

A félelem rejtett elemei Trimalchio lakomáján

*Federico Fellini és Szentkuthy Miklós Róma-értelmezése
a Satyricon egy jelenetén keresztül*

Jelige: arbiter

Bevezető

Dolgozatomban a *Satyricon* egy jelenetének, illetve motívumának huszadik századi átértelmezésével szeretnék foglalkozni, két huszadik századi művet vizsgálva; Federico Fellini *Fellini-Satyricon* című filmjét és Szentkuthy Miklós *Cicero vándorévei* című, töredékben maradt regényét. Értelmezésem a félelem jeleire, az elidegenítő elemekre koncentrál. Azt vizsgálom, hogyan kerekedik felül az, egyfelől komikus kontextuson a rettegés, a groteszkség érzése, s hogy azok a félelmek, amelyek már az antik szövegben is jelen vannak, hogyan sokszorozódnak s válnak egyre nyilvánvalóbbá a két modern értelmezésben. Azért választom Petronius szövege mellé éppen ezt a két huszadik századi alkotást, mert úgy gondolom, hogy művészeti ágbeli különbözőségük ellenére, szemléletmódjukban, ókor-víziójukban igen sok hasonlóság rejlik. A két művet több mint két évtized választja el egymástól: Szentkuthy 1945-ben írta regényét, Fellini pedig 1968-ban kezdte forgatni filmjét (bár Szentkuthy 1986-ban megkezdte a régi kézirat újraolvasását, javítását, s be is szeretne volna fejezni a művet, azonban halála végül megakadályozta ebben). Fellini művét abból a szempontból vizsgálom, hogy hogyan reflektál Petronius szövegére, s az abban feltáruló római világra. Szentkuthy – Fellinivel ellentétben, aki filmjében magából a *Satyricon*-ból indult ki, s annak szabad adaptációját készítette el –, nem utal sem regényében, sem regényével kapcsolatban a *Satyricon*-ra vagy Petroniusra, így esetében csupán jellegzetes motívumok továbbéléséről és továbbgondolásáról beszélhetünk. Szentkuthy művének látszólag alaptematikája is más: a regény a kamasz Cicero képzelt kalandjait eleveníti meg egy a szerző által konstruált, szövetszerű római korban, melyben szinte szétválaszthatatlanok egymástól az antik Róma és Szentkuthy kortárs világának, a negyvenes évek Európájának jellemzői. Azonban úgy vélem, a római regény nyomai határozottan felfedezhetők szövege mögött, és, ha nem is épp Petroniusra, de mintha az antik regényre konkrét utalás is történe művében (erre később még visszatérek), sőt több kisebb epizód mintha magának a *Satyricon*-nak egyes részeit idézné fel.

A *Satyricon* igen töredékesen fennmaradt római regény a Kr. e. I. századból, körülbelül egy-huszada maradhatott ránk. Szerzőjének Petronius Arbitert, Nero császár *arbiter elegantiarum*-ját, pompamesterét tartjuk. A szöveg műfaja eredetileg *menipposzi satíra* lehetett, vagyis versekkel megszakított próza, de a sokrétű karakterek, a részletesen kidolgozott jelenetek gyakorlatilag a mai értelemben vett regény kategóriájába helyezik (ez utóbbi az antikvitásban még nem létezett). Petronius az európai regényirodalom egyik első nagyon jelentős alakja: a *Satyricon* három Nero-kori csavargó ironikus, rendkívül sok nyelvi regiszterben szóló

kalandjait meséli el, s érdekes kísérleteivel, elbeszéléstechnikáival tulajdonképpen már a modern regényeket is előrevetíti. A groteszk humor és a csavargók pikareszkszerű, szórakoztató kalandjai mögött mindig ott húzódnak a Nero-kori Római Birodalom árnyai. Ám az egész művet mégis az elnéző, szerető látásmód jellemzi, s még az ellenszenves figuráknak is megbocsátunk. Épp a keserűségnek és az életörömnak ez a különös keveréke teszi Petronius stílusát elegánssá. A regény meglepően hétköznapi alakokat vonultat fel, nyoma sincs a mítoszoknak, a mese jellemzőinek. Róma egy olyan tekinteten át jelenik meg előttünk, mely igen ritka az ókorban. A fennmaradt rész két legfontosabb epizódja a *Trimalchio lakomája*, mely egy újjgazdag felszabadított rabszolga, Trimalchio és műveletlen vendégeinek lakomáját mutatja be, és az *Epheszoszi özvegy története*, mely a halál közelségében, a sírban születő szerelemről szól. Petronius humora időtálló és modern, gyakran abszurd vonások is fellelhetők benne.

A dolgozat első részében összehasonlítom a két huszadik századi alkotó motivációit, illetve a műveikről vallott nézeteiket, szemléletmódjukat, ezek alapján vizsgálom meg, hogy mit jelentett számukra a római világ. A második részben az ebből a szemléletből következő, az alkotásaik során megjelenő Róma-képüket vizsgálom, és erre vonatkozóan néhány filmjelenetre, regényrészletre is utalni fogok, melyek ezt jól megvilágítják. A harmadik részben az elemzésem alapjául szolgáló *Satyricon*-beli jelenetrészletet (Dama beszédét) vizsgálom meg, s felfedem az első látásra parodisztikusnak tűnő szöveg mögött a félelem rétegeit, melyek, ha nem is emelik el a jelenetet a komikumtól, kétségtelenül egy másik, szorongatóbb olvasatot is adnak neki. A szöveg vizsgálatához felhasználok Faludy György *Satyricon*-fordítását és saját nyersfordításomat (Horváth István Károly fordításával egy korábbi dolgozatomban foglalkoztam¹). Faludy fordításának azon hangsúlyaira, s az eredeti szövegtől való eltéréseire hívom fel a figyelmet, melyek segíthetnek a két huszadik századi alkotás megértésében is. A negyedik részben azt vizsgálom meg, hogy ennek a jelenetnek a fényében milyennek tűnik a két modern alkotó római világa; hogyan jelenik meg ez a történetem Fellininél, és hogyan jelennek meg hasonló motívumrendszerek, illetve ennek a történetemnek a nyomai Szentkuthy regényében. Az ötödik, lezáró részben, az új tapasztalatok alapján összegezem, hogy a huszadik század (a két szerző műve alapján) hogyan interpretálta Petroniust, illetve az antik Rómát, illetve, hogy hogyan szövi át ezeket az interpretációkat a félelem, a haláltól való rettegés.

¹ Kerber Balázs: *Dies – inquit – nihil est*. Humor és kétségbeesés Trimalchio lakomáján. Elhangzott a SEC 2012. évi konferenciáján. Kézirat, megjelenés alatt.

II. Motivációk, szemléletmódok

„Nem történelmi film lesz, hanem sci-fi. Ascylos, Encolpius, Trimalchio Rómája ugyanis távolibb, fantasztikusabb, mint Flash Gordon bolygói” – írja Fellini.² A rendezőt leginkább Petronius művének töredékessége, s ebből következő talányossága érdekelte, s úgy képzelte, hogy egy régészhez hasonlóan, aki cseréptöredékekből próbál rekonstruálni egy tárgyat, egy világot, ő epizódzilánkokból, hiányos történetekből készít filmet, mely felvillantja majd egy elsüllyedt kor körvonalait. Erősen vitatható azonban Fellini azon állítása³, hogy a reneszánsz humanistákkal ellentétben ő nem rendelkezett prekoncepciókkal az ókorról, így azokat nem is tudta belevetíteni. Bár a későbbiekben ki fog derülni, hogy Fellini távolról sem hagyományos elképzelésekkel rendelkezett a római korról (s így valóban eltávolodott a humanista kánontól), akaratlanul is megvoltak a maga prekoncepciói, hiszen nyilván ezek szabták meg az ő Petronius-vízióját. Azt is említi, hogy távol akart maradni filmjében a moralizálástól, nem kívánta kétezer év kereszténységén keresztül szemlélni a római világot, hanem egy semleges szemet próbált létrehozni, mellyel egy másik dimenzióba tekinthetett. Ez a kísérlet szintén kétséges kimenetelű, ám Fellini itt maga is kétségének adott hangot: „Talán nem lehet, mégis meg akarom próbálni...”⁴ Fellini „álombeli *Satyricon*”⁵-ről beszél, s Bernardino Zapponi, a *Satyricon* forgatókönyvírója, Fellini barátja is megerősíti, hogy a rendező „egy végtelenül távoli, ismeretlen, mesés világról kívánt filmet készíteni.”⁶ Zapponi szerint Fellinit inspirálta az akkoriban az értelmiségiek körében népszerű LSD hatása is; a víziók nagy élményt, ihletet jelentettek számára, főképp a rengeteg tapintható szín, a repülés álomszerű érzete miatt. A kor képregényei is erősen meghatározták a film vizualitását, leginkább Peellaert és Bartier *Jodelle*-je. Lényeges, hogy Zapponinak és Fellininek ezek a rajzok az ókori Róma „színpompás örületét”⁷ juttatták eszébe, ez a *Fellini-Satyricon* értelmezéséhez is jó kulcs lehet. Az ókori Róma azonban nem csupán a talányosság, a pompázatos színvilág, a régen elfeledett társadalmi rendekben élő, titokzatos szokásokat követő emberek világa volt szemükben, hanem az idegenség, a rémület, az „egészen más” korszaka is. Zapponi a forgatókönyv első változatát egy a Circus Maximus földalatti labirintusában játszódó jelenettel indítja, melynek talán legfeltűnőbb eleme a groteszk ellentétezés: míg az egyik szereplő tátott szájjal, részegen alszik, addig a másik boldogan iszik-eszik, a harmadik pedig

² Federico Fellini: *Mesterségem, a film*. Budapest, Gondolat, 1988. 153.p. (ford.: Székely Éva)

³ Uo. 148. p.

⁴ Uo. 153. p.

⁵ Uo. 153. p.

⁶ Bernardino Zapponi: *Az én Fellinim*. J LX Kiadó, 2003. 34. p. (ford.: Szentgyörgyi Rita)

⁷ Uo. 35. p.

kezébe temetett fejvel sír. A háttérből vadállatok üvöltése, bömbölése hallatszik, egyesek pedig „hangosan beszélgetnek, valami furcsa, érthetetlen nyelven, ami a mi fülünknek szerb-horvát vagy német, valójában latin, nem tiszta, gyorsan elharapva, dialektusban beszélt latin...”⁸ A jelenet hangulatából érezhető, hogy ebben az ókor-vízióban a modern ember nem tudja a látottakat a saját világához mérni, hanem valami attól teljesen különbözőt érzékel. Az ókor tehát egyrészt fantasztikus és távoli, másrészt pedig fogódzót nem adó rejtély és zavar. Így Fellini abban az értelemben valóban szakít filmjében a humanista ókorképpel, hogy az antikvitást nem otthonosnak és rokonszenvesnek képzei el. Értelmezése szerint az ókor világába érkezve nem egy hozzánk szervesen kapcsolódó, a tankönyvek világából ismert kultúrába jutunk, hanem egy távoli földrészre, ami nem csak értetlenséggel tölt el minket, de ijedtséggel is. Fellini ókora azonban kettős hatású: másságával és félelemkeltésével ugyan eltávolít minket hagyományos ókorképzeteinktől, de közben felszínre hozza modern félelmeinket is. A rendező szerint a *Satyricon* szétesettsége jelenkorunk szétesettségének szimbóluma.⁹ S bár a jelen és a római kor feltűnő hasonlóságát csak jelentéktelen magyarázatnak tartja az alkotás valódi indokához, a film készítésének öröméhez képest,¹⁰ mégis megemlíti néhány érdekes, általa felfedezett párhuzamot a két világ között: az egyik Encolpius és Ascyltos meglepő rokonsága a korabeli hippikkel. Önéletrajzi írásában azzal érvel,¹¹ hogy Petronius két hőse is csak saját testüknek engedelmeskedik, ők is elfordulnak a gondoktól. A másik általa említett párhuzam az, hogy az elvfeladás, az agresszió és a gög szerinte mindkét korra igen jellemző vonás.

Kétségtelen, hogy a színes képregény-illusztrációk, a korra jellemző kábítószeres látomások népszerűsége s a talajvesztettség érzete egy sajátos Petronius-értelmezést hozott létre rikító terekkel, festett arcú figurákkal, erősen álomszerű jelenetekkel. Fellini ókorába beivódtak a huszadik század hatvanas évei, s ez persze nyugodtan tekinthető prekoncepciónak, hiszen az olasz művész Encolpius világában saját századának tükrét vette észre, s akaratlanul is ez a felismerés alakította az általa kidolgozott Rómát. Ez azért is érdekes, mert, ha a humanista ókorképet Fellini szavai alapján definiáljuk („a reneszánsz humanisták igazolásul, önkifejezésül használták az ókort, az ókorra vetítették vissza azt, amit saját korukról gondoltak”¹²), akkor ebben az értelemben Fellini is humanista volt, hiszen saját

⁸ Uo. 38. p.

⁹ Federico Fellini: *Mesterségem, a film*. Budapest, Gondolat, 1988. 148. p. (ford.: Székely Éva)

¹⁰ Uo. 154. p.

¹¹ Uo. 154. p.

¹² Uo. 148. p.

koráról való gondolkodása (akaratlanul vagy sem) befolyásolta ókorképzetét, így filmje a két kor és kultúra, két találkozó földrész párbeszédéről is szól.

Ha azonban ismét visszatérünk a nyitó idézethez, melyben Fellini sci-finek nevezi filmjét, s Petronius korát idegen bolygók messzeségébe helyezi, eszünkbe juthat, hogy egy másik földrész túl közeli lehet. Fellini filmje tehát űrutazás az antik Rómába? A rendező még egyszer megerősít minket ebben az asszociációban, amikor leírja, hogy az óriási Colosseumot egy éjjel földönkívüli civilizáció tanúbizonyságának látta.¹³ Fellini tehát nemcsak a titkot és bizonytalanságot, de a távolságot is érezte Petroniusban, mégpedig a szinte áthidalhatatlan messzeséget. Filmjében még annyira sem érezzük magunkat otthon, mint a *Satyricon* szövegében. Ismeretlen zajok, hanghatások hallatszanak szinte minden jelenetben, nagyon sok az afrikai, illetve keleti zenemotívum. A rendezőnek egyértelműen az eltávolítás, a minél nagyobb ismeretlenség érzetének keltése lehetett fő célja. Ha a „sci-fi” szemszögéből nézzük a festett arcokat, groteszk alakokat, akkor utóbbiak akár idegen lényeknek, sosem látott bolygók lakóinak is tűnhetnek. Trimalchio lakomájának nyitó képeinél ráadásul mintha gépi vagy hullámműzörejre emlékeztető hangot is hallanánk, ami könnyen felidézhet egy űrhajót, vagy legalábbis egy futurisztikus szerkezetet. Fellini értelmezésében tehát a *Satyricon* a modern ember számára leginkább felfedezőút az ismeretlenbe, utazás egy egészen másik civilizáció hétköznapijaiba.

Szentkuthy Miklós 1945-ben írta *Cicero vándorévei* című regényét, a címet a szerző halála után, a szöveget gondozó Tompa Mária adta, így jelent meg. A szerző az 1986-ban róla készült tizenkét órás filmben¹⁴ elmeséli, hogy fő inspirációja Cicero leveleinek kétnyelvű (latin-német) kiadása volt, melyben a köztudatban élő Cicero-képtől egészen eltérő Cicerót fedezett fel. „Cicerót úgy ismerjük, mint a nagy, keményszavú politikai szónokot. Márpedig levelei egy ideges, nyugtalan, félénk, kapkodó, neurotikus embert ismertetnek meg”¹⁵ – mondja Szentkuthy, majd hozzáteszi: „és ez nagyon is hozzátartozik mostani vallomásomhoz: mindig azt kerestem és keresem, hogy mi minden van a dolgok mélyén. Ezt a pszichológiai realizmust szeretjük a márvány mellszobor mögött.” Szentkuthy tehát, szintén valami elsüllyedt dolgot keres: a hétköznapi elsüllyedt Ciceróját, azt a csetlő-botló, elégedetlen, ügyetlen, önmagával folyamatosan hadilábon álló embert, aki a szónok és filozófus mögött megbújik. A „márvány mellszobor” kifejezés mintha párhuzamba állítható lenne azzal, amit Fellini összefoglalóan „humanizmusnak” vagy a humanisták gondolkodásának nevez. A

¹³ Uo. 152. p.

¹⁴ Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 369–371. pp.

¹⁵ Uo. 370.p.

márvány mellszobor jelképezheti a kánont, azaz azt a burkot is, ami elrejt elölünk egy világ valódi arcát. Fellinihez hasonlóan, aki a humanisták óorkképétől elrugaszkodva, ha nem is semleges, de új szemmel próbálta látni Encolpius és Trimalchio világát, Szentkuthy is a hagyományos (Fellini szavával „humanista”) koncepciókat félretéve tekintett a római kultúrára, s regénye éppen annyira két földrész párbeszéde, mint Fellini filmje. Sőt, nála a két korszak (a kortárs történelem, tehát a második világháborúból épp kilábaló Európa világa, és a római kor) szabályosan összegabalyodik. Szentkuthy áltörténelmi regényeinek poétikáját igen világosan foglalja össze Bán Zoltán András: „Szentkuthy szinte csak *történelmi regényeket* írt (...), de azoknak egy különös, voltaképpen általa felfedezett válfaját, amelyben a történelmi anyag is fiktívvé válik, pontosabban kilép a medréből, és minden további nélkül – vagyis a narrátor nézőpontján át – beleömlik az író jelenkorába; ugyanakkor a jelenkor is visszaáramlik a történelmi, már lezárt és különféle dokumentumokban megörökített vagy ránk hagyományozott időbe, eseményhalmazba.”¹⁶ Ez az állandó egymásba ömlés azonban mégsem kusza, elmosott Rómát teremt (és absztraktnak sem nevezhetjük, mert csak a narrátor és a figurák belső vagy tényleges monológjai, asszociációi absztraktak egyes esetekben, nem a háttérül szolgáló világ), hanem tapintható tömörséget, melyben a modern elemeken keresztül, azokat támpontul használva kapaszkodhatunk az antikvitásba. Ne feledjük, hogy Fellini is egy teleszkópként működő sci-fit szeretett volna, amely betekintést enged egy idegen világba, s bár semleges tekintetről beszél, ő is jelenkora jelrendszerét (képregény-illusztrációk, pop-rajzok) az ókorba visszavetítve kémlelte a *Satyricon*-t, s önnön jelrendszere nyújtott fogódzót múltbeli sétéihez.

II. A szemléletmódokból következő *Satyricon*-, illetve Róma-képek

Szentkuthy maga is megerősíti, és Fekete J. József is említi POST című művében¹⁷, hogy a kortárs történelem erősen meghatározta a regény világát. „Nos, itt véres számszagot érzek, szóval történelmi vérszagot, számszám-ízést, satírárt, paródiát...”¹⁸ – mondja Szentkuthy a szövegről, az Orpheus-sorozat negyedik kötetének címére is (*Véres Számár*) utalva. Akár csak a *Fellini-Satyricon*-ban (ahol Lichas hajóútját Fellini összekapcsolja a római katonaság puccsával), Szentkuthynál is megjelenik a hatalom, a hatóság; feltűnnek az Eos Psychas

¹⁶ Bán Zoltán András: A bábú nagyjárai. Litera, 2009. december 20. <http://www.litera.hu/hirek/a-babu-nagyvariai>

¹⁷ Fekete J. József: POST (Szentkuthy Miklós és művei) <http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm#13>

¹⁸ Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 371. p.

templom kapzsi papjai, hogy rajtaüssenek a főszereplőkön, majd katonák, akik viszont a papokat érik tetten. A regény első felében a hadsereg egy előadást zavar meg, és a színházban hatalmas pusztítást végeznek, Cicerót pedig behívatja magához görögországi útján a római rendőrkapitány, hogy számon kérje rajta Marius-ellenes beszédét. Fellini filmjében (ezzel párhuzamban) láthatunk egy Petronius-szerű, öngyilkosságba menekülő arisztokratát, aki nyilvánvalóan a császár és hatóságának fenyegetésére cselekszik így (utal is a közelgő parancsra). Ez jól mutatja, hogy mindkét alkotó Róma-képében helyet kapott az államapparátus fenyegető jellegétől való félelem ábrázolása, melynek a huszadik század élményei adhattak személyes tapasztalati háttérrel: Fellini az olasz fasizmus időszakában volt gyerek és fiatal (a fasizmus hatósága meg is jelenik az *Amarcord*-ban), Szentkuthy pedig közvetlenül a háborús tapasztalatok után írta művét. Talán ezek az élmények nem adnak közvetlen magyarázatot arra, hogy miért éppen az antikvitás közegét, kulturális terét használták eszközként („álarcként”, ahogy Fekete J. József mondja Szentkuthyra vonatkozóan)¹⁹, de arra igen, hogy miért éppen egy ilyen antikvitás-képet teremtettek, miért éppen a római regény eszményét, világát használták, melyben csavargók, „alvilági” lakomák, s a mágia és a spiritualitás iránt vágyódó ember gondolatvilága jelenik meg. A mágikus látásmód Apuleiusra jellemző, Petronius művében ez még gúnyos távolságtartással jelenik meg, ám Fellini filmjében jelentős szerepe van a mágikus hatásoknak, és Szentkuthy regénye is reflektál a halálborzongásra, tartalmaz misztikus szónoklatokat. Fellininél a filmcím alapján is egyértelmű az antik regény mint támpont, de, ahogy említettem, mintha Szentkuthy is utalna erre, mert ezt írja regényében: „...Cicero görögországbeli élete egyáltalán nem hasonlított az ötödik-hatodik századbéli görög eszményekhez, hanem inkább egy egészen késői ponyvaregényhez.”²⁰ A „ponyvaregény” szó utalhat a modern szóhasználattal regényként definiált műfaj antik megítélésére, mellőzésére is (az ókorban ezekről a szövegekről nem folyt irodalomkritikai diskurzus, és műfaji megnevezésük sem volt),²¹ és ebből az értelmezésből kiindulva akár feltételezhetünk szorosabb intertextualitást is Petronius és Szentkuthy között, amit a *Cicero vándorévei* egyes motívumai alá is támasztanak. Ráadásul, ha a *Satyricon*-t nem is, de a szatírárt és a paródiát, mint láttuk, Szentkuthy is megemlíti az 1986-os beszélgetésben, s ezek közül mindkettő fontos eleme Petronius szövegének. Szintén rokonítja a Cicero-regényt és a *Satyricon*-t a nyelvi, stilisztikai regiszterek sokfélesége: akárcsak a római műben, Szentkuthy szövegében is vegyül utcai és

¹⁹ Fekete J. József: POST (Szentkuthy Miklós és művei) <http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm#13>

²⁰ Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 246. p.

²¹ Lásd: Cambridge Companion to the Greek and Roman novel. Cambridge University Press, 2008. 3. p.

művelt beszéd, szónoklat és elmélkedés. A „ponyvaregény” szó kapcsolatát az antik regénnyel megerősíti a jelzője is („késői”), ugyanis mind a római, mind a görög regény már a római császárkorban született, tehát valóban nem az „ötödik-hatodik századbeli görög eszmények” terméke. De emellett persze a „ponyvaregény” kifejezés utalhat általában a klasszikus (a szó tágabb értelmében, ahogy Fellini alkalmazza a „humanista” szót) képzetekkel való szembehelyezkedésre is; arra, hogy a mű egy (hangulatában bizonyosan) késői kort ábrázol. A művet akkor is összekapcsolhatjuk a petroniusi világgal, ha Szentkuthy mondatát utalásként értelmezzük egy a regényben (legalábbis véleményem szerint) jelen lévő tudatos játéokra. Bár a történet látszólag Cicero kamaszkorában, a római köztársaság válságidőszakában játszódik (Sulla és Marius mint nyomasztó árnyékok, háttéralakok, folyamatosan jelen vannak, és befolyásolják a szereplők sorsát, gondolatait, félelmeit), valójában színeivel, figuráival, asszociációival, gondolatiságával inkább az első század zűrzavaros világát, ezen belül is Nero császárságát (vagy legalábbis annak életérzését) idézi fel, illetve a korra reflektáló római irodalmat, így Petroniust is. A regény gyanús alakjai, lényegében csavargó jellegű karakterei is a *Satyricon* korának benyomását keltik, talán ezért is merül fel a főhős Ciceróban egyik elkeseredett elmélkedése során: „barátai csak egy alvilági névtelen Róma emberei lesznek?”²²

Máshol Szentkuthy Cicerója egyenesen a Petronius *Cena*-jának részletező ételleírásai mélyén fellelhető félelmeket, kétségeket idézi fel, s a *Satyricon* ironikus, lemondó emberképére, a sors kiszámíthatatlanságára, értelmetlenségére, szomorúságára reflektál: „... a történelem pedig egy *történelem-állat*-nak született külön és öncélú élettani fajta oktan, eszménytelen játéka (...), ellenben az a hordó zsír! hajlékony, vékony dongákba 'miderezve', a rájafont szalmakötelekkel! az a nagy zsák zöldborsó... Ezek istenek, ezek nők, ezek emberek, gondolta Cicero, ezekben van valami örök, valami embernél emberibben szomorú és szép, minden sors és minden költészet, minden spleen és minden lemondás a tárgyakban, a szép ételekben van!”

Mind Fellini, mind Szentkuthy azt keresték az ókorban, amit saját korukban is észrevettek: az alvilági karnevál-jelleget. Ahogy J. R. Morgan²³ is utal rá, Petronius lakomaepizódja olvasható rejtett Alvilágjárásként, mert több történetelege is emlékeztet az *Aeneis* katabasis-ára, motívumai gyakran sejtetik, hogy allúzióról, irodalmi játékról lehet szó. Fellini lakomajelenete mintha nagyon hasonló értelmezés szerint született volna: vöröslő égbolt alatt

²² Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 331. p.

²³ Petronius. A Handbook. Blackwell Publishing Ltd. 2009. Petronius and Greek Literature. J. R. Morgan. 35–36. pp.

kezdődik, a szereplők viselkedése abszurd és túlzott, arcuk festett, a színek túlvilágiak, de legalábbis álomszerűek. Bár Petroniusnál is főképp monológokat mondanak a vendégek, Fellininél még a kontaktus sem alakul ki közöttük: a figurák gyakran meredten a levegőbe néznek beszéd közben, azután pedig, mint egyfajta bábúk, akik csak feladatukat teljesítették, hirtelen elhallgatnak. Fontos, hogy bár Petronius szövege is megemlíti Trimalchio zsarnok-voltát (az értelmezők sokáig azonosították is Neróval²⁴), mégsem ábrázolja őt igazán veszélyesnek vagy túlzottan ellenszenvesnek; a figura szánható, kinevethető, bizonyos értelemben még szerethető is, de nem félelmetes. Fellini Trimalchiója nevetséges, de egyértelműen félelmetes is (illetve indokolt a tőle való félelem): Eumolpust (akit a rendező szintén átemel a lakomajelenetbe, holott Petroniusnál csak később jelenik meg) szinte diktátorként bünteti és viteti el, amikor az plágiummal vádolja őt. Úgy tűnik, mintha Fellinire nagyon is hatott volna a Trimalchio-Nero párhuzam. Hogy balsejtelmeinket növelje, Fellini ebbe az epizódba csempészi át az eredeti Petronius-műben Lichas hajóján elhangzó epheszoszi özvegy-történetet, melynek színhelye egy kriptá. A rendező hasonló hangulatok kifejezésére gyakran használ (nemcsak a lakomajelenetben) furcsán elrendezett tereket is, zegzugokkal és lépcsőfordulókkal. A szereplők szűk utcákon sétálnak, itt-ott bekanyarodnak, vagy meglátják, amint egy menet vonul át a Suburrán Nero képmását hordozva. Bár Szentkuthy Róma-képe ennél kevésbé absztrakt (legalábbis a fizikai világ tekintetében), hasonló megoldások találhatók a *Cicero vándorévei*-ben is, sőt még a katabasis-ra is találunk benne utalást: a regény elején Cicero betér egy borbélyüzletbe, ahol a borbély (egyébként erősen Trimalchio-i figura, de emlékeztet a *Cena* többi vendégére is) épp hanyagolja a munkát, mert egy Emilianus nevű szónok beszédét dicséri. Itt olvashatjuk a következőt: „...három kis lépcső is elválasztotta a férfiosztálytól, és ez a kis mélység Cicero szemében rögtön az egész női világ alvilági rejtélyességét is jelképezte...”²⁵ Itt is észlelhetjük a teret megjelenítő narráció absztrakt hatás elérésére törekvő jellegét, akár a Fellini-film számos jelenetében, és a tér nyomban mitologikus kontextusba is kerül. Látható, hogy a két modern szerző sok tekintetben hasonló világot próbált ábrázolni az alapul vett római környezetben.

²⁴ Lásd: Révay József: Petronius és kora. Franklin Társulat, 1927. 132–139. pp.

²⁵ Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 16. p.

III. Dama megszólalása a *Satyricon*-ban

A két modern Róma-vízió egyezéseire és kapcsolatukra a *Satyricon*-nal jobban fény derül, ha a Petronius-szöveg egy jelenetének, a Dama-beszéd, vonatkozásában vizsgáljuk őket. Itt ugyanis olyan motívumok, érzések sűrűsödnek össze, melyekre mindkét huszadik századi műalkotás erősen reflektál. A *Cena* egyik részében Trimalchio távozik a teremből, s a vendégek, megszabadulva a domináns házigazdától (ekkor használja Encolpius a *tyrannus* szót), beszélgetni kezdenek, „felszólalásokat” tartanak. Az első megszólaló Dama, aki eléggé szokatlan hangnemben kezdi. Főként az ő megszólalását vizsgálom, de kitérek az utána megszólaló Seleucusra is. Fellini egy figurává vonta össze a két karaktert, mindkét szereplő mondatait a szájába adva. Dama, bár beszédét értelmezhetjük közhelyként, az álfilozófia paródiájaként is (Valerie M. Hope azt állítja, hogy a halálról való elmélkedés általános része volt a korabeli lakomáknak²⁶), mégis félelmetes a szónoklata; szavai épp annyira nyomasztóak, amennyire parodisztikusak. Beszédét így kezdi: *Dies nihil est. Dum versas te nox fit.* (A nap semmi. Mire megfordulsz, éjszaka lesz.)²⁷ Szavai rémisztő időfelfogásról számolnak be, s az a drámai tömörség, mely épp grammatikailag egyszerű mondatainak hatására keletkezik, mindenképp túlmutat a közhelyen (illetve a közhely kigúnyolásán), s felvet egy másik olvasatot is a komikus értelmezés mellé. Amennyire Dama szavai tekinthetők szaggatott, részeg, „lusta nyelvű beszédnek”, ahogy Victoria Rimell írja,²⁸ a beszéd szaggatottságát épp úgy lehet Petronius speciális költői megoldásaként is olvasni, mellyel a hamar eltűnő nappal leírásának ad drámaiságot, s így az irodalmi szöveg két szinten is működik. A részeg felszabadított ugyan részeg felszabadított marad, s az adott szöveggörnyezetben valóban lehetnek parodisztikusak szavai (s ő maga nem filozófus vagy költő a szó köznapi értelmében), kiszakítva környezetéből azonban monológja minden tekintetben költői beszéd, mely Petronius félelmeit hordozza, s a *Satyricon* általános érzelm-félelemvilágára vonatkozik. A Dama-monológ tehát értelmezhető a konkrét jelenet és a mű általános jelentésének szempontjából is. Utóbbi esetben a szaggatottság, a látszólag ügyetlen mondatok épp a félelem érzékeny, poétikailag bonyolult kifejezőeszközeivé válnak, s nem a műveletlenség komikus, torzított megjelenéseivé. Ebben az értelmezésben azonban nem Dama válik filozófussá, hanem szavai emelkednek el Dama konkrét alakjától. Ha például a

²⁶ Petronius. *A Handbook*. Blackwell Publishing Ltd. 2009. At Home with the Dead. Roman Funeral Traditions and Trimalchio's Tomb. Valerie M. Hope. 140–141. pp.

²⁷ A zárójelekben közölt idézőjelek nélküli fordítások saját nyersfordításaim, míg Faludy fordításait dőlt betűkkel közlöm.

²⁸ Uo. *Letting the Page Run On*. Victoria Rimell. 67. p.

figura beszédét saját személyisége és Trimalchio lakomájának kulturális-mentális környezete felől vizsgáljuk, akkor az *Et mundus frigus habuimus* kijelentés valóban összevethető az „abbiamo avuto un bel freddo” olasz köznyelvi fordulattal²⁹, s tekinthető az időjárásról szóló diskurzus részének, de a rövid megjegyzés poétikus értelemben összegző érvényű, drámai kijelentés is lehet. Hasonló módon működnek Seleucus egyes mondatai is: *Nos non pluris sumus quam bullae* (Nem vagyunk többek a buborékoknál.), vagy: *Baliscus enim fullo est: aqua dentes habet* (A fürdő ugyanis ványoló: a víznek fogai vannak.). Ha azonban nem kívánjuk ennyire élesen elkülöníteni egymástól a szöveg két szintjét, akkor mondhatjuk azt is, hogy Dama szavai Damáéi maradnak mindkét interpretációban, csak éppen a költői értelmezésben Dama nem egy költő, aki tudatosan árnyalt dikciót használ, hanem egyszerűen mélyebben beszél, mint maga is gondolná. Bár a lakoma diskurzusának szintjén szólamokat, közhelyeket mond, ezeken a közhelyeken mégis áttör önnön rettegése a hidegtől és a haláltól, ezért beszéde autentikussá, poétikussá válik, szavaiból líra képződik. Így válik a „lusta nyelvű”³⁰, ittas beszéd halálköltészetté, és így, a két értelmezési szint közös nevezőre hozásával (egymásba áramoltatásával) születik meg Petronius jelenetének szimbolikus értelme: megjelenik az ember, aki önnön félelme által válik egy pillanatra költővé, s ezzel a maga körül lévő teret is a hétköznapi és a költészet között lebegteti. Ezért is „úszik az ember”, ahogy Petronius mondja: *En homo quemadmodum natat*. Faludy György mintha épp a szövegnek ezt a kettős természetét ragadná meg *Satyricon*-fordításában³¹, amikor láthatóan keveri egymással a szoros kontextus komikumát és az ettől elvonatkoztatott, költői interpretációt. Azért is érdekes ez a felismerése, mert ösztönös lehetett, ugyanis saját szavai alapján úgy tűnik, nem tulajdonított a szónoklatoknak mélyebb értelmet: „... a *Satyricon* szatíra a művelt rómaiak szokása ellen, hogy minden találkozásuk és együttlétük alkalmából üres, retorikus fecsegésbe kezdtek, melyből kilábolni egyszerűen nem tudtak. Encolpius mellett, aki a könyv elején hasonlóan üres retorikába kezd a retorika ellen, a könyv számos szereplője ugyanebbe a bajba esik: valami reális dologról kezd beszélni, majd érdektelen szóvirágok felé fordul” – írja előszavában.³² Mégis, amikor Dama szavait fordítja, úgy tűnik, megoldásai két irányba mutatnak. A *Dies – inquit - nihil est* az ő tolmácsolásában: *A nap világa véglegesen megszűnt*.³³ Ez a mondat egyrészt alapvetően drámai atmoszférát teremt, másrészt Faludy fellazítja, kibontja a latin mondat tömörségét, és meg is változtatja az eredeti

²⁹ Gareth Schmeling: *A Commentary on The Satyricon of Petronius*. Oxford University Press, 2011. Chapter 41.11. 163. p.

³⁰ Petronius. *A Handbook*. Blackwell Publishing Ltd. 2009. Letting the Page Run On. Victoria Rimell. 67. p.

³¹ Petronius: *Satyricon*. (ford.: Faludy György) Budapest, Glória Kiadó, 2002.

³² Uo. 7. p.

³³ Uo. 42. p.

szöveg értelmét. Petroniusnál ugyanis a „nap”, „a nappal” általános értelemben „semmi”, míg Faludy értelmezésében „megszűnt”, vagyis itt az éjszaka folytonos bekövetkezése egyfajta új fejleményként jelenik meg. A „véglegesen” szó betoldása teljes mértékben invenció, és mintha épp azt a kérlelhetetlenséget próbálná érthetővé tenni a magyar olvasó számára, ami kihallatszik a rövid, latin megszólalásból is. Fontos különbség, hogy, míg a latin szöveg nyitva hagyja a lehetőséget az elvonatkoztatásra, ám arra is, hogy szigorúan adott kontextusában, komikus álbölcsességgként olvassuk Dama szavait, addig Faludy sokkal jobban egyértelműsíti a kijelentés elvontságát, láthatóbban elemeli azt profán környezetétől. Mintha a következő mondatl is éppen ugyanazt tenné (*Dum versas te, nox fit*): *Forduljunk meg és nyakunkon az éjszaka.*³⁴ Faludy itt többes szám első személyű, felszólító módú igealakot használ a latinnal szemben, s ez, hasonlóan az előző mondat „véglegesen” szavához, drámaivá, egyszersmind absztrakttá teszi a hangvételt, s mindezt fokozza a „nyakunkon az éjszaka” kifejezés használata, ami szintén a fordító találmánya, mert Petronius ezt írja: „Míg megfordulsz, éjszaka lesz.” Az *Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire* mondatot viszont Faludy egyszerre viszi (az eredeti szövegnél nagyobb mértékben) a komikum irányába és keresi, értelmezi a mondat rejtett, mélyebb rétegeit, hangulatát is: *Nincs jobb napirend, mint leugrani cuccunkról és az ebédlőbe vitorlázni.*³⁵ Itt az előzőekhez képest ellentétet tapasztalunk: első látásra a latin szöveg nyit erősebben a költői olvasat felé. Dama e kijelentésének Petronius eredeti szövegében épp olyan megváltoztathatatlanságot sugalló, de legfőképpen elvonatkoztatott síkon is működő értelme van, mint a Faludy-fordítás monológkezdő mondatának (*A nap világa véglegesen megszűnt.*). A mondat először is kifejti, bővíti azt a halálfélelemmel és döbbenettel teli állítást, hogy a nappal semmiség, és egy olyan időképzetről beszél, melyben a napszakok egybefolynak, jelentéktelenné válnak. A kijelentés határozottságát, poétikus értelmezhetőségét növeli az *Itaque* és a *recta* szavak használata is, melyek közül az előbbi általános érvényű következtetésnek tünteti fel a mondatot, az utóbbi pedig hatását, dinamikáját emeli a szövegnek. A kezdés *Nihil est melius...* (Nincs jobb annál..) is erős érzelmi töltetet ad. Míg Petronius beszélője azt mondja, hogy általában nincsen jobb dolog annál, mint amikor az ágyból egyenesen az ebédlőbe megyünk, Faludy ezt az állítást a „napirend” szóval szűkíti (*Nincs jobb napirend*). Ez a változtatás az állítást egyértelműen a mindennapok világába utalja, csakúgy, mint a *cucc* szó, mely a komikumot is erősíti. Úgy tűnik, hogy Faludy sokszor a hétköznapi, vulgáris római beszédbe a mi hétköznapijaink „vulgáris” szavait csempészi be, s neki mintha ez a technika szolgálna arra,

³⁴ Uo. 42. p.

³⁵ Uo. 42. p.

amire Fellininek a képregényszerű hallucinációk; ezeken keresztül szerette volna rekonstruálni a *Satyricon* világát, hogy megalkothassa annak szubjektív, magyar nyelvű változatát. (Faludy fordításának kiadását egyébként Fellini *Satyricon*-jának képei díszítik, és a fordító a filmet „nagyerejűnek” és „bámulatra méltónak” nevezi, majd hozzáteszi: „Petronius ugyanúgy élvezte volna a filmet, mint ahogy Fellini élvezte Petronius szövegét.”³⁶) Azonban mégsem értelmezhetjük a most taglalt mondatát tisztán komikusnak és parodisztikusnak, mégpedig a „vitorlázni” szó miatt nem, amely ugyan nagyon szabad fordítása az *ire*-nek, hangulati többlete mégis összegzi az egész Dama-beszéd szomorúságát. A vitorlázás nem más, mint ringás; a napszakok, időtartamok egymásba ringása és távolodása, az emberek álom és éberség közti mozgása. Miközben ez a könnyű mozgás tart, a napok észrevétlenül átsuhannak felettük. A „vitorlázni” érzékelteti Dama személyiségének egész ingatagságát, bizonytalanságát, és reflektál Petronius úszó emberképére is. Faludy szintén érdekesen bánik a Dama után megszólaló Seleucus szavaival. Ő barátját, Chrysanthust siratja, akinek épp aznap volt a temetése. A komikus olvasat lehetősége itt is megvan, természetesen, s itt érvényes lehet Faludy tudatos interpretációja is, amennyiben Seleucus valóban váltogatja saját temetés-élményének elbeszélését olyan elvont, a kontextusba látszólag nevetségesen illő közbevetésekkel, mint: *Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus*. A szóáradat mögött azonban az előbbi lebegés, vitorlázás és érzékenység tűnik fel. Seleucus szinte látja barátját maga előtt, mert az nem sokkal korábban még megszólította őt (*Modo, modo me appellavit*). Az idő tehát olyan tűnékeny, hogy még alig került ki annak a pillanatnak a képe és hatása alól a beszélő, amelyben Chrysanthus-szal beszélt, miközben Chrysanthus azóta már meg is halt. Rimell³⁷ Seleucus ábrázolásmódját és metafora-világát „hallucinogénnek” nevezi, és valóban, Seleucus megszólalása nem más, mint a múlt, a közelmúlt hallucinálása, s a hallucináción, a látomáson keresztüli visszaszerzése, megragadása. Seleucus szeretné újra felidézni, visszakapni azokat a pillanatokat, melyeket még ő sem élt át teljesen, annyira közeli. A visszaszerzés, a felidézés munkája magának a pillanatnak a feldolgozását, személyes helyretételét segíti. A temetésről illusztratív módon beszél, elmondja, hogy barátját jó takarók (*stragulis bonis*) között temették el. A beszédmód Seleucusnál is töredezett, akárcsak Damanál: rövid, állító mondatok követik egymást, melyek közül egyesek barátjáról vagy a temetésről szólnak, egyesek pedig általában az ember kicsiségéről, jelentéktelenségéről. Ez a beszéd, épp a mondatok laza kapcsolódása miatt, szintén elemelhető szoros környezetétől, s értelmezhető speciális költői technikaként. A halott

³⁶ Uo. 6. p.

³⁷ Petronius. A Handbook. Blackwell Publishing Ltd. 2009. Letting the Page Run On. Victoria Rimell. 67. p.

Chrysanthuról beszélő részt ráadásul egy szójátékot is tartalmazó, hétköznapiságában is borzongató mondat vezet be: *Fui enim hodie in funus* („Ma ugyanis temetésen voltam”). Faludy fordításának izgalmas pontja, hogy épp a rövidségből, töredékességből, mozaikosságból származó abszurditást hangsúlyozza Seleucusnál. Beszédéből egy részt emelek ki, hogy ezt bizonyítsam. Az eredeti szöveg így szól: *Modo, modo me appellavit. Videor mihi cum illo loqui. Heu, eheu! Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus. <Illae> tamen aliquam virtutem habent; nos non pluris sumus quam bullae.* A fordítás: „Csak az imént, az imént szólított meg. Úgy tűnik, mintha vele beszélnék. Jaj, jaj! Mindannyian felduzzadva sétálunk. Kisebbek vagyunk a legyeknél. Nekik mégis van valami erejük/erényük; mi nem vagyunk többek a buborékoknál.” Faludy itt változtatást tesz: a *Heu, eheu! Utres inflati ambulamus!* és a *Nos non pluris sumus quam bullae* mondatokat összevonja egygé: *Üres buborékok vagyunk a viharban.*³⁸ Valószínűleg az *inflatus*-ból (duzzadt, felfújt) lett Faludynál a szél-, illetve viharkép, míg a „vagyunk” (vagyis: „mozgó buborékok vagyunk a szélben”) az *ambulamus* mozgást (ezáltal jelenlétet is) kifejező jelentéséből alakult, a buborék pedig az eredeti *bullae*-ből. Ezt a mondatot Faludy közvetlenül a *Modo, modo me appellavit. Videor mihi cum illo loqui* után illeszti be, s így a következő magyar szöveget kapjuk: *Néhány nappal ezelőtt megállított az utcán. Mintha még most is hallanám a hangját. Üres buborékok vagyunk a viharban.*³⁹ Petronius eredeti szövegében a konkrét és az absztrakt között közel sem ennyire gyors az átlépés, mert ott Seleucus először jajgatni kezd, aztán azt mondja, hogy mindannyian felpuffadva sétálunk, majd csak az ezután következő légy-metafora után tér rá a buborék-metaforára (az utóbbi Faludynál már a buborék-metafora után található). Vagyis Faludy Petroniusnál jóval nyilvánvalóbban állít egy konkrét emlékkép mellé egy elvont képet, s így nála a töredezettség nemcsak meglepővé, dermesztővé, hanem egyenesen abszurd hatást kiváltóvá válik.

Összességében tehát látható, hogy Dama és Seleucus jelenete mögött bonyolult félelemháló húzódik meg, amit a huszadik századi értelmezés (ez esetben Faludy fordítása) csak még nyilvánvalóbbá tett.

³⁸ Petronius: *Satyricon*. (ford.: Faludy György) Budapest, Glória Kiadó, 2002. 42. p.

³⁹ Uo. 42. p.

IV. Fellini és Szentkuthy Petronius- és Róma-képe a Dama-beszéd, illetve a „Dama”-motívum tükrében

A Dama-motívum Fellini és Szentkuthy műveiben is megjelenik. Dama beszéde Seleucuséval összevonva található meg Fellininél. Még a kontextus is nagyon hasonló: Trimalchio, épp úgy, ahogy Petroniusnál, elhagyja a lakomázókat kis időre, s ekkor a vendégek „beszélgetni” kezdenek, bár ez a szó Fellininél még kevésbé állja meg a helyét, mint a latin mű esetében. A festett arcú, maszk nélkül is tulajdonképpen maszkot viselő vendégek nem reflektálnak egymás szavaira, hanem a levegőbe meredten, önmaguknak beszélnek, mintha bábok lennének, és valaki épp megbízta volna őket azzal a szereppel, hogy beszéljenek. A legbábszerűbben maga Dama viselkedik: az ő kék arcfestése azt a képzetet sugallja, hogy nem is ember. Szinte szó szerint foglalja össze a regénybeli Dama és Seleucus legfontosabb állításait: *Egy szempillantás alatt éjszaka van (...). Nincs jobb, mint az ágyból az asztalhoz menni (...). Kevesebbek vagyunk a legyeknél, nekik van bizonyos ellenálló képességük, mi nem vagyunk többek a buborékoknál.*⁴⁰ Beszéde ritmikus, versszerű, mintha tanult pózt, tanult szöveget recitálna. A *Kevesebbek vagyunk a legyeknél*⁴¹ mondatot kétszer is megismétli, megszólalása végén pedig hirtelen lehajtja fejét, s elhallgat, mintha feladatot teljesített volna, amely most véget ért. Petronius figurái is nagyrészt a maguk bajával, tépelődésével foglalkoznak, s inkább felszólalásokat tartanak, mint hogy egy aktív diskurzus résztvevőivé válnának, ám ők mindig utalnak az előttük beszélőre, s ha minimális mértékben is, de ahhoz a témához kapcsolódnak mondandójukkal, amit az előttük szóló felvetett. Fellininél ez a kis kapocs is eltűnik. A latin *Satyricon*-ban először Dama szólal meg, s utalást tesz arra, hogy a fürdő alig volt képes felmelegíteni testét. Azután Seleucus, mintegy erre válaszolva, azt mondja, hogy ő nem is fürdik naponta. Majd elkezd beszélni Chrysanthus temetéséről, s arról, hogy Chrysanthus milyen derék volt. Phileros szidja Chrysanthust, Ganymedes pedig, *Narrat is quod nec ad terram pertinet* kiáltással a város rossz állapotáról, az *aedilis* óriási vagyonáról és mohóságáról beszél. Echion ezt követően megpróbálja optimistább hangnemben folytatni a „beszélgetést”: *Quod hodie non est, cras erit.* Ezzel szemben a *Fellini-Satyriconban* Dama – főképp a regényszöveg Damájának és Seleucusának elvont állításait tartalmazó – mondatai után rögtön Echion optimista megszólalását halljuk:

⁴⁰ SATYRICON SCREENPLAY by Federico Fellini and Bernardino Zapponi
<http://www.naderlibrary.com/satyr-fellini.1.htm>

⁴¹ Uo.

*Ma van, holnap nincs, mondta a paraszt, mikor elvesztette pettyes malacát*⁴² – azonban a mondat kontextusából kiszakítva, ezért a közmondás a filmben szinte jelentésnélkülinek, abszurdnak tűnik, akár Faludy mondatösszevonásaival Seleucus szövege. Ráadásul a mondathoz nem társul arc, csak egy suttogó hangot hallunk beszélni, miközben a film a lakomázókat mutatja. A film forgatókönyve ezt a hangot⁴³ egyébként Seleucusnak tulajdonítja. Echion-Seleucus után Phileros beszél, akinek arcát is látjuk; fején koszorúféjét visel levelekkel. A regénybeli Phileros szövegének azt a részét mondja el, melyben a halott Chrysanthus jó szerencséjéről, gazdagságáról van szó (*Az ólom arannyá vált kezében*)⁴⁴. A film ezt a szövegrészt is megfosztja kontextusától, mivel előzőleg nem hallottunk semmit Chrysanthusról, s Phileros sem említi, kiről beszél. A *Fellini-Satyricon* lakomájának résztvevői tehát nem csak magukban vagy maguknak beszélnek, hanem jelentéskörnyezetükből kiszakított mondatokat mondanak, melyeknek referenciáját a néző, hacsak nem emlékszik alaposan Petronius szövegére, nem érti. Természetesen, mivel a filmet önálló műalkotásként kell értelmeznünk, saját kontextusában, mely szuverén Petroniustól, a regénybeli referenciák nem segítenek sokat. Ha tehát a filmjelenetet nem egy hiányosan kirakott puzzle-nek fogjuk fel, melyhez Petronius regénye nyújtja a hiányzó darabokat, akkor Chrysanthus nem létezett (legalábbis nem tudjuk, Phileros róla beszél-e), és a közbevetett közmondás sem Echion optimizmusa, hanem a „dialógus” hétköznapi értelemben értelmetlen, s jelentése legalább olyan összetett, mint az eredeti Petronius-jelenetnek. Talán az értelmezés kulcsa lehet az emlékezés: míg Petronius figurái emberekre, eseményekre emlékeznek vissza, addig Fellini Petroniusra és figuráira emlékszik vissza, s emlékek helyett ezeknek a figuráknak mondatait eleveníti fel, de hiányosan, hogy működhessen a régész-metafora: cserépdarabokból kirakni egy világot. Ám ez a cserépkirakás a Fellini-filmben nem kellemes, ugyanis a Petronius-szövegből kiragadott mondatok egy bizonyos értelemben újjáteremtik a petroniusi kontextust: félelemhálót építenek, de sokszorosított, felnagyított félelemhálót, ami eltávolodik a regény közegének komikumától, és így rossz érzésünket, „félelmünket” erősíti, éppen abszurditása és inkohereenciája miatt. Ezt szolgálják a képi elemek is: Fellini valóban sci-fi-szerű lakomát jelenít meg, ahol nem érezzük magunkat otthon. A szereplők furcsa tárgyakat használnak (egy figura két nagy műkezet fog kezében, és azzal tapsol), vörös, óriási emeletes kereveteken fekszenek, a vízben ugrálnak, a kinti ég pedig élesen pirosas-vöröses. A benti és kinti terek is teljes mértékben szürreálisak, s a színvilág Trimalchio lakomájának

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

katabasis-értelmezését juttatja eszünkbe. Fellini saját filmjét utazásként, egy szem semleges visszatekintéseként értelmezi, mintha dokumentumfilmet látnánk, amely csupán betekint, s ha nem is semlegesen, de mindenképpen kívülről szemlél. Tullio Kezich idézi Fellinit: „úgy írjuk le a régi rómaiak életét, mintha a pisztrángok életéről beszélénk.”⁴⁵ Majd később Kezich hozzáteszi: „Minden eszközzel igyekszik kikököteni a nézőt, hogy az folyton úgy érezze magát, mintha kívülállóként egy addig soha el nem képzelt életből vett jeleneteket volna kénytelen végignézni.”⁴⁶ A filmben Damának és társainak összefüggéstelen megszólalásai és az ezt bemutató képi világ szorosan összefonódik, s a néző szorongását növeli. Valószínűleg a *Satyricon* vendégeinek rövid, szaggatott mondatai, s a mögöttük húzódó aggodalom és félelem Fellininek és Zappninak is a képtelenséget, az idegenség-érzetet juttatta eszébe.

A *Fellini-Satyricon* egy másik, fentebb már említett része nyilvánvalóan utal Petronius öngyilkosságára, aki, a jelenet szereplőéhez hasonlóan, otthonában társalogva, ereit felvágva halt meg, miután kegyvesztett lett Nerónál. A referenciát erősíti a film öngyilkosának megjegyzése a másnap megérkező „lefoglalási rendeletről”. Ez a jelenet is a lassú, háttérben kúszó félelem megjelenítésére épül. Bár látszólag hétköznapi, apró képsorok egymásutánját látjuk (a gyerekek szekérre ülnek, nevetnek a szolgákkal, egy felszabadított öregasszony megcsókolja az otthoni földet), az egész jeleneten halogatás, feszültség vonul végig. A szereplők mosolyognak, látszólag úgy tesznek maguk is, mintha minden rendben volna, de tudjuk, hamarosan indulni fognak a szolgák, a gyerekek, s akkor egyedül marad a halálra ítélt házaspár. A Trimalchio-jelenethez hasonlóan itt is egyaránt szürreálisak a külső és belső terek. A kinti ég lilás-rózsaszínes, a család házának szobáiban pedig nagyon éles színű, festett falakat láthatunk, sőt az emberek arckifejezése, mozdulatai sem tűnnek természetesnek. Ez utóbbi a filmre általában is jellemző: a Kezich által hangsúlyozott eltávolítás megjelenik a színészek egész játékában. Viselkedésük még a mindennapi gesztusokban sem mindennapi; mintha egy rituálén, egy misztikus beavatási szertartáson vennének részt. Ez kapcsolódik a Dama-jelenet Fellini-féle interpretációjához is: nemcsak Dama és a vendégek viselnek maszkot, játszanak szerepet, hanem a film minden szereplője így tesz. Úgy tűnik, mintha nem egyének volnának, hanem gesztusokban, magatartásmódokban oldódnának fel. Dama megszólalásához hasonlóan az öngyilkosok jelenete is fokozatosan, a hétköznapi és a rituálé között lebegve lép át a halálköltészet szférájába. Miután a férj meghal, a feleség Hadrianus császár versét szavalja (*Animula vagula blandula...*). A Fellini és Zapponi által kitalált epizód azonban nemcsak Petronius életére utalhat, hanem az epheszoszi özvegy *Satyricon*-beli

⁴⁵ Tullio Kezich: Federico avagy Fellini élete és filmjei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 331. p.

⁴⁶ Uo.

történetére is, melyet Fellini, Petroniustól eltérően, a lakoma-jelenetbe helyez. Ha ugyanis az utóbbit úgy értelmezzük, mint a sírban, a halál közelségében újjászülető életvágy, s a haláltól és a gyásztól való menekülés szimbólumát, akkor láthatjuk, hogy az öngyilkos-jelenet végkifejlete igen hasonló jelentést hordoz. A halott házaspár otthona elé megérkezik Encolpius és Ascyltos, s miután egy pillanatra megrökönyödnek a két holttesttől, bemennek a házba, majd Ascyltos vidáman szórakozik az egyik ős képmásával, aztán a két barát találkozik egy a házban bujkáló rabszolgalánnyal is, akivel szexuális játékba, fürdésbe, majd evésbe kezdenek. A halált tehát azonnal felváltja az élet és a szerelem utáni vágy, ráadásul abban a házban, melyben a már halott férj és feleség még néhány perce élt. A ház, melyet az előző jelenetben még a közelgő, elkerülhetetlen halál és az élettől való búcsúzás hangulata, érzete határozott meg, átalakul egy erotikus kaland vidám helyszínévé, csakúgy, mint az epheszoszi özvegy férjének kriptája, mely a siratás és a halálvárás helyéből egy új szerelem kezdetének helyévé válik. Azonban ez már nem a házastársi szerelem, hanem sokkal zaklatottabb, kétségbeesettebb: az epheszoszi özvegy új szerelmét az egyedüllétől, a haláltól való félelem s a hirtelen rátörő szexuális vágy szüli, és Ascyltost és Encolpiust is ez sarkallja a lány utáni hajszára. Azonban Dama szavaival élve: *Vix me balneus calfecit*. Se az epheszoszi özvegy története, se a csupán a Fellini-filmben megjelenő öngyilkos-jelenet nem győzi le egyértelműen a halált. Az özvegy-történet mind a filmben, mind az ókori műben egy kriptában játszódik, a film esetében akasztófa, a regény esetében keresztfa mellett, s az öngyilkos-jelenet utáni szerelmi játékot is baljós kép zárja: hajnalban Ascyltos zajra ébred, majd látja, hogy a feleség és a férj holttestét lángoló farakáson égetik el az épp távozó lovas katonák.

Az epheszoszi özvegy története a Dama-szimbolikára utal mind Fellini, mind Petronius művében, amennyiben Dama is a hidegtől, és végső soron a halál elől menekül, s ehhez vagy a fürdőt vagy az italt veszi igénybe, de sem így, sem úgy nem érzi magát igazán jól, mert, ahogy Faludy mondja: „nyakunkon az éjszaka”. Fellini tehát az öngyilkosok jelenetével reflektál az epheszoszi özvegy-mese halál-képzetére is, de a halálfélelem és életvágy általánosabb, petroniusi képére is, melyet a dolgozat középpontjául kiválasztott regényrészlet beszélője miatt nevezünk „dama-i”-nak.

Szentkuthy Miklós szövegében az általunk Dama-szimbolikának nevezett rendszer kiterjedt formáját találjuk meg (a *Satyricon*-tól függetlenül is), s a regény párbeszédbe állítható Petroniusszal és Fellinivel is. A következőkben a *Cicero vándorévei* egyes jeleneteit vizsgálom meg, illetve a szöveg viszonyát a Fellininél is megjelenő eltávolításhoz és teatralitáshoz. Petronius *Satyricon*-jában a félelemháló rejtettségét, bújtatottságát, viszont

állandó jelenlétét jól mutatja az, ahogy egészen profán környezetek – bizonyos utalásoknak, motívumoknak köszönhetően – mitologikus és félelmetes, misztikus kontextusba emelődnek. Ezek a profán környezetek (mint például Trimalchio lakomája) lehetnek humorral, iróniával telítettek is, de mégis, a mélyükben leginkább a rettegést hordozzák. Ezt nevezem dama-i félelemnek; valami mindig ott kísért a figurák mögött, miközben egymást szidják, egymással élcelődnek, vagy éppen Trimalchio „szellemességeit” hallgatják. De épp úgy, ahogy *katabasis*-szá válhat egy lakoma, miért ne válhatna nagyon hasonló, bár mozaikosabb technikával *katabasis*-szá egy strand. Szentkuthy regényének elején a fiatal Cicerót a tengerparton találjuk, ahol egyáltalán nem érzi magát jól. A fiú az élet gyakorlati dolgaiban roppant ügyetlen, s fizikuma nem teszi lehetővé számára, hogy hasonlítson a római férfiideálhoz, ezért Cicerót szorongás és megvetés fojtogatja, elhatárolódik a „Herkulesektől.” Érdemes felfigyelnünk a jelenet szín- és tárgyszimbolikájára: először látjuk magunk előtt a napsütötte tengerpartot (sárga), majd izmos kadétok és színészek cipelnek egy halászbárkát, s a szöveg felhívja a figyelmet az egyik cipelő sárga gyűrűjére. A sárga gyűrűs alakot ezután a szöveg még egyszer megemlíti, majd Cicero visszafojt egy csuklást, mert közeledik egy színésznő „aransarkú, emeletes cipőben, agárral és fekete baldachin-legyezővel.”⁴⁷ Az aransarok tehát színében egyezik a cipelő gyűrűjével, így a „sárga” máris értelmezhető Cicero ellenszínéként, mely a napsütést, az izmokat, s a rá se hederítő nőket szimbolizálja. Még érdekesebb azonban a fekete baldachin-legyező és az agár. A fekete (legalábbis a modern kultúrában) kézenfekvő halálszín (egyébként a legyező szintén titokzatos ezzel a színnel párosítva), de halálképzetünket erősíti az „agár” szó, mely Szentkuthynak más művében is halálszimbólumként tűnik fel; a *Pendragon és XIII. Apolló* című regényben ezt olvashatjuk: „... Pendragon király nem átalotta halál-agár orrlyukaiba szívni a sístergő véres hurkák ízes-kékes füstjét”.⁴⁸ De a strandjelenetben a halál és a fény (aransarok és baldachin-legyező) kapcsolata ennél konkrétan is megjelenik, néhány sorral később: „mikor kisüt a nap, én fázom tovább, (...) kérdés lesz a tenger, és kérdés a halál...”⁴⁹. A színésznő színeinek alvilági-haláli jellegét csak erősíti a már fentebb is említett, épp a strandjelenet után következő borbélyjelenet, ahol a női világ alvilági rejtélyességéről van szó. Itt is trimalchió-i jelenséggel állunk szemben; a jelenet alaptónusa komikus-groteszk, bizonyos értelemben kinevetjük Cicerót, miközben hátul ott motoszkál a hideg, az Alvilág és a halál. Mozaikos ez a technika, mert a nyitó strand-jelenet halál- illetve Alvilág-értelmezéséhez csak a regény

⁴⁷ Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 8. p.

⁴⁸ Szentkuthy Miklós: Pendragon és XIII. Apolló. Magvető, Budapest, 2009. 38. p.

⁴⁹ Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 8. p.

későbbi pontja ad egyértelmű kulcsot, mikor az Eos Psychas templomban így beszél a prédikátor: „Ha leányt láttok sáfrányszín ruhában az utcán vagy egy csónakban, ha sáfrányszínű függöny libben egy fürdőcsarnok kapujában....Nézzétek reggel az eget: van-e szebb a halványsárga láthatárnál?... Karkom-Saffran! Karkom-Saffran! – ilyen a halál!”⁵⁰, majd később: „A hajnal nemcsak világosság, a hajnal a szél is!... ez foszlatja le a tenger tükréről az első gyolcshullámokat... Tinta, piszok és ezüst a levegő, se hús, se hal az idő, ez a szél, Karkom-Saffran!”⁵¹ A prédikátor torz figura; mintha Fellini egyik maszkos rómaija állna előttünk. „Rettentő hegyes álla volt, kicsi és hegyes... a szája vékony, a fogai rosszak, sárgák, hosszúkásak”⁵²...(itt is visszatér a sárga szimbolika) A különös arc emlékeztet a Fellini-féle elidegenítő, rémületet és bizonytalanságot keltő technikára, ugyanakkor a narrátor kommentárja is lényeges: „Mi ez? Költő? Korán kiégett *lebemann*? Sarlatán?.... Bűvész?”⁵³ Ez a találgató és képeket felvonultató retorikai fogás itt különleges értelmet kap, mert ez esetben úgy tűnik, mintha az elbeszélő tekintetét egy általa ismeretlen személyre irányítaná, s leírná, amit közvetlenül lát, majd vizsgálná azt. Az erős vizualitás tehát itt hasonló célokat szolgál, mint Fellininél, bár Szentkuthy narrátora általában tudatosabban értelmez, s rendelkezik ismeretekkel, véleménnyel arról a világról, amelyről beszél, nem szándékozik elérni egy olyan, valóban semlegesebb, kutató, távolságtartó szemet, melynek megteremtésére Fellini törekedett.

Visszatérve a szónoklathoz; a prédikátor beszédének képei mintha tudatosan emlékeztetnének minket az első jelenet strand-és tengerpart-képére. Megjelenik a reggeli napsütés, de a szél és a hideg is (a fiatal Cicerót egyszerre szúrja a nap, és egyszerre fázik), valamint egyértelműen a tengerpart: a móló, a fürdés (bár nem strandot, hanem fürdőcsarnokot említ a beszélő). A legfontosabb azonban az, hogy a prédikátor folyamatosan a „sárga”, a „sáfrányszín” jelentőségét hangsúlyozza, majd végső soron ezt nevezi meg a halál színeként. Vagyis ekkor igazolódik be véglegesen a balsejtelem, ami a baldachin-legyező és az agár, majd később a borbélyüzlet miatt keletkezett bennünk. Így értelmeződik át a pap szavai alapján a regény kezdete, s válik rejtett *katabasis*-szá, akár Trimalchio lakomája a *Satyricon* szintén baljós motívumai alapján. A sáfrányszínű ruhás lány és a halál egymás mellett szerepeltetése azonban nem csupán Cicero strandélményét juttatja eszünkbe, hanem a halál és a nász általános kapcsolatát is; Aiszkhülosz *Agamemnón*-jában a Kar elbeszéli Iphigeneia feláldozásának jelenetét. Megemlíti Iphigeneia sáfrányruháját is, ami nem véletlen,

⁵⁰ Uo. 267.p.

⁵¹ Uo. 268.p.

⁵² Uo. 267.p.

⁵³ Uo. 267.p.

ugyanis a sáfrány az esküvői ruha színe volt az ókorban, Iphigeneiát pedig azzal az ürüggyel viteti Agamemnón Aulisba, hogy összeadja Akhilleusszal. Tehát a halál, a sáfrány és a nász itt szoros kapcsolatban állnak egymással, s Szophoklész *Antigoné*-jában is ugyanez a kapcsolat jelenik meg, amikor Antigoné azonosítja sírját nászszobájával. Szentkuthy rétegzett utalásrendszerrel többszörösen is átalakítja olvasatunkat, és Fellinihez és Petroniushoz hasonlóan, bújtatott félelem-hálót sző.

A *Cicero vándorévei*-ben, akár más Szentkuthy-művekben is, fontos a szöveg retorikus felépítettsége; a szereplők szónoklatokat tartanak, tanítanak, érvelnek, és gyakran belső gondolatmeneteiket, képzelgéseiket követhetjük végig. Cicero bizonyos értelemben a szöveg elmélkedéseinek, motívumszámainak összekötője, vagy, ahogy Tompa Mária írja az 1990-es kiadás utószavában, „sok-sok történetet, *millió metaforát*, gondolatot összefogó, mélységesen szemlélő, végigélő figurája.”⁵⁴ A retorikus felépítettség magától Petroniustól sem idegen; Encolpius szónoklatot tart a retorikáról, Trimalchio és a vendégei is szónoklatszerűen beszélnek, Eumolpus pedig a művészet állapotáról és a költészetről értekezik. Ez a jellegzetesség Fellininél is megjelenik; a *Fellini-Satyricon*-ban egy olyan búcsúbeszédet hallunk Eumolpustól, ami a regényben nem is szerepel. A költő azt mondja Encolpiusnak: *Ti lascio il vento, il sole, ti lascio il mare*⁵⁵ (Rád hagyom a szelet, a napot, rád hagyom a tengert). A beszédben az élettől búcsúzók Eumolpus szemszögéből látjuk, ráadásul költészetszimbólumként (ugyanis mindezeket a költészet részeként kívánja Encolpiusra hagyni) a tengert, a napot és a szelet, melyek mind a hajón és viharban is játszódó *Satyricon* (*en homo quemadmodum natat*) fő jelképei, mind a *Cicero vándorévei* leglényegesebb szimbólumai. Encolpius a film elején azt mondja Gitonnak vagy inkább Gitonról, mivel a fiú nincs jelen: *Sei il sole, sei il mare...* (Te vagy a nap, te vagy a tenger.)⁵⁶ A film zárójelenetében is a tengerpartot látjuk, amint a parton álló Encolpius lassan egy faldarab freskójává alakul. Fellini és Szentkuthy művében is fontos tehát, hogy a tenger és a nap mind halálszimbólumok, mind a zaklatott, nyugtalan szerelem (Cicero vágyódása a színésznők iránt, Encolpius féltékenysége) jelképei.

A halál, akár a Fellini-filmben vagy Petronius művében, Szentkuthy regényében is apró foltokban jelentkezik; kiterjedt szimbólumháló segítségével végigvonul az egész szövegen. Az agár nem csupán az első jelenetben tűnik fel. A regény egyik részében egyiptomi követek

⁵⁴ Uo. 374. p.

⁵⁵ SATYRICON SCREENPLAY by Federico Fellini and Bernardino Zapponi

⁵⁶ SATYRICON SCREENPLAY by Federico Fellini and Bernardino Zapponi
<http://www.naderlibrary.com/satyr-fellini.1.htm>

jelennek meg, akiket a narrátor, egy szereplő szavát idézve, „procc-agaraknak”⁵⁷ nevez. Majd pár sorral később ezt olvashatjuk: „Az egyiptomiak bejöttek, valóban, mint az agarak, soványan, előkelően...” A halál arca ez esetben hidegség, ceremónia: „A jégnél és hortenziánál hidegebb és ünnepélyesebb egyiptomiak kivonultak a sátorból.”⁵⁸ Megjelenik egy pórázon vezetett fekete díszpárduc is. Az egyiptomiak „oly hidegen és mereven”⁵⁹ tárgyaltak „mintha bábok lettek volna”.⁶⁰ A *Cicero vándorévei* túlzásait, stilizálásait Fekete J. József is hangsúlyozza, aki egyenesen a „bábszínház”⁶¹ szót használja, valamint a „haláltánc”-elemet is kiemeli, mint olyan motívumot, mely az író egész életművén végigvonul. Épp ez a báb- maszk – és színházjelleg, ez a rossz előérzetet okozó ünnepélyesség jellemzi a *Fellini-Satyricon*-t is. Az egész epizód fő mozgatója a halál: az egyiptomi követek egy herceg holttestét keresik, és az örmény király épp haldoklik a sátorban, ahová a követek érkeznek. A követek a halálbagoly szerepét is betöltik, mivel a király aznap este meghal. Végül a király lánya, Ankcsojl-Mbéga pénz reményében azt hazudja, tudja, hol a fiatal herceg holtteste. Apja halála után Ankcsojl annak testét rejti koporsóba, s adja át az egyiptomiaknak. Így tehát, ha a „hamis holttest” motívuma felől nézzük a történetet, akkor még az epheszoszi özvegy meséjével is összekapcsolhatjuk, persze ez a kapcsolat, a *Satyricon* irányából olvasva, távoli. Azonban a Fellini-film szempontjából értelmezve közel sem ennyire távoli. Fellini epheszoszi özvegy-jelenetében a siratók hideg, fekete bábokként követik a feleséget a sír felé, rituális kézmozdulatokkal, siránkozással. A film minden pillanatában bábok, tőlünk idegen, viselkedését látjuk. Az eltávolított rituálé, s az annak mélyén lappangó halálfélelem mind Fellini, mind Szentkuthy alkotásának egyik legfontosabb jellegzetessége, akárcsak a karnevál, a tomboló színek, a különös figurák: „Ha valaki egy hegyoldali villateraszról nézte volna a város utcáit, egyszerre láthatta volna az egymás felé közeledő két csoportot: észak felől a római katonáktól körülfogott Eos-papok, a rozzant kóklerekkel és részeg görölökkel.”⁶² Természetesen a karneválban is mindig ott a halál előszele: „Aragas valamit a halál jelentőségéről és minden jelentős dolog tulajdonképpeni jelentéktelenségéről dadogott a szegény asszonynak... majd zokogó kézcsókok közepette bocsánatot kért tőle, és Persephonénak nevezte.”⁶³ A karnevál, a fejetlenség, mint a halál szimbóluma, az étkezés és a lakoma kontextusában is megjelenik a regényben. Xénia-nagyapó rendezi meg Pluvius Acer

⁵⁷ Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 312. p.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo. 315. p.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Fekete J. József: POST <http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm>

⁶² Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 1990. 308. p.

⁶³ Uo. 309. p.

tiszteletére a halotti tort, illetve annak főpróbáját. A vendégek ezen az eseményen „társasjátékba” kezdenek: az öregúr az asztal tetején, egy széken ülve elnököl, míg a résztvevők bort köpdösnek tálban úszkáló, papírkönnyű csészékbe. Az álomszerű vízió teljes mértékig a *Fellini-Satyricon* groteszk jeleneteire emlékeztet (gondoljunk a film Trimalchio-epizódjának kezdetére, melyben meztelen nők serege ugrál a vízben). Ráadásul a „játék” résztvevői „hetvenéves műlovarnók és bolhatáncoltatók (...) karöltve Xénia házában hahotázó hölgyeivel”⁶⁴, úgyhogy a karakterek sokfélesége, visszataszítósa vagy különössége is a Fellini-film világát idézi.

Fentebb említettük, hogy Fellinit nagyon inspirálták korának képregényei, azoknak színes pop-rajzai, valamint az LSD okozta csodás víziók, s, hogy egy fantasztikus, távoli, sci-fiszerű Rómát képzel el. Encolpiust és Ascyltost szinte idegen bolygók lakóinak, távoli korok nehezen megfeythető élőlényeknek gondolta. Beszéltünk Trimalchio lakomájának festett arcú figuráiról, a szürreális színvilágról. A film számos keleti és afrikai zenemotívumot is tartalmaz. Úgy tűnik, nagyon hasonló vizuális elgondolások, érdeklődés vezette Szentkuthyt is. A *Cicero vándorévei* bővében van a hallucinatív, vad hasonlatoknak, metaforáknak, melyek itt mintha szándékoltan egy víziószerű, homogén látványvilág felépítését szolgálnák. A regény első felében Agragas, az öreg görög tanítómester képzeletben a fiatal Cicerónak mesél egy történetet, s ekkor az egyik bekezdésben mintha a mű *ars poeticá*-ját olvasnánk: „Ezt a Rómát szeretem, Cicero, ezt a spárgán ráncigált, kölcsön-kelet, babonának hitelkeret efezusi bálványt, jó nagy, durva csombókos pemzivel kifestve, a kántáló papokat és sarlatán doktorokat, a csibészeket és a vérbajos rabszolgákat! Mindez ragyogó kék ég alatt (...) A vékony balkonrácsok, a kancsal muskátlik, a papagájistenek mind egy augusztusi rakáson, égő kánikulában, ropogó vitorlák és csörgő haspáncélok között – valami nagy olimposzi csirkefogóskodás ez az egész, Világbirodalom és lacikonyha egyszerre.”⁶⁵ Ebben az érzéki hangulati képben több olyan tendencia is észrevehető, melyek határozottan rokoníthatóvá teszik a *Cicero vándorévei*-t Fellini művével.

Róma Szentkuthy számára is a képen, a kép energiáján, illetve a tapintáson keresztül létezik. Fontosak a kontúrok, a harsány színek; Fellininél is gyakran rikítóan színes az ég, az öngyilkos-jelenetben például lilás-rózsaszínes, Trimalchio lakomáján pedig tűzvörös, pokoli. A *Fellini-Satyricon* figurái alvilágiak, különösek; a mi fogalmaink szerint sokszor illetlenek, agresszívek. Szentkuthy is torz, fantasztikus alakokat vonultat fel (Agragas kántáló papokat, sarlatán doktorokat említ), akikről filmszerű vizualitással közöl leírásokat. A

⁶⁴ Uo. 274. p.

⁶⁵ Uo. 95–96. pp.

„Világbirodalom” és a „lacikonyha” ellentéte pedig szintén Fellini kettős szemére emlékeztet: egyfelől előttünk áll a színészkedő, karneválszerű lakomát adó Trimalchio, másfelől mindig jelen van a római katonaság, a hatalom fenyegetése. Agragas a „kölcson-kelet” Rómát is említi, a babonákat. A „kelet” fontosságára a regényben Fekete J. József mutat rá: „Szentkuthy szemlélete a Breviárium-sorozatban lett igazán mélyen Európa-ellenes, amikor a kor egymás után vetette fel a hazug jelszavakat, amelyeket hazug cselekedetek követtek, és amelyek a második világháború kollektív pszichózisában csúcsosodtak ki (...) Szentkuthy a regény fókuszába mégsem közvetlenül a fiatal Cicero-t helyezte, hanem nevelőjét, Agragast, a görög bölcsőt. Ezáltal, a görög szempontjából Róma a *ti Rómátok*, az állam a *ti államotokká* lesz.”⁶⁶ Bár vitára adhat okot a kérdés, hogy Szentkuthy bármelyik szereplőjét is középpontba állította-e művében, az biztos, hogy a regényben nagyon jelentős mindvégig a keleti görög cinikus, külső szeme, s ez a motívum párhuzamba állítható Fellini külső tekintetével, „semleges” szemével. A római világ tehát mindkét műben figyelő tekinteteken át jelenik meg, melyeknek tulajdonosai, bizonyos mértékben, szabad és gyökértelen vizsgálói egy idegen világnak. Szentkuthynál a Rómához képest keleti görög figura és a perzsák szerepeltetése jelenti a keletet, addig Fellininél a zajok, zenei betétek. Míg Fellini keleti elemei az eltávolítás és a félelem felkeltésének eszközei, addig Szentkuthy keletje (Agragas személyében) a kívülről figyelő szemet teremti meg.

Fekete J. József hangsúlyozza Szentkuthy regényeinek teatralitását, vizualitását, és a „stilizált maszkok”-ban megjelenő hősöket, a színpad-szerűséget. A *Cicero vándorévei*-nek elemzése végén meglepő kijelentést tesz: „A regény egyes részei, annak ellenére, hogy gyakorlatilag és formailag monológok, mintha nem is az olvasó, hanem a néző számára készültek volna.”⁶⁷ Vegyük szemügyre a regény elején található borbély-jelenetet. A jelenet legjellegzetesebb szereplője, a borbély, épp előadást tart vendégeinek Emilianus néptribunusról. Mondandóját el is játssza, tehát valóban igénybe veszi vizuálisan is az olvasót. Nem csak nagyhangúságában és hangsúlyozott műveletlenségében emlékeztet a figura Trimalchióra, hanem színészi hajlamaiban, feltűnési vágyában is. Az epizód kezdetén épp azt mondja (Emilianust magasztalva): „Uram! Ahogy azt az egy szót kimondta, hogy *akkor...*” – majd megtudjuk, hogy beszéd közben a borbély „egész fantasztikus körívekben lendített át egy habcsomót egyik kezéről a másikra, és onnan, vendégek, inasok, és kóbor macskák feje fölött, bele egy piszkos mosdótálba...”⁶⁸ A teátrális beszéd és leírás, a

⁶⁶ Fekete J. József: POST <http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm>

⁶⁷ Fekete J. József: POST <http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm>

⁶⁸ Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 11. p.

borbélyüzlet hétköznapi életének „színpadra vitele” erősen emlékeztet Fellini lakomajelenetére. Itt Trimalchio vendégsége kap, bizonyos értelemben, drámai megjelenítést, színpadiasan viselkedő, teátrálisan gesztikuláló vendégsereggel. Ahogy mind Fellini filmjében, mind Petronius regényében tanúi lehetünk a jelenségnek, hogy Trimalchio hétköznapi gesztusokból alkot látványosságot, Szentkuthynál is észlelhető, hogy a borbély eszközeivel teátrálisan bánik, ezáltal alakítva át a mindennapot performanszá.

Szentkuthy műveinek egyik központi eleme a színészet, a színház, s ennek fontosságára a *Cicero vándorévei*-ben is felhívja a figyelmet: „Viszont van-e emberibb ösztön a színészkedésnél?”⁶⁹ Mintha ez a jelenet is erre a kérdésre, a színészkedés, a teatralitás természetére, indítékára keresné a választ. A színpadias jelleget fokozza a Fellinire is erősen jellemző karakter- és tárgytorzítás, a különös alakok, eszközök felvonultatása: „Bezzeg a fejét borotváltató lókereskedő! Mélyebben süppedt bele óriási karszékébe, mint egy vödör a kútba, feje alig látszott a hatalmas tükör alján, a gólyanyakú és begyesgalamb alakú illatszeres flaskák között, lábait szétvetette, meztelen lábujjaival kunsztokat tudott csinálni...”⁷⁰ Szentkuthy leírása erősen felidézheti bennünk a *Fellini-Satyricon* doboló, cintányérokot csapkodó, nagydarab figuráit. Ebben az asszociációnkban támogathat a *Cicero vándorévei* feltűnően kameramozgás-szerű elbeszélés-technikája is. Ahogy Encolpius kívülállóként, több esetben erős iróniával kezeli Trimalchio lakomáját, Cicero is művelt és elkeseredett külső szem a borbélyüzlet világában. Ám, míg Petroniusnál szinte mindvégig megmarad a derűs és elnéző humor, az Alvilág-jelleg és a lappangó rettegés ellenére is, addig Szentkuthy Cicerója bosszús, szorong, és senkiként viselkedik, holott okosabbnak véli magát az ott ülőknél, akik, vele ellentétben, harsányak és fontoskodóak. Ahogy mind Fellini, mind Petronius lakomájában megjelenik Trimalchio és vendégeinek beszélgetése, itt is szerepet kap a borbély és vendégének, a lókereskedőnek szóáradata, mely Szentkuthynál is a hétköznapi élőbeszédet imitálja. A borbély és ügyfele hasonló műveletlenségről és műveltségfitogtatási vágyról tesznek tanúbizonyságot, mint Trimalchio és vendégei, s folyamatosan hencegnek. Szentkuthy „lakomája”, Cicero szorongása és idegenség-érzete ellenére, kevésbé riasztó, és komikusabb hatású is, mint Fellini sötét tónusú, eltávolító *Cena*-ja, azonban látható, hogy Petronius mosolyától is messze van már.

A Cicero-regény utolsó elkészült jelenetében egy fürdőben vagyunk, akár a Petronius által leírt Trimalchio-lakoma végkifejletében, s az események itt is felfordulásba torkollnak. Míg Trimalchio csak elképzeli saját halálát, addig Szentkuthynál tényleges halálról van szó; a

⁶⁹ Uo. 49. p.

⁷⁰ Uo. 13–14. pp.

szereplők Pluvius Acer tetemét mossák a medencében. Ne feledjük, hogy a valódi halál Petronius lakomájában is jelen van: Habinnas halotti torról, Seleucus temetésről érkezik. Szentkuthy jelenetében a szolgák, a borzadály hatására, részegekként viselkednek, és hamarosan valóban bort kezdenek inni. Zűrzavar támad, s a „rendőrök” is megérkeznek (akár Petronius *Cena*-jában a vigilek). A medence-motívum önmagában is összeköthetné az epizódot a regény első strandképével, de a szerző ennél továbbmegy. A vízfordó lányok, akik a medencét feltöltik, csak a közfürdőből tudtak vizet szerezni, mivel a nagy kutat lezárta a katonaság, a vízvezetékbe pedig szennyvíz került. A strand és a gyász levegője tehát immár a konkrét cselekmény szintjén is összekeveredik. Hasonló hatást érzékelhetünk Fellini filmjében, amikor, az öngyilkosok jelenete után, a halott házaspár otthonában fürdőzik Encolpius és Ascyltos a rabszolgalánnyal. Miként az öngyilkosok jelenetében, de az egész *Fellini-Satyricon*-ban, fontos az erős színek által létrehozott szürreális tér, úgy itt is az: „A süllyesztett, beépített medence halvány és mégis rikító kék csempével volt kirakva, ebben hevert Pluvius, mint a kék égen egy fehér báránnyal.”⁷¹ Agragas szavaiban a damai-félelem, a dama-i „lusta nyelvű” beszéd jelenik meg, amikor részegen beszélni kezd Ciceróhoz, és a halált Perszephonéként, azaz nőalakként írja le: „Jön ez a lány, fekete bőrrel, mint a szén vagy a moha... olyan fekete, nubiai gyilkos, gyilkos, te érted, hogy a halál az gyilkosság, ölés, merénylet!”⁷² Az utalás- és visszautalás-háló még teljesebbé válik, mikor Agragas így folytatja részeg beszédét: „A halál nem finnyás fodrászkisasszony, a haj, ami kell neki, nem kiondolált, kiviaszkolt Antoine-modell, a halál gyilkos, bűdös szuka, aki a fogával harapja le az ágyékszőrödet.”⁷³ A fodrászkisasszonyoknak jelentős szerepe van a borbélyüzletbeli kalandban: ők szabadítják ki Cicerót, mikor szandálcsatja beakad a gyöngyfüggönybe. A „szuka”, mint halál-metafora, pedig eszünkbe juttatja a színésznő agarát a strandon („halál-agár”). Az is baljós színt ad az eseményeknek, hogy a részeg maszk-készítő halotti maszkot kezd gyártani Cicero arcára.

⁷¹ Uo. 360-361. pp.

⁷² Uo. 363. p.

⁷³ Uo. 365. p.

V. Összegzés

A homályban kúszó szorongás, a „dama-i félelem” az, amely mind Fellinit, mind Szentkuthyt (elemzett műveik alapján) megragadta a római korban, azok a felszín alatti félelmek, feszültségek, melyek ott bujkálnak Trimalchio vendégeinek szavaiban is, és a *Satyricon* fennmaradt részének egész emberképében. Mindkét huszadik századi mű egyértelműen nagy szerepet szán a hatalom félelmetes vonásainak is. Ezek a vonások Petronius világa mögött inkább csak sejthetőek, mozaikosan tapinthatóak, de explicit módon, a regény általunk ismert részeiben, nem jelennek meg (legalábbis a császári hatalom vagy a hatóság ereje szinte sosem tűnnek fel; Ganymedes csupán coloniájuk vezetésére, az aedilisekre panaszkodik a *Cena*-ban, a katonáról pedig, aki elkobozza a kardot, Encolpius azonnal kijelenti, hogy valószínűleg csavargó volt). A félelem és félelmetesség a két modern alkotásban bonyolult, rejtett motívumhálókön keresztül jelenik meg, s e motívumhálók elemeinek, jelentéseinek egyezései gyakran szoros rokonságot mutatnak Fellini és Szentkuthy elképzelt valóságai között. A magyar író és az olasz rendező Rómája is fantasy-Róma, melyben megjelenhet kortárs történelmük, saját, kivetített viszonyuk az antikvitáshoz. Végül szeretném felhívni a figyelmet egy fontos különbségre a *Cicero vándorévei* és a *Fellini-Satyricon* között, a kortárs elemek megjelenítését illetően: Fellini ókori Rómájában az 1960-as éveket inkább az optika, a szín-és térlátás módja képviseli, s nem a film ábrázolt tere, ábrázolt tárgyai (még, ha ezek nem is teljesen korhűk, eltéréseik és modernizált megjelenésük a látásmód természetének is tulajdonítható). Elsősorban a szem jelenti a korszakot, de általánosabb értelemben az érzékszervek (gondoljunk az egzotikus zenékre). Fellini popkulturálisnak és zsongónak, kiszámíthatatlannak látja-hallja Rómát, bolygónyi messzeségben. Szentkuthy Rómája ellenben (konkrét fizikumában is) egy a huszadik századból és a római korból ténylegesen összegyúrt közeg; a szereplők beszéde, gondolkodása bőséggel tartalmaz modern elemeket. Figurái, terei azonban mégsem szétesőek, hanem nagyon is plasztikusak, tapinthatóak, mivel az eltérő történelmi korszakok tárgyi kultúráját és hangulatát homogén masszává sikerül formálnia, melyben az elemek összeolvadnak. Így a *Cicero vándorévei* egyszerre ad koherens Róma- és huszadik század – képet. Olvashatjuk az antik Rómáról szóló regényként, parodisztikus fejlődési regényként (amennyiben értelmezésünk centrumába Cicero csetlő-botló karakterét állítjuk), huszadik század-parafrazisként, de Fellini világát idéző groteszk rajzfilmként is. A homogenitás mind Fellinire, mind Szentkuthyra jellemző: Fellini látásmódjának koherenciáját a modern szem folyamatos szűrése, bővítése adja meg: az optika folyamatossága egyensúlyt teremt a két korszak között, így férnek meg egymás mellett

digitális géphangok és kerevetek. Szentkuthy egyensúlyát az illeszkedés adja: a politikai események, melyeket a regényben megemlít, történelmi alapokon nyugszanak, csupán az említés módja modern. Mégis, minden jellegzetesen mai megszólalásnál tudjuk, hogy, ha nem is pontosan így, de hasonlóan egy római vagy görög is mondhatta volna. A modern használati tárgyak, ruhák, melyeket megemlít, szintén olyan tárgyak, melyek éppen ebben a formában nem létezhetek az ókorban, de más formában akár létezhetek, sőt léteztek is. Minden, technikailag szigorúan csak a modernitásban előforduló elemtől tartózkodik. Valamiképp Fellini és Szentkuthy is komplexitásra törekedtek, még akkor is, ha cserépdarabokból építkeztek.

Az apró látásmódbeli különbségektől eltekintve tehát a Szentkuthy-regény és a Fellini-film igen sok érdekes egyezést, rokonságot tartogat mind az olvasó, mind a néző számára, s talán ez a rokonság több is, mint véletlen. Annak felfedezése, hogy két művész a huszadik század két különböző évtizedében hasonló optikával, hasonló koncepcióval tekintett a római világra, s hasonló félelmeket, sejtéseket vetített bele saját jelenkorából, nem csak a huszadik század sajátos érzelmvilágát, közérzetét és kultúráját segít jobban megértenünk, hanem a római kultúrának és életmódnak azon vonásait, problémáit is, melyek leginkább emlékeztetnek kortárs történelmünkre. A két földrész tehát kapcsolatba lépett egymással: a továbbiakban már csak erősíteniünk és kutatnunk kell ezt a kapcsolatot.

BIBLIOGRÁFIA:

BORINI, Andrea: I Protagonisti del Cinema Italiano – Federico Fellini, 2009 Mediane srl/ Erga srl

BRUNETTA, Gian Piero: Cent' anni di cinema italiano 2. DAL 1945 AI GIORNI NOSTRI, Editori Laterza, 2010.

CAMBRIDGE Companion to the Greek and Roman Novel. (ed: Tim Whitmarsh) Cambridge University Press, 2008.

CIRIO, Rita: A filmrendezés mestere – Interjú Federico Fellinivel. Holnap Kiadó, 2004.

FEKETE J. József: POST. Szentkuthy Miklós élete és művei. Forum, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm>

FEKETE J. József: Olvasat II. – Újabb esszék Szentkuthyról. Sombor: Informativni centar: Prosveta trgovina; Bezdán: Vojvodina, 1993.

FEKETE J. József: Széljegyzetek Szentkuthyhoz. Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság. Újvidék, 1998.

FEKETE J. József: Elmélet helyett: koreográfia – Újabb Szentkuthy-olvasatok. Cédus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, 2010.

FELLINI, Federico: Mesterségem, a film. Budapest, Gondolat, 1988. (ford.: Székely Éva)

KEZICH, Tullio: Federico *avagy* Fellini élete és filmjei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.

KEZICH, Tullio: FEDERICO - Fellini, la vita e i film. Feltrinelli, 2007.

PETRONIUS: A Handbook. (ed.: Jonathan Prag, Ian Repath) 2009. Blackwell Publishing Ltd.

RÉVAY József: Petronius élete és kora. Budapest, Franklin Társulat, 1927.

SCHMELING, Gareth: A Commentary on The Satyricon of Petronius. Oxford University Press, 2011.

TOMPA Mária: Utószó. In Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 369–374.

ZAPPONI, Bernardino: Az én Fellinim. Budapest, J LX Kiadó, 2003. (ford.: Szentgyörgyi Rita)

FORRÁSOK:

Petronio: Satyricon. Oscar Mondadori, Milano, 2010. (latin-olasz kétnyelvű kiadás, ford.: Piero Chiara)

Petronius: Satyricon. (ford.: Faludy György) Glória Kiadó, Budapest, 2002.

Petronius: Satyricon. (ford.: Horváth István Károly) Magyar Helikon, 1963.

MGM DVD – Fellini: Satyricon, 1969. (rendezte: Federico Fellini, történet és forgatókönyv: Federico Fellini és Bernardino Zapponi, producer: Alberto Grimaldi)

Satyricon „Federico Fellini” 1969 – Filme Completo (Full Movie) / Legendado PT

<http://www.youtube.com/watch?v=7i-4sckKTDA>

Szentkuthy Miklós: Cicero vándorévei. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990.

Szentkuthy Miklós: Pendragon és XIII. Apolló. Magvető, Budapest, 2009.