

POLGÁR Anikó

Selye János Egyetem, Tanárképző Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Komárom, Szlovákia
polgara@ujs.sk

A KULTURÁLIS EMLÉKEZET ALAPFORMÁI DEVECSERI GÁBOR *BIKASIRATÓ*JÁBAN¹

The basic forms of cultural memory in Gábor Devecseri's
composition *Bikasirató* (Mourning a Bull)

Oblici kulture sećanja u delu *Bikasirató* (*Tužbalica za bika*)
Gabora Devečerija

A tanulmány Devecseri Gábor *Bikasirató* című kompozícióját elemzi a kulturális emlékezet elméletéből kiindulva, annak három alapformájához (nyelvi, rituális, képi) kötődően. A versben leírt bikaviadal látványosság és tömegszennázció, ugyanakkor rituális esemény is. A rituális háttér az elemzés szempontjából kulcsfontosságú, hiszen a *Bikasirató* a bikaviadalt az archaikus szertartások, az ókori misztériumok, a passiójátékok kontextusába helyezi. A kulturális emlékezet nyelvi rétegei a változatos intertextuális viszonyokban, a liturgikus formuláknak a tömegrendezvény közhelyeivé válásában, a nyelv archaizmusaiban, latinizmusában mutatkoznak meg. Képi síkon a labirintusszerű képtár és a kommersz tárgyakat felmutató kirakat válik fontossá, a képtárban is az erőszak képei villannak a látogatók elé. *Kulcsszavak*: kulturális emlékezet, mítosz, rítus, XX. századi magyar költészet, Devecseri Gábor

Bevezetés

A XX. század második felének magyar költészetében a nagy fokú sűrítést, a maximális tömörítést, az objektivációt megcélzó művek mellett (Nemes Nagy

¹ A tanulmány alapját képező kutatások a VEGA 1/0106/21 Kultúrna pamäť, problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literatúry a lingvistiky elnevezésű projekt keretében folytak.

Ágnes, Pilinszky János, Tandori Dezső) fontos szerepet kaptak a polifón, összegző hosszú versek, „esetenként egyenesen eposzi méretű struktúrák” (Fülöp 1986, 109) is, elsősorban Weöres Sándor és Juhász Ferenc munkásságában. Ezekhez „a sokszólamú, különböző élménysíkokat egymásra vetítő, igen tág szerkezetű és nagyívű verskompozíciók”-hoz (Fülöp 1986, 108) sorolható Devecseri Gábor *Bikasíratója* is (Devecseri 1971), bár Devecserinél a Weöresre, Juhász Ferencre jellemző látomásosság, kozmikusság, merész képzettársítás, meglepő képszerűség helyét a reflexiók, az esszészzerűség, a metrikai változatosság, az intertextusok kiemelt szerepe veszi át. Az ún. hosszú versek „többsége a halál, az öregség, a lét végső kérdéseinek dilemmáit feszegeti” (Agárdi 1972, 837), a *Bikasírató* kortársai közül párhuzamként felmerül pl. Hajnal Anna *Tiszta tiszta tiszta*, Rákos Sándor *Anyasírató* és Zelk Zoltán *Sirály* című műve.

A *Bikasíratót* a szakirodalom Devecseri „új hangú, érett lírájának legfontosabb darabja”-ként könyvelte el (Görgey 2001, 161), ennek ellenére (nyilván a Devecseri-lírának a kánonból való kiszorulása okán) átfogó elemzés nem született róla.² Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a kulturális emlékezet elméletére alapozva felmutassa a költemény mai olvasót is megszólító aktuális rétegeit. Az elemzést a kulturális emlékezet három alapformájából (nyelvi, rituális, képi) kiindulva végezzük, melyek Assmann szerint a görög misztériumok hármasságára (legomenon, drómenon, deiknümenon) emlékeztetnek (Assmann 1988, 14).

Műfaji kérdések

A *Bikasírató* egy konkrét úti élményből, egy spanyolországi út során látottakból-hallottakból és műalkotásokból (film, festmény, zene, szépirodalom) egyaránt táplálkozó kompozíció, melynek műfajával kapcsolatban a szakirodalomban számos javaslat felmerült. A spanyolországi utazás Devecserinek és Robert Gravesnek a barátságával van összefüggésben. Graves 1968-ban látogatott Magyarországra, ekkor ismerkedtek meg, a következő évben pedig Devecseri és felesége utazott Graveshez Mallorcára. Visszaemlékezésében Graves leírja, hogy „akkor éppen nem adódott Mallorcán bikaviadal”, de Devecseriék Madridban is töltöttek pár napot Graves lányánál és vejénél: „itt se volt bikaviadal, de a moziban a kísérőfilm véletlenül a bikaviadalokról szólt, és olyan mély benyomást tett Gáborra, hogy megírta a híres *Bikasíratót*” (Graves 2001, 149).

² A kortársak nagyon bizakodóak voltak a *Bikasírató*nak a magyar irodalomtörténetben betöltendő helyét illetően. „Nagy mű ez: elemzésére, értékeinek felmutatására bizonyára új meg új nemzedékek vállalkoznak majd” – olvasható pl. egy korabeli színikritikában (Gesztli 1970, 9).

A szerző a mű írásakor egy készülő „nagyobb versfüzér”-ről beszélt (Sz. J.–Devecseri 1969), később úgy nyilatkozott, hogy a *Bikasiratót* „rövid, társalgást rögzítő versnek” szánta, de „a társalgásból oratórium nőtt ki, a rövid beszélgetést rögzítő, majdnem próza helyett, az emberiséggel foglalkozó” (Ónody 1971, 13). A szerző önelemzésében a verses útinapló terve is felmerül (Devecseri 1974, 245). A cím alapján a sirató, a siralom, a planctus műfajára asszociálhatunk, megidéződik a planctusok kiterjedt világirodalmi hagyománya, az Adonisz-siratóktól a Mária-siralmakon át Lorca *Toreádorsiratój*áig. A többrészes, hibrid kompozíció nemcsak műfajilag sokrétű, hanem zenei vonatkozások tekintetében is, „egy kristálytisztá egyszerűségű fohással” fejeződik be, „melynek éteri lebegése Bach *János passió*-ja egyik koráljának dallamát követi” (Rónay 1979, 256).

A *Bikasiratót* a nyomtatott szöveg alapján az irodalomtörténet a hosszú versek közé sorolja (Agárdi 1972, 837), ám mivel még megjelenése előtt a színpadon is megelevenedett, nagyon hamar kezdték drámaként is kezelni. Gyakran merül fel műfaji megjelölésként a drámai költemény, az oratórium vagy a passiójáték fogalma (pl. Cynolter 1972, 83; Scheer 1970; Mátray-Betegh 1970). Pomogáts a *Bikasiratót* a hatvanas, hetvenes évek magyar drámairodalmának kontextusában tárgyalja, költői színjátéknak, költői drámának nevezi, s párhuzamként pl. Weöres Sándor *A holdbéli csónakosát*, Somlyó György *Cantata tremendáját* vagy Juhász Ferenc *A zöldpettyes levelibékáját*³ hozza fel (Pomogáts 2015, 87).

Az Irodalmi Színpad előadásában Somlyó György *Cantata tremenda* (*A Bírak könyvéből*) és Vas István *Római rablás* című művével kapcsolták össze a *Bikasiratót*, a három költeményt mintegy háromfelvonásos drámává összehangolva⁴ (Lehotay-Horváth 1970; Hámos 1970). Ebben a formájában a befogadók a látványosságra, a tömegrendezvényre reflektáló szöveg helyett a színpadi dinamikát érzékelték a maga komplexitásában, a mű maga vált így látványossággá, szervesen összefonódva a színészi játékkal, a zenével, a rendezői ötletekkel, a színházi kellékekkel. A színpadon a lelkes befogadói beszámolók szerint megvalósult a bika feláldozásának rítusa: „a vörös-bíbor plüssszőnyeg, ott, az Irodalmi Színpad dobogóján, a reflektor fényében mintha a bika kicsorgó vérenek tengere lenne” (Gesztli 1970, 9). A jelmezeken a „vörös-fekete hullámváz ural-

³ Feltehetőleg *Az aranyseplős levelibékára* gondol (Juhász 1974).

⁴ A bemutató időpontja: 1970. október 27. Rendező: Huszár Klára, zenei szerkesztő: Jeney Zoltán. Szereposztás: Költő: Gábor Miklós, Verdes Tamás, Bika: Madaras József, Társalgó: Csernus Mariann, Cserhalmi Anna, Gordon Zsuzsa, Bozóky István, Somhegyi György. Forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

kodott el”, „a Bika szerepében az enyhén leszegett fejből mintha szelíd szarvak nőnének, lábai a szemünk láttára vaskosodnak patákká, szeméből a meghurcolt ártatlanság riadt fénye csillog” (Lehotay-Horváth 1970, 18). Az előadás csúcspontjának többen azt a jelenetet tartották, amikor a bikát játszó színész széttárta karjait, mozdulatával a kereszthalált idézve: „Amikor a Bikaáldozat egyenlő lesz az Emberáldozattal – amikor a Huszár Klára rendezte előadás jóvoltából »összekapcsolódik« tudatunkban a kétféle véráldozat, s amikor mindenki hátán, aki csak a színházban ül, végigszalad a felismerés hidege” (Gesztí 1970, 9).

A látványossággal, a rítussal, a színpadon lejátszódó metamorfózissal szemben a *Bikasírató*ból készült tévéműsor a mű reflektív, társalgó, vitatkozó jellegét domborította ki. A művet az Ascher Gabriella szerkesztette műsorban (*A költészet percei. Devecseri Gábor: Bikasírató*, 1977. február 27.), mellyel a költő születésének 60. évfordulójára emlékeztek, Ilosvay Katalin adta elő. A névtelen, -y szignóval jelzett recenzens szerint Ilosvay olyan előadóművész, „akitől nem idegenek az ilyen, lélekben lezajló felelések, s aki az előadóművészet mesterségbeli fogásain kívül (ez sem csekélység!) kellő bölcsességgel és *humorral* is rendelkezik az ilyen szomorú, belső vitatkozások felhangosításához” (*Bikasírató*, 1977, 24).

Legomenon – társalgás, nyelv, kulturális emlékezet

A társalgás a verskompozíció egyik kulcsszava, a költemény 33 számozott alfejezete közül 13-nak a címében szerepel. A szó a többi alcím kontextusában mintegy műfajmegjelölésként funkcionál a „dal”, a „jelentés” és az „idill” mellett, bár a dal és a társalgás néha egymásba csúszik, egy-egy alfejezet dalt is, társalgást is tartalmaz. Társalgás és dal elsősorban metrikai szempontból különbözik egymástól: a társalgó részek szabadversben, a dalok változatos metrumokban íródtak. A 33 misztikus szám, a 33. életév a krisztusi kor, Krisztus kereszthalála tehát ezáltal is megidéződik.

A kulturális emlékezet nyelvi rétegei a változatos intertextuális háttérben mutatkoznak meg, melyről maga a költő ad részletes tájékoztatást *A versek alagútján* című esszéjében (Devecseri 1974). A kötet cím Lorca versének címére, a *Toreádorsíratóra* rezonál (Lorca 1957, 229–236); Devecseri hangsúlyozza, hogy nem polemizálásról van szó, hiszen itt ugyan a bika síratása kerül kiemelt pozícióba, de a mű áttételesen mindenfajta erőszak, tehát a torreador erőszakos halála miatt érzett fájdalom verse is (Devecseri 1974, 245–246). Catullus, Homérosz és Euripidész szövegeinek részletei, akárcsak a kompozí-

cióba beiktatott, Firdauszitól származó felsor, tulajdonképpen idézetek a költő saját fordításaiból, a *Máté evangélista dala* pedig a Károli fordította *Bibliából*.

A görög misztériumokban a legomenák rövid liturgikus fohászok, a cselekvéshez társuló formulák voltak; az eleusziszi misztériumokba pl. görögül nem tudókat nem avathattak be, mivel ezeket a legomenákat görögül kellett elmondani (Eliade 1994, 257). Ha a bikaviadalt a misztérium kiforgatásaként, a rejtettnek nyilvánossá tételeként értelmezzük, a legomenák, a liturgikus formulák a tömegrendezvény közhelyeivé válnak. „A torero kihúzta a kardját!” – kiáltja például a tömeg (Devecseri 1972, 469), s erre felel a bika zsoltáros-evangéliumi, kétségbeesett siránkozása: „Uram, uram, miért hagytál el engem?” (Devecseri 1972, 471). A cselekményt kísérő, a szokás által rögzült szavaknak el kell hangozniuk ahhoz, hogy a rituálisan ismételt korábbi hasonló események emléke feléledjen. Ha elfogadjuk azt az elméletet, hogy „a mítosz a *legomenon*, azaz a kimondott dolog, a rítus pedig az ennek megfelelő *drómenon*, az előadott dolog” (Kirk 1993, 46), akkor itt nemcsak a Bika–Krisztus-azonosulás lesz mitikus, hanem az erőszaknak tömeget mozgósító színrevitele, az „élmény- és látványosság-kultúra” (Kricsfalusi 2018, 346) megnyilvánulása is.

A legomenonhoz, a kulturális emlékezet nyelvi rétegéhez a spanyolországi út során a mai nyelv mögöttes tartományaiban megbúvó, a római időket megidéző latin is hozzátartozik. Feltehetőleg erre, a spanyolból kihallható latinra céloz a költő, mikor megállapítja, hogy „a nyelv méltóságos gyönyörű dallama szól” (Devecseri 1972, 468). „Spanyolország a mai napig klasszikus ország – hangsúlyozza Graves is (2001, 149) –, a nyelv is közelebb áll a latinhoz, mint akár az olasz, akár a francia.” A bikaviadal is a rómaiak korából származik, „Thráciából hozta át Spanyolországba a római hadsereg Claudius császár idejében, amikor föltehetőleg Pannóniába is eljutott” (Graves 2001, 149).

A latinnak nemcsak az utazás során hallott spanyol nyelvben, hanem Devecseri magyar szövegében is van nyelvtani visszhangja. Az egyetlen hosszú mondatból álló, tagadó szerkezetekből felépülő 4. rész kiaknázza a latin stilisztika egy sajátosságát, a Devecseri fordításaiban is előforduló kettős tagadás megerősítő jellegét⁵, pl. „tagadom, hogy nem a kiúttalan gyötrelmek útja a rossz mozi / [...] / s hogy nem valóság, ami kívülesik az ölésre tapadó szemek körítette körön”, „tagadom azt, / hogy az élőlény boldogságot nem várhat, legföljebb vigaszt” (Devecseri 1972, 458). Ez a szakasz, melyet Rónay László negatív vallomásnak nevez, „a kereszténységnek tulajdonított szenvedéskultuszt tagadja”, mellyel „a görögség életközpontúsága” állítható szembe (Rónay 1979, 242).

⁵ „A kettős tagadás ugyanabban a mondatban – a magyartól eltérően – állítást fejez ki. Haud / non ignoro. Jól tudom” (M. Nagy–Tegyey 1992, 193).

Drómenon – a kulturális emlékezet mitikus és rituális mélyrétegei

A bikaviadal mint látványosság és tömegszenzáció Devecseri versében egyszerre történelmi allegória (a háború, az öldöklés, az erőszak emlékének felidézése) és mitikus alapokon nyugvó rituális cselekmény. A mítoszt ebben a kontextusban olyan történetként értelmezhetjük, mely a mai események megértését segíti: „olyan alaptörténet, amelyet egy bizonyos jelennek az ősi eredet felőli megvilágítására beszélnek el” (Assmann 2004, 56, 53), ugyanakkor ez az ősi eredet nem legitimáló erejű, hiszen a múlt felől nézve éppen egy lényegi elem, a rituális megtisztulás aktusa marad el. A bika kiválasztása, kitenyésztése, felnevelése, futtatása öncélúvá válik, a transzcendenciáról leválva az erőszak kicsinyes megtervezésének, a hátborzongató szórakoztatásnak, a naivitással való visszaélésnek az eszközévé lesz.

A *Bikasírató* dionüszoszi mű, „amennyiben az ölésre vagy még inkább a tehetetlen áldozatra való támadásra mint motívumra, a széttépetésre gondolunk, amit a közönség maga hajt végre, vagy legalábbis pártolva végignéz” (Bircsák 2008, 92). Az antik rituális előzmények (a kultúrtörténetben nem először) összefonódnak a keresztényekkel, a *Bikasírató* „a passiójáték újraértelmezésének nagyszabású kísérlete, mintái és ihletői között ott sejthetjük Bach monumentális passióit is” (Rónay 1986, 408).

Devecseri versében azonban nem a múltbeli rítus aktualizálásáról, hanem a józan ész és a rituális elragadtatás antik és keresztény viszonyainak kiforgatásáról, az áldozat szükségszerűségének megkérdőjelezéséről van szó. Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájában, melyet Devecseri nem sokkal a *Bikasírató* megírása előtt magyarított, a Dionüszosz istenségét tagadó Pentheusz „a miszticizmus arroganciájával a józan ész arroganciáját állítja szembe” (Kott 1998, 220). Devecserinél a bika feláldozása kiszámított, jó előre megtervezett, pénzért végignézhető tömegesemény, az elragadtatás (pl. a nézőtérén divatos kalapban ülő Ariadnéé) csak a misztikus azonosulás paródiája. A *Bikasírató* befogadója a társalgások tanulságait elfogadva nagy valószínűséggel a józan ész érveivel azonosul, a csupán rituálisnak feltüntetett, valójában kommersz és manipulatív, az erőszakot elnéző vagy akár propagáló elragadtatást elutasítja. A *Bakkhánsnők* szituációjának kifordításáról van szó, a kisiúban, akinek szavait a 3. Társalgás idézi („Hagyjátok abba! [...] Ez nem becsületes dolog. Többen, egy ellen?”), mintha a józan Pentheusz éledt volna újra. Rítus és józan ész viszonya azonban Euripidésznél sem ilyen egyértelmű, hiszen végül „Pentheusz hasonlatossá tétetik Dionüszoszhoz, de csak mint ember-tükör, amely visszatükrözi az istenlétet” (Kott 1998, 225). Pentheusz csak az önmaga teremtette korlátok között

tűnik józannak, valójában elvakult: „a maga tiszteletétől megrészegült, önhitt és korlátolt hatalmat testesíti meg” (Devecseri 1981, 179). A másik megidézett antik hős, Thészeusz sorsa Pentheuszénak ellentéte: a bosszúszomjas Pentheusz maga válik áldozattá, a feláldozandó, halálra szánt Thészeusz viszont a bikafejű szörny megölője lesz.

Devecseri versében egymásra csúszik több réteg, „a lompos és ádáz, lompos és diadalmas ördög, a Bakkhosz-bakkháns torzonborz táncos, Dionüszosz-krapampusz Pentheusz-Krisztus, mexikói madárcélú maszk” (Devecseri 1974, 266). Mintha maszkok lennének a bika arca előtt, ezért nehéz belenézni a szemébe. A lelátóról „pillantásnyilatkat küldő, / várakozásba torzult” emberek (Devecseri 1972, 458⁶) nézésükkel szurkálják a bikát halálba, s ezek a pillanatok úgy állnak ki a testéből, ahogyan Szent Sebestyénéből a rálőtt nyilak.

A kulturális emlékezet mélyrétegei a bikának más képeit is felmutatják. Régebben félelmetes, rettegett lény volt, istenné magasodó, akit legyőzni csak úgy mert az ember, hogy először fohászzkodott hozzá, a megbocsátásért esedezve. A csodált bikaistentől csak egy lépés vezet a bikafejű szörnyig, az emberállat keverék Minótauroszig, aki „még vérivó volt, nem az ő / vérét itták” (Devecseri 1972, 459). A bikaviadalon megcserélődnek a mitikus szerepek, a bikaölő Thészeusz-torreádor és az őt biztató közönség válik vérszomjassá, a bika pedig úgy tévelyeg a porondon, mint a Minótaurosz legyőzni próbáló hősök a labirintusban.

A bika Devecseri versében úgy szólal meg, mintha önnön emlékezetében hordozná régebbi énjait: „Nem így hívnak, azazhogy nem csak így” (Devecseri 1972, 462). A rituális bikaáldozat emléke, melyben tisztelet és megkínzás kapcsolódik egybe, kényszeríti a bikát újra és újra a porondra, a szituáció új és mégis ismerős: „Ti köröttem táncolók, noha egyhelyben, szivetek tam-tam dobjaival, / ti rám virágot dobók és vérem vevők, kiknek szűkölő öröme fülemben rivall, / ismerlek...” (Devecseri 1972, 462).

A kulturális emlékezetből felmerülő párhuzamok ellenére a narrátor a szenvedés értelmetlenségére, az életigenlésre hivatkozva tagadja a rítust, miközben riporteri kívülállással dokumentálja a tömeg eksztázisát, az ölés katartikus átélését.

A rítus csúcspontja a Bika–Pentheusz–Krisztus feláldozása, melyet a 28. részben a „minden külön ötvözőanyag nélkül” (Devecseri 1974, 246) össze-

⁶ A *Bikasírató*ból származó idézetek oldalszámait a könnyebb tájékozódás kedvéért a *Beszakad az idő* című, válogatott verseket tartalmazó kötet alapján adom meg, mert a mű első kiadása (Devecseri 1971) nem tartalmaz oldalszámokat.

illesztett euripidészi és bibliai intertextusok fejeznek ki. A bakkhánsnők kara, a szent csapat, melyet Dionüszosz barbár földről hozott magával Thébába, alkotja a Kart Euripidész drámájában: ők az isten igazi hívei, az őszinte elragadtatás átélői, szemben a thébai kényszerű, büntetésből lett bakkhánsokkal, akik korábban tagadni merték Dionüszosz istenségét: „Kiverte őket házaikból ostrom: / eszükbomoltan, bérctetön őrjöngenek; / szentségeim mezébe bújva kényszerűn” (Euripidész 1984, 840). Ezeket a nem meggyőződésből, hanem kényszerből lett bakkhánsnőket szólítja meg a *Bikasirató*ban idézett részben a Kar, a szent csapat. A „Nosza, keringj körben Bakkhoszért” (Euripidész 1984, 876; Devecseri 1972, 470) felszólítás ironikusan is olvasható, Pentheusz áldozata a megleckéztetést szolgálta, az elutasítás büntetését: „Kadmoszi bakkhánsnők, / dicső győzelmi éneketek nyögésbe fül” (Euripidész 1984, 876) – jelzi előre a Kar a kijózanodást, az elszörnyülködést, mely annak felismeréséből fakad majd, hogy a Bakkhosz tiszteletére széttépett vad tulajdonképpen nem oroszlán, hanem a nő ruhába öltöztetett király, akit saját anyja ölt meg. Ehhez a megsértett isten általi véres megleckéztetéshez társul az emberekért önmagát feláldozó isten képe, akit Pentheuszhoz hasonlóan megaláznak keresztrefeszítése előtt. A kiemelt részletek mindkét történetben az álruha és a rejtett identitás kérdését hangsúlyozzák. Míg Pentheuszt csak az áldozat után ismerik fel, hiszen végig álöltözetben van, a bakkhánsnők szeme pedig az őrjöngéstől elködösül, Krisztust a keresztrefeszítés előtt öltöztetik bíbor palástba, gúnyolják töviskoronát téve a fejére, halálában viszont önmagává lesz: „És miután megcsúfolták, levevék / a palástot és az ő maga / ruháiba öltözteték, / és elvívék, / hogy megfeszítsék őt” (Devecseri 1972, 470).

A bika megcsúfolása a halála után csúcsosodik ki, ekkor futnak „a nézők láthatatlan thürszoszaikkal a hős köré” (Devecseri 1972, 471), hogy a passzív néző pozíciója helyett ők is aktív szerephez jussanak, a rítus aktív résztvevői lehessenek. A szparagmosz⁷ hullagyalázásra hasonlít, ezek az ál-bakkhánsok a már legyőzött testet tépik darabokra, a széttépettel való azonosulás nélkül: „amaz azt, ez meg ezt kapja, / mindnek jut egy farok-, egy szarv-, egy fül-darabka” (Devecseri 1972, 472). A kultuszban a széttépetés újjáéledésként folytatódik: „Dionüszosz szertartásain egy élő bikát vagy kecskét téptek szét”, s a hús egy részét nyersen megették, más részét „hazavitték s elásták a földeken, vagy más módon használták fel arra, hogy a növényzet istenének siettető hatását továbbít-

⁷ „Az áldozat feldarabolása (szparagmosz) és a nyers hús elfogyasztása (ómophagia) révén megvalósul az egyesülés az istennel. Azok az állatok ugyanis, amelyeket széttépnek és felfalnak, Dionüszosz epiphániái vagy megtestesülései” (Eliade 1994, 316).

sák a föld terményeihez” (Frazer 2002, 304). Devecseri versében a rítus megcsúfolásának vagyunk tanúi, a bika holtában az őt megalázó tömeg fölé magasul, akár a trójai Hektór, akinek csak a holttestét merték megsebesíteni a görögök:

*...s nem akadt, aki rá nem ütött sebet ekkor.
S volt, aki így szólt köztük a szomszédjára tekintve:
„Jaj, bizony így sokkal könnyebb elbánni a hőssel,
mint amikor lobogó tüzeket hajigált a hajókra.”
Volt, aki így szólt, míg a halott testen sebet ejtett
(Homéros 1952, 364; Devecseri 1972, 472).*

Deiknümenon – felmutatás, képtár, kirakat

A bika feláldozásának kegyetlen, kommersz szenzációvá vált rítusát a Prado termeiben látott képek látványa ellensúlyozza. A képtár ugyan egymásba nyíló termeivel a labirintust idézi, ám a szépség feledteti a Minótauroszt közelségét, a bolyongás öncélúvá válik, nem érezzük a fojtó bezártságot, a minél előbbi szabad levegőre jutás igényét. Az erőszak bizonyos szempontból már a bikaviadalon is esztétizálódik, hiszen a torreador színesen, „aranyos-piros-cifrán” vonul be (Devecseri 1972, 461), elegáns balettlépéseket tesz, szépsége mintegy predesztinálja a győzelemre az otromba bika fölött. „A különbség annyi, hogy a balettből / nem kötelező a halál” – teszi hozzá a költő (Devecseri 1972, 461). Ha elfogadjuk azt a definíciót, hogy „az esztétika terepe az emberi érzékelés kontrolljáért folytatott küzdelem és így a kommunikáció uralásáé is” (Varga 2018, 221), a torreador vagy a képtári képek szépsége egy hatalmi játszma elleplezésének eszközévé lényegül át.

A Pradóban látott képek főként az emberi élet árnyoldalát örökítik meg: „amik itt rögzítettek, a tettek, / azt mutatják, hogy a lét láncolatából valami igazán mosolyosat kifejejtettek” (Devecseri 1972, 465). Még a legszelídebbnek hitt festők (pl. Botticelli) műveiből is az áldozat, a testi gyötrelmek, az erőszak képei villannak a galéria látogatója elé, aki az öldöklés látványától szinte mániákusan menekül, ám menekülése azért van kudarcra ítélve, mert az elméjén elhatalmasodó iszonyat, a bika kiömlő vére mindent megszínez, ami a szemé elé kerül. Így látja meg a nyüzsgő, életteli, ricsajos utcán is a halált a vendéglők hússal, a tenger gyümölcseivel teli tányérjain: „a nemzeti étel a *Paella* / a báránycafatok mellett hány kis kagyló és apró rák rizzsel körített takaros ravatalja” (Devecseri 1972, 468).

A képtárban látott mártírszentek bika- vagy tehénszentekké lényegülnek át, az angyalok a lelátóról a viadalt figyelő nézőkké. Az erőszak humánus elutasítá-

sa mintha az erőszak, a szenvedés ábrázolásának az elutasítása is lenne: ebben a kontextusban minden áldozat értelmetlen, a költő és a hittudós vitájában a 21. részben mintha a menny és pokol ellentétén alapuló keresztény világkép egészében kérdőjeleződne meg, valamiféle hedonista boldogságmátrix nevében. A képtárlabirintusban bolyongó látogató iszonyodva nézi a pokolbeli büntetések és mártírhálalok ábrázolásait, melyek az elkárhozottak és az üdvözültek közös sorsaként a szenvedést mutatják fel. Az időfogalmak összekeverednek, nincs tempus és aeternitas, holott a két kategória szétválasztása adná meg a kulcsot a keresztény szempontból értelmes és értelmetlen szenvedések megkülönböztetéséhez: ha a tempus, a rövid ideig tartó földi idő mártíriummal végződik, az az aeternitasban, az örökkévalóságban biztosít örök boldogságot; a pokol bugyraiban elszenvedett kínzások viszont az önfeledt, a túlvilággal nem gondoló, percnyi világi gyönyör büntetéseként kapott, soha véget nem érő gyötürődések. Devecseri versében ez a két kategória összemosódik, az ő képtárlátogatója szeme előtt csak a kiömlő vér van, úgy érzékeli, hogy „isten csak *beugrat*”, „*minden gyümölcsért büntetést talált ki*” (Devecseri 1972, 466).

A titkos tárgyak felmutatásának helyét, melyekről a görög misztériumok beavatottjai nem beszélhettek senkinek, a nyílt kitárulkozás, a kirakat látványa veszi át.

*A kirakatokban kegyszerek, ékszer-remek,
és szentek olcsó szobrocskái és olcsó bikafejek
és valamivel többért nagyobb méretű bársony-bikák, melyeknek
nyakszirtje alól a szabályos rudacsokkák, a kijelölt pontról kimerednek,
s a szívélyes és udvarias és többnyire szép járókelők, kik hordják az emlékeket
lelkük kijelölt helyein, az ezredéveseket s a harminc év előttiüket*

(Devecseri 1972, 468).

A turistákat szédítő kirakati giccs szuvenírként az egyéni emlékezet meghoszszabbítását szolgálja, ugyanakkor a vizuális kivitelezés ügyetlensége ellenére a kulturális emlékezet megidézőjévé is lesz.

A bika ugyanúgy ki van szolgáltatva a nézők tekintetének, mint a kirakati tárgyak. A 29. részben kiemelt szemmotívum a látás által uralt hatalmi viszonyoknak a leképezésére szolgál. Egyik oldalon a mozdulatlan, a különésekhez tapadt nézők, a másikon a halálba támoalgó bika, s a kettő közti összeköttetést a szem szolgáltatja: „hány riadt, és örvendő, élvező, rettegő, hány szórakozó szempár, ami most odabámul, / ami odabámul és odatapad és odafeszül, / hánynak ad képet, szépet és szörnyüt” (Devecseri 1972, 471). Az ölésre tapadó szemek mintha maguk is ölnének, a mozdulatlan mozgatóvá lesz, a mozgó-támoalgó,

minduntalan újra nekifutó bika pedig kényszerű mozgása révén billenti ki a nézőket a moccanatlanság kényelmesnek tűnő pozíciójából.

Összegzés

Az elemzés során a kulturális emlékezet három alapformájából (nyelvi, rituális, képi) kiindulva a rituális elemeket emeltük ki, hiszen a *Bikasírató* a bikaviadalt az archaikus szertartások, az ókori misztériumok, a passiójátékok kontextusába helyezi. Ehhez járult a kimondott szavak felidéző funkciója, a kulturális emlékezetnek a nyelv archaizmusaiiban, a latinizmusokban megnyilvánuló aktualizálódása, képi szinten pedig a felmutatás, a látvány ellensúlyozó vagy megerősítő szerepe, a labirintusszerű képtár és a kommersz tárgyakat tartalmazó kirakat önmagára záródó és a tömeg felé nyitódó, az erőszak elfedését és esztétizálódását célzó jellege.

Irodalom

- Agárdi Péter. 1972. Magyar líra 1971-ben. *Irodalomtörténet* (54): 825–852.
- Assmann, Jan. 1988. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In *Kultur und Gedächtnis*, ed. Assmann, Jan – Hölscher, Tonio. 9–19. Frankfurt: Suhrkamp.
- Assmann, Jan. 2004. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- Bikasírató. 1977. *Ország-Világ*. 21 (11): 24. [-y szignóval]
- Bircsák Anikó. 2008. Saját élet: Önéletrészlet esszében Devecseri Gáborról. *Alföld* 59 (6): 83–97.
- Cynolter Károly. 1972. Devecseri Gábor: Bikasírató. *Alföld* 23 (3): 83–84.
- Devecseri Gábor. 1971. *Bikasírató*. Budapest: Magvető.
- Devecseri Gábor. 1972. *Beszakad az idő: Válogatott versek*. Budapest: Magvető.
- Devecseri Gábor. 1974. *A haszfelmetszés előnyei: A mulandóság cáfolataul*. Budapest: Magvető.
- Devecseri Gábor. 1981. *Antik tanulmányok II. Műhely és varázs*. Budapest: Magvető.
- Eliade, Mircea. 1994. *Vallási hiedelmek és eszmék története I. A kőkorszaktól az eleuszi misztériumokig*. Budapest: Osiris–Századvég.
- Euripidész. 1984. *Összes drámái*. Budapest: Európa.
- Frazer, James George. 2002. *Az aranyág*. Ford. Bodrogi Tibor – Bónis György. Budapest: Osiris.
- Fülöp László. 1986. A lírai sematizmustól az új irányzatokig (1949–1975). In *A magyar irodalom története 1945–1975. II/1. A költészet*, szerk. Béládi Miklós. 61–125. Budapest: Akadémiai.

- Geszti Pál. 1970. A végső dolgokról: A Huszonötödik Színház és az Irodalmi Színpad bemutatói. *Film Színház Muzsika* 14 (45): 8–9.
- Görgy Gábor. 2001. Amennyire lehet, nem ölünk. In *Imáttal ima: Kortársak Devecseri Gábor emlékére*, szerk. Maróti István. 161–163. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Graves, Robert. 2001. Devecseri Gábor – egy költőbarátság története. Ford. Nádasy Ádám. In *Imáttal ima: Kortársak Devecseri Gábor emlékére*, szerk. Maróti István. 148–150. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Hámos György. 1970. Hol áll meg a csillag? Az Irodalmi Színpad bemutatójáról. *Népszabadság*, nov. 1. 28 (257): 7.
- Homéros. 1952. *Ilias*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Szépirodalmi.
- Juhász Ferenc. 1974. Az aranyseplős levelibéka: Csipkék, dalok és himnuszok egy vers-játékból. *Új Írás* 14 (5): 3–38.
- Kirk, Geoffrey Stephen. 1993. *A mítosz*. Ford. Steiger Kornél. Budapest: Holnap.
- Kott, Jan. 1998. *Istenevők: Vázlatok a görög tragédiáról*. Budapest: Európa.
- Kricsfalusi Beatrix. 2018. Színrevitel. In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel. 346–349. Budapest: Ráció.
- Lehotay-Horváth György. 1970. Drámai költészet – költői dráma. *Tükör* 7 (46): 18.
- Lorca, Federico García. 1957. *Toreádorsírató: Válogatott költemények és színművek*. Budapest: Európa.
- Mátray-Betegh Béla. 1970. Három költemény az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 26 (257): 11.
- M. Nagy Ilona – Tegye Imre. 1992. *Latin nyelvtan a gimnázium számára*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Ónody Éva. 1971. Műhely és varázs. *Magyar Szó*, szept. 12. 28 (251): 13.
- Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI58090/734c1020-49e3-4137-8c5c-4be3f00fbb44/solr/0/24/6/28/score/DESC> (2021. jún. 23.)
- Pomogáts Béla. 2015. Két évtized. A hatvanas, hetvenes évek próza- és drámairodalmáról. *Tekintet* 28 (1): 75–91.
- Rónay László. 1979. *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi.
- Rónay László. 1986. Devecseri Gábor (1917–1971). In *A magyar irodalom története 1945–1975. II/1. A költészet*, szerk. Béládi Miklós. 406–409. Budapest: Akadémiai.
- Scheer Zsuzsa. 1970. Három oratórium. *Új Élet* 25 (22): 5.
- Sz. J. – Devecseri Gábor. 1969. A házigazda: Robert Graves. Olajfák közt Mallorcán. Devecseri Gábor beszél élményeiről. *Esti Hírlap*, nov. 11. 14 (263): 2.

Varga Tünde. 2018. Vizualitás. In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix–Kulcsár Szabó Ernő–Molnár Gábor Tamás–Tamás Ábel. 210–223. Budapest: Ráció.

THE BASIC FORMS OF CULTURAL MEMORY IN GÁBOR DEVECSERI'S COMPOSITION *BIKASIRATÓ* (MOURNING A BULL)

The study analyzes Gábor Devecseri's composition *Bikasirató* (Mourning a Bull) using the theory of cultural memory as a point of departure, and relying on its three basic forms (linguistic, ritual, and pictorial). The bullfight described in the poem is a spectacle and a mass sensation, but also a ritual event. The ritual background is key to the analysis, as *Bikasirató* places bullfighting in the context of archaic rituals, ancient mysteries, and passion plays. The linguistic layers of cultural memory are manifested in the varied intertextual relations, in the liturgical formulas becoming commonplace in the mass event, in the archaisms and Latinisms of the language. On a pictorial level, the labyrinthine gallery and the shop window showing commercial objects become important, and in the gallery, images of violence flash in front of visitors.

Keywords: cultural memory, myth, rite, Hungarian poetry in 20th century, Gábor Devecseri

OBLICI KULTURE SEĆANJA U DELU *BIKASIRATÓ* (TUŽBALICA ZA BIKA) GABORA DEVEČERIJA

Studija se bavi analizom kompozicije dela pod naslovom *Bikasirató* (*Tužbalica za bika*) Gabora Devečeriya vezujući se za tri osnovne forme teorije kulture sećanja (za jezičku, ritualnu i slikovnu). Borba sa bikom koja je opisana u pesmi predstavlja atrakciju, masovnu senzaciju kao i ritualni događaj. Ritualna pozadina je, iz aspekta analize, ključna, s obzirom na to da se borba sa bikom smešta u kontekst antičkih obreda, starovekovnih mističnih rituala, i pasijske igre. Jezička slojevitost kulture sećanja se ogleda u raznovrsnim intertekstualnim odnosima, u liturgijskim formulama, u pretvaranju ovog masovnog događaja u opšte mesto, u arhaičnim izrazima i frazama latinskog porekla. Slikovni aspekt pak dolazi do izražaja kroz galeriju slika nalik lavirintu i kroz izloge u kojima se nalaze komercijalni predmeti. Galerija posetiocima takođe predočava slike nasilja.

Ključne reči: kultura sećanja, mit, ritual, mađarska poezija 20. veka, Gabor Devečeri