

BÍRÓ-SZEMÁN KRISZTINA

Mítosz és medialitás Weöres Sándor Tapéta és árnyék című művében

Weöres Sándor *Tapéta és árnyék* című, az 1964-es *Tűzkút*ban megjelent verse¹ később két alkalommal is módosult. Elsőként az *Egybegyűjtött írások*ban, majd később a *111 vers* című gyűjteményben is kiszélesített mintázattal szerepel, a verzálissal szedett négy soroson kívül tehát az azt körülvevő szöveg(kép) mintázat-jellege kötetről kötetre egyre nyilvánvalóbbá válik.

Az utolsó verziót tartalmazó, 1974-ben megjelent *111 vers* című kötet² különböző, tíz-tíz verset felölelő kategóriákra tagozódik, ahol a *Tapéta és árnyék* a *10 rajzos vers* című ciklusba került, több, elsőként szintén a *Tűzkút*ban megjelent szöveggel együtt (például *Az áramlás szobra*, a *Dob és tánc* vagy a *Néma zene* is a verscsoport részei) – ez pedig a *Tűzkút* egyik fontos jellemzőjére, a gyakori vizuális megoldások révén a képiség versformát is alakító, markáns jelenlétére is rámutat. A Weöres által tehát „rajzos versként” (Nagy Pál által viszont például „konkrét versként”³) kategorizált *Tapéta és árnyék* a hagyományos versformáktól, (vers)szöveg-szerveződésektől talán az egyik legtávolabb eső alkotás a *Tűzkút*ban, amely ugyanakkor úgy tűnik, kitüntetett figyelemmel bírt Weöres részéről is – a többszöri átalakítások alapján.

TAPÉTA ÉS ÁRNYÉK

szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige ka
 ige kacs fürt szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige kacs fürt sz
 ürt szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige kacs fürt szőlő venyig
 qíp qíp qíp qíp qíp qíp
 qíp qíp qíp qíp qíp qíp
 qíp qíp qíp
 szüret vár szüret vár szüret vár
 kordén megy a hegybe kordén megy a hegybe kordén megy a he
 a sajtár a sajtár a sajtár
 qíp qíp qíp
 qíp qíp qíp qíp qíp qíp
 qíp qíp qíp qíp qíp qíp
 szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige kacs fürt szőlő venyige ka
 ige kacs fürt szőlő venyige ka EGYSZERRE KÉT ESTE VAN kacs fürt
 ürt szőlő venyige kacs fürt sz MINDKETTŐ CSAK FESTVE VAN ló ve
 qíp qíp qíp HARMADIK AZ IGAZI qíp
 qíp qíp qíp KOLDUSKÉNT ÁLL ODAKI
 qíp qíp qíp
 szüret vár szüret vár szüret vár

A vers értelmezési nehézségei, a címben szereplő tapéta, illetve árnyék azonosíthatóságának/megragadhatóságának kérdései, az alkotás intermediális (nyelv-ként és képként is felfogható) működésmódja, a sajátos (illetve a vizuális megoldások által felerősített) térpoétikai vonatkozások egy önálló tanulmány alapját adják,⁴ mely szempontok ugyanakkor további kiegészítésre szorulnak. A *Tapéta és árnyék* ugyanis a *Tűzkút* azon verseinek sorába illeszkedik, amelyek a vizualitás

játékba hozása mellett rendre mítoszokat tematizálnak, miközben adott médiumokra is reflektálnak. A feljebb már említett *Tűzkút*-beli versek közös vonásait jelentik tehát a mitológia referenciák, továbbá egy-egy médium kiemelt színrevitele (például a zenéé a *Néma zene* esetében, a szobor médiumáé *Az áramlás szobra* szövegében, a táncé/ritmusé a *Dob és táncban*, az írásé a *Nimfa – Töredék két kezében* és az *Egérrágtá mese* szövegeiben). A *Tapéta és árnyék* esetében (az írás mellett) a kép/látvány médiuma és kérdésköre realizálódik, illetve problematizálódik, ugyanakkor a mítosz is központi szerepet kap, nemcsak a költemény szimbolikájában, hanem a látvány/láthatóság mediális problémafelvetéseinek vonatkozásában is – mindez pedig Dionüosz mitszében koncentrálódik.

Jelen esetben tehát a központi médiumok a nyelv – kitüntetetten az írás –, illetve a kép, valamint ezek bonyolult viszonyai lehetnek, melyekkel összefüggésben Dionüosz mítosza(i), jelentéslehetőségei, attribútumai mintegy párhuzamosan kibomlanak, valamint a verset is további értelmezési lehetőségekkel ruházzák fel. Egy másik szempont a négysoros és az azt körülvevő mintázat radikális feszültségéből, a festettség és „igazság” ellenpontozásából fakad, amely konfliktus kézenfekvővé teszi a nietzschei kettős művészetfelfogás számbavételét: az apollóni és dionüoszsi (látszat kontra valóság; szemléletesség kontra „azon túliságban” kibomló) oppozíció alapuló gondolatmenetét. Így Dionüosz nemcsak a mítoszi aspektusaiban, gyökereiben lesz meghatározó, de a rá alapozott, vele fémjelzett későbbi (itt elsősorban nietzschei) elmélet felől is.⁵

Dionüosz nem jelenik meg név szerint a versben, elsődlegesen az attribútumok⁶ szintjén áll elő. (Érdekesség, hogy egyszer már impliciten szerepel a *Tűzkút*-ban, a *Nimfa* című versben található, „a hegyen dobogva / füzéres-részegen rohan a szatir-horda” részlet már sűríti egyrészt Dionüosz kíséretét, másrészt a „füzéres-részegen” összetett jelző a szőlőlevelekből/repkényből fonott díszeket, illetve a bort is aposztrofálja.) Emellett lényeges az is, hogy (bár az érvelésben a Dionüosz névvel utalok rá, de) egyetlen hangsor kizárólagosan nem is jelölhetné az istent: Kerényi Károly kiemeli, hogy eredetileg számos neve volt,⁷ illetve a mítoszok szereplőinek nevei általában is erőteljesen jelképesek, az attribútumaikban, jellemzőikben, az uralmuk alatt álló jelenségekben inkább megragadhatók. Az isten elsőszámú attribútuma közismerten a (*Tapéta és árnyékot* motivikusan leginkább szervező) szőlő, illetve a bor, azonban ez még nem teszi kizárólagossá az interpretációban, ugyanis más vallásokhoz (például a kereszténységhez) is tartoznak szőlő- és bor-vonatkozások. A tapétamintázat ugyanakkor magát a borkészítést (is) tematizálja: nemcsak a bor és a szőlő, de maga a szüret is lényegi eleme a mintának. A borkészítés tudása, a szüret kitüntetett eseménye pedig Dionüosztól származik, illetve szorosán hozzá kötődik – mind a mítosz, mind egyes tradíciók tekintetében.⁸

Emellett a versben hangsúlyosan tematizált élet, annak körforgása, illetve (főként növénymotivikával megjelenített) burjánzása szintén az istenséget idézheti: „számos melléknévre tett szert, melyek egytől egyig a virágzással, tenyésztéssel és megtermékenyüléssel állnak összefüggésben”.⁹ Ugyanakkor a halál legalább ennyire központi témája a versnek: a feltételezhetően „nyugodjék békében” jelentésű qip-ek, a venyige mint halott szőlőrész, az ősz, szüret motivika, az élet állandó halálba tartását szemléltető körkörös/végtelenített szerkezet mind ide mutatnak, a halál pedig Dionüosz egyik lényegi aspektusa is: „már születésének története által is szoros kapcsolat áll a holtak birodalmával és a halállal magával. Akár Persephoné alvilági királynő szülte, akár Semelé, a thébai királylány, amikor Zeus villáma már felgyújtotta, születése mindenképp alvilági

születés, vagy halálban-születés volt.”¹⁰ Dionüszosz alakjában tehát egyszerre összpontosul az élet és a halál, így a *Tapéta és árnyék* mindkettőre rájátszó működésmódját, ambivalens jelentésköreit is sűríti.

Ide tartozhat továbbá, hogy a szöveg „burjánzása”, a növényi tematika mentén kibomló organikusság, illetve a technikai reprodukálhatóságot képviselő tapéta mint iparművészeti alkotás mintha szintén ötvöznék ezt az ellentétet/kettősséget. Ugyanakkor az organikus és a reprodukálható a mű szavainak szemantikai kapcsolataiból is kirajzolódik – a növényzet mellett feltűnik a tárgyi világ: a kordé és a sajtár mint élettelen dolgok szintén a növényzet organikusságát ellentételezik. A szüret tehát főként tárgyak (illetve a növényzet) által jelenik meg, az ember mintegy kimarad az (explicit) ábrázolásból (bár a „megy a hegybe / a sajtár” megszemélyesítéssel ezek a viszonyok is némiképp árnyalódnak).

A dionüszoszi képzettársítások továbbá a mintázatsorozat egyes – problematikusabb – sajátosságait is megvilágíthatják. Elsőként például az az összefüggés, miszerint Dionüszosznak a kúszónövények (a szőlő mellett például a borostyán, repkény) is attribútumai, a szavak futónövényhez hasonló elrendeződésén, szerteágazásán, egy felület „befutását” idéző képén keresztül is megnyilvánul,¹¹ továbbá a növényrészek nevei szemantikailag is a kúszást, szétágazást hívják elő. A „kacs” például általánosságban nemcsak a szőlő, hanem a kúszónövények része is, illetve a venyige is jelölhetné akár a (szintén kúszónövény) szeder¹² ágait is, emellett a fürt szintűgy felidézhet számos más növényt (például az akácot, ribizlit). Ezzel akár a „szőlő” mint az ábrarozat problematikus része is feloldható valamelyest, hiszen a szőlő és a fürt szavak vizualizálhatósága között túl nagy az átfedés, ezáltal feszültség keletkezik a képtársításban. A mintázat kezdő eleme, a *szőlő* először a *kacs*, *venyige*, *fürt* szavakat is asszociatívén a szőlő növényhez kapcsolja, ám épp ezzel az egészet megnevező, majd részeire bontó eljárással bizonytalanítja el a *szőlő* mint olyan vizualizálhatóságát (főleg a *fürt* vonatkozásában) – így tehát a részeket külön tekintve akár más növényekhez (legtöbbször kúszónövényekhez) tartozóként is értelmeződhetnek. Mindez a verskép elrendezéséből, valamint szintaktikai sajátosságaiból/hiányosságaiból következhet, ugyanis hiányzik a szavak közötti viszonyokat jelző grammatika.

Ez a jelöletlenség ugyanakkor gazdagabb értelmezési skálát tesz lehetővé, a részben képi, illetve szokatlan nyelvi működésmódból kifolyólag a mítosz további elemeit, történetegységeit is képes megidézni, amely ezen a ponton, a növényrészek vizsgálatakor egy további lehetséges értelmezést is beléptet. A vers (mindhárom változatának) kezdőszava a *szőlő*, amely ezt követően mintegy részeire bomlik (venyige, kacs, fürt), majd a szavak a minta határvonalait követve újabb töredékekben jelennek meg (például „ige”, „ka”, „rt”) – mindez pedig egy szétदारabolást/szétदारaboltságot is színre visz. Hasonlóan, a mítosz egyik lényegi mozzanata az isten feldarabolása: Dionüszoszt csecsemőkorában „Héra parancsára a titánok feldarabolták és egy üstben megfőzték”¹³ (később Rhea/Démétér¹⁴ összerakta a darabjait és feltámasztotta).¹⁵ A növény(rész)nevekhez ebben az értelemben az attribútumszerepükön túl testi viselkedésmód is társul, amelyet egyébiránt egyes mítoszkomponensek maguk is hangsúlyoznak. Kerényi összefoglalása szerint Dionüszosz „testének megfőzött darabjai bekerültek a Földbe. [...] Ezen pedig a szőlőtőke keletkezését kell érteni.” Továbbá a bor is „Dionysos utolsó ajándéka volt, s őt magát is Oinosnak, »bor«-nak nevezték. [...] Az eredeti elbeszélés szerint az isten megfőzött tagjai – egyetlen kivételével – elégték, s a hamuból keletkezett a szőlőtőke.”¹⁶ Dionüszosz teste és a szőlő tehát mintegy egymás metaforáiként is felfoghatók, amely összefüggés a szőlő tapétán

megjelenő feldarabolását még inkább közelíti Dionüszosz testének szétdarabolásához. Különösen érdekes lehet mindez a venyige esetében: itt egyrészt egy Weöres költészetében is többször alkalmazott képről van szó – példaként a *Valse triste* jól ismert sora, a „[r]jemeg a venyige teste” (az antropomorfizáción túl) szintén a venyige testszerűségét képzi meg. (A *Valse triste* egyébiránt növény és ember egymásraíródását több ponton is színre viszi.)¹⁷ Egy másik szemléletes példa lehet továbbá Weöres *Erdőt járunk* című verse is, ahol „venyige-térdünk” (illetve például: „bükfa-lábunk”) szerepel, itt már mintegy a testrészhez rendelt jelzőként, explicitebb összefüggésben. A venyige kiemelése mindazonáltal Dionüszosz névváltozatainak számbavétele felől is releváns lehet: „Bakkheosnak, »a sarjnak« is hívták, ahogy a sarjadó gallyakat vagy venyigéket.”¹⁸

A Dionüszosz-mítosz szétdarabolást, megfőzést említő részlete már Weöres egyik korábbi versében is feltűnik, a *Marsyas és Apollonban*¹⁹ is felhasználja egy hasonló összefüggésben: „lenn ujjongott, dobolt ezernyi törpe, / katlanban főtt az óriás husa / és sok kis szájjal péppé szertefoszlott” (később a verset felveszi a kibővített *Átváltozások* ciklusba is). A *Marsyas és Apollon* című szonett ezen a ponton több szempontból is figyelemre méltó: egyrészt Weöres változtat az eredeti mítoszon, ugyanis Marsyas megnyúzása túl nem szerepel ehhez hasonló sötét jelenet a történetben – ezzel mintegy Apollon kegyetlenségét, negatív szerepét túlozza el és emeli ki. Mindez azért is különös, mert a magyar mítoszértést leginkább befolyásoló Kerényi inkább felmenti Apollónt: állati bunda levetésével magyarázza a „megnyúzást”. Az eredeti Marsyas-történet(ek)től idegen elem a Weöres-sonettben így sokkal inkább Dionüszoszt idézheti fel, ezáltal pedig a két isten, Apollón és Dionüszosz (főként Nietzsche által kifejtett) nagy ellentétét (amely még az értelmezés későbbi részében kiemelt jelentőséggel bír). (Szigeti Lajos Sándor is említi a párhuzamot: „Az Apolló és Marszúász versengéséről szóló mítosz tulajdonképpen a két ellentétes istenség, Apolló és Dionüszosz harcának kezdetét tükrözte.”)²⁰

Az „ÁLL ODAKI” részlet továbbá az isten egy másik jelentős vonatkozását, az eksztázist is felidézi. Az eksztázis²¹ (görög eredetű szó) elemei az ek- ('el, ki') és sztaszisz ('állás, helyzet') – tehát a „kint állás” szerkezetét etimológiailag tulajdonképpen teljesen magába foglalja. Ez a kívülállás továbbá nemcsak fogalmilag képződik meg a versben, hanem hiányában is megérezkítődik: a „belső tér” falát, tapétáját látva befogadóként vizuálisan is mintegy el vagyunk zárva ettől a kinti dimenziótól. Így nem vagyunk részei az eksztázisnak sem: az életbe, annak körforgásába tartozunk, miként a tapéta belső tere sem pusztán egy hétköznapi belső tér, hanem magának az életnek, élet-halál dinamikának, a természet rendjének tere/helye (az eddig vázolt szimbolika, jelentésadások alapján). Ami ehhez képest van „odaki”, az egy ezeken való kívüllét – az eksztázis, tehát kívülállás helye, ami ugyanakkor a négysoros beszélőjének pozicionálhatatlansága miatt egy állandó, örök „odakivé” léphet elő. Mindazonáltal a tapétán megjelenő szüret végterméke, a bor is a mámor értelmű eksztázis elérésének egyik – bár kissé profánabb – eszköze. Mindez ugyanakkor összefügghet Helmut Plessner excentrikus pozicionalitás-elméletével²² is, amely szerint adottak a feltételek ahhoz, hogy „a pozicionalitás középpontjában [az ember] distanciát vegyen fel önmagához, eltávolodjon önmagától, s ez által lehetővé tegye az életrendszer reflexivitását”.²³ Ez mintegy körülírja azt az egyszerre bent- és kintlétet is, amely a mű befogadása során olvasói oldalról is megképződhet: a bentlét a belső „fal” látványa miatt adott, a kintlét pedig a műalkotáson, reprezentáción/festettségen kívüli, „igaziként” felfogott lét/minőség (és az ebben tartózkodás) folytán. Általánosabban ez

összefügghet tehát azzal az alaptapasztalattal, hogy az ember a természetbe, környezetébe nem kizárólagosan belefoglalt, hanem azon kívül is áll.

Mindezekhez továbbá a Weöresre nagy hatást gyakorló Hamvas Béla *Eksztázis* című esszéjének egyik részlete is kapcsolódik: „Eksztázis annyit jelent, mint kívül lenni. Az ember kívül van a nyugtalan szétszórtságban, [...] [k]ívül van a külső világban való tévelygésen és az értelmetlen körforgáson. Az eksztázis iránya nem követi a természet körforgását, hanem abból merőlegesen kiáll.” A *Tapéta és árnyék* egyrészt a (vizuálisan, struktúrájában is színrevitt) természet körforgásában mutatja fel a kívül levés lehetőségét, emellett mindez a *Tűzkút* kötet elején megfogalmazott „célokkal” is szorosan kapcsolódik. Az első, talán még inkább a szerzői hanghoz tartozó *Köszöntés* című szövegben megfogalmazott szándék szerint a „zárt”,²⁴ „véges” ént „nyitott”, „végtelen” énné szükséges „átrendezni”.²⁵ Az eksztázis alapvető funkciója is ebben lelhető fel: „[a] mámor minden emberrel és a világ egészével egyesít”.²⁶ (Részben ide tartozhat, hogy Ács József is a versben „szétoldódott” én, a szubjektum és objektum viszonyának kétségessé válása felől közelíti meg a *Tapéta és árnyékot*.²⁷) Emellett Plessner elmélete is kapcsolódik a kötetet meghatározó átváltozáskonceptióhoz, ugyanis e szerint az ember „mediálisan közvetített ön(re)prezentációkra szorul, de nem tud feloldódni egyikben sem, hiszen nincs olyan autentikus identitása, amihez képest egyszer s mindenkorra központosíthatná önképeinek polifón játékát”. Ugyanakkor (ezen koncepció alapján) ez az állapot „nem veszteségment és/vagy antropológiai hiányosságként értelmezendő, inkább egyfajta progresszív képlékenységment”.²⁸

Mindazonáltal a dionüszoszi beavatások során végbemenő átváltozás, a dionüszoszi érvessztés, átrendeződés a *Tapéta és árnyék* (főként formai) sajátosságaival is párhuzamba állítható: a képversek vagy képi elemekkel operáló versek értelmezése (és annak nehézségei, ellentmondásai) során is végbemehet egyfajta „átrendeződés”. Az ilyen szövegek szokatlanabb olvasási stratégiái, lehetőségei miatt a konvencionálisabb értelmezői eljárások felülíródnak, az olvasás és értelemadás mikéntje átrendeződik, tehát a *Tűzkút* explicit „szándéka” a képversek működésmódjára is rímel. A befogadóra tett markáns hatás jelen esetben tehát talán elsősorban nemcsak esztétikai természetű, hanem az olvasás rendhagyó kihívásai, az értelmezési stratégiák újszerűsége váltanak ki hatást, változást – az addig megszokott eljárások nem applikálhatók, felülbírálásokra, módosításokra van szükség. A *Köszöntés*ben ezek az értelmezési nehézségek expliciten is megfogalmazódnak, a nehezen érthetőségnek is vállalt célja van: (az utókor) „[b]irkózzék velem, mint kisgyerek az apjával, és a birkózásban erősödjék”; továbbá: „[e] versek nihilizmusa, úgy vélem, nem egyéb, mint a stílusnak, eszmének, életnek többé-kevésbé idegen rétegeibe hatolás: az ismeretlen mindig űrszerű és ijesztő, mégis valóság, *fel kell tárnunk*” [kiemelés tőlem – Sz. K.]. Mindez összefügg „a befogadói aktivitás szerepével is a konkrét költészetben”, amit S. J. Schmidt is hangsúlyoz (Sz. Molnár Szilvia utal rá): az „olvasó/néző részt vesz a nyelvi képződmény mozgásában, részese a szavak közötti viszonyteremtésnek”.²⁹ Mindez a konkrét költészet egyik fő teljesítményeként realizálódhat, ugyanis „a modern líra történetében betöltött szerepét éppen abban a mozzanatban értékelhetjük a legproduktívabbnak, hogy a befogadót alkotótársaként ismeri el az olvasás/látás folyamatában”.³⁰

A fentiek mellett továbbá más Dionüszosz-asszociáció is megfontolandó lehet, itt talán nem elsősorban az ősi mítoszvariánsokhoz visszanyúlva, hanem már egy irodalmi alkotást beléptetve, az isten egyedülként fennmaradt ókori „drámaszerepét”, Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájának kontextusait moz-

gatva – így nemcsak az eredeti(ként elgondolt) mítosz lép játékba a szövegben, hanem annak irodalmi utóélete is beágyazódik. Acél Zsolt részletesen elemzi Dionüszosz különböző aspektusait a dráma alapján, melyek közül a következőkben kifejtett a *Tapéta és árnyék* egyik kimondottan enigmatikus részletéhez, a „KOLDUSKÉNT ÁLL ODAKI” sorhoz kapcsolódhat elsősorban. Az a részlet ugyanis, hogy valaki odakint áll, nem egy megszokott jelenséget fest fel – a koldus alakjához inkább az ülés vagy fekvés pozícióit társíthatnánk, de egy vándor esetében is valamiféle mozgás, esetleg a megpihenést jelentő ülés aktusa lenne valószínűbb. Így az odakint állás, ráadásként egy idebenthez vagy egy (vizuálisan megképzett) belső térhez képest leginkább egy ideérkező, valahonnan jött, de odakint megálló valakit idézhet, amely a már említett vendég alakjával is kapcsolódik. Dionüszosznak egyik lényeges aspektusa, „az érkező istenként” való felfogása szoros allúzió lehet ezen a ponton: „A *Bakchászsnók* főszereplőjének egyik leggyakoribb jelzője az idegent, a vendéget jelölő xenos, és ez a xenos a dionysosi helyzet metaforájává válik. A xenos alakja kapcsolódik a vándorló, földi alakban kóborló isten [...] képzetéhez”, illetve fontos még, hogy „az érkező és szállást kérő utazó gyakran valamilyen új kulturális javat hoz magával”³¹ (itt a borra célozva).³² Ezekhez köthetnek még tehát Dionüszosznak a „vándor isten” és az „idegen isten” aspektusai is, a megjelenő belső térhez közvetlenül nem tartozás, illetve a birtoknélküliséget jelölő „koldusként” határozóból kifolyólag is. Részben ehhez fűződően, a feljebb említett, a befogadói oldalon is valamilyen átváltozást kiváltó hatásához hozzátartozhat, hogy „az isten nemcsak idegen, xenos, hanem idegenné tevő is: múltbeli énjükhöz képest a helyiek is xenosszá válnak, megdöbbenve veszik tudomásul, hogy megváltoztak. Az identitásvesztés és idegenné alakulás dionysosi eszköze és irodalmi metaforája a bor.”³³

Ezen a ponton ugyanakkor a dionüszoszi mellett a keresztény vonatkozások is relevánsak lehetnek: mind a vendég, mind a koldus fogalmai bibliai történeteket is mozgatnak. A szegény Lázárról szóló újszövetségi példázat³⁴ szintén (a feljebb, a koldus-motívumot tárgyaló résznél már kifejtett) értéktöbbletet rendel a koldushoz (végül ő kerül Ábrahám kebelére, míg a gazdag ember a pokolra jut). Emellett a vendégül látás gesztusa (illetve a koldus–vendég kapcsolata) is többször felbukkan, a legismertebb talán a meghívást visszautasító vendégek példázata vagy Jézus alábbi tanítása: „ha vendégséget rendezel, szegényeket, nyomorékokat, sántákat, vakokat hívjál meg, és boldog leszel, mert nincs miből viszonzniuk. Te pedig viszonzásban részesülsz majd az igazak feltámadásakor.”³⁵ A vendég mint isteni szerep továbbá a *Jelenések könyvéből* is jól ismert részletben konkretizálódik: („ezt mondja az Ámen, a hű és igaz tanú, Isten teremtésének kezdete:”) „Íme, az ajtó előtt állok, és zörgetek: ha valaki meghallja a hangomat, és kinyitja az ajtót, bemegyek ahhoz, és vele vacsorálok, ő pedig énelem” (Jel 3,20). Mindezek mellett pedig a bor (de akár a szőlő is) fontos keresztény szimbólumok, amely akár a szőlő „testiségében”, „a bor mint Jézus vére” megfeleltetésben is felderenghet. (Ugyanakkor a Jézus–Dionüszosz párhuzam sem újkeletű, még az irodalomban sem, lásd például Babits *Őszi pincézés* című versét, melynek egyik alcíme: *2-dik vers mely Krisztus Urunkat a Bacchus istenhez hasonlítja.*) Mindezen összefüggések, a különböző (bár gyakran számos hasonlóságot felmutató) vallási-kulturális hagyományok szimultán mozgásba hozása a *Tapéta és árnyék* egyik sajátossága lehet (ugyanakkor a különböző kultúrák, vallások egyfajta szinkretizálása a *Tűzkút* kötet egyik jellemző eljárása is).

Ugyanakkor alapvető értelmezői tapasztalattá lép elő jelen esetben az is, hogy az interpretáció kereteinek kijelölése nem egyértelmű, ami azzal is ösz-

szefügg, hogy a konkrét versek esetében „a játék nyitott, hiszen minden egyes olvasat képes újabb konkretizációt létrehozni, mivel az alkotás asszociatív módon működteti az olvasást”.³⁶ Bővebben: a konkrét költészet „[o]lvashatóságát játékként működteti: a konkrét költészeti alkotás egyedül a szavak pillérén nyugszik, hogy az előzetesen adott szintaktikai viszonyok hiányában a metaforikus jelentésalkotás lehetőségétől megfosztottan bevonhatók legyenek egy új szemantizációs folyamatba. Önálló lexémaként hordozott jelentésüktől pedig az alkotás egésze, az egymás köré kiválogatott szavak együttese oldja el őket.”³⁷ Talán ez a jóformán lezárhatatlan, generatív működésmód ágyazhat meg a (feljebb már kifejtett) egyszerre érvényes, ám egymásnak ellentmondó belátásoknak, paradoxonoknak is – a többfelé ágazó, a „hagyományos” versnél gazdagabb asszociációs kört működtető jelentéstársítások mellett.

Itt egy rövid gondolat erejéig megemlíthető továbbá, hogy mivel a tematizált írás (és annak nyelvi-képi indukálói) miatt más szórészek, illetve szójelentések is megláthatók (a „szüret vár” esetében már felvetett, *vár* szót értelmező) homonímia ebben a kontextusban a *fürt* szóra is kiterjeszhető lehet. Amellett, hogy szintén kétértelmű lexémáról beszélhetünk, a *Bakkhánsnők* (Devecseri Gábor fordításában) kiemelten nagy hangsúlyt fektet Dionüszosz hajára, „fürtjeire”: például „Kinek hullámos szőke fürtje illatos”; (Pentheusz Dionüszosznak:) „Orcád köré vágykeltő fürtök omlanak” stb. Továbbá szerepelnek a drámában olyan kétértelmű részek is, amelyek mintegy rájátszanak erre a (legalábbis a magyar nyelvben adott) homonímiára – Pentheusz: „Először is levágom zsenge fürtjeid”, válaszul Dionüszosz: „E fürtök szentek, mert istennek gondozom” – ezen a ponton például összemósodik és eldönthetlenné válik a *fürt* szó növényi vagy testi jelentése, hovatartozása.

A vers mediális sajátosságaival is összefüggést mutathat továbbá a *Tapéta és árnyék* különböző „kategóriájú” szövegrészeinek viszonya, valamint Dionüszosz egy másik jellegzetes aspektusa, a (főként a maszk attribútumából gyökerező) „távollévő jelenlét”³⁸ isteneként való meghatározás.³⁹ A mű mediális összetettsége által ez a „távollévő jelenlét” érzékletesen megképződhet: az elsősorban vizuális látványként előálló és dekódolható tapétamintázat, amely így „elsődlegesebb” képiség,⁴⁰ mint az inkább nyelvi jelenségként felfogható négy soros (és annak „képei”), két különböző „viselkedésű” szövegrészt eredményez. A szőlő/növény minta a tényleges jelenlétet, a szavak mögötti jelöltek képi jelenlétét implikálja, a „szüret vár” kezdetű rész a tapétába szőtt szüreti dalként is érthető, ezekkel szemben a négy soros a nyelv távolabbi jelöltjeit idézi a tapétán, amely így indirektebb módon, „utaltságában” van csak jelen. Tehát térpoétikai és tipográfiai sajátosságaiból kifolyólag kétféle jelenlétet képes ábrázolni a vers: egy közelebbit/közvetlenebbet és egy távolabbit/közvetettebbet, melyből az utóbbi tehát a dionüszoszi paradoxitás sajátját, a „távollévő jelenlétet” is megérezkítheti. A tapétamintázat direktebb, ikonikus jelölési módja nélkül voltaképpen a vers „harmadikra” történő utalása nem különbözne bármely hagyományos vers bármely jelöltjétől, ez a vegyes eljárás azonban viszonylagossá, egymással összevethetővé teszi a kétféle jelölési módot és „jelenlétet”. Emellett továbbá az „odaki” helyhatározó is a távollétet jelöli, viszont mindez az utalás/hírüladás egy „idebent” terében zajlik: így ötvözve az itt- és a távollétet. (Végül a Dionüszosz-attribútumokként is felfogható szőlő, szüret képisége is mintegy „áttételesen jelenlétvé”, szimbolikusan jelenlétvé teszi az istenséget.)

DIONÜSZOSZ ÉS APOLLÓN

A fentiekben már említett, dionüszoszi–apollóni ellentétpár nemcsak a feldarabolást idéző nyelvi működés és a Marsyas-mítosz weöresi feldolgozása, illetve ezek összefüggései miatt releváns, hanem a négysoros által megképződő egyik fő ellentét, a „csak festve van” állapotát és az „igazi” jelenségét kontrasztba állító, művészetelméleti kérdéssé előlépő probléma miatt is. A Nietzschétől⁴¹ származó különbségtétel *A tragédia születésében* kerül kifejtésre, és a leginkább idevonatkozó alapvetései közé tartozik, hogy egy kettős művészetfelfogásban az apollóni – a dionüszoszival ellentétben – szemléletes művészetként fogható fel. Jelen esetben a versbeli tapéta mint a „szemléletes” művészet maga áll elő: képként is felfogható, ugyanakkor magát az írást is tematizálja – valamint faliszőnyegként értve iparművészeti alkotás is –, a négysoros ehhez képest a nem láthatóról, a „szemlélhetőn” kívülről ad hírt. Noha a szemléletesség ellenpontjaként, bírálójaként („csak festve van”) is felfogható a négysoros, nem szabad elfelejteni, hogy ez a rész szintén látvány, illetve festett természetű (akár a nyomdafesték általi festettség alapján is). Kulcsár-Szabó Zoltán *A nyelv zenéje: fölösleg és hiány „A tragédia születésében”*-ben című írásában idézi Paul de Man Nietzsche-kommentárját, amely részlet a *Tapéta és árnyék* paradox működését is felnyithatja: „Az apollóni önmagában se nem igaz, se nem hamis, mivel horizontja megegyezik saját illuzórikus természetének tudatával. Illúzió, és nem szimulákrum, mivel nem tettei másnak magát, mint ami. Az igazság és hamisság kategóriáit csakis a dionüszoszi szubjektum vezetheti be, amely ettől a pillanattól kezdve maga is ezen ellentétpár égisze alatt áll.”⁴² A *Tapéta és árnyék* ezt a rendkívül összetett apollóni–dionüszoszi viszonyrendszert megjeleníti, érzékelteti – a négysoros és környezete, akárcsak az apollóni és dionüszoszi minőség különböznek, ugyanakkor egy lényegűek („esték”), hamisság és igazság mentén szerveződnek, egymást ellentopozzák, ugyanakkor feltételezik. A versben a festettséget, nem igazságot bejelentő rész maga is festett, a „kritizált” műalkotás/művészet része – ugyanakkor megjelenésével a tapéta már nem ugyanaz, mint előtte volt: bevezette ugyanis az „igazság és hamisság kategóriáit”. (Ezt Nietzsche egyfajta „summázata” is támogatja: „ahol a dionüszoszi áttört, az apollóni ott mindenütt megszűnt és megsemmisült”).⁴³ Kulcsár-Szabó Zoltán tovább árnyalja ezt a kérdést (a kar mint a drámajátékot védő fal vonatkozásában így fogalmaz): „Keresztülvágják, behatásítanak egymásba (ahogyan Dionüszosz is darabokra szakad az apollóni megjelenítésben,⁴⁴ és ahogyan, másfelől, az apollóni is megsemmisül, amikor a dionüszoszi áttöri), mégis láthatólag épp ezek a kereszteződések teszik őket lehetővé.” A darabokra szakadt Dionüszosz tehát mintegy a tapétán is megnyilvánul, csakúgy, mint a négysoroson keresztül Dionüszosz áttörése vagy az apollóni „megsemmisülése” („nem igazi”).

Mindez pedig a koldus-metáforát is további értelemmel ruházza fel, valamint annak „esteként” azonosítása is újabb megvilágításba kerülhet Nietzsche optikai metáforája által („ahogyan a napba néző tekintetet sötét foltok gyógyítják ki a káprázatból, úgy a dionüszoszi »borzalmak éjétől« megsebzett szemet Apollón »fénylő foltjai« gyógyítják meg. De mi ez a sötétség?”). Kulcsár-Szabó Warminski véleményét idézi ezen a ponton:⁴⁵ „a »semmi« meglátásáról [van szó], aminek az volna a jelentősége, hogy ez a »semmi« már túl van a fenomenális megjelenés birodalmán. Van is ebben valami [teszi hozzá Kulcsár-Szabó] (hiszen Dionüszoszt *A tragédia születése* a legkövetkezetesebben a képiségtől, a látványszerűségtől⁴⁶ határolja el).” Így érhet össze a „koldusként” és az este (itt: „borzalmak éje”,

„sötétség”) fogalma – a „koldusként” állapot ez alapján tehát „a fenomenális megjelenésen túli semmi” állapota⁴⁷ lehet.

Ezek alapján, bár első körben egy reprezentációkritikai olvasat is kézenfekvő lehetne, a mélyebb elemzés és a kötet egészének figyelembevétele túlmutatni látszik ezen. Mindazonáltal a festett szőlő és – Bori Imre szerint a qip-ek egyik lehetséges jelentése – a madarak egy ókori anekdotát is felidézhetnek, Zeuxisz és Parrhasziosz történetét. Plinius alapján: „Parrhasziosz a hagyomány szerint versenyre kelt Zeuxisszal. Mikor az kitette *szőlőfürtöket* ábrázoló festményét, olyan sikere volt, hogy a *madarak* rászálltak a jelenetre. Parrhasziosz erre olyan élethűen festett *függönyt* rakott ki, hogy Zeuxisz, akit a madarak ítélete mérhetetlen büszkeséggel töltött el, követelte, hogy húzza már félre a függönyt, és mutassa meg, mit festett.” (Az anekdotát például Gyenge Zoltán is részletesen elemzi,⁴⁸ a közvetlen és közvetett – immanens és imaginárius/intelligibilis – valóság kettősének mentén.) A festettség és valóság ilyen értelmű egymásnak feszülése akár a *Tapéta és árnyék* esetében is felmerülhet, ha a versbeli két „festett estét” mint festett médiumokat (akár a kép és az írás médiumai) értelmezzük, melyhez képest a nem reprezentált, a festetten túli jelenti az „igazit”. A „festett” esték továbbá a magyar versolvasó emlékezetében más szövegeket is aktiválhatnak, például Babits „festett vérzés” (*Iseb*) motívumát (*Arany Jánoshoz*) vagy Cseh Tamás *Múcsarnok* című dalát, amely az „este van” – „festve van” rímpárt is tartalmazza: „Este van már, este van, / minden madár festve van, / még fészük is festett fészék. / Este van már, este van, / még az ég is festve van. / Én magam is festett vagyok.” Ugyanakkor Weöres költészetéből a már említett, jóval korábbi *Valse triste* is előlegezi a rímpárt a „Hol a szádról a festék? / kékre csípi az esték” sorokban.

Tehát maga a festettség mint valamilyen szín, a fehér papíron feketével megjelenő vizuális kód így a „festve van” részlet szemantikai köréből is kibomlik – amellet, hogy a szövegelrendezés mindezt már egy elsődleges, azonnali befogadói tapasztalatban is reflektálttá tette. Ide tartozhat, hogy a *Tapéta és árnyék* utolsó verziója a „szüret vár” többször ismételt résszel zárul, amely a folytathatóság megteremtésén túl akár képaláírásként is olvasható lehet. A már említett, a *vár* szó esetében fennálló homonímia így a szöveg elrendeződését, kirajzolódó képét nevezheti meg (a szüret mellett), amely így akár a qip-ek mentén toronyszerű alakzatokat is megláttathat. Ebben az értelemben a szavak mint (látványszerűen is hangsúlyos) építőkövek realizálódhatnak, a szórészek pedig mint az építés során szükségszerűen csonkolt téglák értelmeződnek. Így az építettség önmetaforájával is játszó alkotás a (festészeti hagyományoktól kölcsönvett) képaláírás-funkciójú szövegrésszel még inkább a képszerűségre, festettségre irányíthatja a figyelmet.

Mindazonáltal a látszat mögött fellelhető valóság az egész *Tűzkútnak* fontos, ugyanakkor a fentiekől eltérően realizálódó alapgondolata. A címbeli tapéta innen nézve is remek választásnak tűnik: a tapéta egyszerre lehet (szemléletes) művészi alkotásokat „tömbösítő” jelenség és valamit elfedő, elleplező anyag (a kötet motívumrendszerében, korreferenciaviszonyaiban még nagyobb hangsúlyt kapva). A kötet egyik, kimondottan gyakran előforduló, központinak tekinthető motívuma ugyanis a valamit eltakaró anyag – legtöbbször a *fátyol* lexémával jelölve (tizenháromszor szerepel a kötetben), de számos hasonló, szinonim kifejezést is találunk: például *lepel* (hétszer), *köntös* (hatszor), *kendő* (négyyszer), továbbá: *álruha*, *palást*, *függöny*, *kelme*, „*préme*, *selyme*, *vászna*, *rongya*”, *kulissza*, *vászorrongy-fal*, *rojt-bojt-játék*, *selyem*, „*fény hímzése*, *hab szövése*, *szél fonása*”, „*szemfényvesztő sok ruhája*”, „*a felszín bársonya*”, „*szétfeslő tarka látszat*”, „*fények*

szóttese”, stb.⁴⁹ A tapéta is ebbe a jelentésmezőbe tartozik – főként ’faliszőnyeg’ értelmében –, valami mögötteset eltakaró, elleplező anyagként is értelmeződhet. (A négysoros innen nézve akár egy tapéta mögül láthatóvá váló, a tapéta „szétfelése” következtében megnyilvánuló, mögöttes közegként/réteggként is felfogható.) A kötetben ugyanakkor rendszerint nem a művészettel/reprezentációval függ össze ezen anyagok említése, hanem mindig a „valósággal” és egy mögötte rejlő még „igazibb” szférával/tartománnyal.⁵⁰

Tehát jelen esetben a „festettség” a pusztá reprezentációnál kiterjeszhetőbbnek látszik, a feljebb említett eltakart/elleplezett valóság kötetbeli motívumrendszerében még markánsabb nyomatékkal. A valóság itt tehát nem elsősorban a művészetten kívüli világot jelenti, hanem a művészetten és a „változó világon” egyaránt túlira vonatkozik. Mindez a *Tűzkút*ban többször egészen expliciten is artikulálódik, például: „[a] változó világon / átnyúlva szakadatlan, / fürdöm oly végtelen harmóniában, / mit a művészi álom / nem rögzíthet szavakban, / belőle a versben néhány szilánk van” (*Graduale X.*). Hasonló figyelhető meg az *Internus – Oldódó jelenlét* című versben: „Élet s halál nem érdekel, / csak az a harmónia kell, / mit nem hordozhat az anyag / s nem tudhat róla értelem”. Az idézett két részletben ugyanaz a fogalom, a *harmónia* jelöli ezt az értelmet,⁵¹ anyagon (tehát feltételezőleg a művészetten/„művészi álmon” kívüli valóságon is) túli állapotot.

Végül a korábban már említett, a „zárt én” feloldására irányuló egyfajta szerzői szándék, a metamorfózis-alapú szemlélet a nietschei apollóni–dionüszoszi ellentétpárban is koncentrálódik. Fülep Lajos összefoglalása alapján: „Apollo az individuum magában megállásának, maradandóságának, jelentőségének szimbóluma, ő maga a princípium individuationis, szimbóluma a látszatnak, az egyedi lét ábrándjának öröme. A művészet másik istene, Dionysos, épp ellenkezőleg [...] az ember egyéni voltának széttörését jelenti, az ember újra egyesül a [...] mindenséggel. Ez állapotnak fiziológiai rokonjelensége a mámor. Jelképe a szólótőkének éltetője, a mámorok forrása, [...] Dionysos.”⁵²

A *Tapéta és árnyék* tehát a számos, de a dionüszoszi jelentéseket/motivikát talán kimondottan mozgóató működésmódjával egyszerre adja a mítosz intermedialis, képi-nyelvi ábrázolhatóságának/elmondhatóságának egyedi példáját, de ezen túl is rendkívül komplexen működik: látszat és valóság ellentétének megérezkítését, ugyanakkor a paradox működésmódokkal (akár apollóni–dionüszoszi vonatkozásokban is) ezek összeérését, elválaszthatatlanságát is színre viszi, mindezt összetett térpoétikai összefüggésekben. Emellett a (metamorfózist hangsúlyosan mozgóató kötetben) az én átrendeződését is érzékelteti – akár a Dionüszosz-szimbolikát, akár a képversek működésmódjának sajátosságait tekintjük.

JEGYZETEK

¹ Hozzátehetjük, hogy az első változatnak helyet adó *Tűzkút* annak az (1962-ben Párizsban alapított) Magyar Műhelynek a segítségével jelenhetett meg, amely „a huszadik század végi vizuális irodalom egyik legfontosabb, nemzetközileg is elismert fóruma”. NAGY Pál, *A vizuális költészet = Szemiotikai szövegtan*, 9., szerk. PETŐFI S. János, BÉKÉSI Imre, VASS László, JGYTF, Szeged, 1996, 218.

² WEÖRES Sándor, *111 vers*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.

³ NAGY, *i. m.*, 217.

⁴ SZEMÁN Krisztina, *Intermedialitás és térpoétika Weöres Sándor Tapéta és árnyék című művében = Billenő egyensúly – Az Alföld Stúdió antológiája*, Alföld Könyvek, Debrecen, 2023, 23–40.

⁵ Mindezt a szöveg képi-nyelvi komplexitása is lehetővé teszi: ez a kettős működésmód ugyanis

megengedi, hogy a képiség a (hagyományos felfogás szerint már a hétköznapi nyelvhez képest is) többretegű, gazdagabb költői nyelvhez viszonyítva még inkább megnyissa a jelentéstársítások lehetőségeit. Emellett a szövegre jellemző paradoxitás, szimultán szerveződések is megágyaznak ezek kibomlásának.

⁶ Tehát mint 'lényegi jegy', 'az illetőnek tulajdonított dolog' (*Magyar etimológiai szótár*).

⁷ Kerényi hosszan listázza ezeket (elsősorban: KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Gondolat, Budapest, 1977, 127.).

⁸ A mitológia szerint a bor Dionüszosz leleménye, ő terjeszti el az emberek között a borkészítést, továbbá nemcsak az ókori görögök és rómaiak számára volt kiemelt szerepe mind a szüretretek vagy a borral kapcsolatos fontosabb események (pl. hordonyítás, újbor kóstolás) során, mind azok ábrázolásában, de a mai napig is előfordul egyes néphagyományokban (módosult alakban/változatokban).

⁹ *Ókori lexikon*

¹⁰ KERÉNYI, i. m., 137. (Itt hozzátehetjük, hogy Semelé nevének jelentése is 'a földalatti'. *Uo.*, 119.) Emellett fontos lehet, hogy több elbeszélésben, ábrázolásban Dionüszoszt egyenesen Hádészal azonosítják (*Uo.*, 138.).

¹¹ A qip-eket itt például szőlőszemekként, fürtökként értve (Tamás Attila nyomán).

¹² *A Pallas nagy lexikona*

¹³ *Ki kicsoda az antik mítoszokban*

¹⁴ Különböző változatok ismertek.

¹⁵ A Dionüszosz-kultuszokra egyébként is jellemző lehetett egyes élőlények (főként állatok, vagy akár emberek) széttépése (főként az Euripidész-drámára támaszkodva).

¹⁶ KERÉNYI, i. m., 118–119.

¹⁷ A két vers összevetése talán további belátásokkal is szolgálhat: például a növényzet testszerűsége („venyige teste”, „cserje teste”, „cserje kontya”, stb.), a kint és bent terének ellenpontozásai (mindez a belső terek lefokozásával, például: „Lányok sírnak a házban”, „Kuckóba bújnak a vénék”), az ősz, szüret, este, halál motivika mozgatása mind összekapcsolja a két szöveget, továbbá a *Valse triste*-beli esték-festék rímpár is az „este van”–„festve van” rímpárt előlegezi. Emellett szerkezetükben is egyaránt a körforgást-újrakezdést viszik színre, de a tematizált médium (itt a tánc – keringő – értelmében) is megjelenik mindkét versben.

¹⁸ KERÉNYI, i. m., 119.

¹⁹ A vers a negyven szonettből álló *Átváltozások* egyik darabja.

²⁰ SZIGETI Lajos Sándor, *És mégis Marsyas? – Korformáló mitológia*, Tiszatáj, 1994. május, 65.

²¹ „Nemzetközi szó a latin exstasis, extasis nyomán, amely a görög ekstaszisz ('elmozdítás, eltávolodás, révület') átvétele" (*Magyar etimológiai szótár*).

²² Bővebben: Helmut PLESSNER, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1975 (1928).

²³ PLESSNER, i. m., 290. Idézi és összefoglalja: BALOGH István, *Méltányosság vagy önbecsülés*, Politikatudományi Szemle, XXVI/4, 92.

²⁴ A zártság és nyitottság akár a belső-külső terekkel is összefügghet.

²⁵ A kötet egyik fő témája maga a metamorfózis – a középső, *Átváltozások* ciklusban talán a leghangsúlyosabban felmutatva, de valamilyen módon számos versben megjelenik, főleg az „identitáskultusz” ellenpontjaként az „átváltóaskultuszt” előnyben részesítő attitűddel (elsősorban a kötetnyitó *Köszöntés* című szöveg alapján).

²⁶ HAMVAS Béla, *Eksztázis*, Medio, Szentendre, 1996.

²⁷ Ács József, *A Jóisten pasziánsza – Költői alkat, költői magatartás, költői szerepek Weöres Sándornál*, Liget, 2014/10, 69–82.

²⁸ NEMES Zoltán Márió, *Esz­tétika és antropológia*, Budapest, 2013, 6. Doktori disszertáció, <http://doktori.btk.elte.hu/phil/nemeszoltanmario/diss.pdf>. Továbbá mindezt Plessner közvetlen összefüggésbe állítja „a művészi produkció lehetőségével, miszerint az ember attól (is) ember, hogy képes önmaga hiányával reflektált és antropológiai értelemben expresszív (»kifejező«) viszonyba lépni”.

²⁹ Sz. MOLNÁR, *Vizuális... i. m.*, 35. (innen: S. J. SCHMIDT, *Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung = Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, szerk. Thomas KOPFERMANN, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.)

³⁰ Sz. MOLNÁR, *Vizuális... i. m.*, 35.

³¹ ACÉL Zsolt, *Dionysos, az érkező isten? Előzetes megfontolások az Augustus-kori elégiaköltészet Bacchus-alakjainak értelmezéséhez*, Ókor, 2020/2, 8.

³² „De mint a ház küszöbén felbukkanó minden ismeretlen, a lakás ajtaján kopogó idegen vendég is kettős természetű. [...] A vendég álcázott istenség, az isten álcázott vendég. Az érkező idegen – főleg ha új adományt hoz, és főleg ha olyan veszélyeset, mint a bor – megváltoztatja a szokásokat, megújítja az emberek munkáját, életmódját, napi ritmusát és gondolkodását” (*Uo.*).

³³ ACÉL, i. m., 8.

³⁴ „Volt egyszer egy gazdag ember. Bíborba, patyolatba öltözködött, és mindennap fényes lakomát rendezett. Volt egy Lázár nevű koldus is, aki ott feküdt a kapuja előtt, tele fekélyel. Szere-

tett volna jóllakni abból, ami a gazdag asztaláról lehullott, de csak a kutyák jöttek és nyalogatták a sebeit. Történt pedig, hogy meghalt a koldus, és az angyalok Ábrahám kebelére vitték. Meghalt a gazdag is, és eltemették. Amikor a pokolban a kínok közt föltekintett, meglátta messziről Ábrahámot, és a keblén Lázárt” (Luk 16,19–23).

³⁵ A teljes, mindkét példázatot tartalmazó rész így szól (Luk 14,12–24): „Azután szólt Jézus ahhoz is, aki őt meghívta: »Ha ebédet vagy vacsorát készítesz, ne a barátaidat hívd meg, ne is a testvéreidet, rokonaidat vagy gazdag szomszédaidat, nehogy viszonzásul ők is meghívjanak téged. Hanem ha vendégséget rendezel, szegényeket, nyomorékokat, sántákat, vakokat hívd meg, és boldog leszel, mert nincs miből viszonzniuk. Te pedig viszonzásban részesülsz majd az igazak feltámadásakor.« Mikor pedig ezt az egyik vendég meghallotta, így szólt hozzá: »Boldog az, aki Isten országának vendége.« Ő pedig a következőképpen válaszolt: »Egy ember nagy vacsorát készített, és sok vendéget hívott meg. A vacsora órájában elküldte a szolgáját, hogy mondja meg a meghívottaknak: Jöjjetek, mert már minden készen van. De azok egytől egyig mentegetőzni kezdtek. Az első azt üzent neki: Földet vettem, kénytelen vagyok kimenni, hogy megnézzem. Kérlek, ments ki engem! A másik azt mondta: Őt iga ökröt vettem, megyek és kipróbálom. Kérlek, ments ki engem! Megint egy másik azt mondta: Most nősültem, azért nem mehetek. Amikor visszatért a szolga, jelentette mindezt urának. A ház ura megharagudott, és ezt mondta szolgájának: Menj ki gyorsan a város útjaira és utcáira, és hozd be ide a szegényeket, a nyomorékokat, a sántákat és a vakokat. A szolga aztán jelentette: Uram, megtörtént, amit parancsoltál, de még van hely. Akkor az úr ezt mondta a szolgájának: Menj el az utakra és a kerítésekhez, és kényszeríts bejönni mindenkit, hogy megteljen a házam. Mert mondom nektek, hogy azok közül, akiket meghívtam, senki sem kóstolja meg a vacsorámat.«”

³⁶ Sz. MOLNÁR, *Vizuális...*, i. m., 27.

³⁷ Sz. MOLNÁR, *Vizuális... i. m.*, 35–36.

³⁸ „Miként az egyik legmeghatározóbb dionysosi attribútum, a maszk is figyelmeztet rá: Dionysos a présence absente, »a távollévő jelenlét« istene.” Acél Zsolt Jean-Marie Pailler nyomán (Acél, i. m., 8.)

³⁹ „Dionysost igen sokféle alakban ismerjük. Emberalakban egy szakállas maszk ábrázolta.” KERÉNYI, i. m., 117. (Itt a „koldusként” részletet például „valakiként” jelentésben értve.)

⁴⁰ „[A]lapvetően más a képiség és a nyelviség szemiotikája, hiszen míg a nyelvi kijelentés referencialitásában eleve elválik alanyi lét és predikatív forma, addig a képi rendszerben a kép léte és megjelenése (megmutakozása) elválaszthatatlanok egymástól.” Sz. MOLNÁR, *Vizuális... i. m.*, 30.

⁴¹ Weöresnél nem kizárt, hogy beszélhetünk nietzschei hatásról, a *Tűzkút Köszöntés* című szövegében legalábbis egyes részek kimondottan erre utalnak – akár a jövőben születő, átlagon felüli képességű gyermekeket (amely akár az Übermensch elméletéhez kapcsolható), akár a jövőre vonatkozó apokaliptikus víziókat vesszük számba – valamint az itt vázolt dionüszoszi–apollóni ellentétre épülő művészet- és éneklőfogást. Mindenesetre Hamvas Bélára és Kerényi Károlyra is köztudottan hatással voltak Nietzsche nézetei, így akár áttételesen is lehet szó befolyásról – azonban ennek megállapítása nem célja a dolgozatnak.

⁴² Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 161. (*Allegories of Reading*, New Haven, 1979, 117.) idézi: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Iskolakultúra*, 2005/11, 123.

⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, Budapest, 1986, 45.

⁴⁴ Itt a feljebb kifejtett Dionüszosz feldarabolását értelmező szakasz is releváns lehet.

⁴⁵ Bár az eredeti kontextusban és érvelésben fenntartásokkal kezeli.

⁴⁶ A *Tapéta és árnyék* már címében is különböző látványokat, „látványtípusokat” sűrít: egy emberi alkotás és egy attól független jelenség képét (ám mindkettő érzékelési módja megegyezik).

⁴⁷ A versben logikailag a festettség „birtoklásának” hiánya teszi koldussá a „harmadikat” (egy lehetséges értelmezés szerint).

⁴⁸ GYENGE Zoltán, *Kép és valóság = A műalkotás mint látvány*, szerk. HERCZEG Tamás, Szeged, 2017.

⁴⁹ A *Tűzkút*ban szereplő *Salve Regina* egyik sora, az „oly kedvessé szótted az éjszakát” a szöftes/szönyeg/tapéta jelentéskörét és az estét is mintegy egymásra írja. Bartal Mária a *Salve Regina*ban részletesen elemzi a fátyol-motívumot (BARTAL Mária, *Áthangzások – Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Budapest, Pesti Kalligram, 2014.), főként gnosztikus motívumok felől – de úgy gondolom, hogy az egész kötetre kiterjeszthető, illetve a gnoszticizmuson is túlnyúló, általánosabb képről van szó.

⁵⁰ Mindez persze (a hindu gyökerű) Maja-fátylát is felidézi, amely fogalmat Schopenhauer vezeti be (aki köztudottan Nietzschére is nagy hatással volt).

⁵¹ Az ész (/értelem?) kritikája például az *Ünnepélyes szónoklat*nak is alapvető témája.

⁵² FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások II.*, Budapest, Argumentum, 1995, 26.