

TAR IBOLYA

A MÍTOSZ MINT ŐSI ÉS KÖZÖS NYELV

Néhány mítoszértelmezés tárgyalása után a tanulmány a mítosz irodalmi művekben való megjelenésének bizonyos elveivel foglalkozik. A mítosz valódi tartalma különböző megközelítésekben jelenhet meg egy-egy művész szándékának, illetve értelmezésének megfelelően. Az allegorikus interpretációk rövid áttekintése után két mítosz (Orpheus-Eurydiké, világkorszakok) néhány változatának taglalása következik. A Vergilius műveiben szereplő aranykormítosz kapcsán az a kérdés áll a középpontban, hogy Vergilius vajon új mítoszt teremtett, vagy újraformálta a mítoszt. Ennek értelmezésében az orosz formalisták *sujet és fable* közti megkülönböztetése nyújt segítséget. Arra a kérdésre, hogy a mítosz művészi megjelenési formája kifejezhető-e szavakkal, Rilke és Hölderlin szavait idézve keres választ az írás.

Kulcsszavak: mítosz, allegória, Orpheus, Eurydiké, aranykor, modern reflexiók

Sallustios, Iulianos császár kortársa szerint a mítosz arról szól, ami sosem történt meg, mégis jelenvaló,¹ ez magában foglalja és közvetíti a ciklikus visszatérés és csírájában az időtlen általános gondolatát. Így nem áll távol azoktól a huszadik századi mítoszfelfogásoktól, melyek szerint a mítosz olyan elbeszélés, melyet egy időben és térben meghatározható emberi közösség mint tradicionálist és lényegében változatlant fogad el, lényeg alatt az elbeszélés alapvető tartalmát értve, mely az emberi lét alapvető helyzeteit s az ember világban való helyét valamilyen istentörténet révén világítja meg. A mítosz tehát elbeszélés, de a tagolt, tradicionális elbeszéléseken belül sajátos státusza van: a mítoszok különleges jelentéssel bírnak. A mítosz a leglényegesebbre kérdez rá, de nem filozófiai értelemben. Ez a „leglényegesebb” egy-egy mítosz keletkezési folyamatában valamilyen aktualitást jelent, melyen – Burkert megfogalmazása szerint – újra meg újra munkálkodtak, s épp ezért nem vált jelentéktelenné. „A mítoszok konfliktusoknak voltak és vannak kitéve, azokból származnak, s azokat örökítik tovább. A mítoszok nem teremtenek egyoldalú egységet vagy jelentést, hanem inkább arra hajlanak, hogy más nézőpontból értékeljük a valóságot.”² Egy másik meghatározás szerint „egy elbeszélést csak akkor nevezhetünk mítosznak, ha az emberi lét alapvető kérdéseire ad választ, ha arra törekszik, hogy megmagyarázza a világ, az ember vagy az ember számára fontos dolgok keletkezését.”³ Burkert alkalmazott mítoszokról beszél, ezek különböző formái,

¹ *De diis et de mundo* 4.

² W. Burkert: *Antiker Mythos – Begriff und Funktion*. In: H. Hoffmann (ed.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen 1999. 21: „Mythen waren und bleiben Konflikten ausgesetzt; sie entstammen aus Konflikten und tragen Konflikte weiter. Mythen betreiben nicht einseitige Einheits- und Sinnstiftung, sondern sind eher geneigt ... Kommentar zur Wirklichkeit von anderer Warte her zu leisten.”

³ A. E. Jensen: *Mythen der Naturvölker*. In: *Die Wirklichkeit des Mythos*. München 1965, 30: „Wir können eine Erzählung nur dann als Mythos bezeichnen, wenn er eine Antwort gibt auf Grundfragen der menschlichen Existenz, wenn es ihm darum geht, den Ursprung der Welt, des Menschen oder der ihm wichtigen Dinge zu erklären.”

mint például az eredetmítosz, a vándormítosz vagy a kultúrhérosz mítosza olyan értelemben alkalmazott mítoszok, hogy lokális igényekhez kapcsolódva jelennek meg. „De az elbeszélés hagyománya mégis mindig távolabbra nyúlik vissza, mélyebb alapon nyugszik; nem a közvetlen propaganda céljából született meg ... s így lehetővé tesz másfajta feldolgozásokat is.”⁴ Az általában vett mítoszoknak azt kell nyújtaniuk, amire a térben és időben korlátozott történelem már nem képes: a puszta gondolat érzékelhetővé tételét. Mindenesetre a mítosz különböző formáinak hatását nem az időtlen emberi rejtvényekre adott régi válaszok meggyőző ereje jelenti, hanem azok a mítoszokban rejlő kérdések, amelyek ezek recepciójában megfogalmazódnak. Ily módon a mítoszismételek száma gyakorlatilag végtelen. Eliade mondja erről az örök visszatérésről: „Minden mítosz megnyilatkozás valamilyen eseményről, mely *illo tempore* történt, s amely minden olyan cselekményre és helyzetre vonatkozóan kötelező érvényű példa, ami ezen esemény következtében megismétlődik ... A megismétléssel együtt jár a profán idő megszűnése, s ez az, ami az embert mágikus-vallási időbe helyezi, ami a mitikus idő örök jelene.”⁵

Ontológiai szempontból a tradicionális, spontán mítosz természetes, immanens transzcendenciát jelent. A mítoszok megismételhetőségében megőrződik ez a jelleg, egészen a mesterséges mítosz megjelenéséig. Minthogy a mesterséges mítoszt tudatosan és tendenciózusan egy meghatározott közösség érdekeinek megfelelően alakítják, érvényessége eleve partikuláris. A *logos* helyébe a mesterséges mítosz tér vissza. Megalkotását és befogadását a pszichológiai, történeti, szociális helyzet határozza meg. Létrejöttét elősegítik a történeti krízisek. Az immanens transzcendencia a mesterséges mítoszban oly túlzóan jelenik meg, hogy az immanencia megszűnik, és a transzcendencia tendenciózussá válik. A mesterséges mítosz gátolja az alkotó ismétléseket, s mint a kollektív szubjektivitás célirányos megnyilvánulása a mitológiák hanyatló formáját képviseli. Más a helyzet a mítoszok művészi, költői feldolgozásánál. A költői feldolgozások kihasználják a mítosz értelmezhetőségének végtelen számú lehetőségét, ami a tartalommal teli mítosz végtelenségében rejlik.

Az általában vett mítosz és annak irodalmi megformálása ugyanazon dolog két oldala.⁶ Az előbbi nem ismeri a történet és az elbeszélés kettősségét. A mítosznak csak egyetlen, eredeti jelentése van. Azonban mihelyt irodalmi szöveggé válik, az átértelmezés lehetősége hozzátartozik a lényegéhez. A mítosz túléli a hozzá kapcsolódó kultúrát,

⁴ Burkert: i. m. (2. jegyz.) 25: „Und doch reicht die Erzähltradition jeweils weiter zurück, sie steht auf tieferen Fundamenten; sie ist nicht zum Zweck direkter Propaganda erfunden ... und lässt darum immer auch andere Bearbeitungen zu.”

⁵ M. Eliade: Die Religionen und das Heilige. Frankfurt/Main 1986. 496: „Jeder Mythos ... sagt von einem Ereignis aus, das *illo tempore* stattgefunden hat und das ein verbindliches Beispiel für alle Handlungen und 'Situationen' darstellt, die in der Folge dieses Ereignis wiederholen ... Die Wiederholung bringt die Aufhebung der profanen Zeit mit sich und stellt den Menschen in eine magisch-religiöse Zeit hinein, die ... 'ewige Gegenwart' der mythischen Zeit ist.”

⁶ Lásd ehhez J. Pépin: Mythe et allegorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes. Paris 1976².

de ebben a másodlagos létben megváltozott jelentés és megváltozott felhasználói kör kapcsolódik hozzá. Elképzelhetetlen lenne egy olyan elbeszélés, amely egy mítoszt eredeti formájában ismételné meg. „Elbeszélni annyit tesz, mint mindig újra elbeszélni, s ez azt is jelenti, hogy ellentmondani.”⁷ Minden művészet alapvető formai elvei közt ott van a variáló ismétlés. A mítosz irodalmi ismétlése mindig magában foglalja a különbözőség momentumát, egyedül ez teszi lehetővé a mítosz mint egyéni művészi alkotás esztétikai realizációját.

A mítosz irodalmi megjelenésében intencionális költői fikció, különböző megfogalmazásai pedig valamilyen gondolat költői aktualizációi. A mítoszok költői változatai átfogó vízióba foglalják az egyes elemeket; gyakran van eszkatologikus jellegük, amelyben az ember által megélt időt mindent átfogóvá teszik.

A mítoszok diakronikus megjelenési formái a költői szándék különbözősége miatt különféle síkokon realizálódhatnak; ilyen az irodalmi *aemulatio*, a paradigma, a metafora, a szimbólum, az allegória. Itt egy-két szót az allegorézisről is kell ejtenünk, melynek esetében allegorikus magyarázat révén racionális értelmet tulajdonítunk valaminek, míg az allegória a mítosz szabadabb használatát jelenti a költőileg emelkedett kifejezés-mód létrehozására.

Az allegorézis hozzájárult ahhoz, hogy bizonyos antik szerzők és művek a kései antikvitásra és a középkorra is átöröklődjenek, de a humanizmus korszakában a humanisták, sőt az egyház is (illetve a keresztény reformerek) közreműködtek abban, hogy a pogány szerzők keresztény allegorézisét hivatalosan is betiltsák a tridenti zsinaton. A dolog odáig fajult, hogy 1559-ben pápai indexre tették Ovidius *Metamorphoses*ének allegorikus magyarázatát mint eretnekséggel gyanúsítható művet.⁸ A keresztény allegorézis legismertebb példája Vergilius 4. eklogájának értelmezése. Jól ismerjük Lactantius és Augustinus interpretációját vagy Nagy Konstantin híres beszédét, amelyben a görögre fordított eklogát görögül értelmezi. Talán kevésbé ismert egy V–VI. századból való pseudo-augustinusi prédikáció *Sermo contra Iudaeos, paganos et Arianos* címmel. Ennek egyik szakaszában patriarchákat, prófétákat és pogányokat – köztük Vergiliusszal – szólítanak fel, hogy valamilyen mondással tegyenek tanúságot Krisztus mellett. Vergilius szájába a 4. ekloga egyik sorát adja a prédikáció: *Iam nova progenies caelo demittitur alto*. A prédikációnak ezt a részét egészen a XVI. századig gyakran olvasták fel a karácsonyi liturgiában. Még érdekesebb, hogy a *Metamorphoses* is keresztény interpretáció tárgya lett. Az első szisztematikus allegorizáló *Metamorphoses*-kommentár a XII. század végén született az orléans-i Arnulf tollából *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* címmel. Az *accessus* címszó *intentio* alcikkelyében azt írja, hogy Ovidius az átváltozásokról akart beszélni, mégpedig azzal a céllal, hogy ne csupán az átváltozásokba nyerjünk bepillantást, melyek külsőleg, a testi dolgok kapcsán történnek, hanem azokba

⁷ Cf. Lévi-Strauss: *Mythologiques* IV. Paris 1971. 171.

⁸ In Ovidii *Metamorphoseos* libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae. Lásd B. Guthmüller: *Formen des Mythenverständnisses um 1500*. In: H–J. Horn – H. Walter (eds.): *Die Allegorese des antiken Mythos*. Wiesbaden 1997. 48.

is, melyek belsőleg, a lélekben zajlanak le.⁹ Ez a munka a későbbi iskolai és egyetemi értelmezésekre is hatással volt.

Az egyház sem utasította el a mítoszok bevonását – ez elsősorban a *Metamorphoses* mítoszait jelentette, hiszen a művet gyakorlatilag mitológiai kézikönyvnek tekintették. Ez azért következhetett el, mert a mítoszokat élénk érdeklődés övezte, s így a prédikációkban megengedett volt a használatuk, természetesen a keresztény hit szolgálatába állítva.¹⁰ Tartós hatása volt például az 1342 előtt Avignonban írt, majd a szerző, Pierre Bersuire által 1350-ben Párizsban átdolgozott *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* című munkának vagy a XIV. század eleji *Ovide moralisé*-nek, egy ismeretlen ferences szerzetes tollából.¹¹ Boccaccio *Genealogia deorum gentiliuma* nagyjából ugyanabban az időben íródott, mint az *Ovidius moralizatus*, de csak jó 100 évvel később, 1472-ben jelent meg, ekkor viszont annál nagyobb hatása volt. Ebben a munkában már felismerhetők az új, humanista tendenciák. Boccaccio nem elégszik meg Ovidiuszal, teljességet akar, s újjá szeretné éleszteni az antik mitográfiai irodalmat. Varro nyomán,¹² akit Augustinus révén ismer, a mítosz különböző rétegeit különbözteti meg: a *sensus litteralist* vagy *historialist* és a három *sensus allegoricist* (*sensus moralis*, *sensus allegoricus* – szűkebb értelemben – és *sensus anagogicus*).¹³ Boccaccio tehát a történelmet és a természetfilozófiát is bevonja értelmezéseibe, traktátusa ily módon az antik műveltség enciklopédiája is. Egyúttal azonban a mítoszok esztétikai felfogásának is úttörője, a *Genealogiát* nem utolsósorban költői témák gyűjteményének tartja.¹⁴ Ez a megközelítés a humanizmus kori udvari miliő mítoszrepciójára is hatott. Egy másik elágazás, mely az *Ovidius moralizatus*-tradíció alapult, az igénytelen, épületes népi nyelvzetű irodalom, mint például Bonsignori *Ovidio Metamorphoseos vulgare* című munkája.¹⁵

A mítosz allegorizálására érdekes példa Boethius *Consolatio Philosophiae*-jában az Orpheus-Eurydice-betét. A költemény maga költői allegória, az allegorézist a prózai szöveg tartalmazza. Ezzel a kettősséggel Boethius moralizációvá változtatta át anyagát – ezt már átmenetnek lehet tekinteni a mítosz középkori felfogásához. Orpheus a hús gyönyörébe süllyedt ember példája, Eurydice pedig a bűnt szimbolizálja, melynek következményeként Orpheus leszáll az alvilágba. Az elbeszélést morális tanulság zárja: Boethius egyfelől a gyönyör lefelé húzó erejét, másfelől a lélek megtisztulás felé vezető útjának lehetőségét akarta megfesteni. Ez az allegorikus magyarázat nem áll egyedül, a korai kereszténység idején találunk olyan katakombafreskókat, melyeken Orpheus egyértel-

⁹ Guthmüller: i. m. (8. jegyz.) 55.

¹⁰ Guthmüller: i. m. (8. jegyz.) 43.

¹¹ Guthmüller: i. m. (8. jegyz.) 46. Vö. még L. Brisson: Einführung in die Philosophie des Mythos. Darmstadt 1996. 195–197.

¹² Varro szembeállítja a mitológiai teológiát a filozófusok *physis*-teológiájával és az állami teológiával.

¹³ Guthmüller: i. m. (8. jegyz.) 49.

¹⁴ Boccaccióhoz lásd Guthmüller: i. m. (8. jegyz.) 49–53 és Brisson: i. m. (11. jegyz.) 185–186.

¹⁵ Giovanni dei Bonsignori: Ovidio Metamorphoseos vulgare. Nyomtatásban megjelent: Velence 1497, a mű keletkezési ideje 1375–1377.

műen mint a jó pásztor jelenik meg. Később Krisztus alakja fokozatosan Orpheus helyébe lép a képeken. A korai kereszténység – valószínűleg az orphika hatására – Orpheus harmonizáló, szeretetet sugárzó alakjában Krisztus *praefiguratió*ját látta.

Az antik mítosz egészen más Orpheus-alakot közvetít. A különböző feldolgozásokban a következő elemek hangsúlyosak: Orpheus mint kiemelkedő, varázserejű énekes, mint *par excellence* költő és énekes, mint a halált is legyőzni képes szerelem képviselője. A mítosz két legismertebb feldolgozása Vergiliustól és Ovidiustól származik. Ezek jól ismertek, így részletesebb taglalásuktól eltekinthetünk. Mindazonáltal ők ketten határozzák meg a XV–XVI. században az Orpheus-mítosz hagyományát, melynek népszerűsége a reneszánszban felért az ókorival. Orpheus a tiszta, megváltó művészet szimbólumává vált. A reneszánsz után a zene lett az új feldolgozások területe, s szimbólumértékű, hogy az opera forradalma éppen egy Orpheusról szóló művel kezdődött, Monteverdi *Orfeójával* (1607), de a műfaj kezdetén is ugyanennek a mítosznak a feldolgozása áll: Peri *Euridicéje* (1600).

Szintén szimbolikusan tekinthetjük, hogy a világi dráma kezdetét a XV. század Itáliájában egy ugyancsak az Orpheus-mítoszt feldolgozó mű, Poliziano *Favola di Orfeo*-ja jelenti. Polizianót 1480-ban bízta meg Mantova kardinálisa, Francesco di Gonzaga azzal, hogy Clara Gonzaga és Gilbert de Montpensier, valamint az azonos nevű Francesco Gonzaga és Isabelle d'Este kettős esküvőjére írjon egy színpadi művet. A darabot nem mutatták be, mert az esküvői ünnepség elmaradt. Poliziano mentegeti magát a *stilo volgare*,¹⁶ azaz az olasz nyelv használata miatt. Itt valószínűleg a humanista szólal meg, aki egy antik mítosz feldolgozása esetében a latint méltóbbnak találta volna. Később a *Favola*lát épp emiatt tartották irodalomtörténeti jelentőségűnek: ez volt az első profán, olaszul írt színpadi mű. Poliziano nemcsak a tematikát illetően újított (vallási téma helyett antik mítoszt választott), hanem formailag is. A *Favola* prológosusa emlékeztet ugyan az antik komédiák vagy a *sacra rappresentatiók* prológosára, utána azonban a műfajok, metrumok, strófák újszerű változatossága következik. A dialógusok az antik eklogák hangvételére emlékeztetnek, a lírai hangulat a balladaszerűvel váltakozik. A témát magát Vergiliusból és Ovidiusból merítette Poliziano, szimbolikája többnyire a két antik költő által meghatározott keretek közt marad. Bizonyos tekintetben a *sacre rappresentazioni* is Poliziano mintái voltak. Ő is prológussal kezdi művét, s ő sem osztja fel felvonásokra a darabot. A pokol helyébe az alvilág leírása kerül az antik szerzőkből ismert alakokkal: Plutóval, Proserpinával, Minosszal, Cerberusszal és az alvilágban szenvedő bűnösökkel. A továbbiakban már egyedül az antik minták a meghatározók. A kulisszát Arkadia képezi, melynek kialakításában felfedezhető az antik bukolikusok, Theokritos, Vergilius, Calpurnius hatása. E helyszínen beszélget egymással Mopso és Aristeo, a dialógusok elemei félreismerhetetlenül az antik pásztori költészetből származnak. A pásztorok párbeszéde, Euridice Aristeo elől való menekülése dinamikusabbá teszi az anyagot az antik feldolgozásokhoz képest. Orfeo csak később jelenik meg egy sapphói strófákban előadott latin nyelvű, Gonzaga kardinálisnak címzett dicsőítő énekkel. (Ez a momentum az

¹⁶ Lásd I. Maier: Ange Politien. Genève 1966. 392, 34. jegyz.

udvari kultúra és a humanista ideológia szétválaszthatatlanságát bizonyítja.) A dicsőítő ének a kultúra és civilizáció ideáljának kifejeződése: egy humanista számára csak latin nyelven képzelhető el egy méltó dicsőítő költemény; a megszólított a támogató maga, akinek eme kultúra szponzorálása köszönhető. Minthogy a mítosz szerint Orfeo is kultúrateremtő, a panegirikus ének előadója csak ő lehet.

Orfeót az ének előadása közben éri Euridice halálhíre. Kétségbeesésének, az alvilági istenekhez való könyörgésének leírása megfelel az ovidiusinak. Poliziano néhány motívummal kiegészíti a történetet, az alvilágba vezető utat például részletesebben, festői eszközökkel írja le. Poliziano inkább lírai, mint patetikus. Az erőteljes színek hiányoznak nála, harmónia és gyengédség határozza meg a hangulatot. Orfeo dalának szépségével éri el győzelmét.

A *Favola* csaknem minden részében felfedezhetők az antik mintáktól való finom eltérések – ezek mindig a színpadi dramaturgiát szolgálják. Amikor például Orfeo másodszor is fel szeretné hozni Euridicét az alvilágból, Poliziano azzal éri el a jelenet dinamikus hatását, hogy az egyik fúria Orfeo ellen fordul. Az ókorban az irodalmat az *imitatio* és *aemulatio* határozta meg; Poliziano az antik téma utánzásával és alkotó újrafarmálásával ezt az antik tradíciót folytatja.

Mi határozza meg a *Favola* sokszínűségét? Poliziano különböző elemeket használ fel: a pásztori költészetet, az antik szerzők mitológiai elbeszéléseit, a kortárs *volgare* alkotásait. Ezzel új műfajt teremtett. A *Favola* alapján a humanista esztétikára és Poliziano világképre is következtethetünk. A különböző elemek használata a *varietas* esztétikai ideáljának felel meg. Euridice első pillantásra nem egységes alakját Tirso leírásából ismerjük meg, később tanúi vagyunk Aristeo elől való menekülésének, majd mint testetlen árny szólal meg. Figuráját a szépség, ifjúság és szerelem hármasa tartja össze, szembeállítva vele az életet veszélyeztető alakokat és a halált. Poliziano az Orpheus-mítosz feldolgozásával az élet és halál, a fény és sötétség, a jó és a rossz kibékíthetetlen ellentétét fejezi ki. A mitikus költő újratemtésével, akinek éneke révén a holt világ megelevenedik, a zabolátlan szenvedélyek lecsendesednek, az alvilági istenek legyőzötté válnak, Poliziano a költészet hatalmát és a költő szerepét ismerteti el. A költői szó erejét, a költészet szentségébe vetett hitet – Poliziano üzenetét – Orpheus alakja közvetíti számunkra.¹⁷

Mi marad meg ebből a XX. század számára? Ha Tennessee Williams *Orpheus Descending* című drámáját, Cocteau *Orphée*-jét, Anouilh *Eurydice*-ét vagy M. Camus *Orfeo negro* című filmjét tekintjük, olyan alapmotívumok, mint Orpheus, a művész, Eurydice, a szeretett hitves alakja, halála, az alvilág valamilyen szintű megjelenítése. Azonban a költő vagy művész kudarcot vall, ami azt jelenti, hogy a művészetből már hiányzik a megváltó erő, a művész és a művészet elsüllyed a mindennapi élet szürke tengerében.¹⁸

¹⁷ Lásd hozzá Tar I.: Orpheus in der Antike und bei Poliziano. In: *Kürtösi K. – Pál J.* (eds.): Celebrating Comparatism. Szeged 1994. 229–238.

¹⁸ Lásd hozzá H. Hofmann: Orpheus. In: H. Hofmann (ed.): Antike Mythen in der europäischen Tradition. Tübingen 1999. 153–198.

Közelítsünk most más oldalról a mítosz és annak költői megformálása felé. A költői verzió művészi konstrukció: Sklovskij így határozza meg a *sujet*-t.¹⁹ Ő más orosz formalistákkal együtt ezt szembeállítja az anyaggal, melyet *fable*-ként határoznak meg. Borisz Tomasevskijtől származik a *fable* és a *sujet* kanonikus definíciója: „A *fable* a motívumok összessége logikus oki-időrendi összefüggésükben, a *sujet* ugyanezen motívumok összessége, de abban a sorrendben és összefüggésben, amelyben ezek a művek megjelennek.”²⁰

Ezekből a definíciókból kitűnik, hogy ugyanazon narratív szöveg két aspektusáról szólnak. Mivel a mítosz a narratív szöveg speciális példája, megítélésem szerint az egyik aspektust (*fable*) mint szövegen kívüli, a másikat (*sujet*) mint szövegen belüli fogalmat lehet használni. A *fable* tehát az önmagában vett mítosszal azonos, s *sujet*-ként értelmezzük a mítoszfeldolgozásokat. Ha az egyik legismertebb mítoszt (annak a különböző változatokból kikövetkeztethető lehető legteljesebb formájában), a világtörténelemről szólót vesszük példaként, ezt *fable*-nak tekinthetjük, *sujet*-nek pedig ennek egyik, vergiliusi feldolgozását, melyből (illetve melyekből, hiszen az aranykormítosz Vergilius mindhárom műfajában szerepel) kiolvashatjuk Vergilius költői intencióját. A *sujet*-fogalomban benne foglaltatik még egy másik értelem is: az eredeti mítoszba vetett hittől való eltávolodás. A vergiliusi valóság horizontján már nem lehet játszani azzal a gondolattal, hogy az istenek megjelenhetnek, vagy a hésiódosi értelemben vett aranykor visszatérhet. Ha Vergilius erről beszél, akkor ebből következően a maga valóságában nem reménykedhet egy ehhez hasonló eseményben, hanem csupán a saját valóság szerkezetének radikális megváltozásában. „Hogy tulajdonképpen mi a világ – nem az, amit szokásosan annak tartanak, hanem a tulajdonképpeni, az igazi, a teljes, az ép világ, mely korántsem látható mindenki számára, hanem nagyon is rejtetten, ma talán már nem is, létezik, sőt, talán sosem is volt, hanem valami eljövendő – ez a tulajdonképpeni izgatató kérdés.”²¹

A világtörténelmi mítosz átformálása már a 4. eklogában tetten érhető Vergiliusnál: az aranykort a jövőbe vetíti előre, ami egyúttal a ciklikus történelemfelfogás eszkatologikusba való átváltozását is magába foglalja. A költeményben két időfelosztás rétegződik egymásra: egyfelől a világtörténelmi váltás, másfelől a *magnus saeculorum ordo*, melyhez az *ultima aetas* is hozzátartozik. A történelmi idő mindkét időfelosztásban hiányzik – a költeményen kívül. A 4. eklogában ellenben az aranykor fokozatos eljövételének kezdete pontosan meghatározott. A mitológiai és történelmi idő itt egymásba folyik. A mitológiai való át lépés (az aranykor ábrázolása) képezi a hidat az átélt és áthidalt negatív valóság (a polgárháborúk) és a remény közt (melyet egy történelmi esemény,

¹⁹ V. Sklovskij: Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und dem allgemeinen Stilverfahren. In: V. Sklovskij – W. Stempel (eds.): Texte russischer Formalisten I. München 1969–1972. 38–39.

²⁰ B. Tomasevskij: Teorija Literatury. Leningrad 1925. 133–161.

²¹ W. Bröcker: Dialektik, Positivismus, Mythologie. Frankfurt/Main 1958. 35: „Was die Welt eigentlich sei – nicht das, was man gewöhnlich dafür hält, sondern die eigentliche, die wahre, die ganze, die heile Welt, die keineswegs vor allen Augen steht, sondern höchst verborgen, vielleicht heute gar nicht da, ja vielleicht noch nie da gewesen, sondern etwas zukünftiges ist – das ist die eigentlich bewegende Frage.”

a brundisiumi szerződés vált ki), valamint az elért állapot megmaradása iránti vágy között. A múlt félelem, a jelen remény, a jövő vágy – az ezek közti feszültség kifejezését a mítosz alkalmazásával és újraalkotásával éri el a költő.

A *Georgicá*ban jelen van a történeti idő és tér, konkrét voltában még fokozottan is: a *laus Italiae*-ban (2, 149–154) Italiát saturnusi földként jellemzi Vergilius. A realitáshoz való kapcsolódást a korszakváltás Hésiodoszhoz képest új értelmezése csak erősíti: a fáradtságos munka osztályrészül való jutását isteni akaratnak s ily módon pozitívnak állítja be a költő (1, 121–124). A paraszti világban tehát két világek közötti jellemzőit lehet tetten érni: a vaskorszakét (fáradtságos munka) és az aranykorét (béke, tisztaság, igazságosság). A jövő felé való orientálódás nem olyan erős a tankölteményben (bár az üdv Octavianus alakjához kapcsolódik – 1, 498–501). A műfaj által is meghatározottan a mítosz alkalmazását az erős múltra és jelenre való vonatkoztatás és a paradigmásméret határozza meg.

Az *Aeneis*ben Vergilius a világek közötti mítosz bizonyos elemeinek kiemelésével éri el, hogy közvetett módon Augustust és a pax Romanát dicsőíti. Olyan mitikus összefüggéseket teremt és olyan másodlagos jelentésekkel gazdagítja az elbeszélést, melyek révén Augustus nem az elbeszélés elsődleges síkján, hanem mintegy áttetszően és magasabb szférába emelve mint Róma sorsának beteljesítője jelenik meg. Vajon ennek fényében mesterséges mítoszlát beszélhetünk az *Aeneis* kapcsán? Művön kívüli megközelítésben, a történeti valóságban szemlélve feltétlenül. De a műalkotáson belül Vergilius ezt a tudatos művészi szerkezet révén el tudja kerülni. Az egész eposzban csak a Saturnus-történetet kezeli mítoszként, de a több alakra is érvényes tipológiai megfelelések révén eléri, hogy a mitikus jelentőség Augustus alakjára is kisugárzik (6, 792–794). Vergilius egy művön kívüli gondolatot – az augustusi teljesítmény értékelését – a mítosz mint tipológikus példa révén a műben immanenssé tudja tenni, s a különböző idősíkok egymásra vonatkoztatásával, a múltba és jövőbe történő utalásokkal a római történelmet mint teleológikus fejlődést tudja ábrázolni. Ennek három kardinális pontja Iuppiter beszéde az első, Anchises szavai a hatodik és Euander elbeszélése, valamint a pajzsléírás a nyolcadik énekben. Ezek képezik a mű tengelyét, ezek révén tudja Vergilius a római történelmet egészen saját jelenéig magasabb, mitikus síkra emelni. Vergilius nem egyszerűen mítoszfeldolgozó költő, hanem mítoszalkotó. A mítosz recepciós lehetőségeinek végtelenjében ez is lehetséges. Ezt éljük meg a modern irodalomban is, gondoljunk akár Thomas Mann *József-tetralógiájára* vagy Marquez *Száz év magány* című regényére.

A mítosz műalkotásokban való kifejezésének még egy példáját szeretném felhozni. Karl Jaspers írja: „A mítoszok csak akkor tárulnak fel, ha megértjük őket. A mítosz nem maga az elbeszélés mint olyan, hanem az, ami jelentésként benne rejlik. A mítosz jelentését anélkül érezzük, hogy felismernénk. Megéljük, anélkül, hogy tudnánk. A mí-

toszok a jelentések végtelen hullámzó tengeréhez hasonlítanak, melyek a lét s a saját lét mélységébe hatolnak.”²²

Ki érzi a mítosz jelentését egy mítosz nélküli társadalomban? Leginkább talán a művész, valamilyen antik műalkotás szemlélésekor, a művész, aki a rejtett dimenziókat is képes felfogni. Jaspers akár Rilke Apollo-költeményeire is alkalmazhatta volna meghatározását. A *Korai Apollo* és az *Archaikus Apollo-torzó* 1906-ban és 1908-ban születtek. Rilke talán a képzőművészeti alkotásokat akarta szavakkal kifejezni, ahogyan az archeológus Ulrich Hausmann is gondolta.²³

*Korai Apollo*²⁴

Mint olykor még lombja sincsen ágról
 egész tavaszi reggel intene,
 ez ifju főben még semmi se gátol,
 hogy minden költemények tüze ne
 járja át szívünk szinte már halálként.
 Mert még tekintetén árny nem ködös,
 babérra még túl hűvös e halánték,
 s a rózsabokor dús szemöldiből
 csak ezután fog még szökkenni szárba,
 honnan majd elvált levelet kavár
 a hang, ha rezzen, szirmokat a szájra,
 mely most még szóttalan s villogón új,
 s csak mosolyával kortyint kóstolóul,
 mintha most ömlenék belé a dal.

(Somlyó Zoltán fordítása)

²² K. Jaspers: Mythos und Philosophie. In: K. Hoffmann (ed.): Die Wirklichkeit des Mythos. München – Zürich 1965. 56: „Erschlossen werden die Mythen ... erst, wenn wir sie verstehen. Der Mythos ist nicht schon die Erzählung als solche, sondern erst das, was darin liegt an Bedeutung. Die Bedeutung im Mythos spüren wir, ohne sie zu erkennen. Wir erleben sie, ohne sie zu wissen. Die Mythen sind wie ein unendlich wogendes Meer von Bedeutungen, die in die Tiefe des Seins und meines Seins dringen.”

²³ U. Hausmann: Die Apollo-Sonetten Rilkes und ihre plastischen Urbilder. Berlin 1947.

²⁴ Wie manches Mal durch das noch unbelaubte / Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz / im Frühling ist: so ist in seinem Haupte / nichts, was verhindern könnte, dass der Glanz / aller Gedichte uns fast tödlich träfe, / denn noch kein Schatten ist in seinem Scham, / zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe, / und später erst wird aus den Augenbrau' / hochstämmig sich der Rosengarten heben, / aus welchen Blätter, einzeln, ausgelöst / hintreiben werden auf des Mundes Beben, / der jetzt noch still ist, nie gebraucht und blinkend / und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend, / als würde ihm sein Singen eingeflösst.

*Archaikus Apollo-torzó*²⁵

Nem ismerhettük hallatlan fejét,
 melyben szeme almái értek. Ám a
 csonka test mégis izzik, mint a lámpa,
 melybe mintegy visszacsavarva ég
 nézése. Különben nem hintene
 melle káprázatot s a csöndes ágyék
 íves mosollyal, mely remegve lágy még,
 a nemző középig nem intene.
 Különben csak torzult és suta kő
 lenne, lecsapott vállal meredő,
 nem villogna, mint tigris bőre, nyersen,
 s nem törnék át mindenütt busa fények,
 mint csillagot; mert nincsen helye egy sem,
 mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!
 (Tóth Árpád fordítása)

Rilke valóban szavakba tudta foglalni a műalkotást, amely nem véletlenül Apollo-szobor. A költő a mítoszt – az antik istent – mint ható erőt állította elének. Rilke a XX. században ezt a hatást közvetlenebbül érzi, mint egy évszázaddal korábban Hölderlin. *Kenyér és bor* című költeménye a mítosz és a költészet témájáról beszél, a mítoszból, melyet a költő nem tud mindig megfoghatóvá tenni, mert az isteni inspiráció félelmetes is lehet:

Az istenek ...
 végzik örök művük s annyit se törődnek a földdel:
 él-e az ember még? Ó be kiméletesek!
 Őket gyöngé edény nem bírja magába fogadni,
 isteneket ritkán tart meg az emberi szív.
 Élünk, s róluk az álmunk szól²⁶
 (Bernáth István fordítása)

²⁵ Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, und im leichten Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. / Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle / und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

²⁶ Endlos wirken sie da und scheinen's wenig zu achten, / Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns. / Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen, / Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch. / Traum von ihnen ist drauf das Leben ...

SUMMARY

After discussing some interpretations of the myth (Burkert, Jensen, Jaspers, Eliade) the paper is dealing with the principle of the myth's appearance in literary works. The real substance of a myth can appear in several treatings, according to the artist's intention just as to several interpretations. After a short survey of allegorical interpretations two myths (Orpheus and Eurydice, the golden age) are discussed in their several variations. In connect with the myth of the golden age Vergil's works are examined whether he created especially in the Aeneid a new myth or rather he recreated the myth. In connection with this problem the distinction of fable and sujet by the Russian formalists is discussed. Answering the question whether a myth in its artistical appearance can be expressed by words, Rilke and Hölderlin are cited.

Keywords: myth, allegory, Orpheus and Eurydice, golden age, modern reflections

TAR IBOLYA
taribolya@gmail.com