

BARTAL MÁRIA

## A kívüllet neve

Weöres Sándor *Medeia* című költeményéről

### Bevezetés

Weöres Sándor 1954-ben keletkezett *Medeia* című költeménye<sup>1</sup> a szakaszráló életműválogatásnak is tekinthető, a verseket kronologikus rendben közlő kötet, *A hallgatás tornya* utolsó tíz szövegének egyike. A recepcióban hosszúversekként megnevezett, ötvenes évekbeli verscsoport többi tagjához (*Mária mennybemenetele*; *Orpheus*; *Minotaurus*, *Tatavane királynő*) hasonlóan e költemények kulturális beágyazottsága erős és hangsúlyos: antik vagy keresztény vonatkozású tulajdonnévi címük, erőteljesen stilizált versbeszédük, az egyes költemények szövegvilágán belül referencializálhatatlan utalások sokasága, a helyenként dominánssá váló művi, díszletszerű látvány, valamint a szöveg ritmikai megformáltsága és tipográfiai tagolása mind erre utalnak. E szöveg-csoport tagjai narratív és dramatikus szerkesztésű részletekből épülnek fel, archaikus siratóénekek, ráolvasások, zoltárok, himnuszok, aforizmák, a klasszikus athéni drámák monológjainak beszédhelyzetét és metrikáját ötvözik az Ungvárnémeti Tóth László lírájának és Babits *Laodameia* című szövegének ösztönzésére megjelenő pindarosi kardalokéval. Babits és Füst Milán drámakísérletei, versstruktúrái nyomán e költemények a drámai monológokat benjamin-i értelemben vett allegorikus, korábbi elbeszélések nyomait őrző, töredezett beszéddé alakítják.

Évekkel ezelőtt hosszan foglalkoztam a *Medeia* szövegével, amelynek eredménye egy tanulmány, majd könyvfejezet lett.<sup>2</sup> E költeményt azóta is kulcsszerepűnek tekintem a weöresi poétika *Tűzkút* kötetet megelőző alakulástörténetében, de a versnek feltett kérdéseim az eltelt idő alatt részben módosultak. Jelen tanulmány a korábbi filológiai munka eredményeinek felhasználásával, de megváltozott hangsúlyokkal és részben következtetésekkel is formálódott. A vers újraolvasását a következő kérdések szervezték: A spirálszerűen szerveződő költemény számozott egységei vajon valóban egy telikus folyamat fázisaiként olvasandók, amelyek (az első rész ívét megismételve) a kihasznált és elhagyott szerető monológját fokozatosan az önfeláldozás mítoszába írják át? Mi a jelentése/jelentősége annak az ellentmondásnak, hogy az alkalmazott beszédformák pazar repertoárjával összefüggésben a költemény azzal kísérletezik, hogy a különböző

<sup>1</sup> Weöres Sándor költeményének részleteit a következő kiadásokból idézem: WEÖRES Sándor, *A hallgatás tornya: Harminc év verseiből*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 370–381; Uő, *Egybegyűjtött költemények*, szerk. STEINERT Ágota, Bp., Helikon, 2009, II, 109–123. (A továbbiakban a főszövegben, az idézetek után, zárójelben az 1956-os kiadás oldalszámaira hivatkozom, míg több esetben, a lábjegyzetekben jelzem a legfrissebb kiadás szövegvariánsait. – B. M.)

<sup>2</sup> BARTAL Mária, *Áthangzások: Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Pozsony, Kalligram, 2014, 182–239.

hangok és szereplők identitásának határait képlékennyé teszi, újból és újból felszámolja, majd áthelyezi, dramatikus funkcióikat felcseréli, történetvariánsaik egymást tükröző, torzító és fenyegető karakterét állítja előtérbe, másfelől viszont ismételten az én zártságának, kitaszítottságának, elszigeteltségének metaforáit, szerkezeteit alkotja meg? Feltűnő ugyanis, hogy a vers beszélőinek megszólalásai egyszer sem szerveződnek párbeszéddé, az E/1. személyű személyes névmás pedig a költemény szövegében feltűnően sokszor, alanyesetben huszonháromszor, ragozott formában további tizenhárom alkalommal fordul elő. Ez utóbbi kérdés nem függetleníthető a megszólaló hangok helyenként domináns nemi jellegétől sem, ami hasonló folyamatnak van a költeményben kitéve, mint a mottó folyamatosan mozgásban tartott minőségei. Vajon olvasható-e a *Medeia* másként, mint a weöresi költészetből jól ismert, keleti ihletésű narratíva, vagyis az ellentétes és egymást feltételező, kiegészítő pólusok eredménytelen hajszájának, asszimetriájának történeteként?

### A *Medeia* műfaja, beszélői és szerkezete

Míg Karátson Endre misztériumdrámaként olvasta a *Medeia* szövegét,<sup>3</sup> Kenyeres Zoltán az Európában a 19. század végén meghonosodó hosszúvers egyik első hazai kísérleteként tekintett rá, amely nem epikai formák továbbfejlesztéseként, hanem lírai beszédmódok szintéziseként jön létre.<sup>4</sup> Feltételezésem szerint a szövegtípus kidolgozása során meghatározó lehetett a *L'après-midi d'un faune* (Egy faun délutánja) szövege, amelyet az első francia önálló drámai monológként tart számon a kutatás.<sup>5</sup> Mallarmé költeményében feszültségben állnak egymással a színpadi utasítások, illetve a feltűnően nem színpadképes történet, és a weöresi költeményhez hasonlóan a megszólaló szereplők nem karakterként, hanem jelként vagy szimbólumként értelmezhetők.<sup>6</sup> A szöveg eldöntetlenül hagyja, hogy a nimfákkal való találkozás látomásként, álomként vagy a fikción belül valóságként értelmezendő. A weöresi költemény első két sora („Álmomban nem vagy s én se. Mikor felébredek, / élek, mert életem panaszlom.”) az idő percepciójának és működésmódjának két típusát különíti el, amelyek váltakozását a szöveg egészében nyomon követhetjük. Az egyik a homogén, változást nem hozó idő, amely az álom állapotához, a nemlét nyelvi kísérleteihez, az individuumok elkülöníthetlenségéhez vagy megszűnéséhez kapcsolható, és metaforái a látvány dominanciáját hozzák létre. A másik az egyes megszólalók átmeneti elkülönítését, emlékezetük történeti alakítását és elbeszélhetőségét teszi lehetővé (mint például az első szövegegységnek az

<sup>3</sup> KARÁTSON Endre, *Házi feladat a Medeiáról = Magyar Orpheus: Weöres Sándor emlékezetére*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 293.

<sup>4</sup> KENYERES Zoltán, *Tündérsíp: Weöres Sándorról*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 133.

<sup>5</sup> Elisabeth Anne HOWE, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Athens, Ohio University Press, 1990, 92.

<sup>6</sup> *Uo.*, 94.

euripidési tragédia prologoszáit imitáló részletei, amelyek múlt idejű igealakok sorozatával mesélik el a beszélő és a megszólított múltját: „Kezem hányszor fogott / mérget, pengét miattad...” ; „eldobtál”; „égiek mozdították kezem, / vezették töröm, töltötték bürök-poharam”; „kiket szerettem én [...] azokat öltem meg”; „nem hőköltem vissza, bár halálotat kívántam, kellett, hogy segítssek”; „balga leányaival leölettem, mint bakot s visszaragadtam az országod”; „Hajdan a te házában, a te oltárod tüzén, / a tiédből áldozott az égnek”, 371–372.). Ezzel összefüggésben a beszélő dikciójában is sajátos kettőség érzékelhető: az ébrenlét állapotához az egyes szám első személyű megszólalás által létesülő egységes verscentrum, míg az álomhoz nemcsak az ének, hanem a megszólítható másiknak a tagadása, felszámolása is kötődik.

A „szivemnek börtönében egyedül körbe-futok” (370.) sor egymást tartalmazó terek viszonyában határozza meg a szubjektumot, a következő szakaszok pedig egy hasonló részeként alanyváltással erősítik meg a beszélő osztott testtapasztalatát, amelyet az első részben az E/1. személyű, érvelő beszéd szaggatottsága, egymással agónszerűen vitázó monológ-részletei tesznek hangzóvá. A költemény második része beléptet egy narrátort, a megszólalók megnevezik magukat, a korábbi E/1. személyű megszólalás nyíltan osztottá válik, a beszélők metatextuális utalásai ugyanakkor megerősítik az egyes szereplők szövegeik összetartozását, például: „édes hugomért, ki öröktől egy velem, / nő-testben én magam; sose láttam s vár reám / a Sárkányszűz, a Hold-leány” (374.) A „vitorlám nevémet ronggyá nyüvöd” metapoétikusan is olvasható sort követően a szöveg számos olyan szemantikai jelzést tartalmaz, amely nemcsak a beszélő individualitásának, hanem személyességének megszűnésére is utal. E folyamat az arc elrejtésétől kezdődően a beszélőkkel összefüggésbe hozott növénymetaforák sokaságán át a ciklikus idő monotonijában rekedt galambfehér király élettelen elemekből ideiglenesen összeálló, személytelen testének látványáig ível, amely egyúttal a szöveg testének allegóriájaként is olvasható. A harmadik rész beszédhelyzetét a szöveg számos jelzése (többek között a helyszín, a visszatérő metaforák, az időkezelés) az első rész dikciójához köti. Az ismétlés alakzatának gyakori alkalmazása a mítosztöredékek közötti átjárhatóságot (is) biztosítja, de szemantikailag jelzett szintváltásokkal is összekapcsolódik: individuális és személytelen, látó és a látvány, illetve a fent említett ébrenlét és az álom állapota nem hierarchizálható és nem különíthető el egymástól minden esetben egyértelműen.

### *A pretextusok narratív sémáinak kimozdítása*

Weöres Sándor jelenleg hozzáférhető leveleiben, nyilatkozataiban nem jelöli meg, hogy milyen ókori szövegek újraolvasásával és átértelmezésével hozta létre a *Medeia* szöveg-szimfóniáját.<sup>7</sup> A vers három számozott egységéből az első egyértelműen az

<sup>7</sup> Weöres Sándor Szűcs Imrével folytatott beszélgetésében maga is kapcsolatba hozza a *Medeia* és a szimfóniák szerkezetét. (*Nem változó csillagok: Szűcs Imre látogatóban Weöres Sándornál = Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1993, 257.)

euripidési drámával tart szoros kapcsolatot, a második és harmadik egyes részletei Ovidius *Metamorphoses* című munkájának 7. könyvére utalnak. A hosszúvers dikciója és a narratíva egyes elemei valószínűsítik, hogy német vagy francia nyelvű fordításon, esetleg adaptációkon keresztül Weöres ismerhette Apollónios Rhodios *Argonautika* című epikus költeményét is. Jóllehet, a *Medeia* felhasználja a különböző mítoszváltozatok narratív sémáit, de nem egy új mitikus elbeszélés kiépítése érdekében, hanem azért, hogy a kulturális emléknymoknak köszönhetően azonosítható megszólalók, helyzetek variatív ismétlések sorozatába rendeződjenek, kimozdíthatóvá és egymással felcserélhetővé váljanak a három részes költemény spirális szerkezetében.

### *1, a gyilkos varázslónő narratívái*

Az euripidési tragédia szemben áll a későbbi görög hagyománnyal, amely már Apollónios előtt meg akarta tisztítani Médeia kultikusan tisztelt alakját a gyilkosságok terhétől.<sup>8</sup> Kerényi megemlíti, hogy Euripidész valószínűleg olyan mitológéákat használt fel, amelyek szerint Médeia Iasóntól származó gyermekeit pusztán elrejtette Héra szentélyében, hogy a halhatatlanságot biztosítsa számukra. Iasón akkor taszította el a varázslónőt magától, amikor e tettet felismerte.<sup>9</sup> A weöresi szövegben megjelenő olyan elbeszéléstörödékek, mint például amikor a női beszélő önmagára vonatkoztatja a holttest elfogyasztására utaló gúnyszót: „átkozott döggkeselyű-szégyenem”, nemcsak a Hélios rokonságában többször megisméltendő kronosi cselekedetre utalnak vissza, de a második rész Déméter-betétje révén a gyilkos nő figurájába dolgozzák a testét szétosztó, termékeny anyafigurát. A *Medeiában* a gyakran megnevezetlen E/1. személyű beszélők a szöveg két hangsúlyos pontján szólalnak meg gyilkosként: az első rész visszatekintő monológjában („Halld, bujdosom miattad, rejtem arcomat [...] Kezem hányszor fogott / mérget, pengét miattad, hogy megmentselek: testvére-öcsém, picinyeim, elhagyott apám / a homályból néznek rám s lassan fordulnak el, / mint véres égitetek”, 371.) és a zárlatban („Tévelygő, távoli kedvesem, / meddig kell ölnöm, elesnem érted?”, 381.).

A második idézet jól mutatja a vers elmozdulását a korábbi adaptációktól: az első részt követően a különböző, E/1. személyű beszélők következetesen áldozatokként, cselvetés, megcsalás, foglyul ejtés, rituális gyilkosság, önfelszámolás elszenvedőiként szólalnak meg, variatív ismétlések rendszerébe zárva. A weöresi költemény az euripidési drámából ismert elhagyott szerető monológját tágítja a „vágyó nyomorúság”, a tragikusan másokra utalt, kiszolgáltatott beszélők megszólalásainak sorozatává. E hangok a második részben kórusként szólalnak meg: „Adj húst minekünk húsodból, Ékes! Emelj nekünk / csontodból házat, palotát, Fényes! Mindig adj, / engedd tested harapni, véred inni nekünk, / életet adj, Bőséges!”, mielőtt a rituális (?) gyilkosság

<sup>8</sup> KERÉNYI Károly, *A Nap leányai: Gondolatok a görög istenekről*, Bp., Szukits, 2003, 92.

<sup>9</sup> *Uo.*, 100.

leírására sor kerülne, amely megismétlődik a harmadik részben is. Médeia mágikus – életet és halált osztó – varázslónői képessége, amelyet a különböző feldolgozások rendre kiemelnek, Weöresnél a szereplők átjárhatóságának és a nézőpontváltásoknak köszönhetően az uralhatatlan és fokozódó hiányállapot, a vágy elkerülhetetlen pusztításba fordulásának történeteivé válik, amely a termékenység korántsem idealisztikus burjánzó metaforikájába billen át. Médeia történetének legkorábbi írásos változatai az aranygyapjú megszerzésében Iasónt támogató „segítő szűz” sémájába illeszkedtek. A Kr. e. 5. századtól kezdődően a görög feldolgozásokban Médeia már nem egyetlen típust megjelenítő personaként szerepelt, hanem többnyire ellentétes minőségeket sűrített alakjába, akárcsak Weöresnél.<sup>10</sup> Fritz Graf azt feltételezi, hogy Médeia alakjának sokszor zavarba ejtő ellentmondásai a későbbi irodalmi feldolgozásokban a különböző területek egymástól igen eltérő elbeszéléseinek összeillesztéséből származhatnak.<sup>11</sup>

Az egyik legmarkánsabb kísérlet erre Apollónios Rhodios epikus költeménye, amely a hellenisztikus irodalomban igen elterjedt narratív séma, az ún. Tarpeia-típus mintájára épül fel: az apa (általában király), a lánya és az idegen származású ellenség viszonyrendszerére, ahol az idegen, aki nem tudja bevenni a várost, az apját cserbenhagyó szerelmes lány segítségével győzedelmeskedik.<sup>12</sup> A Tarpeia-típus és az apollóniosi elbeszélés közötti eltérések (a helyszín az akkor ismert világ peremére kerül, Iasón nem hódítani megy Kolchisba, hanem az aranygyapjúért, Médeia varázslónőként jelenik meg) mutatják, hogy a szerzőnek enyhítenie kellett a feszültségeket a fiatal, szerelmes Médeia és az olvasók által már ismert, mágikus varázslatokat űző Hekaté-papnő között. A szövegbe épített hagyományok összeférhetlensége már itt is Médeia alakjában testesül meg: története, jelleme, céljai szétfeszítik az egységes identitás kereteit, amire csak ideiglenes vigaszt nyújthatnak a jelzett narratológiai módosítások. Richard Hunter mutat rá, hogy az *Argonautika* 3. könyvének elején Médeia a szerelem istenével együtt lép be az elbeszélésbe: itt fordul elő először az *erős* szó Apollónios költeményében.<sup>13</sup> Ez a szélsőségig hajtott minőség Weöresnél is központi jelentőségűvé válik, a bipoláris szűkült percepció a nemlét állapotában tud csak kitágulni és elmozdulni a múltbeli tett sorsszerű, variatív ismétléseitől. Weöres szövegében a halottak nem válnak a megsemmisülés áldozataivá, hanem mintegy visszavonulnak a létezés ősfelméjébe, amelyet a tér két ellentétes pólusához kapcsolódva hoz létre a szöveg. Az első és a harmadik rész vonatkozó, párhuzamos szöveghelyeinek összevetése felől úgy tűnik, megkérdőjelezhető a zárlat megváltás,

<sup>10</sup> Sarah I. JOHNSTON, *Introduction = Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James J. CLAUSS, Sarah I. JOHNSTON, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1997, 6.

<sup>11</sup> Fritz GRAF, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth = Medea: Essays on Medea, i. m.*, 122.

<sup>12</sup> *Uo.*, 23.

<sup>13</sup> Richard HUNTER, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 59.

megbocsájtás, áldozatvállalás keresztény fogalmai felőli olvasata (vö. Karátson Endre, Kenyeres Zoltán, Rochlitz Kyra interpretációival<sup>14</sup>):

A válasz gyors és éles: mint a csöppnyi tőr,  
melyet a papnő rejt köntöse bő redőiben:  
végső menedék, ha mohó erőszak rárohan,  
akár fivére vagy apja ellen [...] (371.)

[...] Könyörög, követel,  
szeretóm szemével rám-tapad a mohó világ,  
a vágyó nyomoruság. Mind párom, apám, fiam,  
koldulva reménykedő éhüket el nem űzhetem,  
áldozatom nem latolgom.

Kezemben a kés,  
kihasítom májám. Nyársra tűzik, futnak vele,  
sütik a Hajnalcsillag kihunyó sápadt paraszán.  
Levágom combom, aztán kebelem és fejem,  
övék legyen.

Vérző alaktalan tetem,  
zuhanok az óceánba.

Örök csend. (379–380.)<sup>15</sup>

Weöres *Medeia*jában tehát nem a mágikus varázslat, a gyilkosság vagy a szó hatalma lesz központi jelentőségűvé, hanem az a pusztító és erőteljes komponens, amely előkészíti, lehetővé teszi az átadottság, elengedettség állapotát, amely új, individualitáson túli minőséget hoz létre a szövegben tematikailag és poétikailag egyaránt. Euripidésnél a Hélios szekerén megölt gyermekeivel második Napként vakító Médeia<sup>16</sup> gyilkos tette ellenére „megdicsőülten” mozdítja ki a kozmosz halandók által ismert rendjét, olyannyira, hogy a kar utolsó mondatai az istenek kiismerhetetlen logikájához hasonlítják Médeia bosszúját. Weöres szövegében Médeia isteni származása

<sup>14</sup> KARÁTSZON *i. m.*, 291–296; KENYERES, *i. m.*, 137, 153.; ROCHLITZ Kyra, *Orpheus nyomában*. (A teljesség felé. Salve Regina), Műhely 1996/6, 40–50.

<sup>15</sup> Az idézett részlet kapcsán a 2009-es szövegkiadásban tapasztalható legfontosabb eltérés a szöveg tördelésében és a magánhangzók hosszúságában mutatkozik. (vö. WEÖRES, *Egybegyűjtött költemények*, II., 120–121.) Az újabb kiadás tördelése a „Kezemben a kés...” kezdetű egységet és az „Örök csend.” sort a korábbi kötetektől eltérően önálló versszakokként kezeli, a „nyomoruság” utolsó előtti szótagja megnyúlik.

<sup>16</sup> RUSH REHM, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton – Oxford, Oxford University Press, 2002, 268. Rehm utal a *Bakkhánsnők* párhuzamos szöveghelyére: „Két napot látok fönn az égen, úgy hiszem, / és hétkapus Thébát is kettőt ideleln.” (EURIPIDÉSZ, *Bakkhánsnők*, ford. DEVECSERI Gábor, 918–919. sorok = EURIPIDÉSZ *összes drámái*, Bp., Európa, 1984.)

(Hélios unokája) és rituális funkciója (Hekaté-papnő) egymást feltételező minőségekként jelennek meg a napszerű Sárkánylegény és a Holdhoz kötődő Sárkányszűz kettősében. A középső rész megszólalói a Médeia figurájába sűrített ellentétes minőségek egymást fázisokként feltételező komponenseiként is olvashatók.

Apollónios költeményében Médeia csak szemlélője annak a brutális gyilkosságnak, amit más forrásokban maga hajt végre: öccsét, Apsyrtost feldarabolja és az Argóról a tengerbe dobja, így késleltetve szerelme üldözöit. Apollónios egyik legfontosabb forrása, Euripidés *Médeiája* és Ovidius költeménye egyaránt arról számol be, hogy a címszereplő Pelias királlyal végez közvetett módon ugyanígy: az uralkodót lányaival daraboltatja fel, és főzeti meg, akik a varázslónő által felszeletelt és megfőzött állathoz hasonlóan apjukat is megfiatalodva és újjászületve remélik visszakapni az üstből. Kerényi Károly hozza összefüggésbe ezt a történetet a Nap körforgásának mitizált változataival: a görög elbeszélések szerint Hélios minden éjjel üstben kel át az Ókeánoson, majd hajnalban megfiatalodva tér vissza.<sup>17</sup> A fent idézett részletet követően Weöres költeménye is ebbe a sémába illeszti a beszélő szövegét:

E mély szakadék gyémánt-nyugodt, sima, sötét tükör,  
alakom visszája<sup>18</sup> suhan odalenn kard-élesen:  
a tűz fogatán ülök, ég és föld közt vágtatok,  
kezdettől, mindég; mily bortól feledtem el? (380.)

A beszélők beteljesülésének állapota a 2. rész zárlatával egybehangzóan egy ismeretlen, jövőbeli „majd”-hoz kötődik a szövegben: „[...] s ha burkomból kibomolva majd / az idegen messzeségben ifju életem / s ígért jegyesem elérem: jaj, már más leszek.” (378.) Ezt a hol apokaliptikus, hol eszkatológikus jelleget öltő időt éles határvonal választja el a beszélők jelenétől. Az *Istar pokoljárása* című költeményből ismerős „majd”, az igazságtétel pillanata a kozmosz olyan új rendjét jelöli ki, amely nem egyeztethető össze a héraikleitosi mottó soraival, hiszen megszűnik az ellentétes minőségeket tartalmazó terek közötti átjárhatóság, az élet és a halál elválik egymástól. Weöres költészete itt igen közel kerül azokhoz a romantikus költeményekhez, amelyekben a mítosz előkora mint lehetséges utókor jelenik meg, az aktuális világ konzekvenciáitól független, eszkatológikus jellegű létmódként:

Ráng, bomol, dörög,  
vigyorgó tüzes hasadékot nyit a föld, az ég,  
gyulladt beleit kitarja – majd új rendbe simúl,  
külön útra tér a jó meg a rossz, az élet s halál:

<sup>17</sup> KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, 361.

<sup>18</sup> Az újabb kiadásokban: „fonákja” (121.)

dúsan fakad az élet, gabona bőven terem,  
juhok, tehenek elvéreznek vágóhidon,  
hegytől-hegyig duzzad az ember-temető. (376.)<sup>19</sup>

## 2, Médeia és Orpheus

A költemény metrikus drámák írásképét öltő részleteiben a margók teremtik meg a több szereplőt megszólaltató, vízszintesen elcsúsztatott elemekből álló ritmizált sorok egységét, tipográfiailag a szöveg függőleges tagolása különíti el egymástól a magukat identifikáló szereplői hangokat. E beszélőváltások segítségével, a különböző kultúrkörök és a vers komplex metaforahálózatának belső utalásrendszerét mozgósítva a *Medeia* a különböző mítoszváltozatok hasonló technikájú és poétikájú újraolvasását kínálja fel, mint *A hallgatás tornyában* következő költemény, az *Orpheus*. A két szöveg kapcsolatát a kötetkompozíción túl<sup>20</sup> felerősíti Médeia orphikus karakterének kiemelése már a költemény első részében:

Mikor lantot fogok  
s öt húr zenéje habok dobjával összecseng:  
fellibben híg alakja ég és víz közé,  
lejt jobbra-balra, mint egy pásztor, oly szelid  
s mintha fuvolán billegetne, járnak ujjai,  
nevetik a sellők, körülkerengik: „Ropd, öreg!” (372.)

Philip Hardie szerint, aki Ovidius *Metamorphoses*ének poétikáját a jelenlét illúziójának problémája felől értelmezi, Orpheus betéttörténetekből felépülő énekének témája az, hogy a halott kedvest hogyan lehet jelenlétvé tenni az emlékezés olyan különböző eljárásaival, mint például a természet körforgása és az ünneplés (Hyacinthus és Adonis története), vagy a varázslat (Pygmalion epizódja).<sup>21</sup> A weöresi hosszúvers első számozott egysége a tipográfiai törés segítségével kiemeli azt az elmozdulást, amelyet a siratóének és a *hamilla logón* ('beszédharc, gondolatharc'), a hivalkodó, vetélkedő beszéd dikciója között hajtanak végre Médeia megszólalásai az euripidési szövegben. A weöresi költemény kezdetén a megszólítottat a Médeia-történetek szüzséjéhez idomítva Iasónnak – vagy legalábbis élő felnőtt férfinak – tekintjük, de a ráolvasásszerű beszéd aposztrifikussága és metaforikus hatalma nemlétezőként, halottként tünteti fel: „[...] árny vagy csak, hiány, / csak seb a szivemben s folyton téplek, semmi több.” (111.) A siratóénekek műfaját a weöresi szöveg ráolvasásszerű beszéde az ellentettjébe

<sup>19</sup> Az idézett sorok a legújabb kiadásban a korábbiól eltérően önálló versszakként jelennek meg. (116.)

<sup>20</sup> A két költemény a későbbi életműkiadásokban a *Csontváry-vásznak* ciklus részeként is egymást követi.

<sup>21</sup> Philip R. HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Hardie könyvének problémafelvetését ACÉL Zsolt ismerteti: *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Bp., Ráció, 2011, 44.



fordítja, a beszéd hatalmával az élt igyekszik nemlétezővé tenni. E két beszéd típus Weöres szövegében az *én* és *te* közötti kapcsolat két alapmodellje is egyben: az elsőben a másik hiánya és keresése, valamint a személy emlékezete, a másodikban a küzdelem, a felülkerekedni vágyás dominál.

Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című költeményében Eurydiké teste olyan készülő műalkotásként jelenik meg, amely Orpheus énekéből épül ki, és tekintetére omlik össze („s ezzel le nem rontaná / művét, melyet még nem épített / halandó ember”<sup>22</sup>). Pór Péter mutat rá, hogy ez a kilátásba helyezett átváltozás Rilke kötetében számtalanszor végbemegy: a versben kiépülő tér a saját transzcendenciájára irányuló művi tárgy terévé alakul át.<sup>23</sup> Weöresnél Eurydiké testének a „por-mélyi királyi pár [...] irtózatot arca” által rögzített látványa szintén átesztétizált, időtlenné merevített („testem mint kék-eres fehér márvány pihen”), amelyet Orpheus tekintete nem érinthet addig, míg törekvényt nem kölcsönöz neki („Rám néz férfi-szemem / s a hullámos eleven agyag-edény már összetört.”) A weöresi *Orpheus* kapcsán is érvényesnek tartom azt a meglátást, amit Blanchot Rilke költeménye nyomán fogalmaz meg: Eurydiké az a szélsőség, amelyhez a művészet egyáltalán elérhet, ahol a műnek önnön mértéktelensége próbáját kell kiállnia, és ezért szükségszerű, hogy nem nyílik meg szemtől szemben.<sup>24</sup> Az *Orpheus* című költemény első, *Játszó Orpheus* című egységének beszélője a *Medeiai*éhoz hasonlóan a hangja körül kiépülő absztrakt tér egészét bejárja, majd átfogja, végül középpontjává válik: „[...] göndör szőke hajamból / kel a nappali fény; a táj lehajló szélein / lábam a távolodó éjbe csügg; mellemből buzog az égi kút, átizzik bordáim közén” (383.). Érdemes a Sárkányszűz és a Sárkánylegény pusztulásának leírásait és a harmadik rész halálmotívóit hasonló kísérletként figyelembe vennünk.

Rush Rehm hívja fel a figyelmet az euripidési párhuzamra az új házasság és a halál körüli események és szertartások között. Glauké és Médeia fekhelyét különleges metonimikus kapcsolat köti össze: míg Médeiaé a kitaszítottság, halál szenvedést okozó ágya, addig a királyleányé uralkodói, friss, nászra kész ágy.<sup>25</sup> Ez utóbbinak a jövőndő (tűz)halál helyeként való megjelenítése Weöresnél a 2. részben a Sárkányszűz vonatkozásában válik jelentéssé, és ez az újabb „átlépés” az euripidési szűzsében még elkülönített gyilkos és áldozat személye között indokolhatja, hogy az *én* miért jelenik meg látványként önmaga számára. A hosszúvers az euripidési szöveghez kapcsolódó referenciák sokaságát halmozza fel, utal a szépítkezésre, a „nász-fátyolra”, a ragyogó fejekre, a fenyegető tűzre és a lerogyó testre:

<sup>22</sup> „wäre das Zurückschaun / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird” (Rab Zsuzsa fordítása) [http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke%2C\\_Rainer\\_Maria-1875/Orpheus.\\_Eurydike.\\_Hermes./hu](http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke%2C_Rainer_Maria-1875/Orpheus._Eurydike._Hermes./hu) (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

<sup>23</sup> Pór Péter, *Az orfikus alakzat: Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = P. P., *Léted felirata: Válogatott tanulmányok*, Bp., Balassi, 2002, 166.

<sup>24</sup> Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi, Bp., Kijárat, 2005, 140.

<sup>25</sup> Rush Rehm részletesen, példákkal elemzi e párhuzamot: REHM, *i. m.*, 256.

most szeliden újul a Hold, fejkemül ragyog,  
 kövi fészkembben egyedül ébredek, tekintgetek,  
 leplemet elhagyva kelek, pezsdül kebelem, csipóm,  
 tenger fölött hajam kibontom, fésülöm,  
 mogorva hegyi magányomban nász-fátylam szövöm:  
 érzem, ma ő közeleg, akit nem ismerek,  
 testvérbátyám, szeretóm, a csontpáncél-derekú,  
 másik, erősebb felem, a kő-léptű, hegy-robajú;  
 fejkem néki ragyog, rám-leljen messziről.  
 Már hallom robogását, szirt-ágyamhoz közelít,  
 kelő viharban, párát terelő szélben suhan,  
 tűz-bojtjai lengnek, ágas taraja emelkedik,  
 az ég ívén rohan reám, ijedve bujok,  
 futó felhők közt pillog sugaram, harmat borul  
 odalenn a csalitra, lombra, göröngyre.

Nesztelen

oson körém<sup>26</sup> az ember-nép. Egyet int uruk:  
 felcsattan az ordítás: sok kéz vonszol, kötöz,  
 eleven görgeteg sodor a mélybe. (375.)

A tragédia kezdetén Médeia számára önnön halála a „gyűlöletes léttől” való szabadulás lehetőségeként jelenik meg, majd halálvágán igen hamar felülkerekedő bosszúterve (lásd a 364. sortól kezdődően) már a gyilkosságok által kívánja a házassági eskü megsértett rendjét visszaállítani. (A weöresi szöveg akár egy olyan narratív sémára is egyszerűsíthető, amely az én halálvágya felől a gyilkosság felé tartó folyamat inverzére épül.) A kardalok azonban a halálra mint „szörnyű / fekvőhely”-re tekintenek,<sup>27</sup> a gyermekek haláláról pedig mint a nőket sújtó legnagyobb fenyegetésről beszélnek.<sup>28</sup> Ez a két pólus némi módosulással visszaköszön a weöresi költeményben is. A sárkánylegény 1. részben megidézett beszédmódját radikalizálja a második részben a Sárkánylegény „Jaj én / becsapott Sárkánylegény...” kezdetű szólama.

Az ellentét alakzata az egész költemény szerveződéésében meghatározó. Már a motó is sejteti, hogy az aforizmákból hosszúverssé duzzadó *Medeia* pólusok dinamikusan

<sup>26</sup> A legújabb kiadásban: „kórém” (115.)

<sup>27</sup> A tanulmány főszövegében Euripidés tragédiájának Csengery János által készített fordítását idézem, amely (kétnyelvű kiadásban) Weöres hosszúversének megírása idején hozzáférhető volt. Ahol szükségesnek láttam, kiegészítésképpen lábjegyzetben csatoltam hozzá Kerényi Grácia később elkészült fordításának megfelelő részletét. A főszövegben az idézett szövegrészlet után zárójelben a tragédia hivatkozott sorainak számait jelölöm. Csengery János fordításában a fent hivatkozott részlet: „siri / ágy” (Eur. *Méd.* 153–154)

<sup>28</sup> Csengery János fordításában: „[...] a mi a földön / Leggonoszabb baj az emberi nemre: / Van, kit ölében ringat a jólét. / És látja derék, szép gyermekeit / Felnövekedni: ám jön a balsors / És letarolja az emberi sarjat, / Örök éjbe ragadja a szörnyű halál.” (Eur. *Méd.* 1105–1111)

újrászerveződő hálózataként jön majd létre, ahol az ellentétpárok kapcsolata sokrétű és enigmatikus. Az *Orpheus* elkülönített hangok, szereplők helyett végső soron két, egymással ellentétes impulzus köré rendezzi a mítosztöredékeket, a halálmerevséget okozó „néma tekintet” és a dal teremtő mozgása köré. A tekintet rögzít és elpusztít, akár a por-mélyi királyi páré, akár Eurydikéé, míg az ének imaginárius testet és világot formál a rilkei „panasz-égbolt” („Klage-Himmel”) nyomán. A *Medeia* szerveződését ennél összetettebbnek látom, gócpontjának pedig a Hérakleitos-mottót tekintem:

Ugyanegy bennünk az élő és halott, éber és alvó, ifjú  
és öreg. Mert ez innen átérve azzá, az átérve ezzé válik.  
A halhatatlan halandó, a halandó halhatatlan, ez éli  
annak halálát, az halja ennek életét. (370.)<sup>29</sup>

A preszókratikus görög filozófus két töredéke a mottóban nem a korban kanonikus fordításban, hanem Hamvas Béla átültetésében szerepel.<sup>30</sup> E gesztus akár finom elhatárolódásként is érthető a Sziget Kör ideológiai és esztétikai programjának szerves részeként napvilágot látott fordításkötettől, amelynek bevezetőjében Kerényi Károly Homéros eposzai mellett a Hérakleitos-töredékekben jelölte ki a „göröggé levés” programjának kiindulópontját.<sup>31</sup> Kövendi Dénes *A tűz metafizikája* című írása az említett kötetben Hérakleitos filozófiájának centrális elemeként emeli ki az ellentétek harcát mint minden „nagy és nemes” születésének előfeltételét,<sup>32</sup> és innen válik érthetővé számára a görög tragédia is, amely így leválasztható a vétség-bűnösség keresztény gyökerű kommentárjairól.<sup>33</sup> Hamvas Béla a harmincas évek második felétől kezdődően küldetészerűen fordítja az európai kultúra számára a 19. század végéig ismeretlen vagy háttérbe szorított olyan szövegeket, amelyeket az „őskori egyetemes hagyomány” képviselőinek tart. A hérakleitosi világszemléletet Nietzsche tragikus-heroikus pesszimizmusa felől olvassa, és rokonítja kortársai, Aischylos és Empedoklés gondolkodásával, majd szembeállítja Homéroséval, akinél az ősi mítoszvilág már csak megmervített istenalakok sokaságaként képes megjelenni.<sup>34</sup>

Az ismétlés alakzata az *Orpheus* és a *Medeia* poétikájának is egyik tartópillérévé válik, ezáltal a szöveg mintegy a mítosz továbbmondásának szerkezetét imitálja. A mitikus struktúra alapelemeként a korábbi, hagyománytól idegen elemeket is annak részeként igyekszik feltüntetni, mint például amikor a görög hagyományban (valószínűleg

<sup>29</sup> A legújabb kiadásban a vers mottója a hamvasi szövegváltozattól eltérően hat sorba van tördelve. (109.)

<sup>30</sup> *Hérakleitos 131 fennmaradt mondata Hamvas Béla fordításában*, Bp., Forum, 1947, 8.

<sup>31</sup> KERÉNYI Károly, *Az olvasóhoz = Hérakleitos műzsái vagy a természetről*, ford. Stemma Műhely, Bp., Officina, 1936, 7.

<sup>32</sup> KÖVENDI Dénes, *A tűz metafizikája = Hérakleitos műzsái*, i. m., 12, 16.

<sup>33</sup> *Uo.*, 16–17.

<sup>34</sup> HAMVAS, *Hérakleitos helye az európai szellemiségben = Hérakleitos műzsái*, i. m., 128, 129.

elsőként<sup>35</sup> Euripidész tragédiájában Médeia lesz saját gyermekei tudatos gyilkosa, és a kar már a tragikus tett pillanatában szükségét érzi annak, hogy e cselekedetet a mitológia szövetébe kapcsolja: „Csak egy nőt tudok, egy hajdankorít / Ki gyilkos kezét gyermekei ellen emelt: / Az örült Inót, a kit Héra ostora / Házából messze, idegenbe kergetett.” (1282–1285). A weöresi költemény három számozott részének nyitósorai, amelyek az ébredés és a hajnal képeit variálják, látszólag a beszéd olyan egységét, állandóságát valószínűsítik meg, amelyet a további szakaszok éppen, hogy megbontani igyekeznek. A zárlatban elhangzó másfél sor szerint az ismétlés és az ellentét összekapcsolódó alakzatai határozzák meg és strukturálják a beszélő emlékezetét, amely a szövegben megszólaló hangok, a három számozott egység egyben tartására törekszik.

### 3, Médeia és Iasón

A középső, nézőpontváltással induló rész erősíti fel Weöres költeményében az Iasón- és Médeia-narratívák találkozási, belső tükröződési pontjait: szövetségesek, mindkettő rendelkezik hermési minőségekkel: a „rontás Mestere” és „gyanútlan vendéglátót rászédő” (375.) bármelyikük eposzi jelzője lehet. A zárójelenet az euripidészi szöveg zárata felől olvassa újra az Ószövetség egy kiemelt mozzanatát: Mózes és az égő csipkebokor történetét. Különleges nyelvi leleménnyel a szöveg Iasón jelzőjét (*monosandalos*) olvassa rá a Szent jelenlétére utaló mózesi gesztusra:<sup>36</sup> „sarútlan a hegyre indulok”. Kerényi Károly mutat rá, hogy az *egysarús* jelző az antik történetekben szorongást keltő: „Aki így jelent meg – még ha isten volt is, mint Dionysos –, mindig olyan benyomást keltett, mintha egy másik világból érkeznek, alighanem az Alvilágból, s a másik cipőjét otthagya volna zálogul és annak jeléül, hogy fél lábbal oda tartozik.”<sup>37</sup> Ugyanő hívja fel a figyelmet azokra az ábrázolásokra is, ahol Iasón a kígyó/sárkány hasából hozza fel az aranygyapjút, majd holtan lóg ki annak torkából.<sup>38</sup>

A weöresi hosszúvers központi létmetaforája Médeia hazátlan, idegen volta, amely a névhez kötődő görög és római feldolgozásokban a narratívának többé-kevésbé hangsúlyos összetevője.<sup>39</sup> Médeia vagy más városból érkezik, vagy egyenesen a földrajzilag ismert világon kívülről kerül az események középpontjába, majd a cselekmény

<sup>35</sup> Már az antikvitásban vita tárgya volt, hogy mi Euripidész innovációja a korai történetekhez képest. Erről bővebben lásd GRAF, *i. m.*, 34; Rush REHM, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2002, 390. – Sarah I. JOHNSTON a korai Héra Akraia-kultuszról való tudásunkkal látja alátámaszthatónak, hogy az 5. századi szerzők igen korai forrásokból vehették át a gyermekgyilkos nő alakját. (*Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia = Medea: Essays on Medea*, *i. m.*, 45.)

<sup>36</sup> „[...] kiáltott neki Isten a csipkebokor közepéből, és ezt mondta: Mózes! Mózes! Ő pedig így felelt: Itt vagyok! Isten ekkor azt mondta: »Ne jöjj közelebb! Oldd le sarudat a lábadról, mert szent föld az a hely, ahol állasz!«” (2Móz 3, 4–5.)

<sup>37</sup> KERÉNYI, *Görög mitológia*, *i. m.*, 345.

<sup>38</sup> *Uo.*, 356. és 131. ábra

<sup>39</sup> A különböző feldolgozásokat ebből az aspektusból részletesen elemzi GRAF, *i. m.*, 38.

lezárásaképpen ismét útnak indul. Weöresnél ez a sajátosság minden megszólalóra igaz, a megnevezettek közül a Sárkánylegény és a Sárkányleány is osztozik ebben a minőségben. Bár Euripidész feltűnően küzd a korábbi irodalmi hagyomány „barbár Médeia” sztereotípiája ellen, s hőstét már-már athéni nőként szerepelteti, a tragédia mindvégig reflektál arra, hogy házasságában úgy érzi magát, mint idegen egy új városban. A mű több értelmezője felhívta a figyelmet a Médeia névhez fűződő mellékjelentések politikai jelentőségére a tragédia első előadásának idején, ami a weöresi szöveg interpretációja szempontjából sem tűnik elhanyagolandónak. Periklész Kr. e. 451–450-ben hozott törvénye az athéni polgárjogot azokra korlátozta, akiknek mindkét szülőjük athéni. Ha igaz, hogy a törvényt visszamenőleg nem alkalmazták, akkor a kirekesztés hatása éppen a *Médeia* első bemutatójának idején lehetett a legerősebb: a vegyes származású lányok nem tudtak athéni polgárhoz feleségül menni, a fiúk pedig nem rendelkeztek az athéni polgárok jogaival. A törvény elsősorban azokat érintette, akik idegen anyától és athéni apától származtak, őket *nothoi*-nak (’törvénytelen’, ’házon kívül született’) nevezték. Ugyanez a jelző illetve azonban a félig isteni származású hősokeket, ahogy Iasónt is.<sup>40</sup> Ebből az aspektusból különös figyelmet érdemel annak a tragédia egészén végigfutó párhuzamnak a jelentésszerű újraírása Weöresnél, amely Médeia testének nyílásai, a szülés, születés és halál, illetve a Szümplégadesz szikláinak hasadéka között létesül, amelyen keresztül a nő segítségével az Argó hajó sikeresen áthaladt: „Szép magzataidat hiába szüled? / Oh miért is hagytad el azt a vadont / S jöttél a sötétlő szirtkapun át?”<sup>41</sup> (1262–1264) E hasadékot a tragédia második felében a lesbosi költészet mitikus helyeként, a menekülés lehetőségeként megjelenített Athén mint távoli kapu váltja fel.<sup>42</sup> Az athéni nők központi szerepet játszottak abban, hogy a *parrésziát* legitimálják fiú utódaikban, ahogyan Euripidész *Ión* című tragédiája<sup>43</sup> is nyíltan hangsúlyozza: szabad (nyilvános) beszédük anyjuktól eredt. Ez a momentum nem pusztán Iasón kétes érvelését teszi átláthatóbbá, hanem a betelepült család valamennyi tagjának eredendő otthontalanságára irányítja a figyelmet. Médeia gyermekei (akiket a tragédia kezdetétől Hádészhoz köt a szöveg) a napszekéren anyjuk bosszújának áldozataiként előbb saját otthonukból, majd az Alvilágból is kirekesztetté válnak. Médeia gyilkosságsorozata Iasónt is kiszorítja az általa birtokolni vélt terekből: végleg távoznia kell a palotából, saját gyermekeit sem temetheti el, s megjövendőlt halála (az Argó csonkja vágja fejbe) a tengertől is elidegeníti.

<sup>40</sup> GRAF, *i. m.*, 259; MCCLURE, *i. m.*, 9; RUSH REHM, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1994, 97.

<sup>41</sup> „mit ért szülni e két fiut [...] / mire kerültél el kék Szümplégadesz / szirtfokát, vendég-megölő vizét?” (Kerényi Grácia fordítása)

<sup>42</sup> REHM, *The Play of Space*, *i. m.*, 254, 255, 258, 264.

<sup>43</sup> Devecseri Gábor nem igazán szerencsés fordításában: „[...] mert hogyha azt, ki szült, föl nem lelem, / az életem semmit sem ér. S ha esdhetem: / ó, bár athéni polgárnő lehetne ő, / szólásjogom hogy révén is lehetne majd. / A tiszta-vérű városban, ki bevándorolt, / ha polgárnak mondják is, szolgál-zár kerül / ajkára, és a nyílt beszédhez nincs joga.” (Eur. *Ión*, 669–675. = *Összes drámái*, *i. m.*, 463–464.)

Weöres hosszúversében a megszólaló hangok egyértelmű elkülönítését akadályozó nyelvi mozgásokkal összefüggésben nyomon követhető azoknak az euripidési szövegben megtalálható térbeli metaforáknak az újraírása, amelyek az ellenfél és a barát, az idegen és a hozzátartozó között érzékelhető határvonal fájdalmas kimozdítására és elbizonytalanodására hívják fel a figyelmet: a *philos* és *echthros* nem mint egymást kölcsönösen kizáró kategóriák, hanem mint átfedésbe kerülő fogalmak jelennek meg.<sup>44</sup> Az első rész beszélője a belső és külső tér határán, a tornácon helyezkedik el, az általa megszólított pedig a tengeren bolyong. A szöveg szinte mindvégig különböző minőségű terek határára állítja az éppen mozdulatlan beszélőt, a szeretett személy(ek) hiányát a szöveg következetesen a bizonytalan mozgással, a tekintet által bejárhatatlan vagy üres terekkel<sup>45</sup> teszi érzékelhetővé. A megszólalók közötti kapcsolat dinamikáját azok térbeli mozgása érzékelteti, amelynek a szöveg gyakran az üldözés és a menekülés jelentéseit kölcsönzi. Megfigyelhető, hogy a vers térszerkezetében jelölt két pólus, amelyek a női beszélő számára menedékként jelennek meg, az euripidési szövegben, Iasón megszólalásában hasonló jelentésben szerepelnek: „A föld ölébe kell elrejtőzködnie / Vagy szárnyakon a légbe szállni, hogyha nem / Akar lakolni a királyi ház miatt.” (1296–1298)

Az istenekkel folytatott kommunikáció meghatározó eleme a weöresi költemény első részében, hogy a beszéd elzárkózik tényleges címzettjétől: „Ha mutatnám szívem: irgalmaznának az istenek. / De néma leszek, esküszöm!” (371.), amely a kapcsolatok következetes egymásra olvasásának eredményeképpen a későbbiekben, az ósanyák kapcsán szintén térbeli metaforákkal lesz elbeszélhető. A szöveg zárata szintén megerősíti ezt a metaforikát („Én, átkozott, az oltárhoz nem léphetek”, 381.), amely a misztériumokon való részvételből kizártakon túl egyben Mózes kitaszított-ságára is utal az ígéret földjéről. Az euripidési tragédiával szemben, ahol a héliosi napszeker mintegy igazolja Médeia tettét, és visszakapcsolja a hősnőt isteni felmenői láncolatába, majd a kar az exodikonban ezt az elégtételt a halhatatlanok tetteinek kiismerhetetlen rendjébe integrálja, Weöresnél az 1. szövegrészben éppen e rend tragikus tett(sorozat) általi megszakadása kerül középpontba, és a költemény lezárásának ezzel összefüggésben egyik lehetséges értelmezése, hogy a beszélő kívül reked az egységet az ismétlés által megvalósító isteni szférán. A családi kötelékeit mániákusan felszámoló Médeia Euripidésnél egyes értelmezők szerint a reprodukív démonok (Lamia, Mormo) jellemzőit ölti magára, akik életük lezáratlanságától szenvedve más nőket sújtanak azokkal a csapásokkal, melyek őket érték. Ez testesül meg Héra Akraia kultuszában, amely Sarah Iles Johnston szerint szoros kapcsolatban áll Médeia Iasónhoz intézett azon utolsó szavaival, amelyekkel a korinthusi Héra-szentélyben majdan sorra kerülő, a gyilkos tettet engesztelő szertartásokra utal.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Erről bővebben lásd REHM, *The Play of Space*, i. m., 262.

<sup>45</sup> Például: „Ó, ha te / mellettem állnál...”

<sup>46</sup> JOHNSTON, *Corinthian Medea*, i. m., 45, 57.

A zárlatban tapasztalható kettősséget ez a metafora is előkészíti: míg a görög hagyományban a tökéletlen, büntetést kiváltó áldozatot, addig az Ószövetségben a népe megaláztatásában osztozó és gyilkosságának színhelyéről menekülő Mózes bűnbánó odaadását és félelmét sűríti magába, utal az isteni beszéd meghallásának és a kiválasztás aktusának (az előzményeket feltételező) eseményére, és az eltiltásra az ígért földjére való belépéstől. Az „olajfa-liget” a görög romok mögé képzel mediterrán táj és egyszerűsége az Olajfák hegye, ez utóbbira a szöveg igen szaggatottan utal. Az evangéliumi szenvedéstörténet a szöveg meghatározó pontjain referenciaként, de mindig töredékesen van jelen, és nem a megváltás, hanem az elárultatás, kiszolgáltatottság és megaláztatottság narratívájaként működik, a Getsemáne-kert kereszthalál előtti vízióit és kétségeit érzékeltetve. A szöveg egyes részletei cirénei Simont, Júdást, majd Pétert szólítják meg, utalnak a szenvedés kelyhére, a kereszthalálra („eltört a telt csupor és az ecetes bor kifolyt”) és a feltámadásra („nyughelye feltörve, kifosztva kong, / üres a halotti pólya”).

A hosszúvers szövegében a Médeia-történetek szüzségének egyik központi metaforája, a hazátlanság és idegenség tehát az olvasás metaforájává és létmetaforává is válik. A mítosztöredékek összeegyeztetésére és azonosítására tett, lezárhatatlan kísérlet az olvasás meghatározó tapasztalatává lesz, a szöveg térszerkezetét sorozatosan kimozdított és másként-látott, újrastrukturálódó, többértelmű terek rendszere alkotja. A terekből való kivetettség, a határhelyzet az ének önmagához fűződő (többértelmű és ebből a paradigmából kimozdított) viszonyát, a családtagok és a szerelmesek közötti kapcsolatot és az istennel folytatott kommunikációt egyaránt meghatározza, s a szöveg e kapcsolatrendszereket következetesen egymásra olvassa (hasonlóan a weöresi *Háromrészes ének* szövegéhez).

#### 4, a sárkány allegóriája és az ehhez köthető időstruktúra

A költemény szövegében a görög mítoszvariánsokhoz köthető tulajdonnevek helyett rokonsági viszonyba állított és nemi jelleggel ellátott állat- és növénynevek szerepelnek (Sárkányszűz, Sárkánylegény, Sárkány-Ős, Virág-Anyá, Tehén-Asszony, Medve-Ükanyó). A sárkány versbeli allegóriája történelmileg és földrajzilag is elkülöníthető eredetű (vagy már egymásba íródott) töredékeket, elbeszéléselemeket olvaszt magába. Az *Enúma elis* című akkád kozmogóniai költeményből Tiámat, a világháoszt megtestesítő sárkányszörny figurája,<sup>47</sup> a termékenység kínai sárkánya éppúgy szerepet játszik Weöres szövegében, mint az orphikus szövegek azon sokfejú, szárnyas sárkánya, amely az idő allegóriájaként jelenik meg,<sup>48</sup> vagy az Euripidésnél és Ovidiusnál megjelenített sárkányszekér, illetve annak a sárkánynak az alakja, amely az aranygyapjút őrzi az argonauták mítoszaiban. A *Faust* II. részének Ósanyáit idéző

<sup>47</sup> *Gilgames: Agyagtáblák üzenete*, ford. RÁKOS Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1985.

<sup>48</sup> Geoffrey S. KIRK, John E. RAVEN, Malcolm SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán, STEIGER Kornél, Bp., Atlantisz, 1998, 56.

nőalakok, amelyek a korai kínai, asszír és görög mitikus ábrázolások állatisteneinek képzetére is utalhatnak,<sup>49</sup> és kapcsolatba hozhatók Várkonyi Nándor *Sziriat oszlopai* című könyvének IX. fejezetében kifejtett nézetekkel,<sup>50</sup> a versben a határtalan múlt, a kezdetlen preegzisztencia állapotához kapcsolódnak, amelyhez Platón szerint az idő kötelékéből kiszabaduló lélek a visszaemlékezés által juthat el.<sup>51</sup> Az Oidipus királyról szóló elbeszélések talán a legmarkánsabb példái annak, hogy a rokonsági viszonyok tisztázatlansága és többértelműsége hogyan hívja elő az én eredetére és önazonosságára vonatkozó kérdések sokaságát. A beszélő e többszörösen rétegzett elbeszéléstörédek sokaságában keresi helyét, barangol, és nemegyszer idegen szólásokhoz képest kell külsőként pozicionálnia saját megszólalását (vö. például az első rész Iasón-vízióját vagy harmadik rész kapitálissal szedett sorainak az E/1. személyű beszélő szólamához fűződő viszonyával).

A Sárkányszűz és a Sárkánylegény tipográfiailag elkülönített szólama olvasható a korábban ismertetett kétféle időtapasztalathoz kapcsolódó létezmód allegorizációjaként, a Sárkányszűz megszólalásait a metaforabokrok által teremtett látvány uralja, testtartása a halottéhoz hasonló, az események lineárisan elbeszélhető idején kívül helyezkedik el:

„Mi panaszod? Semmi se múlik, élek, itt jövök  
és magad itt vagy velem, átfonsz, te vagy az én uram,  
ölellek éjjel-nappal; többet mit kívánsz?” (378.)

A Sárkánylegény szólama és a hozzá kapcsolódó narratív átvezetések a Sárkányszűz keresésének történetét beszélnek el. A két szereplő vagy létezmód találkozása csak az emlékezés pillanatában jöhet létre, amikor a beszélő emberi személyiségétől elhatárolódva<sup>52</sup> mozdulatlaná válik, és a mérhető idő tapasztalatán kívülre kerülve halotti testtartást vesz fel:

A föld peremén  
világtalan lélekkel, mint a kő, soká  
fekszem a sötét s a semmi közt. Mert nincs remény,  
csak innenső és túlsó kettős éjszaka (377.)

<sup>49</sup> A Weöres-költeményben feltüntetett tehén és páva Héra Akraia állataiként különös jelentőségre tehetnek szert.

<sup>50</sup> VÁRKONYI Nándor, *Sziriat oszlopai: Elsüllyedt kultúrák*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1939, 288–292.

<sup>51</sup> Lásd KERÉNYI Károly, *Platonizmus = K. K., Halhatatlanság és Apollón-vallás: ókortudományi tanulmányok, 1918–1943*, Bp., Magvető, 1984, 474.

<sup>52</sup> Ezt erősítik meg a 2. szövegegység utolsó sorai is: „elrothadok s ha burkomból kibomolva majd / az idegen messzeségben ifju életem / s ígért jegyesem elérem: jaj, már más leszek” (378.)



A harmadik részben a zárlatig egyetlen beszélő szólamában váltakozik a kétféle időtapasztalat: hajnalban szólal meg, saját emlékeként/álmaként összegzi a második egység történéseit, majd az ovidiusi intertextus mentén a térbeli mozgással, a Nap horizonton befutott pályájának követésével megismétli a Sárkánylegény útját, míg elérkezik a Nap kapujához, ahhoz a metaforikus helyhez, amely Hésiodos elbeszélésében az egymást váltó nappal és éjszaka, élet és halál helye, Apollónios Rhodiosnál pedig Aiétés palotája, ahol a napsugarak kipihenik magukat. A két beszéd típus ismételt ütköztetése, amely szoros összefüggést mutat a héraleitosi mottó állításaival és szerkezetével, a weöresi szöveg legkidolgozottabb és lehangsúlyosabb szakaszait emeli ki, amelyek tematikailag mindannyiszor a halál élményéhez kapcsolódnak.

MÁRIA BARTAL

*The Name of Externality*

*About the Poem of Sándor Weöres: Medeia*

*Medeia* by Sándor Weöres is one of the poet's epic mythological poems of the 1950s, connecting and contrasting fragments of Medea's disparate mythic narratives written by Euripides, Apollonius Rhodius and Ovid. The textual and narrative discontinuity and the mixture of epic, lyric and dramatic discourses in a widened context of Medea's mythologems allow to read the poem as a simultaneous experiment to interchange the dramatic functions of the characters, dissolving and establishing the borders of their identity, and, paradoxically, to metaphorise the closure, the marginalization and the isolation of the Self. *Medeia* is constituted by a double time structure: besides the homogeneous time of the dream and the non-existence connecting to the inseparability of the poem's speakers and to the visual dominance, there is the time structure of the unified centre of the unidentified *first* person *singular*, and the remembrance of the voices resulted in diverse histories. The three dominant types of the speakers' narratives are the magic powers of the enchantress penetrated by the voices of the victims, that of the orphic Medea calling into question the function and effect of poetry and song, and the various mythologems of dragons.