Ez a „másik” legtöbbször Lavinia, más helyütt Latinus, Amata vagy épp Turnus. Az elbeszélés ily módon végig elbizonytalanító módon billeg a monologikus és a dialogikus forma között, s mivel a megszólítottak jelenléte végig lebegtetett a szövegben, az olvasóban állandó hiánytapasztalat marad a válaszok elmaradása miatt. Radikalizálva a gondolatot: Laviniával és a többi megszólítottal kapcsolatban eldönthetetlen, hogy nem Creusa tudatának „projekciói”-e.

Ebben a narratív keretben az *Aeneis* emblematikus jelenete, az alvilágjárás is egészen más színezetű – önmagába zárt, múltba ragadt – elbeszéléssé válik. Ám ami a jelen szempontból

még fontosabb, Creusa saját változatát a regényben Latinus udvari költőjeként megjelenő Iopas verziójához képest mondja el, mégpedig úgy, hogy azt folyamatosan megkérdőjelezi, előadóját pedig mintegy provokálja. A vergiliusi Iopas az *Aeneis* első énekében, Dido udvarában jelenik meg; kozmogóniai tárgyú dala (I. 740–747) allegorikusan értelmezve Dido és Aeneas tragikus történetét vetítheti előre.³⁴ *A pillanat* utalásai révén mindez attól válik izgalmas intertextuális játékká, hogy a regénybeli Iopas dalában szereplő történetelemek alapján beazonosítható: hőskölteményének tartalma azonos az *Aeneis* VI. énekéével. E helyütt elegendő a Vergilius-szöveg műfordítását idézni:

*Öljetek inkább hét járomszűz tulkot,
ez illik,
s áldozatul kiszemelt bárányt mellé
ugyanannyit.*

Aeneis VI. 38–39

Iopas. Csak azt nem tudom, azt honnan vette, hogy a Szibilla utasítására mindjárt, mihelyt megérkeztünk, *hét járom nem látta tulkot és hét bárányt áldoztunk* Apollónak. Honnan áldoztunk volna [...] *Jó vicc, kétszer hét hibátlan jószág, a megrendelt színben és nagyságban, oltár elé szállítva. Iopas csak tudja, nem?*

A pillanat 208–209

[...] *hajói pedig szöknek zabolátlan, míg Cumae euboeai part-peremére nem érnek. Orral a habnak a had; dobják ki a vasfogu horgonyt, görbe vitorlások tarkállnak a tengeri parton. Ugrik a sok fiatal fürgén a fővenyre: elérték Hesperiat! néhány kovakőnek kezdi kivenni szendergő szikráit, mások a berki vadaknak rejtekeit, vagy a csermelyeket keresik fel az erdőn. Ám kegyes Aeneas a magaslatokat, hol Apollo, és az ijesztő barlangot, hol a szörnyű Sibylla titkos lakhelye van, szemléli; [...].*

Aeneis VI. 1–11

Olyan szépen elzengi, *hogyan szálltam partra Cumae körül, hogyan kerestük meg a Szibillát az isteni parancs értelmében, hogy annál kerekébb, szebben cizellált história nincs is. Iopas nem akárci, van fantáziája, stílusérzéke, miért nem őt hallgatod? Amit ő nem tud, az nyilván meg se történt, vagy nem való hőskölteménybe [...]. Iopas a maga nemében tökéletes, magam is olyanokat tudtam meg saját magamról az*



3. kép. Az Altamura-festő készítette borvegyítő edény (kalix-kratér) Trója bukásának jeleneteivel. Kr. e. 470–460 körül. A kráter B oldalán Creusa is szerepel Aeneas és Anchises mögött, elől pedig Ascanius vagy a képében megjelenő Mercurius látható. Museum of Fine Arts, Boston (I. sz. 59.178).

(forrás: www.mfa.org/collections)

énekéből, hogy csak bámultam [...]. Én például tőle értesültem arról, hogy szorgos embereim *ércharapású horgonyt vetettek* a partra a hajókról, és indultak azonnal *ivóvizet keresni, vadat ejteni* a remélt lakomához, *ám én nem tartottam velük*, mert isteni végzés arra figyelmeztetett, hogy *látogassam meg tüstént Apollo jósnőjét, a cumaei Szibillát.*

A pillanat 206–207

A creusai elbeszélő retorikus kérdéseivel ironikus tónusban hivatkozik az udvari költő változatára. Szembeállítja a két változatot, a sajátját átélő- és szemtanú státusza miatt eredendően hitelesebbként mutatja fel: „*Iopas dalából arról értesültem, hogy én és vitéz harcosaim, akik követtek, kövé meredve néztük az áhítatkeltő és félelmes jelenséget, én viszont úgy emlékszem, a hajósaim azonnal elsomfordáltak mellőlem*” (210). Illetve még nyíltabban: „*Az nem igaz, hogy a Szibilla azt mondta volna nekem: drága, isteni ihletésű bajnokom, és az sem, hogy én őt azzal kecsegtettem, renováltatom a barlangot [...]. Hogy megszólított az imám végeztével, azt jól éneklei Iopas*” (210–211).

A részletek tematikusan egyértelműen megidéznek az *Aeneis* vonatkozó szöveghelyeit, de Creusa megjegyzései helyenként metasztintre lépnek, s „kommentárrá” válnak: Iopas énekének poétikai megoldásaira is reflektálnak. A Misenus halálával



4. kép. A menekülő Aeneast és Anchisest ábrázoló terrakottaszobor Veiből. Kr. e. 400–350. Róma, Villa Giulia Etruszk Múzeum (l. sz. 40272). (Kárpáti Bernadett felvétele)

kapcsolatban tett megjegyzések esetében jól kirajzolódik ez a tendencia, mert ráadásul az iopasi változathoz társítják a „férfi” írásmódot. A vergiliusi Misenus előbb Hector, majd Aeneas harcostársa, ám halálát az okozza a tengeri út során, hogy dalversenyre kel az istenekkel:

*Triton, mert féltékeny lett, ha ugyan hihető ez,
váratlan belelökte a szirtek közt a habokba.
Támadt is hangos sírás-rívás körülötte!
És kegyes Aeneas is igen zokogott. De Sibylla
mert élő-fából máglyát púpozni parancsolt,
sírvá-serényen eként tesznek s emelik fel az égig.
Aeneis VI. 173–178*

[...] egyébként Iopas szerint nem azért fúlt a vízbe, mert pocsek rossz úszó volt, hanem egy rosszindulatú triton ártó szándékkal belerántotta a tengerbe. Iopasnak vannak megfizethetetlen ötletei, amelyek a tény brutalitását szelíd, ha nem is logikus *melankóliával* árnyékolják, [...] Iopas optikájában [...] van valami *férfiisan lenyűgöző*.

A pillanat 214

A Creusa által mondottak áttételesen akár az *Aeneis*re is vonatkozathatók – sőt a rendkívül szembetűnő azonosságok mintha éppen felhívásként volnának olvashatók arra, hogy Iopas énekét azonosítsuk az *Aeneisszel* (egész pontosan annak a regényben konstruált változatával), Iopast magát pedig egyfajta Vergilius-alteregónak fogjuk fel. Ez a gesztus az *Aeneis* érzékeny olvasatáról tanúskodik, hiszen a vergiliusi Iopással kapcsolatban is felmerült annak a lehetősége, hogy bizonyos értelemben „vergiliusi” dalnokot lássunk benne. Iopas természetfilozófiai tárgyú énekének összefoglalója ugyanis az *Aeneis* I. énekének végén látványosan felidézi (nem utolsósorban két sor szó szerinti megismétlésével: *Geo.* II. 481–482 = *Aen.* I. 745–746) a *Georgica* második énekében olvasható részletet, ahol a költő azt állítja, hogy legszívesebben természetfilozófiai költeményt alkotna, ám (egyelőre) meg kell elégednie a mezőgazdasági témával (*Geo.* II. 475–494). Ha filozófiai tankölteményt végül nem is írt, Iopas tankölteményeként azért „elrejtett” egyet az *Aeneis*ben.³⁵

Az alvilágjárás Iopas/Vergilius által elbeszélte változatról, vagyis az *Aeneis*ről Creusa által mondottak nemcsak „kommentárokként”, hanem akár glosszaként is érthetők: egyrészt metaforikusan a ‘lapszéli jegyzet’ értelmében – hiszen mintha *A pillanatban* megismert verzió az *Aeneis* „mellé íródna” –, másrészt kritikai élük miatt az újabb kori, ‘bíráló írás’ jelentésárnyalatban is.³⁶ Ennek fényében a túlinterpretálás gyanúja nélkül érthető az antik eposz hagyományosan mindentudónak tekintett narrátorára tett ironikus célzasként a következő: „Ezt nem mondta Iopas? Ő se *mindentudó*, gyermek” (213). Ugyanakkor Creusa mintha mégsem vitatná el az eltérő variánsok egymás melletti létjogosultságát – erre utalhat, amikor így szól Laviniához: „mindennek [...] aszerint lesznek *variációi*, hogy ki fogalmazza meg a tényeket. Iopasnak megvan a históriája, szép, kerek, izgalmas, érdekfeszítő, használd, ha akarod. Én elmondhatom, amit én tudok, *ha én kellek neked*” (217–218).

Nosztalgia és nőiség – Trója és Creusa

Ez a kettősség határozza meg a pretextushoz való viszonyulást általában is. Egyfelől úgy tűnik, hogy *A pillanat* a főszereplő cseréjének gesztusával az *Aeneis* szubverzióját hajtja végre. Ugyanakkor például a regényben is jelen lévő eposzi kellékek (*invocatio*, *epitheton ornansok* stb.) mindamelllett, hogy a műfaji játék részei, a két szöveg közötti kapcsolódási pontokat teremtik meg; olyan markerek, amelyek mindvégig az eposz műfaji kódjára emlékeztetik az olvasót. A regény vége felé egyre intenzívebbé válik a prózaritmus is, amely pedig az eposz metrikus lüktetését idézi meg, s így az érzékek terén is emlékeztet nemcsak a két mű és műfaj kapcsolatára, hanem átjárhatóságára is.

Ezekon kívül Szabó Magda regénye többé-kevésbé híven követi az *Aeneis* szüzséjét, s ezért nem kínál fel radikálisan eltérő változatot a vergiliusi helyett – a legfőbb történeteleme, a trójaiak honalapításának tényén sem változtat, inkább csak Creusa/Aeneas eltérő perspektívájából, szubjektív hangvételeiben mutatja be.³⁷ Egy kitüntetett szöveghelyen, mégpedig a regény befejezésében azonban mégis erőteljes tematikus változtatást fedezhetünk fel a legszembevetőbb módosítás, a főszereplő lecserélése mellett. Szabó Magda változatában Creusa/Aeneas tárgyalást folytat a rutulusok vezérével, Turnusszal, s miután békét kötnek, a többi nép is szövetségese lesz, vagyis az *Aeneis* rendkívül problematikus és vitatott befejezése – a harcok kiújulása és Turnus megölése –, ha mégoly zavarba ejtő, már-már groteszk módon is, „pacifikálódik”. Amikor Creusa úgy véli, már mindent elrendezett, s nyugodtan fiára, Iulusra hagyhatja az újonnan megszületett birodalom kormányzását, visszavonul – megszervezi saját halálát, pontosabban szólva: apoteózisát. Valójában azonban – s ez a lényegi mozzanat – visszatér Trójába. Titokban, éjjel indul el, s előtte egyetlen emberrel találkozik: épp „főellenségével”, Turnusszal. Nem alakul ki jelentősebb harc a rutulusokkal, s Creusa Aeneasként nem öli meg Turnust, sőt – mindezt tetézve – éppen őt nevezi ki Iulus mellé Alba Longa társuralkodójává, s Laviniát is ráhagyja feleségül.

A *pillanatban* a régi otthon, Trója mint az emlékek térbe-lesülése jelenik meg: a creusai elbeszélés a legtöbb helyen a trójai múlt visszaidézésére irányul. Nem a kronológia, az események időbeli egymásutánja, hanem a metaforizálódott város, Trója szervezi a narratívát, minden a város és a hozzá fűződő múlt körül forog, így gravitációs erőként működik mind az emlékezés mechanizmusában, mind az emlékeket elbeszélő narratívában.³⁸

Vergiliusnál Aeneas az alvilágban számára személyesen is fontos és érzelmileg felkavaró személyekkel találkozik (ilyen például Palinurus, Dido, Anchises), apja azonban a római jövő kiemelkedő személyiségeit is felvonultatja előtte (*Aen.* VI. 756–886). Ezzel szemben *A pillanatban* Creusa csakis a múlt traumatikus tapasztalatait éli át újra az alvilágban, voltaképpen semmi újat, a jövőre vonatkozó, biztató képet nem lát: látomásai a trójai életről, Trója pusztulásáról, a menekülés viszontagságairól, a karthágói tragédiáról szólnak. *A pillanatban* így az alvilág nem a revelatív élmények színtere, hanem „a traumák feledhetetlenségének és a boldogság visszahozhatatlanságának átélése” (233). Ezért a regény végén a Trójába való visszatérés az újírás lényegét érinti, amennyiben nem pusztán cselekménymódosítás, hanem eltérő szubjektum- és időfelfogásról tanúskodik. A regényszövegben több utalás is arra enged következtetni, hogy Creusa identitása és Trója között metaforikus viszonyt tételezzünk. E helyütt elég egyetlen látványos példát kiemelni. Creusa így szól, amikor visszatér Trója romjai közé: „most visszaveszem önmagam, anyám, és visszaveszem Tróját” (284). Az ehhez hasonló utalások finoman készítik elő a Trójába való visszatérést, mellyel Creusa megpróbálja visszaszerezni múltját és „korábbi”, női identitását, de erre csakis azután tehet kísérletet, miután férfiként szimbolikusan meghalt, s visszavonult a hatalomtól. Ám a regény végkicsengése alapján kérdéses marad, hogy ez sikerült, sikerülhet-e. Creusa visszatérése a szövegben narratív váltással jár: egy harmadik személyű narrátor veszi át tőle a szót, s ez

az eltávolító gesztus mintha kimerevitené, s személyes hangjának megszűnésével megfoghatatlan, mitikus alakká válna. A regény szövege ekkor már statikus figuraként, sőt archetípusként ábrázolja Creusát Trójában a vele együtt visszavonuló öreg szolgálóval, Panthusszal és a dajkával, Caietával együtt, de az állandóan ismétlődő tevékenységek egyszersmind mániára is utalnak: „Parton játszik a vén, kavicsot gyűjt, rakja halomba, főz, súrol Caieta, partot véd Creusa királynő. *Mindig ez látszik, egy nagy kép, három alakkal*, rom közt váz meg öreg meg még valaki, aki jár-kél, és nagy szürke kutyák kullognak csendben utána” (311).

Az *Aeneis*ben a Trójába való visszatérés lehetősége, a nosztalgia érzése a célelvű olvasat fényében gátló, hátráltató tényezőként, a *fatum* által előírt küldetés alternatívájaként jelenik meg. A vágyott visszatérés lehetetlenségére világít rá szimbolikusan a buthrotumi jelenet a harmadik énekben (III. 290–355), ahol Helenus és Andromache afféle „Trója-skanzent”³⁹ épít fel, melyet az elbeszélő közvetlenül a holtak földjeként, metaforikus alvilágként ír le.⁴⁰ Buthrotum városa az „új” otthon alapításának egy variációjaként áll Aeneas előtt, ám ez az otthon csak látszólag új, valójában az egykori város kísérteties utánnomata, mely mindig szükségszerűen arra emlékeztet, hogy valami helyett létezik.⁴¹ Így a *fatum* által irányított cselekmény szempontjából Buthrotum a pseudo-újrakezdést jeleníti meg, s bár erős affektív hatást gyakorol Aeneasra, mégis ellenpéldává válik: azt a „tanulást” hordozza, hogy az új haza nem lehet Trója másolata, hiszen Trója fogalmába már kitörölhetetlenül beleíródott elpusztításának eseménye.⁴² Trója így a régi formájában folytathatatlan – valós újrakezdésre, s nem a múlt kényeseres újrajátszására van szükség. Nem mellékes tény, hogy e buthrotumi epizódban is (legalábbis részben) egy női szereplőhöz, Andromachéhoz kapcsolódik a múlt mániákus folytatásának igénye. Az ő karakterében jelenik meg leglátványosabban a múltban megrekedt tudat és az általa „torzított” érzékelés. Aeneas (s vele az olvasó) eleve özvegyi mivoltában, elhunyt férje, Hector sírjánál látja meg, majd amikor Andromache is észreveszi Aeneast, rögtön Hectorra gondol, őt keresi:⁴³

*Verane te facies, verus mihi nuntius adfers,
nate dea? vivisne? aut, si lux alma recessit,
Hector ubi est?*

*Hús-vér testben, az élet üzen veled, ég fia? és élsz?
Vagy ha a kedves napfény már nem süt neked, akkor
mért nem Hectort látom?*

Aeneis III. 310–312

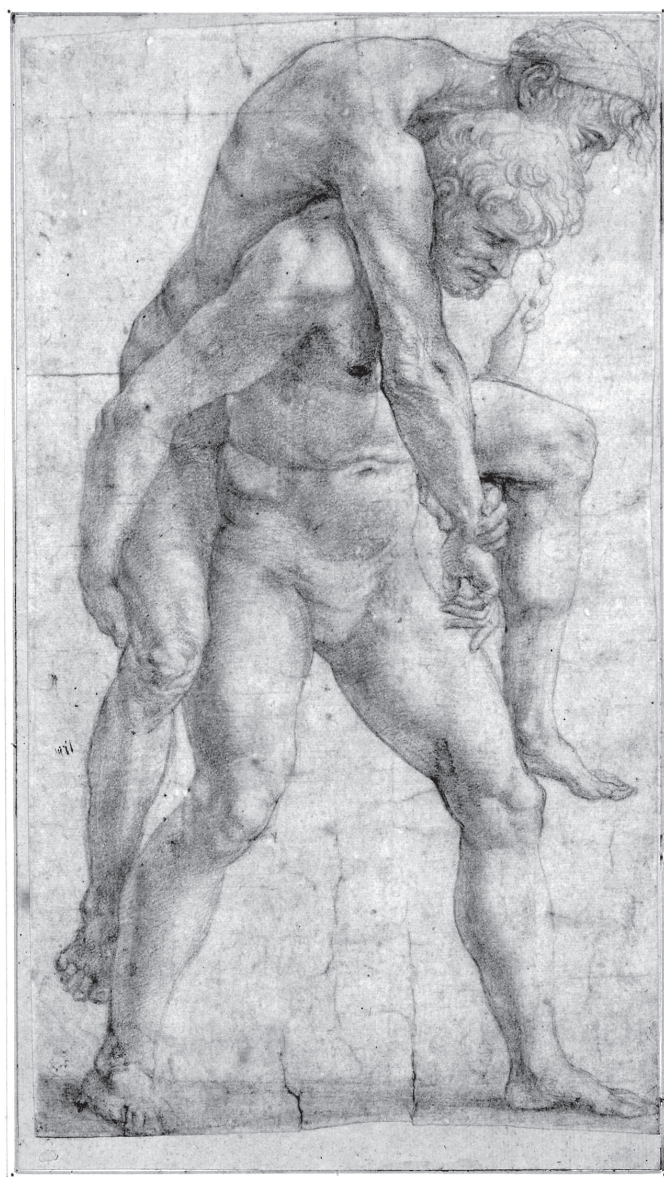
Aeneast meglátva, illetve Creusáról érdeklődve Andromache csupán asszociál Hectorra, viszont a búcsúzáskor – amikor nyíltan és kizárólagosan Hector feleségeként is definiálja magát – Ascaniusban már konkrétan saját elveszített fiát, Astyanaxot látja:

*accipe et haec, manuum tibi quae monimenta mearum
sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem,
coniugis Hectoreae. cape dona extrema tuorum,
o mihi sola mei super Astyanactis imago.*

*Vedd, kedves kicsikém, e kezem-munkáit örökbe,
hogy tanusítsák, mint szeretett Hector neje mindig,
Andromache. No, vegyed rokonod végső adományát,
ó, te, ki Astyanaxomnak vagy egészen a mása.*

Aeneis III. 486–489

A *pillanat* végén tematizált visszatérés esetében úgy tűnik tehát, hogy a regény egy olyan lehetőséget valósít meg, amely a vergilusi szövegnek is dilemmája, újra meg újra középpontba helyezett kérdése.⁴⁴ A *pillanat* befejezése megengedi (sőt mintha szuggerálná is) azt az értelmezést, hogy egy szubjektív, s ezért „igazabb” Aeneas-történet, a *Creusais* beteljesíti a visszatérésnek az *Aeneis*ben is mindvégig lappangó vágyát, amely miatt Aeneas maga is folyamatosan vívódik a múltja és nosztalgikus érzései, valamint a jövőre irányuló küldetése között.⁴⁵ Másképpen fogalmazva: a regény befejezése is a



5. kép. Raffaello vörös krétarajza az idős Anchisest vállán cipelő Aeneasról (1514 körül). Bécs, Albertina Múzeum

(forrás: www.commonswikimedia.org)

hagyomány helyreállítására irányul, azonban egyúttal maga is rámutat, hogy az egykori otthonba való visszatérés nem azonos a múltba való visszatéréssel. A *pillanat* végén kirajzolódó Trója-kép ugyanis már aligha hasonlít a régi, minden hibájával együtt is idillikus, mert idealizált Trójára, amelyet a creusai elbeszélő annyiszor megidéz. Trója immáron rom, amely éppen a hiány által emlékeztet a régire – töredékesen megmarad benne az egykori város, de sajátos struktúra szerint átrendeződve.⁴⁶ Ez a viszony pedig párhuzamba állítható Creusa identitásával, amelybe a meneküléskor, Aeneas megölésének és szerepe felvételének ominózus pillanatában végérvényesen beleíródott az aeneasi identitás is. Így e befejezés voltaképpen a buthrotumi jelenethez hasonlóan a múlt folytathatatlanságára, a régi városba és az identitás „korábbi” állapotába való visszatérés lehetőségére mutat rá.

Összegzés

A *pillanat* szövegén érződik, hogy Vergilius műve markáns szembehelyezkedésre, majd hognem tabudöntögetésre készíti, s az elbeszélők metatextuális megnyilvánulásaiából a szubverzív szándéka rajzolódik ki mindenféle hatalmi konstrukciót illetően. Ez indokolhatja a regény tendenciózus *Aeneis*-olvasatát, mely szerint az eposz mint a politikával áthatott, tehát valamiképpen eredendően „hamis”, elnyomó narratíva alapváltozata jelenik meg. Az irodalom általában véve is mint manipulatív beszédmód, mint a hatalmi diskurzus része jelenik meg – ez rajzolódik ki a Iopas-részlet kapcsán idézett elbeszélői utalásokból, valamint a következő, sokszor idézett részletből is: „Ha valaki költő idillnek meri ábrázolni az életet, és azt írja, dicső vállalkozás volt a trójai háború, a vitézek pedig mindkét oldalon a világ példaképei, magatartást diktáló csodálények, kilógam hálóban valami szirtfokon, mint Cassandrát az anyja. Nekem ne legyen boldog és világoskék az irodalom, hanem fekete, mint az alvadt vér, hazudni bárki tud honorárium nélkül is, de aki pénzt vesz fel érte, az igazat beszéljen” (154).

Azonban lehetséges olyan felfogás, amely szerint minden lázadó gesztusban „eleve” kódolva van, hogy szükségszerűen affirmálja is azt, amit felülmíri kíván. Vagyis a szembehelyezkedés mellett a *pillanat* sem tudja megtagadni önnön hagyományba ágyazottságát, pretextusához kötöttségét, s csakis az *Aeneis*hez képest, azt állandó kiindulási és viszonyítási pontként kezelve tud megszólalni. Bár Szabó Magda regénye mintegy kimerevíti az *Aeneist* – mivel elsősorban az augustusi olvasat keretében, a hatalmi diskurzus részeként kezeli –, mégis része gazdag értelmezési hagyományának; e tény pedig éppen az *Aeneis* nyitottságát, újraértelmezhetőségét igazolja.

Jegyzetek

Köszönettel tartozom Kozák Dánielnek a tanulmány megírásához nyújtott segítségével, továbbá Dánél Mónikának és Dobos Barnának. A latin nyelvű *Aeneis*-részletek a Mynors-féle kiadást követik (Oxford, 1969). A *pillanatról* vett idézetek oldalszámai az első kiadásra (Magvető, 1990) vonatkoznak.

- 1 Spivak 1990, 225; magyarul idézi Szamosi 1996, 427.
- 2 Eredeti megjelenés az NDK-ban: Wolf 1983; magyar kiadás: Wolf 1986.
- 3 Eredeti megjelenés: Atwood 2005; magyar kiadás: Atwood 2007.
- 4 Találón használja kritikájában Bazsányi Sándor a „perújrafelvétel” szót a regény helyreállító gesztusainak leírására (Bazsányi 2007, 85–87).
- 5 Az epikus főhős mellett háttérbe szorult szereplők, Pénélopé, Télemachos és Télegonos nézőpontja és története kerül előtérbe Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényében is. Noha a női szempont ott is megjelenik, csupán egy az alárendelt szereplők (a feleség, a fiú és a másik nőtől született fiú) nézőpontjai közül. Az új „ítélet” igénye helyett (vagy mellett) Márai regénye ezáltal a történetek mindig és eleve többszörös elbeszélhetőségét állíthatja középpontba.
- 6 Az Aeneas-legenda alakulásáról Rómában lásd pl. Bremmer–Horsfall 1987.
- 7 Eszkiesz istennő teljességgel Szabó Magda elmeszüleménye, ugyanakkor a regénybeli, igencsak megrostált és pellengérré állított isteni világ legfontosabb szereplője – ezt az is jelzi, hogy az elbeszélő epikus invokációja is neki szól. Nemcsak aitológiai mítoszt kreaálja meg a regényszöveg (hogy ti. ő Venus véletlen folytán született ikertestvére), hanem nevének „etimológiáját” is implikálja: „Panthus az elbeszélés e pontján letérdelt a földre, elővette viasztábláját, és leírta nagy, jól olvasható betűkkel, mit kiáltottak és kérdeztek a mennylakók és a nagy halak és a fellegek és mindenki. EZ KI EZ? – olvasta Iulus és a hercegnő: EZ KI EZ? [...] Közben a világ körben csak zúgott, és folyton csak azt kérdezte, amit Panthus a viasztáblára írt, és a világ szájából a kérdőszavak összeálltak névvé, és bár ezt így senki sem fogalmazta meg, hirtelen mindenki tudta, hogy a nem kívánt isteni hasonmásnak van már neve, ő – Panthus a táblára hajolt, és most már egybeírta a kérdőszavakat: Eszkiesz istennő.” (85.) A név végződése a „görögösítő” -esz/-ész képzőt is visszahangozza, ám az *Aeneis* egy konkrét szöveghelyére is reflektálhat. A második énekben Aeneas – éppen Creusa eltűnésével kapcsolatban – így szól: *hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem* („ekkor eszem melyik isten orozta ki, rosszat akarva, / balga fejemből, nem tudnám,” *Aen.* II. 735–736; erről lásd részletesen később). Persze e megszólalást gyakran értelmezik úgy, hogy Aeneas „egyszerűen” elhárítja a felelősséget önmagáról, de akár az is elképzelhető, hogy Eszkiesz istennő neve e konkrét szöveghelyre is rájátszik.
- 8 Lásd pl. Erdődy 2002, 24: „A központi hősnő a legtöbb regényében kulcsfontosságú: különböző formákban mindenütt organizátori, forma-alakító szerepet kap. [...] Leegyszerűsítve a törvényszerűséget, mondhatnánk úgy is, hogy elsősorban a hősnőn áll vagy bukik mindegyik Szabó Magda-regény.” Bár Creusa épp a „szerepcsere” dramaturgiai fordulópontjánál tűnik sebezhetőnek, mivel hezitál – ekkor a dajka, Caieta veszi át a vezetést: „Kézem-lábam reszketett, most fogott el az iszonyodás, ami vívás közben nem tudott aktivizálódni. *Életemben először öltem embert.* [...] A hajó és a ránk bízott honalapítás! És anyósom, aki elevenen eléget, vagy mit tudom én, mit talál ki. És egyáltalán, az egész helyzet. Hát megőrültem én, hogy megengedtem Caietának, hogy *rám adja Kegyesatya páncéltözetét? Ki hiszi el rólam, hogy ő* *vagyok én,* csak éppen kicsit megváltoztam az ostrom alatt. És mit mondok a gyerekeknek? *Kiszállt belőlem minden erő,* leereszkedtem a kapu melletti nagy köre” (28–29; *A pillanatról* vett idézetekben a kurzív kiemelések itt is és a továbbiakban is tőlem valók).
- 9 Lengyel 1990.
- 10 Simon 1991, 65.
- 11 A szerző ugyanis ebből vezeti le a következő megállapítását: „[...] s ez által értelmezhető a regény – nem is annyira az eposz műfajának, mint inkább a benne és általa kifejeződő eszményítő írói szemléletnek – paródiajaként, illetve a közép-kelet-európai »pártos énekek« persziflázsaként”, még akkor is, ha rögtön ezt követően árnyalja állítását (Simon 1991, 66).
- 12 További fontosabb recenziók *A pillanatról* a megjelenését követően: Kabdebó 1990; Lengyel 1990; Tarján 1990; Szentesi 1991.
- 13 Ritoók 2001, 52. E gondolat mögött az *Aeneis* késő antik kommentátorának, Serviusnak a szavai sejlenek fel (még ha ez Ritoók Judit részéről nem is volt szándékolt), aki szerint „Vergilius szándéka, hogy Homérost imitálja, illetve hogy ősein keresztül Augustust dicsőítse” (*intentio Vergilii haec est: Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus*, Servius in *Aen.* prooem.).
- 14 Kónya 2008, 198.
- 15 Sinka 2011a, 268. Ez a gondolat a szerző disszertációjában is megjelenik: Sinka 2011b, 102.
- 16 E tendencia szemléltetésére két hazai kötetet lehet kiemelni: Ferenczi 2005; Ferenczi 2010.
- 17 Ferenczi 2010, 8–9.
- 18 Eleinte jellemzően duálisan képelték el az *Aeneis* elbeszélői hangjait: Parry 1963 „privát” és „nyilvános” hangról beszél, Putnam 1965 pedig augustusi és Augustus-kritikus réteget különít el. Parry rendszerét fejleszti tovább Lyne 1987, az *Aeneis* „fő” szólamával nem egy ellentétes szólamot állítva szembe, hanem további szólamokat („further voices”).
- 19 Lásd pl. Perkell 1981; Lyne 1987, 150 sk.; Hughes 1997.
- 20 Grillo 2010, 43.
- 21 Az *Aeneis*ben viszont Ascaniusnak mindenképp fontos szerepe van a hármas (férfiági) generációs kompozícióban: *mihi parvus Iulus / sit comes, et longe servet vestigia coniunx* („mellettem más ne legyen, csak Iulus, / nőm az uton nyomomat kicsikét lemaradva kövesse”, II. 710–711).
- 22 Grillo 2010, 48.
- 23 Ennek az elrendezésnek a Creusára vonatkozó részéhez (*longe servet vestigia coniunx*) és a szöveghely problematikusságához lásd Thomas 2001, 214–218.
- 24 Ehhez lásd Powell 2011.
- 25 Grillo 2010, 50. Lásd még Gale 2003; Hughes 1997; Briggs 1979. További érdekesség, s még szorosabb kapcsolatot von a két történet között, hogy a hagyományban a Creusa név a későbbi, Aeneas felesége korábban Eurydica néven volt ismert (Ganiban 2008, 105).
- 26 A terminust az Iser által használt értelemben alkalmazom, aki így ír: „Ha a szöveg [...] kombinációk rendszere, akkor az azokat megvalósító olvasó számára is biztosítania kell helyet ebben a rendszerben. Ezt a feladatot látják el az üres helyek, amelyek mint kihagyások az olvasó által betöltendő szöveghelyeket jelölnék” (Iser 1996, 249).
- 27 Lyne (1987, 167–175) ezt „too-late phenomenon”-nak nevezi. A két történet közötti párhuzamosságra Perkell (1981, 202 sk.) is felhívja a figyelmet.
- 28 A latin *durus* (itt nagyjából ‘keményszívű’) jelző még inkább hangsúlyozza Aeneas érzéketlenségét.
- 29 Thomas 2001, 78–79; lásd továbbá Grillo 2010.
- 30 A *Heroides* példáján túl Ovidius másik művének, a *Metamorphoses*nek egy jelenete is izgalmas adalék lehet a Szabó Magda-

- Ovidius-párhuzamhoz. Philip Hardie szerint ugyanis a *Metamorphoses* harmadik és negyedik könyvében Cadmus és a thébaiak története folyamatosan utal az *Aeneis*re, sőt, voltaképpen az első „anti-*Aeneis*” – noha persze egészen máshogyan, mint ahogyan *A pillanat* ellen-*Aeneis*ként érthető. Mint ilyen, az ovidiusi történet Lucanus *Bellum Civile*, illetve Statius *Thebais* című eposzának előfutára (Hardie 1990).
- 31 Vö. Ricœur 1998.
 32 Nugent 1999, 270.
 33 Vö. Keith 2000.
 34 Lásd Putnam 1998, 52; Tamás 2005, 80–81.
 35 Tamás 2005, 77–78, további szakirodalommal.
 36 E filológiai metaforák szándékoltak – a regény újrairó gesztusai számos helyen az antik szövegek mediális meghatározottságára is rájátszanak, pl. a regényhez mellékelt fiktív lexikonszócikkben, amely *A pillanat* szövegét egy a kánon szélére szorult szerző, a Szabó Magda nevét visszhangzó M. Sartorius Saboas majdnem elveszett, töredékes műveként tünteti föl.
 37 Ez Jolanta Jastrzębska 2010 értelmezésének konklúziója is.
 38 Trauma és nosztalgia pszichológiájáról Pintér 2014, 128 megállapítja, hogy „a trauma és nosztalgia [...] képessé válhat egy *nem múltó jelen* létrehozására: a fenomének a szubjektum időbörtönévé válhatnak” [kiemelés az eredetiben – K. B.]. Mintha a saját múltjába zárt Creusa ezt az állapotot is színre vinné elbeszélésében.
 39 A kifejezést Ferenczi Attila nyomán használom.
 40 A buthrotumi epizódról lásd Quint 1982. Krupp József is foglalkozik a jelenettel az *Aeneis*, a nosztalgia és a filológia viszonyáról írott tanulmányában, s Buthrotumot a múlt *simulacrum*ának nevezi, amelynek létmódját a reprodukció, a rekonstrukció és a replika, vagyis az utánzat kulcsfogalmai határozzák meg (Krupp 2017, 44).
- 41 Ezt a hiányt mikroszinten Hector sírjának, pontosabban kenotáfiumának üressége is példázza és magába sűríti (vö. *Hectoreum ad tumulum* [...] *inanem*, III. 304); vö. Quint 1983, 32.
 42 Ezzel összefüggésben Trója a római költészetben gyakran mint az abszolút hiány jelenik meg. Ehhez, illetve Catullus 68. és 101. *carmen*jének, valamint az *Aeneis*nek az intertextuális kapcsolatához lásd Somfai 2016.
 43 Később Andromache Ascanius kapcsán Creusáról is érdeklődik, de meggyőző Bettini (1997, 15) állítása, mely szerint Creusa is azért fontos számára, mert Priamus lányaként Hector testvére volt. Jellemző módon a következő gondolatban Andromache ismét Hectorhoz tér vissza: *ecquid in antiquam virtutem animosque virilis / et pater Aeneas et avunculus excitat Hector?* („S mondd, ugye ősi erényben, bátorságban előtte / Aeneas atya és... Hector nagybátya a példa?”, III. 342–343).
 44 Vö. Quint 1983.
 45 Glenn W. Most nyomán Krupp (2017, 44) kifejti, hogy az I. ének bő egy sorának szinte szó szerinti, de erősen eltérő vonatkozásban való megisméltése a VIII. énekben arra is rámutat, hogy Aeneas szükségszerű változáson megy keresztül, mely során a nosztalgiát felváltja a felejtés, s így lehetővé válik a trójai múlton való túllendülés és a honalapítás.
 46 Simmel (2009, 161) így ír a romról: „A rom az életnek az a színtere, amelyről kivonult az élet – mindez azonban nem pusztán negatívum vagy odagondolt dolog [...] Hanem arról van szó, hogy az élet a maga gazdagságával és fordulataival valaha itt lakott – ez a közvetlenül szemléletes jelen. A rom megteremti az elmúlt élet jelenbeli formáját, mégpedig nem a tartalom vagy a maradvány alapján, hanem a múlt mint olyan révén.” Az ókori romok témaköréhez lásd az *Ókor* 2016/4. tematikus számát.

Bibliográfia

- Atwood, M. 2005. *The Penelopiad. The Myth of Penelope and Odysseus*. Edinburgh. Magyar kiadás: *Pénélopeia*. Ford. Géher I. Budapest, 2007.
- Bazsányi S. 2007. „Perújrafelvétel. Margaret Atwood: *Pénélopeia*”: *Műút* 52/2, 85–87.
- Bettini, M. 1997. „Ghosts of Exile. Doubles and Nostalgia in Vergil's 'Parva Troia'”: *Classical Antiquity* 16, 8–33.
- Bremmer, J. – Horsfall, N. 1987. „The Aeneas-Legend from Homer to Virgil”: Uők: *Roman Myth and Mythography*. Institute of Classical Studies Bulletin Supplement 52. London, 12–24.
- Briggs, W. W. 1979. „Eurydice, Venus and Creusa. A Note on Structure in Virgil”: *Vergilius* 25, 43–45.
- Erdődy E. 2002. „Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben”: Aczél J. (szerk.): *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. Debrecen, 20–32.
- Ferenczi A. (szerk.) 2005. *A rejtélyes Aeneis*. Budapest.
- Ferenczi A. 2010. *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest.
- Gale, M. R. 2003. „Poetry and the Backward Glance in Virgil's *Georgics* and *Aeneid*”: *Transactions of the American Philological Association* 133, 323–352.
- Ganiban, R. T. 2008. *Vergil: Aeneid 2*. Indianapolis.
- Grillo, L. 2010. „Leaving Troy and Creusa. Reflections on Aeneas' Flight”: *Classical Journal* 106, 43–68.
- Hardie, P. 1990. „Ovid's Theban History. The First 'Anti-Aeneid'”: *Classical Quarterly* 40, 224–235.
- Hughes, L. B. 1997. „Vergil's Creusa and *Iliad* 6”: *Mnemosyne* 50, 401–423.
- Iser, W. 1996. „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete” (ford. Hárs E.): Kiss A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv* I. Szeged, 241–265.
- Jastrzębska, J. 2010. „Modern női identitás antik köntösben. Szabó Magda *A pillanat* című regénye”: Jankovics J. – Nyerges J. (szerk.): *Irodalom, nemzet, identitás*. Budapest. 298–302.
- Kabdebó L. 1990. „Két mai regény. Klasszikus álmok”: *Magyar Nemzet* 53, május 19, 9.
- Keith, A. M. 2000. *Engendering Rome. Women in Latin Epic*. Cambridge.
- Kónya J. 2008. *Szabó Magda. Ez mind én voltam...* Budapest.
- Krupp J. 2017. „A fájdalom visszatérése. Az *Aeneis*, a nosztalgia és a filológia”: *Ókor* 16/1, 41–51.
- Lengyel B. 1990. „Ellen-*Aeneis*. Szabó Magda: *A pillanat*”: *Kortárs* 34/9, 155–158.
- Lyne, R. O. A. M. 1987. *Further Voices in Vergil's Aeneid*. Oxford.
- Márai S. 1952. *Béke Ithakában*. London.
- Nugent, S. G. 1999. „The Women of the *Aeneid*. Vanishing Bodies, Lingering Voices”: C. Perkell (szerk.): *Reading Vergil's Aeneid*. Norman, 251–270.
- Parry, A. 1963. „The Two Voices of Virgil's *Aeneid*”: *Arion* 2, 66–80.
- Pintér J. N. 2014. *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest.
- Powell, J. F. G. 2011. „Aeneas the Spin-Doctor. Rhetorical Self-Presentation in *Aeneid* 2”: *Proceedings of the Virgil Society* 27, 184–202.
- Putnam, M. C. J. 1998. *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. London – New Haven.

- Quint, D. 1982. „Painful Memories. *Aeneid* 3 and the Problem of the Past”: *Classical Journal* 78, 30–38.
- Ricoeur, P. 1998. „Az interpretációk konfliktusa” (ford. Martonyi É.): Fabinyi T. (szerk.): *Ikonológia es Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*. Szeged, 139–150.
- Ritoók J. 2001. „Egy régít számon kérő új. Szabó Magda: *A pillanat*”: *Iskolakultúra* 11/1, 52–58.
- Simmel, G. 2009. „A rom” (ford. Teller K.): *Árgus* 19/1–2, 154–161.
- Simon Z. 1991. „Szabó Magda: *A pillanat*”: *Alföld* 42/7, 65–68.
- Sinka A. 2011a. „A különbözőség és az azonosság intertextuális alakzatai Szabó Magda *A pillanat* című regényében”: Fenyvesi K. (szerk.): *Átmenet és különbözőség*. Kolozsvár, 265–275.
- Sinka A. 2011b. *Az intertextualitás megjelenési formái és interpretációs lehetőségei Szabó Magda Régimódi történet és A pillanat című regényében*, Szeged (doktori disszertáció).
- Somfai P. 2016. „*Commune sepulcrum*. Trója »catullusi« emlékezete Vergilius *Aeneis*ében”: *Ókor* 15/4, 35–41.
- Spivak, G. C. 1990. „Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value”: P. Collier – H. Geyer-Ryan (szerk.): *Literary Theory Today*. Ithaca, 219–244.
- Szamosi G. 1996. „A posztkolonialitás”: *Helikon* 42, 415–429.
- Szentesi Zs. 1991. „Szabó Magda: *A pillanat*”: *Kritika* 20/6, 37.
- Tamás Á. 2005. „Az istennő, a királynő, a hős és a művészek. A karthágói Iuno-templom olvasatai az *Aeneis* I. énekében”: Ferenczi A. (szerk.): *A rejtélyes Aeneis*. Budapest, 47–86.
- Tarján T. 1990. „Föld, föld. Szabó Magda: *A pillanat*”: *Népszabadság* 48, szeptember 21., 11.
- Thomas, R. F. 2001. *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge.
- Wolf, C. 1983. *Kassandra. Vier Vorlesungen, Eine Erzählung*. Berlin. Magyar kiadás: *Kassandra*. Ford. Gergely E. Budapest, 1986.

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY ÖSZTÖNDÍJ

2016-ban örömmel számoltunk be róla az *Ókor* hasábjain is, hogy a Szépművészeti Múzeum ösztöndíjat alapított Szilágyi János György ókortudató (1918–2016) emlékére. Az alábbiakban rövid tájékoztató olvasható a most másodízben kiírt ösztöndíjról, illetve a pályázás menetéről.

Az ösztöndíj célja az, hogy segítse a klasszika archeológia, az antik vallástörténet, a gyűjtéstörténet és a művészettörténet olyan területeivel foglalkozó fiatal kutatókat, amelyek közvetlen, szoros kapcsolatban állnak az antik művészeti hagyománnyal. Előnyt élvezhetnek azok a pályázatok, amelyek a Szépművészeti Múzeum műtárgyaihoz kapcsolódnak. Pályázhatnak az érintett szaktudományok (ókortudomány, művészettörténet, vallástudomány) valamelyikén legalább MA diplomát szerzett fiatal kutatók, doktori hallgatók, továbbá az MA fokozatot a 2017/2018-as tanév tavaszi félévében megszerző egyetemi hallgatók, valamint akik korábban már nyertek ösztöndíjat, amennyiben nem töltötték ki a háromszor egyéves intervallumot. Korhatár: 35 év.

Az ösztöndíjban egyszerre legfeljebb két fő részesülhet. Az ösztöndíj időtartama 12 hónap, amely meghosszabbítható, ha a pályázó kiválóan teljesíti munkatervét (a hosszabbításhoz új pályázatot kell benyújtani). Egy pályázó legfeljebb 3 éven keresztül részesülhet ösztöndíjban.

Az ösztöndíj összege bruttó 150 000 Ft/hó. A pályázat nyelve magyar vagy angol.

A pályázat benyújtásához szükséges dokumentáció: pályázati adatlap és mellékletei; a pályázó szakmai önéletrajza, illetve publikációs jegyzék; motivációs levél; az ösztöndíj idejére tervezett kutatás leírása (részletes munkaterv); a pályázó legjobbnak ítélt publikációjának, kéziratának vagy dolgozatának másolata.

A dokumentációt egy példányban kell benyújtani, elektronikusan (e-mailben küldött mellékletként) és nyomtatott formában.

Postacím: Böhler Nóra, Antik Gyűjtemény, Szépművészeti Múzeum, 1396 Budapest, pf. 463.
E-mail: nora.bohler@szepmuveszeti.hu

A benyújtott pályázatokat kuratórium bírálja el. Tagjai: Török László (a bírálóbizottság elnöke, MTA); Szentesi Edit (MTA, BTK); Nagy Árpád Miklós (Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény). A kuratórium adott esetben kooptálással egészül ki. Az elbírálás határideje a beérkezési határidőtől számított legfeljebb 30 munkanap.

Az ösztöndíjat elnyerők főleg a Szépművészeti Múzeum illetékes gyűjteményéhez kapcsolódva végzik kutatásaikat. Az ösztöndíj idejére eső kutatásaikat – pályázatuk jellegéből adódóan – társintézményekben is végezhetik. Munkájuk segítésére a kuratórium mentort kér fel.

A nyertes pályázók az ösztöndíj időtartama alatt folyamatosan beszámolnak kutatásaik haladásáról. Az ösztöndíj végén írásbeli beszámolót készítenek a munkájukról. A felkért mentor szintén írásban értékeli a teljesítményüket. A nyerteseket az ösztöndíj ideje alatt publikációs kötelezettség nem terheli, de készülő munkájuk aktuális kéziratát be kell mutatniuk a kuratóriumnak, ezen kívül előadást kell tartaniuk kutatásaikról az Ókortudományi Társaságban.

A 2018. évre vonatkozó részletes pályázati kiírás az Antik Gyűjtemény blogján található:
http://antik.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/blog/?p=2281