

Pán és Szürinx: lábjegyzetek egy metaforához

* Már születése is titokzatos homályba vész. A különféle változatok között megtalálható a perverz is, ami e perctől kezdve — előítéletesen — örökre reá íródik. Az egyik (per)verzió szerint ugyanis szülőanyja Penelopé volt, akinél — míg férjura, a leleményes Odüsszeusz „sokfele bolygott s hosszan hányódott”, mert több más közt egy-két nimfa tartóztatta, mivel „áhitotta urául” (Homérosz: „Odüsszeia”, I. 1—2., 15.) — különös módon fogant meg. Robert Graves elegáns megfogalmazásában Pánt a hűséges (!) hitves „kezéért versengő kérők közösen nemzették Odüsszeusz távollétében” (Robert Graves: „Görög mítoszok”, Bp. 1981, I. köt. 142.). Mivel az akció közösségi jellegű volt, ezért lett az újszülött Szürinx-szemmel, nimfa-szemmel oly kibírhatalanul, oly elviselhetetlenül csúf. Pán és Szürinx: a Rút és a Szép. Később szégyen Pánunk identitástudata még zavarosabb lett, lépten-nyomon összekeverték másokkal, hol Faunusszal, hol Sylvanusszal, hol valamelyik szatírral. Átváltozásokban vett részt vagy legalábbis egyet-kettőt szemlélt,¹ olykor ő maga lett az átváltozás:² idővel szép lassan isteneken vagy osztályokon kívüli értelmiségivé vált, a nőszépség hedonista látvány-élvezőjévé, „Faunus aestheticus”-szá. Amikor még fiatal volt,³ amikor még lekintetében nem az azúr-kék üres űr,⁴ hanem a vágy csillant meg,⁵ ő sajátította el és testesítette meg a legmélyebben az esztétikai ítélőerőt: a nimfák érdek nélkül tetszetek neki, hiszen rútsága miatt eleve elérhetetlenek voltak a számára (egyes verziók szerint). A magában bölcsen kifejlesztett „reflektáló ítélőerőt” csak a nimfák tiszta formája érdekelte, mint a 20-as évek orosz specifikátorait. Minden ízében szemlélődő volt, gyönyöre intellektuális gyönyör, a várhatóságon alapuló, a szex puszta látványán vagy — rosszabb esetben, de többnyire — a látvány pusztá reményén. Pán és Remény egylényegűek voltak. Ezért leskelődött (általólag), és lengte körül a természetellenesség, a perverzió légköre. Mert például Apollón, a „deus politicus” nem leskel és nem lacafacázik, egyszerűen birtokba vesz: neki a nimfa igenis kell, testi módon kell, a hús, a vér, a far.⁶ Apollón és a nimfa: a Hatalom és a Szépség — Pán és Szürinx: az Intellektus és a Forma. Az intellektus vágya, soha nem a beteljesülés, mindig a kívánás állapota, remény és reménytelenség oscillációja. A felvillanó és eltűnő, elősejtlő és levegővé váló — dialektikus — nimfát mindig már-már elérné, de egyszerűen nem érheti el, nem ragadhatja meg, nem kaphatja karjaiba, mert sorsa, végzete tiltja. A vágy mintha épp megragadná tárgyát, de az egy szempillantás alatt elillan: utópia, sehol sincs. A beteljesülhetetlenség tragédiája és pátosza. Szürinxünk, a szüzességét nem a Rútságnak tartogató nimfa szintén ég a vágytól, ő is csupa kívánás, lehetőség, fantáziálás, majdan. Szépsége azonban megriad Pán rútságától, vágyát legyőzi a borzadás, irtózatát átjárja a vágy. Hogy a szüzességét mentse, testvérei segítségét kéri: náddá változtatják. A beteljesülhetetlenség tragédiája és pátosza, kettős fájdalom, tükör-tragédia. Ha a nádist megfújja a szél, Szürinx éneke titokzatos, édes-bús, panaszos, fájdalmas. Pán pedig nádszálakat tör a nádból, összeerősíti őket, és sipján, a szürinxen⁷ játszik. Felelget, de mit?*

1. (ÁTVÁLTOZÁSOK)

Az alaptörténetet igazán ismertté Publius Ovidius Naso *Metamorphoses*-ének egyik darabja tette, az első könyv hetedik része, és a teljes mű népszerűségének növekedésével párhuzamosan nőtt az *Ió. Argos. Syrinx* című fejezet népszerűsége, elterjedettsége is. Ebben Ovidius a pásztorsíp keletkezésének históriáját igen bonyolult szövésű cselekménysorozat egyik betétjeként adta elő, egy metamorfózis visszaalakításának átváltozós eszközévé degradálta — anakronisztikusan szólva — már-már manierista összekuszálással, egymásra rétegzéssel.

Kissé szimplifikálva az eseményeket: történt, hogy Jupiter felgerjedd a szép Ióra, s kiszökött hozzá a hitvesi ágyból a hajnali mezőre; a harmatos fűvön vágya teljesült is. Felesége, Junó, felébredvén, tiszta fővel azonnal átlátja a helyzetet: „Vagy csalódom, vagy pedig épp csálnak”, és hogy ez utóbbi ne legyen annyira nyilvánvaló, Jupiter sebtiben tehénné változtatja Iót. Junó kikönyörgi isteni, de akarategyenge férjétől e tehenet, és a százszemű Argus őrizetére bízza, aki sohasem alszik el. Ió atyja a lány keresésére indul, a homokba karcolva lánya tudatja vele átváltozását, de apja nem segíthet rajta. Jupiternek azonban idővel lelkifurdalása támad, és fiát, Mercurt küldi le. Argushoz Ió kiszabadítására. A fiú pásztoralakot öltött, és egy ellopott síp hangjával szórakoztatja a százszemű őrt: „összerakott nádsípja dalával megkísérli az őt szeméit nyugalomba igézni” oly módon, hogy elmeséli a nádsíp keletkezésének történetét.

„Hűs hegyek aljában”, felel ő, „élt Arcadiában,
élt a hamadryasok közt egy nonacrisi híres
szép nalias, kit amott Syrinxnek hívtak a nimfák.
Sok satyrust, ki utána futott, játszott ki nem egyszer,
s más olyan isteneket, kik az erdőn, réteken élnek.
Ortygie istennőjét tisztelve követte
nagy szűzességben. Felővezve, dianai módon
járt, s azt vélték volna, hogy ő Latónia, hogyha
íve kezében nincs szaruból, amazé meg aranyból.
Így is megtévesztő volt. Megtért a Lycaeus
dombjáról, Pan látja: fenyő-koszorúzva elébe
ily szókkal járul...” most szólott volna a szókról

— de Mercur maga nem szól, mert a meglehetősen körülményeskedőre és unalmasra sikerült hosszú bevezetőn Argus elalszik, lecsukja száz szemét, és így most már Ovidius szövi tovább a főtörténetben félbeszakított históriát, pontosabban e história rezüméjét, ami szinte követeli a szöveg utóéletétől a történet részletes kibontását e rezüméből: —

s mint menekült, esdést megvetve az úttalan úton
akkor a nimfa, egész Lado lassú folyamának
partfövenyéig; s mert a hab ott fékezte futását,
kérte, hogy átváltoztassák, sok vízbeli hűgát;
és hogy Pan, amikor Syrinxet vélte ölelni,
teste helyett a folyó nádját szoritotta kezével;
és hogy amint sóhajt, nádak közt szállva a szellő

mint változtatta szavát szellő-susogásu panasszá;
és hogy ez édes hang, hogy ez új lelemény megigézte
Pant, s „Ez az egyesülés kettőnk közt megmarad!” így szólt;
és hogy egyenlőtlen nádszálakat összekötözve
lágy viaszával, a lányka nevét vele őrzi örökre.

(Devecseri Gábor fordítása)

A meglehetősen frivol hangon indított főtörténetet a megható betéttörténet a továbbiakban komoly hangúvá szelidíti. Mercur megöli Argust, Junó feloldja az átkot, a főistenek kibékülnek. Ió visszaváltozik nimfává. Itt a betéttörténet tragikus hangoltságával szemben a főtörténet happy andje, ott a visszahozhatatlan alakpusztulás, a megmásíthatatlan metamorfózis, a náddá változás; itt a visszaalakítás, a büntetés feloldása, ott az ártatlanság (és megőrzése), itt a szemérem elvesztése, a nimfával szemben ott Pán, itt Jupiter: tükör-történetek.

Az olykor ötágú sípot (szürinxet) is összerakó Pán képzete innen indul meg a történeti időben, ekkor lép ki végérvényesen a mítoszok ahisztorikus idejéből, hogy átértelmezések és újraértelmezések sorozatán keresztül megtegye hosszú-hosszú útját. Az útnak ma sincs vége, Pán nem halott, csak megöregedett. Az alak eredendően kettős természetű, későbbi interpretációinak zöme is e kettős természetre vezethető vissza: van benne valami állatias, szorongató, valamiféle kiismerhetetlen, bajt okozó rossz, ugyanakkor magasan emberi is, szelíd fájdalommal, olykor örömmel, sőt felfokozott életélvezettel teli, áldást adó és érdemlő. Századokon keresztül egy-két sablonos attribútummal él tovább, de érdekes módon igazi, mély alakváltozásai, metamorfózisai a modernizmus időszakában (a Mallarmé—Rimbaud—Lautréamont-triász-tól fogva) várnak rá: ő akkor támad föl új életre, amikor a legtöbb olimposzi isten agonizál vagy már halott.

2. (OLYKOR Ő MAGA AZ ÁTVÁLTOZÁS)

Az európai barokk közös elnevezés alá aligha fogható műegyüttese mintegy újra mozgósította (és hanyadjára már!) az ovidiusi átváltozások világát, a mester erotikájával együtt. Többnyire kissé paravánszerű, festett díszletté változtatta antik örökségét: rendkívül elmélyült az a folyamat, amelyik már Ovidiusnál is erőteljesen jelentkezett: a mitológia réges-rég elveszítette eredeti funkcióit, kulturális tárházzá változott, exemplum-trezorrá, de a képzelet mámorosan kószálhatott e „minden változik” tarkabarka, festett (bocsánat: írott) labirintusaiban. Pán: metamorfózis és hivalkodás. Egyik reprezentatív figurája a látszatot és lényegét egymásba fordító, elmaszkírozott, szüntelen változásban és átváltozásban lévő világnak. 1685-ben munkácsi rabságában a császárhű gróf Koháry István elméje a fantázia eszközével nyitotta meg a börtön rácsait, képzelete a rabság állapotában igazán szabadon kószálhatott egy maga teremtette szimbolikus KERT színes díszletei között *Vasban Vert rabnak, bVs eLMéVeL fáraDva, Verseken Vett sétáLása* című terjedelmes költeményében. A költő négysarkú felező tizenkettesben sétált, kényelmesen. A kert, a békés liget, ahová szinte az összes antik isten egybegyűl, a boldogság hona, locus amoena. Nincs itt helye harcnak, börtönnek, tragédiának, kínoknak, fájdalomnak: a faunok felszabadultan kergetőznek, enyelegnek a nimfákkal.

Tritonis inditá, az Trombitálásra,
a satyrosokat, nagy frissen ugrásra,
Nymphákat pediglen, szép ékes friss tánczra,
és a Faunusokat, Nymphákhoz futásra.

[..]

Egy kürtölő Triton, trombitálásának,
meg hallott Zugása, hoz kedvet Nympháknak,
s-alkalmatosságot, szerezhethet Faunusnak,
hogy Nymphát kaphasson, ő maga társának.

(Koháry István: [..] *MVnkáCs köVárában szerzett Versek*, hely nélkül, 1720, 3. füzet, 14. és 18. strófa.) Mekkora a távolság a két képzet, az ovidiusi és a Koháry-féle között! Ez utóbbi esetben Szürinx és Pán összebékül a reprezentáció, a hivalkodás és a dekorativitás eszméjében, az átváltozás is derűs, légies lesz, áterotizált. A francia irodalomtörténész, Jean Rousset az európai barokk jelképes alakzatait az először szokatlannak tűnő párosításban, Kirké és a Pán maszkokat váltó árnyaiban ragadta meg. A Navone téri két szobor, e két korszakszimbólum mint alapprincípium egymással szembeállított, de egyenmúsított is, ugyanannak a paradoxonnak egy-egy aspektusa. „Kirké és a Pán: a metamorfózis és a kérkedés: ez a barokk századain keresztül megtett út kezdete és vége. A szélsőségek jelölői egylényegűek; a közöttük lévő kapcsolat bensőséges és szükségszerű: a változó ember, a sokarcú ember sorsszerűen vezetett el az eltűnésben lévő ember felfogásához. Kirké, Próteuszra visszautalva, előkészíti azt a helyet, ahol megjelenhet a Pán mozgó, illuzórikus és dekoratív figurája” (Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Libr. José Corti, Conclusion fejezet, Rappel).

Pánnak a barokkban semmiféle metafizikus mélysége, jelentése nincs: ez a metafizikája. Arcszeréi közben meglehetősen élvezet, kedves, bújócskázó, maszkos, pajzán alak lett belőle, kezében hamvas szőlőfürt. Mint Benczúr Gyula múlt századi festményén, amely e hedonisztikus, nimfazaklató, életélvező XVII. századi szellemet, képzetet ismétli újra: a csillogó szem a mámor boldogságát jeleníti meg a szemlélőnek, és Pán duzzadt, meggypiros, nevető ajkán érzékien, alig elviselhető lassúsággal lecsorran a bor...

3. (AMIKOR MÉG FIATAL VOLT)

Mert bizony megöregedett, az évszázadok, évezredek kikezdték ifjúságát. És vele öregedtek a nimfák is, beesett a szemük, arcuk megráncosodott, egyre reménytelenebbé vált, hogy visszaálmodják magukat a saturnusi aranyidőbe. Anatole France *Szent Szatír* című elbeszélésében (kötetben először 1909-ben jelent meg, a *Kékszakáll hét felesége és más csodálatos mesék* gyűjteményben) Pán már így, öregén lép elénk, pontosabban: egy ferences szerzetes, a Santa Fiora monostor vezetője, Fra Nino elé. A szerzetes álmot lát (vagy látomást?): a kecskelábúak csapata nádsípjaiba fújva édes dallamokkal csábítja a nimfákat, bűvöli, igézi őket, hogy utána vad gyönyörrel szeretkezzen velük. Ám amikor a szentéletű férfiú elvegyül közjük, az egyre közelebb jövő nimfák hirtelen egyre öregebbek, csúnyábbak, visszataszítóbbak lesznek, meta-

morfózisukkal pillanatokba sűrítve évszázadokat. A látomás értelmét másnap éjjel a szentté avatott szatír fejti fel számára, aki előbb Saturnus, aztán Jupiter, most pedig az Új Isten szolgálatában áll. Az Új Isten eljövételével — mondja — „A nimfákat, az erdők és a sötét barlangok lakóit kiűzték otthonukból a keletről jött apostolok. És hogy vissza se térhessenek, a galileai Isten papjai bűbajos vizet locsoltak a fákra meg a kövekre, varázsszavakat mormoltak, és az erdei utak találkozásánál kereszteteket állítottak föl, mert a Galileai, fiam, nagy mester a ráolvasásban. Saturnusnál és Jupiternél jobban ismeri a varázsmondatok és a jelek erejét” (Anatole France: *Kékszakáll hét felesége* . . ., Bp., 1959, 99, Aranyossi Pál ford.). A teljes elbeszélés a cím kettősségét, szent és profán, religiosus és pogány egymásba játszását bontja ki, felszínesen bár, de szórakoztatóan. Erre az elbeszélésre is illik az egész kötetre vonatkoztatott Ady-féle értéktétel: „Régi, elegáns módon, nagyszerű csillogásban, de nagyon-nagyon olcsó travesztálás a végén mindegyik” (Nyugat, 1909. okt. 1.). A történet különben arra fut ki, hogy Fra Nino megszerzi a tudást, azt az igazságot, amelyet a kereszténység évszázadai eltakartak, de e megszerzett tudásnak ára van (a titok elárulásának toposzával kombinálva): e tudás elpusztítja őt. Az elbeszélésben főként két mozzanat jelentős számunkra. Egyrészt az, hogy nem csak a pánok, faunok és szatírok némulnak el, de elhallgat a pánsipon játszott dal is: a pán énekét zsolozsmás énekek váltották föl, végérvényesen, visszavonhatatlanul. Másodjára a szerelem-nélküli, öreg, agg Pán képzetének megformálása.

Az ifjú és az agg Pán figurája a XX. századi költői én-elképzelésekben is gyakran megjelenik, olykor mind a kettő alternálva, ugyanabban az életműben. Például Juhász Gyula 1926-os *Görög prologja* a fiatal és „víg faun” ujjongó éneke, de *Pán* című költeménye a halandó, mindentudó, öreg, halál előtti fauné. Igen valószínűnek tartom, hogy Juhász Gyulának ebben az utóbbi versében a pán-ideológia France *Szent Szatírjának* ismeretében képződött ki (ad analogiam Mihail Vrubel):

Öreg vagy én. Sok, sok ezeréves.
Áldás és átok szállt tova felettem.
Öreg vagyok én. Már minden időket
Átvergődött és átujjongott lelkem.

Aranykor édeni, boldog derűje
És középkori bágyadt, lila árnyak

[. . .]

Anatole France-nál a boldog sípjáték elrablásával is függ össze a megöregedés, bár Pán sípjátékának első elrablója eredetileg nem a Galileai volt, hanem Apollón, aki — hasonlóan Marszüaszhoz, a szatírhoz — egy *agónon* legyőzte őt, s a paraszti pánsip helyett a héthúrú isteni lantot tette divatosszá. Még Arany János is gondolkodott a „lantos költészet” kategóriájában. De ez már egy újabb történet, újabb leágazás: a „lantos” és a „sípos” költészet oppozíciójának napjainkig nyúló költészettörténeti (tágabban: eszmetörténeti; még tágabban: mitikus) históriája. A szembenállás persze reális. Lant és pánsip oppozícióját a bukolikus hagyomány első nagyhatású kiteljesítője is csak szerencsétlenül tudta összemadzagolni. Ahogy Némethy Géza írta a kérdésről

1902-ben: „A Vergilius pásztorai bizony éppen úgy beszélgetnek egymással, mint Róma legműveltebb fiai, a kik a főváros finom nyelvszokását, az *urbanitas*-t tették a költészet minden nemében kötelezőnek és kényes fülük a parasztságot, a *rusticitas*-t még ott sem állhatta ki, a hol helyénvaló lett volna” (Némethy Géza: *Vergilius élete és művei*, Bp. 1902, 131.). A mi bukolikus hagyományunk megalapítója, Faludi Ferenc a maga pszeudo-paraszti hangütésével ebben a tekintetben tán valamelyest sikeresebb volt.

Mint később látni fogjuk, Apollón és Pán küzdelme az esztétikai oppozícióról könnyen terelődik át politikai síkra, mitikusan Marszüasz figuráján keresztül. Ekkor már csak Pán a költészet képviselője, mert meggyőző erejét a hét (vagy kilenc) múza — Liszti László szavával — „előttejáró fejedelme”, Phoibosz olykor nem csak dalával, hanem nyúzókésének segítségével is kifejtette, vagy lefejtette.

4. (AZ AZÚRKÉK ÜRES ŪR)

Évszázadforduló előtt, 1899-ben, állítólag France *A Szent szatír* elbeszéléseinek inspirációjára festette Mihail Vrubel *Pán* című festményét (Állami Tretyakov Képtár, Moszkva). Természetesen az antik (kozmpolita) mítoszt Vrubel nemzeti kolorittal párosította. Kaplanova leírásában: a festményen „...meglehetősen erősen visszhangoznak az orosz mesék motívumai. A művész az este hűvösségét adja vissza, a holdsarló ott a horizonton, és gyenge légrezegteti a nyírfaágakat. Csak Pán sűrű hajfürtjei nem mozognak: az alak egy meséből bukkant elő, és az esti szél nincs hatással rá. Tiszta kék szeme felel az apró tó mélységével, amelyik — úgy tűnik — mintha kilépne a földből” (Vrubel, comp. and intr. by S. Kaplanova, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1975, 24). A kép számos vonása valóban France elbeszélésére utal, arra a pillanatra, amikor a Szent Szatír először lép a színré a történetben. „Arca mély barázdái között — írta a francia szerző — kék és tiszta szeme csillogott, mint forrás vize a tölgyfaháncs között” (i. m. 95.). Fra Nino nyilván én, a Vrubelkép nézője vagyok. Az már tényleg elhanyagolható különbség, hogy — gyakori tévesztéssel, amelyet mi is átvettünk — Vrubel a france-i szatírt átkelesztelte pánná, tölgyfa helyett pedig birjózskát szerepeltet. Tán ezek az apróságok is feljogosítanak arra, hogy festményének a novelláétól és Kaplanova leírásától eltérő, önálló jelentést, értelmet tulajdonítsunk.

Az öreg Pán — nem lehet véletlen — az 1890-es *Démon* pózához hasonlóan ül, egyik lábát maga alá húzva, mezítelen felsőtestét szőrös altestben folytatódik. Tökéletes ellenpontja Benczúr Gyula figurájának. Jobb kezében kis négyágú (!) sípot, szürinxet szorongat, leeresztett karral, mintha a földre tenné. Túl van minden tragédián, kínon, fájdalomon. És természetesen a művészetben is. Csak a szeme olyan, mint Gorgóé, nem szabad belenézni. Ez már nem is a pusztulás, az előregedés tudomásulvevő tekintete, nem is a fásultságé, a rezignációé, és nem az örületé: a tekintet maga a pusztulás. Míg az egész festmény a létevel állítja a művészetet, e tekintet a képen belül lerombolja ezt az állítást. A nagy Pán még nem halt meg, de már nem pusztán öreg, hanem élő halott; a modernizmus néma korszakszimbóluma. Tekintetében a nihil. A semmit, az ūrt *mondja* szembenézése, míg leeresztett kezében néma síp.

5. (A VÁGY)

A faunológia történetében új fejezetet nyitott Stéphane Mallarmé *Egy faun délutánja* (L'Après—Midi d'un Faun) című műve, amely tízéves többszöri átírás után 1876-ban jelent meg, 200 példányban, Eduard Manet illusztrációival. Az ovidiusi alaptörténet modern interpretációinak sora — többkevesebb bizonyossággal — e műtől veszi kezdetét. Ez az enigmatikus költemény először tette az ovidiusi rezümét százszázalékosan a művészet jelképrendszerévé, művészetszimbólummá, ami természetesen vonta maga után azt, hogy Pán figurájának értelmezése mellett a költőnek Szürinxét is meg kellett alkotnia és előtérbe kellett állítania.

A mallarméi költemény metrikai-műfaji szempontból rendkívül „áttetsző”: hűséggel követi a tradíció adta szabályrendszert — a felszínen. A XIII. században létrejött francia alexandrin a francia költészet tán mindmáig legfontosabb metruma, még szétszerkesztett vagy destruált változataiban is (a magyar költésnek ehhez fogható alapmetruma nincs); több mint nyolcszáz esztendő történetéből már Mallarméra és a hűségesekre (vö. „Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre...”, Mallarmé: *Versválság*) elégséges hagyomány nehezedett, amikor ezt a sorfajtat választotta, a sor addig kihasználatlan belső kombinációs lehetőségeinek ismeretével együtt. A macedóniai Nagy Sándorról elnevezett sor mindig is az antik hexameternek felelt meg funkciójában (amint megnevezésének eredete mutatja: ez is *hősi* sor: az elnevezésből történet és mítosz született, Alexander öregkorának mítosza: Jacques Roubaud: *La vieillesse d'Alexandre* című verselméleti kézikönyve). Annak a hexameternek tehát, amelyben a theokritoszi—vergíliusi bukolika is megszületett. „Kiválogált” költeményről van szó: Mallarmé a cím alatt pontosan megjelölte a szöveg műfaji hagyományát: *églogue*. Ezzel egyszersmind kijelölte az antik ecloga 3 formai változatából (monologicum/dialogicum/mixtum) a *monológot*. A műfaji hagyomány egyébként megengedi, hogy az ecloga szereplője mitológiai alak lehessen, de lehet gyöngyhalász is, stb..., nem csak Tityrus, a pastor otiosus.

Az éles szicíliai fény és a tömörszerű, tömött árny váltakozó kettőse a költemény jelentését is determinálja: a jelentés elbűjtatott, áttetsző. Erős fényben és erős árnyban egyaránt nem látunk. A beszélő, a verskezdet előtt megnevezett és látszólag monológot mondó FAUN történetekre utal, de nem mond el történetet (vajon mi tartja vissza ettől?), csak történettöredékeket; a szövegben megjelenik a *la*, de a költemény ezt a *dal-la-mot*⁹ nem jeleníti meg, nem állítja (vajon miért nem?). Mítosz-repezsdarabok is úsznak a szöveg felszínén. A jelentés erős sűrítettségét és enigmatikusságát a jelrendszer felfokozott bonyolultsága alapozza meg. E jelrendszerben a sejtetések, allúziók, rájátszások, különböző mítosz-helyek összedolgozása központi szerepet játszik, és e központi szerepet a műfaji konvenció messzemenően legitimizálja (ha eclogát írsz, idézz, utalj és kontaminálj!). Eposzában Vergílius bámulatosan gazdag eljárások sorozatával aknáztta ki Homéroszt (erről a kérdésről a legalaposabb munkát ismereteim szerint Georg Nikolaus Knauer írta: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen, 1964), 10 eclogájában pedig — eposzával analóg módon — úgy viszonyult Theokritoszhoz, mint a mi Faludink V. *eklogája* Zrinyi Miklós idylliumához. Az antik kánon szerint az ecloga műfaji kritériumainak egyike, a szöveg készítmódjának eszköze a kontamináció, és

a vergiliusi imitációs technika imitációja (követése) idővel kötelező szabállyá vált, amely normától az elszakadás megkísérelhető ugyan, de következetesen nem kivihető, mert a műfajon belül lemondani az allúzióról annyi, mint lemondani magáról a műfajról. Mallarmé még rájátszik az ovidiusi történetre, de utaló és utalt már nem értelmezi egymást, a két szöveg nem áll értelmezői viszonyban egymással.

A költeményt tehát Faun mondja, az a faun, aki a korai görög regényekben az ifjakat megtanítja a szerelem mesterségére és a szerelmi költés mesterségére. Itt azonban nincs „Evoé”; a monológ sem az ifjak boldog csapatához szól. Egyáltalán: nem lehet tudni, itt, a szicíliai délben ki beszél, mikor beszél, kihez beszél. Az első sor: „E nimfák. Megörökíteném.” — még Faun szava lehet... a 9. sor *mi*-je („Töprengjünk...”) nem tudhatni, kire utal... a folytatás *te*-je („...vagy nők, kiket taglalsz hiába, Mesés érzékeid póre vágyai csak!”) még tán lehet önmegszólítás... a későbbi *ő* és *én* viszont kizárja ezt („Faun, az ábránd a kék hideg szemből kicsap...”). A verskezdeten belül megindul az eltávolodás a cím és a vers közötti szövegek (1. *Egy faun délutánja*. 2. *Ekloga*. 3. *A FAUN*;) hagyománymegerősítésétől. Az afirmáció közel kétezer éves dimenziót ad a szövegnek: e látszólag bukolikus dimenzióba helyezendő *vissza* az, hogy nem tudjuk, ki beszél, a monológ belsőleg polidialogikussá válik. E sokszólamúság esetleg egyszerűsíthető. A 21. sor szerint ugyanis ezt a zenét (= költeményt) nem egyetlen síp játssza, hanem kettő, és van egy harmadik fontos szereplő: a szél, amely a nádasból csal ki hangoikat. A verbálisan kimondatlan/kimondhatatlan tehát „...kettőzve szól, a kék ég alatt játszva...”. A verskezdet előtt állított monologikus jelleget végleg tagadja a három kurzivált rész; a kurziválás itt az idézetesség tipografikus jelölője. Ez az első kurzivált egység esetében a legvilágosabb, mert a kezdeti monológtól elkülönítő bevezetője van, így: „CONTEZ:” (MESÉLJETEK:) — az ezt követő kurzivált szöveg nyilván a mese. Ha ez a felszólítás a nimfáknak szól, akkor *ők* mesélik el egyes szám első személyben, *én*-ként a nádsíp készítésének történetét, Pán szemszögéből. A nimfák úgy szólalnak meg, mintha Pán lennének. Úgy gondolom, az ovidiusi történet a mallarméi interpretációban nyerte el eddig legnagyobb „mélységét”. Abban az elgondolásban, amely az ovidiusi sztorit nem kizárólag Pán szemszögéből nézi (vagy Szürinxéből), hanem mindkettőből egyszerre. Ez nem azt jelenti, hogy Pán és Szürinx egy-lényegűek, hanem azt, hogy egymás tükrei. És mi látható két, egymással szembefordított tükörben? A tükrök befordításának folyamata előbb: a történet épp-eltűnése; ezután: a tükör: tükör.

Az eltűnése folyamat két kulcsszavát Mallarmé nagybetűkkel kiemelte (e két szónak azért tulajdonítunk — a kurziválással párhuzamosan — nagy jelentőséget a vers olvasata során, mert ismeretesnek gondoljuk Mallarmé roppant törekvéseit a tipográfia poetizálását illetően; a *Coup de dès*... a legfontosabb dokumentum arra nézve, miként ruházta fel poétikai értékkel a nyelvi jel grafikus megjelenítését). E két szó a CONTEZ és a SOUVENIRS. *Meséljete*k és *emléke*k. Pán és Szürinx már *nagyon* túl van saját eredeti történetén, mert eltűnőben vannak: mint a test és a lélek vagy mint Pán és Szürinx, úgy a mesévé váló két történet és a két dallam, a két síp is *egyetlen* árnyá válik; a vers krízise a költészet krízisévé: a verses költészet mint vágy és árnyék. (És fontos megjegyezni: a versrészleteket Weöres Sándor fordításában idéztem.)

6. (A HŰS, A VÉR)

Kinek a húsa? Páné? Szürinxé? És ki gyalázza meg? Hősünk élettörténetének ez a fejezete Apollón és a szatír szembenállásának története, Páné csak annyiban, amennyiben szatírokkal is azonosították. Marszüaszról és Apollónról van szó, arról a Marszüaszról, akit a mítosz szerint Apollón elevenen nyúzott meg. Az *Átváltozások* (mint a cikluscím mutatja, itt is ovidiusi terepen járunk!) 40 szonettjének ötödik darabja, a *Marsyas és Apollón* Weöres Sándor ciklusában a mitikus jelenetet, a megnyúzást mint a Hatalom és az Értelmiségi ahisztórikus viszonyát formálja meg. Bata Imre felettébb autentikus értelmezése szerint „Ő [ti. Marsyas — Sz. Cs.] az intellektuális típus, aki mindenáron tudni akar. A megölt Orpheus inkarnációja” (Bata Imre: *Weöres Sándor közelében*, Bp., 1979, 190.).

Valamivel összetettebb a viszonyrendszer a szereplők között Sarkadi Imre *A szatír bőre* című novellájában az 1940-es évtized második feléből. A Weöres-szonett nézőpontjának enyhe megfordítása logikus: a költemény Marszüasz-központú, a novella inkább Apollónra helyezi a hangsúlyt. A mítosz Sarkadi-féle feldolgozásának összefoglalása röviden a következő: történt, hogy a legszebb olimpi isten egy különösen szépen formált, valamint különösen ostoba nimfát kívánt meg, és szépsége + hatalma révén könnyen nyélbe ütötte, hogy a tisztáson alaposabb formális tanulmányokat végezhesen. Szépségükben közösek voltak, a hatalom és az ostobaság pedig mindig is vonzódott egymáshoz. Stúdiumai kezdetén azonban hirtelen kiderül — és ez olykor a leghatalmasabb istennel is előfordulhat —, hogy nem megy, az istennek sem jön össze, az istenség sem igazán *ható*... Sajnos épp erre bóklászik Marszüasz, aki tényleg intellektuális típus: most arra gondol, milyen buták ezek a formásfenekű nimfák, amikor azt állítják (hazudják) róla (előítéletesen), hogy leselkedő... pedig a fenét érdeklik őt a nimfák. A tisztás szélére érve ekkor veszi észre Apollón kínos helyzetét, amely látvány erkölcsi dilemma elé állítja: A) ha sarkon fordul és úgy tesz, mint aki nem látott semmit, (első-sorban önmaga előtt) *gyáva*; B) ha beleront a szituációba, *öngyilkos*; C) ám ha öntudatosan tovább lépked a tisztást átszelő ösvényen és nem néz oda, *bölcs* — és azért sem néz oda, mert a bölcs más horizonton gondolkodik, mint az istenség és a szövegben névtelen köznimfa viszonya. Különb is, a nimfák — az egy másik classis, Apollón meg még másik. Ezt követően a folytatás már ismeretes: a megnyúzás. Annak a tragikomikumukuma még érthető, hogy a faágra akasztva, fejjel lefelé lógva Marszüasz az utolsó pillanatig reménykedik, hogy Apollón hátha elteszi a nyúzókést (annak persze esze ágában sincs; a szakszerű tímármunkát rezzenéstelen arccal csinálja végig); az is érthető, hogy Marszüasz végig tudja, de nem érti, miért is nyúzza őt Apollón. De hátra van még Sarkadi finom poénja: „...a roncs ágyék szőrébe törölve / gőzölgő kését...” (Weöres Sándor), munkáját bevégezvén Apollón a nimfára húzza Marszüasz véres-szőrös-állati, még gőzölgő, nedves, meleg bőrét, izgalommal markol a mellszőrbe és így sikerül (.....) a nimfát. Ha Stéphane Mallarmé az alaptörténetből ars poeticát bontott ki, Sarkadi Imre az ő alaptörténetéből ars politicát. A novella egyetlen szempontból nem egyértelmű: kicsoda ez a nimfa?, hogyan éli meg a történeteket?, élvez(i)-e?, szűz-áldozat vagy mindenre felkészült kurva? A legrosszabb a dologban az, hogy valószínűleg egyik sem, pontosabban mindkettő.

7. (KÓDA)

Hogy Pán mit játszott a pánsípon, arról kevés sejtésünk van. *Fiatal* korában, a Szürinx-történet előtt (mert szerintem a történetbe vénült bele) újjongó, szerelmi dalt. Később hamis névetimológia alapján (πᾶν = τὴν πᾶν a minden) úgy gondolták, sípján a mindenség zenéje, a szférák harmóniája szólal meg. Más verzió szerint a szürinxen a pásztorok bánatukat siratják. A Pán és Szürinx mint tükör-történet elgondolása alapján ez utóbbi a valószínű: Szürinx legalábbis bizonyosan örök fájdalmat zúgja, ha éjjelente a nádat megfújja a szél. Analogikusan Pán is Szürinx hiányát, eltűnését, visszahozhatatlanságát sirathatja, a nimfa Ovidiusnál visszafordíthatatlan metamorfózisát.

Illyés Gyula immár klasszikus metaforája szerint a XX. századi magyar irodalom „ötágú síp”-on megszólaló irodalom Trianon óta.

metafora = definíció

De miért éppen ötágú sípon? A határainkon belüli magyar irodalom, az erdélyi, a felvidéki, a vajdasági, a kárpátaljai, a nyugati magyar irodalom... stb., akárhogy számoljuk, ez mindenképpen több. Azután: van-e, lehet-e mélyebb jelentése, értelme annak, hogy Illyés szerint a magyar irodalom szürinxen szólal meg? Mi köze és milyen kapcsolódása lehet e görög mítosz-sorozatnak az e századi magyar kulturális szituációhoz? Van-e a definíciónak mélyebb tartalma, háttere, árnya?

Pecz Vilmos *Ókori lexikonjának* II. kötete is felsorolja (oly sok más lexikonnal együtt) a pánsíp, a szürinx változatait az ókorban. Theokritosnál (aki egyébként már költészetszimbólumként aknázza ki egy carmina figuratában) 9 ágú szerepel, ismerünk egysípút is, Ovidiusnál Polüfémosz költői túlzással 100 ágú sípon játszik. Majd a szótárszerkesztő roppant figyelemreméltó megjegyzést tesz: „Érdekes, hogy a pannóniai emlékeken Pan istennek a kezében mindig ötágú syrinxre találunk (Récsey, Pannónia myth. eml. vázlata, 48. t. 5. ábra; 49. t. 2. és 3. ábra). Úgy látszik, a pannóniai pásztorok syrinxe ötsípú volt” (Pecz Vilmos: *Ókori lexikon*, II. kötet, Bp., 1904, 873.). Illyés Gyula e közvetítő láncszemen keresztül, e szívének nyilván kedves dunántúliazmuson át — mert arról tudhatott, hogy az ötágú síp pannóniai — bárhol bekapcsolódhatott az európai fantáziaahagyomány folyamába, Pán és Szürinx tükör-tragédiájának utótörténetébe. A metafora az ovidiusi alaptörténetből a tragikus metamorfózist emeli ki: Szürinx nimfa testének széttöredezését. Pán a Szürinx-történet után a nimfa testéből készített, immár pannóniai sípon csak fájdalmas, tragikus dalt játszhat. Azt viszont nem tudom, annak van-e mélyebb jelentése, hogy a sípokat csak lágy viasszal ragasztotta össze.