

Doktori (PhD) értekezés

Láncos Eszter

2026.

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: DSc Dr. habil., DSc Dobos István egyetemi tanár, PPKE BTK

Témavezető: Dr. Fabiny Tibor egyetemi tanár, KGRE Anglisztika Intézet, a Hermeneutikai  
Kutatóközpont vezetője

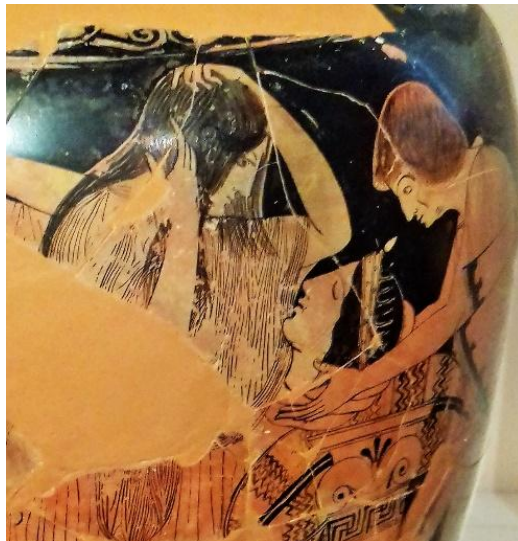
**A szerelem és a halál ikonográfiája két kora modern Venus és Adonis  
ábrázolásban: Shakespeare *Venus és Adonis* című költeményében és Furini  
*Venus Adonist siratja* című festményén**

Láncos Eszter

2026

## Szerelem és halál emlékezete: egy Venus és Adonis-kutatás kezdete

2010 őszén angol nyelvű tárlatvezetőnek tanultam a Szépművészeti Múzeum „Docent Programjában.” Ez egybeesett MA-szakdolgozatom megírásával, amelyben a kertek és az erdők dramaturgiai jelentőségét vizsgáltam Shakespeare tragédiáiban. Meglehetősen „angolos bölcsész” szemmel láttam tehát a világot, ám ezt jól kiegészítette a rajz szakos múltamból hozott, a vizualitás iránt érzékeny látásmód. E két perspektíva a Régi Képtár reneszánsz és barokk remekművei között sétálva termékenyen összeért. A kurzus zárásaként vizsgát kellett tennünk. Ennek részeként minden hallgató vállalta, hogy egy választott festmény művészettörténeti és ikonográfiai háttérét önállóan kikutatja, majd „tételszerűen” bemutatja a többieknek. Egy diavetítés során választhattunk a kijelölt művek közül. Sok kivételes alkotás szerepelt a listán: Jacob Jordaens monumentális *Ádám és Éva a paradicsomban* című festményétől Velázquez *Étkezők* című bodegóján át Jan van der Heyden *Szobasarok ritkaságokkal* című remekművéig. Szebbnél szebb alkotások követték egymást – és akkor egyszer csak ott volt: egy sejtelmes fénybe burkolt nőalak, amely körül leheletfinom drapéria hullámozott, miközben ő kibontott hajjal, a fájdalom gesztusaiban „szétfeszülve” mozdult. Mellette három csendes, szomorú nőalak: közülük kettő, a festményt nézőhöz közelebb lévő, halott ifjút tartottak karjaikban. „Furini képe egészen különleges antik idézetgyűjtemény. A haláltusáját vívó Laokoón, valamint a halott Patroklos és az őt tartó Menelaos egyaránt megjelennek rajta...” – hallottam fél füllel a rövid összegzést, miközben lenyűgözve figyeltem Francesco Furini alkotását, amely Adonis holttestét és az arra rálelő Venust ábrázolja. A kezem szinte ösztönösen lendült a választás jeléül. „Hogyan lehet a Laokoón szoborcsoport részlete Venus előképe? Miért idézi Adonis holtteste a halott Patroklos alakját? Mit jelenthet valójában a vérből kihajtó virág?” Nem tudtam csak úgy átsiklani a bennem feltörő kérdéseken. Ahogy a témában olvasni kezdtem – miközben Shakespeare-rel, a szakdolgozatom védésére készültem –, egy mind komplexebb kérdéskör körvonalazódott bennem. Vajon nem éppen Shakespeare írt egy hosszú, a maga korában kifejezetten népszerű, erotikus elbeszélő költemény *Venus és Adonis* címmel? Ő hogyan jeleníti meg Adonis halálát? S ha mind Shakespeare, mind Furini a görög mitológia hagyományából merít, vajon kimutatható-e közöttük valamilyen mélyebb ikonográfiai és emlékezeti rokonság? Az élet olykor sokfelé vezet, és villámcsapásként feltűnő téma egy teljes évtizedet váratott magára, míg valódi kutatási témává formálódhatott. Ez idő alatt a hullámokban felbukkanó majd eltűnő téma mindinkább személyessé vált számomra. A következő fejezetekben ezt a csaknem három évezredes, különösen emberi, szenvedélyt és halált összefonó történetet vizsgálom meg a veszteség és az emlékezet keresztmetszetében.



Meghal a kedves Adónisz, már mit tehetünk, Küthereia?  
– Hantoljátok el őt, megszaggatva ruhátokat!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kép: Attikai vörösalakos loutrophoros-hydria, a Bologna 228 festője, Kr.e. 500-450. A váza nyak részén a prothesis jelenete látható: fiatal nő ravatala sirató nőalakokkal. Lelőhely: Pikrodaphni, Attika. Kiállítva: Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 1170. saját fotó. Adatok forrása:

<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=D9BBE878-9FE6-452D-BA51-62908A8EC6A3&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=>

Idézet: Szapphó, *Egyéb töredékek*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, in Görög költők antológiája, (elektronikus változat), szerk. SZEPESSY Tibor, Budapest, Typotex, 2007, 85. A töredék görög eredetije és kommentáros angol fordítása a 3. fejezetben olvasható.



*Állj meg a holt Kroisos sírjánál könnyeket ejtve,  
mert a csatán legelől verte le véres Arés.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Kép: Az Anavyssos Kuros, Kr. e. 525 körül. Athén, Nemzeti Archeológiai Múzeum, ltsz. 3851 (saját fotó).

A talapzaton olvasható felirat (ltsz. 4754) IG I<sup>3</sup> 1240: „στῆθι : καὶ οἴκτιρον : Κροῖσο παρὰ σῆμα θανόντος : / hón ποτ’ ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε θῶρος: Ἄρες” (epigráfiai átirat). <https://telota.bbaw.de/ig/digitale-edition/inschrift/IG%20I%C2%B3%201240>. Magyar fordítás: Szilágyi János György, *A görög művészet világa I*, szerk. Szilágyi J. Gy., Budapest, 1962, 266. A felirat és a szobor részletes elemzésével a 3. fejezetben foglalkozom.

## Tartalom

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. Bevezetés .....                                                                                            | 9  |
| I.1. Adonis halála, mint emlékezeti választóvonal: téma és célkitűzés .....                                   | 9  |
| I.2. A kutatás alapvető kérdései .....                                                                        | 10 |
| I.3. Forráskorpusz és esettanulmányok .....                                                                   | 11 |
| I.4. Terminológiai és forráshasználat .....                                                                   | 12 |
| I.5. Fejezeti áttekintés .....                                                                                | 14 |
| II. Módszertan és elméleti keret .....                                                                        | 15 |
| II.1. A rituális–ikonográfiai emlékezet modellje: Aby Warburg és a pátoszformulák kulturális dinamikája ..... | 15 |
| II.2. Kép, test és halál – az emlékezet és a jelenlét antropológiája (Hans Belting) .....                     | 23 |
| II.3. Kép és medialitás: Mitchell képelméletének hozzájárulása .....                                          | 25 |
| II.4. Szoros olvasás és ikonológiai elemzés: szöveg és kép, mint emlékezeti médium .....                      | 28 |
| II.5. A kulturális emlékezet formái: hírnév és siratás .....                                                  | 29 |
| II.6. A rituális–ikonográfiai modell helye a magyar ikonológiai és Shakespeare-kutatások kontextusában .....  | 30 |
| II.7. Módszertani önreflexió: intermedialitás és emlékezeti átrendeződés .....                                | 32 |
| III. Emlékezeti ősképek: a női rituális siratás koreográfiája és a férfi hősi emlékezet alapszerkezete .....  | 34 |
| III.1. A rituális siratás ikonográfiai alapsémái a temetkezési tárgyi emlékeken .....                         | 37 |
| III.1.A Feketealakos temetési tábla. Kr. e. 515 körül. ....                                                   | 39 |
| III.1.B Attikai feketealakos terrakotta temetési tábla töredéke .....                                         | 40 |
| III.1.C Miniatur kockázóasztal sirató nőalakokkal .....                                                       | 41 |
| III.1.D Rituális tál (lekanis) sirató nőalakokkal a fogantyúkon .....                                         | 42 |
| III.1.E Kis méretű terrakotta halottaskocsi sirató alakokkal .....                                            | 43 |
| III.1.F Monumentális attikai síramfora .....                                                                  | 45 |
| III.2. A rituális siratás gesztusai ókori irodalmi forrásokban .....                                          | 46 |
| III.2. Aischylos, <i>Áldozatvivők</i> .....                                                                   | 47 |
| III.3. Adonis siratása: mítosz, kultusz, rituális újrajátszás .....                                           | 49 |
| III.4. Az Adonis-kultusz eredete, menete és utóélete .....                                                    | 52 |
| III.5. Bión: „Adonis siratása” – A rituális siratás költői koreográfiája .....                                | 53 |
| III.6. Theochritos „Szürakuszai nők az Adonis ünnepen” .....                                                  | 59 |

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| III.7. Az Adonis kultusz és a háborús gyász összefüggései.....                                                | 60  |
| III.8. Vadkanvadászat, hősiesség, emlékezet.....                                                              | 63  |
| III.9. A vadkanvadászat mint a férfivá válás rituális próbatétele Adonis történetében .....                   | 68  |
| III.10. Két emlékezeti rend ütközése Venus és Adonis történetében.....                                        | 69  |
| III.11. A funerális kurosz szobor, mint a férfi hősi emlékezet médiuma.....                                   | 71  |
| III.12. Kroisos kurosz: egy athéni ifjú síremléke, heroizáló modell .....                                     | 74  |
| III.13. A két emlékezeti rend ütközése Venus és Adonis történetében .....                                     | 76  |
| IV. Shakespeare: <i>Venus és Adonis</i> – egy kulturális emlékezeti választóvonal poétikája.....              | 78  |
| IV.1. A <i>Venus and Adonis</i> helye Shakespeare korai pályáján és a kora modern narratív költészetben ..... | 78  |
| IV.2. Recepciótörténet és műfaji kérdések .....                                                               | 80  |
| IV.3. Szövegkiadás, magyar fordítások és saját nyersfordítás .....                                            | 85  |
| IV.4. Többhangúság a Venus és Adonis történet kora modern értelmezésében: erotika, moralitás, emlékezet.....  | 86  |
| IV.5. <i>Venus és Adonis</i> : szerelem, halál, emlékezet .....                                               | 88  |
| IV.6. A húzódozó Adonis .....                                                                                 | 90  |
| IV.7. Szerelem, vadászat és az elnőiesedett hős .....                                                         | 96  |
| IV.8. Vadkanvadászat és hősiesség a kora modern Angliában .....                                               | 102 |
| IV.9. A vadkan és a hős emlékezete: Sir Philip Sidney példája.....                                            | 106 |
| IV.11. „Fúj, élettelen képmás” – Hősiesség és emlékezet a <i>Venus és Adonisban</i> .....                     | 118 |
| IV.12. Shakespeare, sírversek és a kőbe vésett emlékezet .....                                                | 123 |
| IV.13. A siratás előhírnökei .....                                                                            | 129 |
| IV.14. Venus siratja Adonist .....                                                                            | 136 |
| V. Francesco Furini: <i>Venus Adonist siratja</i> .....                                                       | 160 |
| V.1. Francesco Furini barokk Adonisa .....                                                                    | 160 |
| V.3. Furini firenzei közege: Medici kertek és a Laokoón-csoport másolata .....                                | 164 |
| V.4. A 17. századi Adonis-képtípusok és Furini érzéki barokkja .....                                          | 167 |
| V.5. Marino <i>L'Adone</i> című költeménye mint értelmezési háttér.....                                       | 168 |
| V.6. Megrendelés és gyűjteménytörténet .....                                                                  | 172 |
| V.7. Adonis a barokk vizuális kultúrában.....                                                                 | 172 |
| V.9. A reneszánsz és barokk Adonis-ábrázolások ikonográfiai előzményei.....                                   | 174 |
| V.10. A siratás rituális-ikonográfiai szerkezete – kompozíció és testkoreográfia .....                        | 176 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| V.11. Antik előképek és a gesztus öröklődése: test és emlékezet.....       | 180 |
| V.13. Vér, virág, test: a kultikus jelentés átrendeződése .....            | 182 |
| VI. Shakespeare és Furini: azonos emlékezeti kód, eltérő médiumlogika..... | 184 |
| VII. Konklúzió – Adonis kulturális igazsága .....                          | 186 |
| FÜGGELÉK.....                                                              | 191 |
| BIBLIOGRÁFIA.....                                                          | 195 |

## I. Bevezetés

A dolgozat elején elhelyezett mottók és a hozzájuk tartozó képek nem időrendben, hanem emlékezeti logikájuk szerint vezetik be a témát: a női rituális siratás és a férfi hősi emlékezet két, egymással szemben álló emlékezeti formája rajzolódik ki bennük. Olyan képi és szöveges ősképek ezek, amelyek a kora modern művekben újraaktiválódnak és újraíródnak.

### I.1. Adonis halála, mint emlékezeti választóvonal: téma és célkitűzés

Venus és Adonis története a nyugati kultúra egyik legtöbbször újraírt mitikus narratívája, amely a szerelem és a halál metszéspontjában bontakozik ki. A kora modern feldolgozások, a történet változatainak sokfélesége ellenére, nem pusztán egy mitológiai epizód irodalmi és képi újraírásai. Jelen disszertáció kiindulópontja szerint e művek egy olyan kulturális emlékezeti konfliktust is láthatóvá tesznek, amely a kezdetektől fogva része a történetnek. E két eltérő emlékezeti forma a férfi hősi emlékezet és a női rituális siratás, amelyek közt az elhunyt Adonis testének értelmezése húz választóvonalat. Ez a választóvonal már a Kr.e. 6 század körülről ismert, az archaikus görög kultúra közegében ünnepelt Adonis-kultuszban is manifesztálódott, illetve annak irodalmi feldolgoásaiban,<sup>3</sup> ám annak kora modern újraalkotásaiban is megfigyelhető.

A történet kora modern kori népszerűségét jól jelzi, hogy a mítosz a 16. század vége és a 17. század eleje között újra és újra felbukkan Európa különböző nyelvein és médiumaiban. Nem csupán, mint részben erotikus tárgyú szerelmi történet, hanem egy olyan rejtélyes és ellentmondásos elbeszélés, amely különösen alkalmas volt a szerelem, a vágy, a halál és az emlékezet egymásba csúszó kérdéseinek vizsgálatára. Giambattista Marino *L'Adone* (1623) című nagy költeménye ennek a szélesebb, több évtizedes tendenciának a revelatív csúcspontja, amely rávilágít a többi feldolgozás közös problematikájára. Kluge kiemeli, hogy a mítosz iránti érdeklődés nem egyetlen nemzeti irodalom saját ügye, hanem egy kiterjedt, transzkulturális paradigma része:<sup>4</sup> Ronsard, Juan de la Cueva, Shakespeare, Lope de Vega és Calderón, valamint

---

<sup>3</sup> Lásd a későbbiekben: Theokritosz: Alexandriai idill, Bion: Adonis siratása, Plutarchoz: Párhuzamos letrajzok, stb.

<sup>4</sup> Sofie Kluge, „Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth,” MLN 129, 5. sz. (2014. december): 1151, <https://doi.org/10.1353/mln.2014.0097>

Marino, La Fontaine és Hallmann egyaránt megalkotják a saját variációjukat az Adonis-témára. Marino feldolgozása, amellyel, hogy igen komoly összefoglalója kora Adonis-értelmezésének, Ovidius mellett az egyik legfontosabb forrása volt *A Venus Adonist siratja* című festményének, amelyet Furini nem sokkal a költemény elkészülte után festett.<sup>5</sup> Venus és Adonis története nem egyszerűen „csak egy történet,” az értelmezés próbája is: a kora újkori szövegek sokszor éppen azzal válnak többhangúvá, hogy egyszerre kínálnak morális keretet és relativizálják annak uralmát.

Az olyan elismert művek, mint Shakespeare *Venus and Adonis*-a, La Fontaine *L'Adonis*-a, Marino *L'Adone*-ja, Calderón *La púrpura de la rosa*-ja mellett ott találjuk a korabeli kontextusban beszédes feldolgozások sorát, amelyek azt mutatják, hogy az Adonis-mítosz cirkuláló kulturális anyaggá vált. A történet népszerűsége nem merül ki az irodalomban, hanem ezekhez társul a téma kiterjedt jelenléte a kora újkori képzőművészetben: Tiziano, Rubens, Correggio, valamint számos flamand és itáliai alkotó dolgozta fel a téma egy-egy részletét, amelyek mellett zenés feldolgozások is születtek szép számmal. Mindez különösen jól láthatóvá teszi a történet intermedialitását: a mítosz nem egyetlen, kanonikus formában élt tovább, hanem folyamatosan médiumot váltott, és minden új közegben másként tette próbára a moralitását, az erotika és az emlékezeti jelentés viszonyát. Mindezeknek különösen szép és egyedi példája William Shakespeare *Venus and Adonis* (1593) című költeménye<sup>6</sup> és Francesco Furini *Venus Adonist siratja* (kb. 1626–1628) című festménye.<sup>7</sup>

## I.2. A kutatás alapvető kérdései

A disszertáció központi tézise szerint Adonis halála olyan kulturális emlékezeti választóvonal, amelynél a hírnév-centrikus férfi emlékezet modellje megtorpan: nem képes integrálni a mítoszbeli gyönyörű ifjú halálának tényét. Ezzel szemben azonban a történetben

---

<sup>5</sup>Web Gallery of Art, “Francesco Furini: *Venus Mourning the Death of Adonis*,” [https://www.wga.hu/html\\_m/f/furini/venus.html?utm](https://www.wga.hu/html_m/f/furini/venus.html?utm)

<sup>6</sup> Disszertációmhöz a következő angol nyelvű kritikai kiadást használtam: *The Complete Poems of Shakespeare*, szerk. Cathy Shrank és Raphael Lyne. London and New York: Routledge, 2018. A sorszámok ennek a kiadásnak a megfelelő sorait jelölik. A főszövegben közölt magyar fordítások a saját nyersfordításaim; a fordítások lábjegyzetben közölt angol eredetijeit szintén az itt jelzett kiadásból valók.

<sup>7</sup> Francesco Furini: *Venus Adonist siratja* (1626–1628 körül), Festmény, olaj, vászon, 233 × 190 cm, Régi Képtár, Szépművészeti Múzeum, Budapest

kulcsszerepet játszó női rituális siratás nem pusztán érzelmi reakcióként, hanem emlékezeti technológiaként is „magához öleli” a halottat, és sajátos, a fájdalom és a hiány emlékezeti igazságaként lép működésbe. A dolgozat egyrészt azt vizsgálja, milyen logika mentén működik a női rituális siratás, valamint a vele ellentétes férfi emlékezet, másrészt, ebből kiindulva célja annak feltárása, hogyan jelenik meg mindez vizuálisan a testeken és a gesztusokon. Hogyan közvetítik a rituális siratást és annak üzenetét, valamint a hírnév és a dicsőség ideáit a művészeti alkotásokban rögzülő pátoszformulák úgy, hogy az elhunyt kulturális jelenlétét létrehozzák és fenntartsák.

Mindezek fényében a kutatás négy alapvető kérdésre keresi a választ: Milyen kulturális emlékezeti modellek ütköznek Venus és Adonis történetében, és hogyan jelenik meg ez a szembenállás az irodalmi és a képi médiumban? Melyek az ókori rituális siratás alapvető gesztusai, pátoszformulái és miként öröklődnek tovább és alakulnak át ezek a kora modern irodalomban és festészetben? Miért különösen fontos hordozója a férfi és a női emlékezet eltérő perspektíváinak a Venus és Adonis-mítosz, és miért éppen Adonis teste válik e konfliktus „helyévé”? És végül: miként és milyen előzmények után válik a női siratás a hősi emlékezet és hírnév alternatív emlékezeti nyelvén a Venus és Adonis történetben és Shakespeare és Furini művében?

### **I.3. Forráskorpusz és esettanulmányok**

A dolgozat fókuszában William Shakespeare *Venus and Adonis* című elbeszélő költeménye és Francesco Furini *Venus Adonist siratja* című festménye áll. A két mű között nem feltételezek közvetlen hatástörténeti vagy forráskapcsolatot, dolgozatom mégis amellel érvel, hogy egymással párbeszédben olvashatók, mert a Venus és Adonis-történethez kapcsolódó emlékezeti mintázatokat eltérő médiumokban ugyan, ám összevethető módon jelenítik meg. A két alkotás önálló irodalmi, illetve vizuális esettanulmányként vizsgálható: Adonis halála mindkettőben meghatározó, a hangsúly azonban nem elsősorban a vadászati vagy távolabbról olvasva hősi teljesítményen, hanem a halál nyomán keletkező hiányon, a veszteséget kifejező női gyászon és ennek kulturális megformálásán van. E perspektívából a két mű lehetővé teszi a rituális siratás és a hősi emlékezet eltérő logikájának médiumközi vizsgálatát.

Az elemzett művek vizsgálata az ókori rituális siratás (egyfajta performatív búcsúztatás) és a statikusabb, heroizáló (elsősorban férfiúi) emlékezet ikonográfiai és poétikai mintázatainak feltérképezéséből indul ki. Ennek egyik rétegét az ókori irodalmi források adják. A dolgozat különösen azokat a szöveghelyeket vizsgálja, amelyek a vadkanvadászat, a hősi seb, a halotti siratás, a sírnál végzett rituális cselekvések és az Adonis-kultusz összefüggéseit teszik

értelmezhetővé. E körbe tartozik Homérosznál a Parnassus-hegyi vadkanvadászat és Andromaché siratása, Aischylos *Oresteiá*jából az Agamemnón sírjánál játszódó sirató jelenet, Plutarchos leírása az Adonis-kultusz megülésétől, valamint az Adonis-tradíció olyan szövegei, mint Sapphó Adonis-törredéke, Bión „Adonis siratása” és Theokritosz XV. idillje. Ovidius *Átváltozások* című műve a mítosz egyik legfontosabb közvetítő változatát és a metamorfózis poétikai logikáját mutatja be, míg Aristophanés és más, a rítus társadalmi olvashatóságát tematizáló szövegek a siratás kulturális státuszának, normaképző elvének és korlátozásának hátterét világítják meg.

A forráskorpusz másik, a disszertáció szempontjából kulcsfontosságú rétegét a görög temetkezési ikonográfia tárgyi emlékei alkotják. Az attikai vázák, terrakotta táblák, sírplasztikák és a temetkezési kontextusban használt egyéb tárgyak alapul szolgálnak az ókori görög temetési szertartás és a női rituális siratás gesztusnyelvének értelmezéséhez. E képpé merevedett gesztusok nem egyedi érzelmi jeleneteket rögzítenek, hanem az elhunyt búcsúztatásához kapcsolódó ismétlődő, kulturálisan stabil gesztusok mintázatait. Amint azt a későbbi fejezetekben bővebben kifejtem, a férfiak gyászgesztusai többnyire eltérnek a női siratás gesztusnyelvétől, mi több, a férfiak halálhoz kapcsolódó emlékezeti formája a vizsgált hagyományban kevésbé a hiány kifejezésére, mint inkább az elhunyt tetteire, bátorságára, hírnevére és hősiességére irányul.

A dolgozat az említett vizuális és verbális forrásokból nem lineáris hatástörténetet épít, hanem olyan emlékezeti ősképeket azonosít, amelyek pátoszformulák módjára továbböröklődtek az európai kultúra évszázadai során, és a kora modern művekben új kontextusban aktiválódtak. A disszertáció célja ezért nem a Venus és Adonis-történet teljes recepciótörténetének áttekintése, hanem egy szűkített, de módszertanilag következetes korpusz vizsgálata. A kérdés az, hogy Shakespeare és Furini miként építik be ugyanazokat az emlékezeti mintázatokat eltérő médiumaikba, és hogyan módosul ezek jelentése akkor, amikor a történet elbeszélő költeményként, illetve képi kompozícióként jelenik meg. Ebből a megközelítésből szemlélve ókori források nem egyszerűen előzmények, hanem a kora modern újraalkotások emlékezeti nyelvét alkotó kulturális őskép-készlet részei.

#### **I.4. Terminológiai és forráshasználat**

A dolgozat több korszak, nyelv és médium anyagát tárgyalja, ezért szükséges a korszakmegjelölések, a névhasználat következetes használata és a fordítási elvek rövid tisztázása. Az ókori görög kultúra történeti és művészettörténeti korszakaira vonatkozó

terminológiát a *Görög művelődéstörténet* című összefoglaló munka alapján használok.<sup>8</sup> Az „ókori görög” megjelölés a dolgozatban átfogó kulturális-történeti kategóriaként szerepel; azonban ahol az értelmezés szempontjából szükséges, pontosabb korszakmegjelöléseket alkalmazok, úgymint geometrikus, archaikus, klasszikus vagy hellenisztikus.

A görög és latin eredetű nevek írásmódjában a dolgozat alapvetően a magyar klasszika-filológiai és művészettörténeti gyakorlatot követi, ugyanakkor figyelembe veszi az egyes művek nyelvi és recepciós közegét is. A görög képzőművészeti, kultikus és irodalmi kontextusban ezért Aphroditéról, Küthereiáról vagy Sapphóról beszélek, míg a kora modern angol, olasz és képzőművészeti anyag tárgyalásakor a dolgozat címében is szereplő, a recepcióban rögzült Venus és Adonis névalakokat használok. Shakespeare művét eredeti címén, *Venus and Adonis*-ként idézem, magyar szöveggörnyezetben azonban a történetre és az alakpárra Venus és Adonis néven utalok.

Az ókori görög szövegeket a dolgozat nem önálló klasszika-filológiai fordításként kezeli. Ahol magyar műfordítást idézek, ezt jelzem; az értelmezés szempontjából fontos szöveghelyeket angol fordításokkal, jegyzetelt kiadásokkal és kommentáros szakirodalommal vetem össze. Egyes kulshelyeken saját munkafordítást adok, amely nem műfordításként, hanem az elemzéshez igazodó nyersfordításként szolgál. Ennek célja különösen azoknak a szavaknak, képeknek és gesztusoknak a pontosabb követése, amelyek a siratás, a seb, a test, az átváltozás és a halál utáni jelenlét értelmezésében meghatározóak.

A görög szövegek ellenőrzéséhez és idézéséhez elsősorban a *Perseus Digital Library*<sup>9</sup> online szövegközléseit használok. Ettől Sapphó töredékei esetében térek el: az angol fordítás alapjául a Diane J. Rayor által fordított és szerkesztett, André Lardinois bevezetőjével és jegyzeteivel ellátott kiadást<sup>10</sup> veszem, a görög szöveget pedig Heather Waddell *Sappho* című, a Dickinson College Commentaries<sup>11</sup> felületén közzét online kiadásával is összevetem. Waddell bevezetője szerint elsősorban oktatási és fordítási célú: a szerkesztő több szövegkiadó rekonstrukcióit is felhasználja a töredékes szövegek lehető legteljesebb és legpontosabb közzetéséhez. A görög szavak jelentésének ellenőrzéséhez egyes esetekben a *Logeion*

---

<sup>8</sup> Szilágyi János György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János, Németh György: *Görög művelődéstörténet*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.

<sup>9</sup> *Perseus Digital Library*, szerk. Gregory R. Crane, Tufts University, <https://www.perseus.tufts.edu/>

<sup>10</sup> Rayor, Diane J., and André Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

<sup>11</sup> Heather Waddell, *Sappho, Dickinson College Commentaries*, <https://dcc.dickinson.edu/sappho-introduction>

lexikográfiai adatbázisát<sup>12</sup> használom. Az epigráfiai forrásokhoz elsősorban a Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften által gondozott *Inscriptiones Graecae* (IG) digitális kiadását használom,<sup>13</sup> amit a Packard Humanities Institute *Searchable Greek Inscriptions*<sup>14</sup> adatbázisának anyagával egészíték ki. A tárgyi emlékek, mindenekelőtt a görög vázák azonosításához, leírásához és bibliográfiai adatainak ellenőrzéséhez elsősorban az Oxfordi Egyetem Classical Art Research Centre keretében működő *Beazley Archive Pottery Database*<sup>15</sup> online adatbázisára támaszkodom.

## I.5. Fejezeti áttekintés

A disszertáció II. fejezete bemutatja a rituális–ikonográfiai emlékezet elméleti keretét, amely elsősorban Aby Warburg, Hans Belting, W. J. T. Mitchell, valamint Jan és Aleida Assmann elméletei nyomán teszi vizsgálhatóvá a test, a gesztus és a kép emlékezeti működését.

A III. fejezet az ókori női rituális siratás koreográfiáját rekonstruálja tárgyi és irodalmi források alapján, először az ógörög temetési szertartás, majd az Adonis-kultusz kontextusában. Ezután ellenpontként bemutatja a férfi hősi emlékezet azon modelljét és megvalósulását, amely szó és kép erejét egyesíti: a funerális kurosz. Ez a síremléktípus a dolgozatban a női rituális emlékezet strukturális ellenpárjaként működik, és emlékezeti logikáját tekintve többek közt a katonai dicsőséghöz vezető út egyik fontos állomásához, a vadászathoz is köthető.

A IV. fejezet Shakespeare *Venus és Adonis* című költeményét elemzi a két emlékezeti forma kora modern poétikai ütközésének perspektívájából. Az elemzésben a női siratás, a vadkanvadászat kora modern kulturális jelentősége, valamint a költemény keletkezésének történeti és irodalmi kontextusa is helyet kap.

Az V. fejezet Furini festményét a női emlékezeti rend festészeti megfogalmazásaként vizsgálja, összevetve azt a rituális siratás ösképeivel és a festményen látható képi allúziók releváns értelmezésével.

A VI. fejezet a kutatás eredményeit összegzi és összeolvasva fogalmazza meg a Shakespeare- és a Furini-elemzés következtetéseit. Mindebből kirajzolódhat Adonis kulturális

---

<sup>12</sup> Logeion. University of Chicago. <https://logeion.uchicago.edu>

<sup>13</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, *Inscriptiones Graecae*, <https://telota.bbaw.de/ig/>

<sup>14</sup> Packard Humanities Institute, *Searchable Greek Inscriptions*, <https://inscriptions.packhum.org>

<sup>15</sup> Classical Art Research Centre, University of Oxford, Beazley Archive Pottery Database, <https://www.carc.ox.ac.uk>

emlékezeti státuszának a női siratás, veszteség, valamint a férfi emlékezet, dicsőség pólusai közt feszülő, a dolgozat alapján igazolható modellje.

## II. Módszertan és elméleti keret

### II.1. A rituális–ikonográfiai emlékezet modellje: Aby Warburg és a pátoszformulák kulturális dinamikája

A dolgozat módszertani alapját egy olyan interdiszciplináris modell képezi, amely az ikonográfiai elemzést kulturális emlékezetelmélettel, vizuális antropológiával és rítuselmélettel kapcsolja össze. E modell kiindulópontja Aby Warburg kulturális tudomány-felfogása, különösen is a *Mnemosyne Atlas* bevezetőjében megfogalmazott tézisei, amelyek az emlékezet, az affektus és a vizuális forma viszonyáról fogalmaznak meg jelentős állításokat.<sup>16</sup> Elméletében az affektus kulcsa az, hogy a képek és a képi motívumok nem pusztán jelentést hordoznak, hanem affektív energiát is: feszültséget, pátoszt, túlcorduló érzelmi erőt. Egyik alapfeltevése, hogy bizonyos, igen gyakran nagyfokú érzelmi töltettel rendelkező gesztusok, mozdulatok, hajmozgás, a karok tartása, esetenként a drapériák elrendezése meghatározható jelentéssel, érzelmi tartalommal rendelkeznek, túlélnek korszakokat, és új kontextusokban újraaktiválódnak.

Warburg korai, 1929-es halála miatt befejezetlen projektje, a *Bilderatlas Mnemosyne* 2020-ban először, eredeti formájában kerülhetett kiállításra a berlini *Haus der Kulturen der Welt*-ben.<sup>17</sup> A csaknem száz évvel a megalkotása után végre egészében bemutatott projekt a kezdetektől fogva izgalomban tartotta a kutatókat és a szélesebb közönséget, de ennél sokkal többet is tett: mára a vizuális tanulmányok egyik megkerülhetetlen hivatkozási pontjává vált. A 63 nagyméretű, fekete posztóval borított fatáblából álló *Atlasz* fekete-fehér fotók segítségével

---

<sup>16</sup> Aby Warburg, „The Absorption of the Expressive Values of the Past,” ford. Matthew Rampley, *Art in Translation* 1, 2. sz. (2009): 274–277, különösen 274–275, 277. Rampley bevezetője szerint Warburg *Mnemosyne*-bevezetője társadalmi emlékezetéről, a művészi kifejezés eredetéről és az európai kultúra történetét mozgó pszichológiai energiákról ad programatikus összefoglalást, Warburg saját szövege pedig az egyéni és kollektív emlékezet, az érzelmi gesztusok és a „pre-coined expressive values” képi továbbélésének kérdését kapcsolja össze. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613109X462708>

<sup>17</sup> A virtuális kiállítás jelenleg is elérhető a *Warburg Intézet* oldalán: “Virtual Tour - Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne* exhibition at the Haus der Kulturen der Welt,” The Warburg Institute, utolsó letöltés: 2026.02.14., <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>.

állít egymás mellé kozmográfiai képeket és műalkotásokat „az ókori Babilontól a weimari Németországig.”<sup>18</sup> Egyfajta szavak nélküli beszámoló ez arról, hogy miért és milyen módon élnek tovább az érzelmi kifejezőerővel bíró szimbolikus képek a nyugati kulturális emlékezetben az antikvitástól a 20. század elejéig.

Noha a következőkben idézett gondolatokat nem kifejezetten e célból vetette papírra, mégis, Warburg ebben az 1924-ben Franz Boas antropológusnak írt egyik levelében világosan összefoglalja az *Atlas* mögött álló művészeti programot:

Lényegét tekintve az antik hatás problémája csupán egy teljes mértékben belső, pszichológiai probléma fenomenológiai maradványa; egy kép (kép a lehető legáltalánosabb értelemben), egyéni emlékezetét történeti összefüggésben olyan társadalmi funkcióként kell felfognunk, amelyet az egyén dinamikus állapota hoz létre, amely örök váltakozásban van a dinamikus kiáradás és a szándékolt elfojtás között.<sup>19</sup>

Az itt felvázolt hasonlóság, amely egy személy belső emlékképe és egy műalkotás részét képező ókori műalkotás képe között fennáll, világosan mutatja, hogy értelmezésük nagymértékben attól függ, milyen viszonyban állnak a képek azzal a környezettel, amelyben manifesztálódnak. Ha nem tudunk értelmezni egy, a műalkotásban élő képet, annak oka az lehet, hogy elfelejtődött a társadalmi funkciója, amelyet egykor betöltött. Warburg egy olyasfajta értelmezést kezdett hát kidolgozni, amely

---

<sup>18</sup> „from ancient Babylon to Weimar Germany.” Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012), 9.

<sup>19</sup> „In substance, the problem of the influence of the antique is merely the phenomenological residue of a completely internal psychological problem; the individual memory of an image—an image in the most general sense—must be regarded within a historical context as a social function caused by the dynamic condition of the individual set in the eternal alternation between dynamic discharge and intentional suppression.” Saját fordítás. Benedetta Castelli Giudi, “Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive. The correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924 – 1925),” *Anthropology and Aesthetics*, no. 52, *Museums: Crossing Boundaries* (Autumn, 2007), 222, <http://www.jstor.org/stable/20167757>

visszaadja a múlt megmerevedett és elszigetelt képeinek azt a dinamikát, amely létrehozásuk folyamatát jellemezte. Abban reménykedett, hogy úgy értheti meg őket, mint az emberi fejlődés más módon vissza nem nyerhető szakaszának tanúit.<sup>20</sup>

Bár annak megfigyelése és felismerése, hogy egy gesztus vagy kép a különböző műtárgyakat ábrázoló fényképeken ismétlődik, mindenki számára kezelhető feladat, az ismétlődő képek jelentésének, értelmezési lehetőségeinek megértése azonban már egyfajta háttértudást feltételez. Annak megfejtése, hogy mi a történelemben vándorló, különféle műalkotásokban újra és újra felbukkanó kép társadalmi funkciója, történelmi és irodalmi ismereteket igényel.

Mindezt figyelembe véve, Warburg levelének részlete kapcsán Panofsky híres kalapemeléses példáját is érdemes felidézni, amelyben a szemlélő egy kalapját megemelő barát gesztusait elemzi. Panofsky a képek ikonográfiai-ikonológiai értelmezéséhez egy három fokozatú modellt alkotott, melynek „nulladik” foka az, amikor csak színes és foltok változását, halmazát látjuk. Ezután következik a tárgyértelme, amikor tárgyakat, alakokat beazonosítunk, majd a jelentésértelme (ikonográfiai szint), végül az ikonológiai értelmezés. Ugyanezzel a módszerrel írja le az általa megfigyelt ismerős férfi kalapemelő mozdulatát, amely leírás fontos tanulságokkal szolgál. Elemzésében az esemény pusztán formális értelmezése nem más, mint annak felismerése, hogy az elem táruoló látványban a színek, a vonalak és az ábrázolt tömegek egymáshoz való viszonyulása megváltozik.<sup>21</sup> Majd

[a]mikor ezt az együttest tárgyként (egy férfiként), a részletek változását pedig eseményként (kalapemelésként) fogom fel... már át is léptem a tisztán formai percepció határait, és beléptem a képtárgyak vagy jelentésük első szférájába. Az ily módon felfogott jelentést, mely elemi jellegű és könnyen felfogható, tárgyi jelentésnek nevezzük.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “restore to the frozen and isolated images of the past the dynamics of the very process that generated them. He hoped to comprehend them as the witnesses to an otherwise irretrievable phase of human development.” Saját fordítás. Kurt W. Forster, Aby Warburg’s History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images, Daedalus, Vol. 105, No. 1, In Praise of Books (Winter, 1976), pp. 169-176, <http://www.jstor.org/stable/20024391>, 173

<sup>21</sup> Panofsky, *Jelentés a vizuális művészetekben*, 253.

<sup>22</sup> Uo.

Warburg azonban ennél többre kíváncsi, és „egy kép egyéni emlékezetét” „társadalmi funkcióként” kívánja vizsgálni, „történeti kontextuson belül.” Bár Warburg ehhez kidolgozta a saját elméletét, megértéséhez felidézem az idézett szöveghelyek folytatását, amelyek vizsgálódásunk szempontjából a legtanulságosabbak:

Az már viszont, hogy a kalapemelés üdvözlés, az interpretáció egészen más birodalmába tartozik. Ez az üdvözlési forma a nyugati világra jellemző és a középkori lovagság maradványa: a fegyverben járó férfiak levették sisakjukat, hogy kinyilvánítsák békés szándékaikat s a másik fél békés szándékaiban való bizalmukat. Sem egy ausztráliai bozótlakótól, sem egy ókori görögtől nem várhatnánk el, hogy felfogja, hogy a kalapemelés nem csupán egy gyakorlati esemény bizonyos kifejezésbeli mellékjelentésekkel, hanem egyben az udvariasság jele is. Hogy a szembejövő férfi mozdulatának ezt a jelentését felfoghassam, nem csupán a tárgyak és a történések tapasztalati világát kell ismernem, hanem az egy bizonyos civilizációra jellemző szokásoknak és kulturális hagyományoknak több mint tapasztalati világát is... Amikor tehát a kalapemelést udvarias üdvözlésnek értelmezem, a másodlagos vagy konvencionális jelentését fogom fel; ez az elsődleges vagy természetes jelentéstől abban különbözik, hogy az értelem fogja fel, nem pedig az érzékszervek, s hogy ezt a jelentést tudatosan kapcsolták hozzá ahhoz a gyakorlati cselekvéshez, amely aztán hordozza.<sup>23</sup>

Amint arra a következő fejezetben, a siratás gesztusainak bemutatásakor is rámutatok, ahogy a fenti részlet is jelzi, bizonyos gesztusok nem kizárólag belső érzelmet, vagy evolúciósan kódolt ösztönt fejeznek ki, mint ahogy például a pátoszformulák, hanem a társadalom és egy kultúra által egyezményesen meghatározott jelentést is hordozhatnak. A társadalom természetesen megfeledezhet azokról a társadalmi funkciókról és képekről, amelyek már nem járulnak hozzá a csoport identitásához, ám a képek sokszor tovább élnek, még ha jelentésül homályba is vész. Assmann elmélete szerint „a társadalmak képet alkotnak önmagukról, és identitásukat nemzedékeken át úgy tartják fenn, hogy az emlékezetből kultúrát formálnak.”<sup>24</sup> Idővel a

---

<sup>23</sup> Panofsky, *Jelentés*, 253-254.

<sup>24</sup> „societies conceive images of themselves, and they maintain their identity through the generations by fashioning a culture out of memory.” Saját fordítás. Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 4.

kulturális reprezentációk ki-be kerülnek az emlékezés köréből. Mivel „a csoport emlékezetének nincs neurológiai alapja”<sup>25</sup> az, amire egy társadalom emlékezni akar, az emberi tevékenység révén létrehozott, tárgyasult, kézzelfoghatóvá tett szimbolikus formákban<sup>26</sup> él tovább.

A fent idézett szövegben Panofsky a kalapemelés példáját az ikonográfiai–ikonológiai módszer szemléltetésére dolgozta ki. Hangsúlyozza, hogy a konkrét kép megértéséhez nemcsak történeti vagy irodalmi tudás szükséges, azaz például annak felismerése, hogy a gesztus a középkori hagyományból esetleg régebből ered, hanem az is, hogy otthonosan mozogjunk a kulturális reprezentációk világában, amelyek a kulturális hagyományokat is megjelenítik.<sup>27</sup> Amit Panofsky nem mond ki, de számunkra látható és felfogható az az, hogy a kalapját megemelő férfi képe időben és térben, médiumról médiumra vándorol: a lovag sisakrostélyának felnyitásaként jelenik meg, majd a nyugati világ úriemberének kalapemelésében él tovább, és közben a legkülönbébb vizuális és irodalmi műfajban is újra meg újra felbukkan, egészen napjainkig. Mindez már előre vetíti, ahogyan később Belting fogalmazott a képről:

Nem esik nehezünkre azon képek útjait rekonstruálni, amelyek számos stádiumon, történelmi médiumon mentek keresztül. A képek hasonlóak a nomádokhoz abban az értelemben, hogy egyik médium után a másikban ütnek tanyát.<sup>28</sup>

Lényeges kiemelni, hogy Panofsky a kalapemelést az életben látottak, egy hétköznapi esemény közben lejátszódó mozdulatsor alapján írja le, amely képszerű egységekre bontható: épp úgy, ahogyan a sirató nők rituális mozdulatai és gesztusai is képekké, kimerevített gesztusokká váltak az azokat megjelenítő műtárgyakon: a vázák, terrakotta táblák, kispasztikák stb. Sőt, érdemes arra is figyelni, hogy ezek a vizuális képek Panofsky könyvének olvasásakor, vagy az ókori drámák sirató jeleneteinek olvasásakor ismét médiumot váltanak: az olvasó a leírt, tehát verbális képeket alakítja mentális képekké, majd úgy értelmezi őket, mintha grafikus

---

<sup>25</sup>“group memory has no neurological basis” Uo. 72.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Szőnyi György Endre, „A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása,” in *Társadalmi változások – nyelvi változások Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében, A XXII. MANYE Kongresszus előadásai. Szeged, 2012. április 12–14.* (Budapest – Szeged: MANYE – Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2013), 65.

<sup>28</sup> Belting, Hans, „Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben,” ford.: Matuska Ágnes, 31-32.

képeket látna. Mindez a fentieket Mitchell elméletéhez kapcsolja, amelyről a következő alfejezetben szólok részletesebben.

Azonban a történelemben változásokon átmenő, újra és újra megjelenő képek elmélete mégis korábban, Warburgnál teljesedett ki először, aki a jelentéssel és érzelmi töltettel rendelkező gesztusokat elkülönítette más képektől és pátoszformuláknak nevezte el. Meghatározása szerint az antikvitas „előre megformált érzelmi kifejezőerőként”<sup>29</sup> hagyományozta tovább ezeket a gesztusformákat, amelyek extrém affektusállapotokat rögzítenek. Nézete szerint ezek a képek együttesen alkotják azt a klasszikus hagyományból örökölt formakészletet, amely a reneszánszban hozzájárult az eleven, mozgásban megragadott élet stiláris megjelenítéséhez.<sup>30</sup> Az előre megformáltság gondolata Warburgnál tudatos: az ő értelmezési keretrendszerében a gesztus nem pusztán forma, hanem egy érzelmi, indulati energia kondenzált lenyomata is, amely már a mozdulat előtt ott van a cselekvőben. A pátoszformula tehát Warburg szerint olyan vizuális emléknyom, amely a kollektív emlékezetben rögzül, és újra és újra különböző médiumokban aktiválódik. Warburg ezt a mechanizmust az affektív emléknyom, az *engram* fogalmával írja le, amely a szélsőséges érzelmi állapotok kollektív bevésődését jelenti. Az ő megfogalmazásában:

a tömeges, orgiasztikus megszállottság területén kell keresnünk azt a verőmintát, amely a szélsőséges belső megszállottság kifejező formáit olyan intenzitással bélyegzi az emlékezetbe..., hogy ezek az affektív tapasztalatból származó emléknyomok az emlékezetben megőrzött örökségként élnek tovább.<sup>31</sup>

A siratás gesztusai, a hajtépés, a mellkasverés, a karok felemelése, ebben az értelemben nem pusztán rituális formák, hanem affektív emlékezeti hordozók, pátoszformulák. A női gyász mozdulatai a thiasotikus, a kultikus kísérethez, rituális közösséghez kötődő és az orgiasztikus, azaz az eksztatikus, önkívületi tapasztalat archaikus rétegét őrzik, miközben az apollóni forma fegyelmezi őket. Warburg külön hangsúlyozza, hogy a reneszánsz nem „visszatérés” az

---

<sup>29</sup> „pre-coined expressive values” Saját ford., Aby Warburg & Matthew Rampley (2009) „The Absorption of the Expressive Values of the Past,” *Art in Translation*, 1:2, 273-283, 277.

<sup>30</sup> Uo., 278.

<sup>31</sup> „It is in the area of mass orgiastic seizure that one should seek the mint that stamps the expressive forms of extreme inner possession on the memory with such intensity... that these engrams of affective experience survive in the form of a heritage preserved in the memory,” Saját ford., Uo., 278–279.

antikvitáshoz, hanem az örökölt expresszív energiák tudatos vagy tudattalan újraaktiválása. A művész a múlt formakincsével való küzdelemben találja meg saját stílusát:

a már előzetesen rögzült kifejező formák világával való kényszerű szembesülés... minden olyan művész számára döntő, kritikus pillanatot jelent, aki a saját egyéni karakterét kívánja érvényre juttatni.<sup>32</sup>

E mechanizmus a jelen dolgozat szempontjából kulcsfontosságú: Shakespeare és Furini nem pusztán mitológiai narratívát vesznek át, hanem egyúttal egy affektív gesztusrendszert is aktiválnak egy új korban és új médiumban. A női siratás warburgi értelemben vett pátoszformula: az orgiasztikus szélsőség és az apollóni forma közötti feszültség vizuális-verbális lenyomata.

Warburg Orpheusz-elemzése, amelyben az antik patetikus gesztusnyelv újrafelhasználását vizsgálja, különösen releváns az itt elemzett téma kapcsán. Az *Orpheusz halála*-ábrázolásokat elemzése során rámutat, hogy az itáliai művészet már a quattrocentóban is tudatosan keresett fokozott érzelmi töltettel rendelkező mozdulatokat és kifejezéseket az antik forrásokban.<sup>33</sup> A gesztus tehát nem dekoratív elem, hanem az érzelmi intenzitás kulturális archetipusa.<sup>34</sup> A *Mnemosyne Atlasz* célja éppen e gesztusvándorlás feltérképezése volt. Warburg szerint az *Atlasz* „ezt a folyamatot kívánja szemléltetni: az előre megformált kifejező erők magába építésének kísérletét, mégpedig a mozgásban lévő élet ábrázolása révén.”<sup>35</sup> A „magába építés” fogalma itt kettős: a múlt energiáinak befogadását és azok megszelídítését egyaránt jelenti. A reneszánsz művész nem egyszerűen másol, hanem új kontextusba helyezi az affektív formát, és a régit megőrizve újat alkot.

Ebből a perspektívából a rituális siratás ikonográfiája nem etnográfiai kuriózum, hanem kulturális energiaforrás: a gyász gesztusai a kollektív emlékezet legmélyebb rétegeiből törnek elő, és a különböző médiumokban, a drámában, a költészet műfajaiban, és a vizuális művészetekben, a szobrászatban és a festészetben újraszerveződnek.

---

<sup>32</sup>“The compulsion to engage with the world of pre-established expressive forms... signifies the decisive critical moment for any artist intending to assert their own character.” Saját ford., Uo., 280.

<sup>33</sup> Warburg, „Dürer és az itáliai antik,” 225–227.

<sup>34</sup> Dolgozatomban a kulturális szempontból is jelentős pátoszformulákat ösképeknek nevezem.

<sup>35</sup> [The Atlas] „intends to illustrate this process... the attempt to absorb pre-coined expressive values by means of the representation of life in motion.” Warburg, “The Absorption...,” 277.

Warburg elmélete tehát három alapvető módszertani implikációt kínál a dolgozat számára. Az első, hogy a gesztus nem pusztán illusztratív elem, hanem affektív emléknym. A második, hogy a médiumváltás nem megszakítja, csupán újrendezi a kulturális jelentéssel bíró formulát. Végül, hogy a forma és az affektus polaritása a kulturális emlékezet dinamikus struktúráját képezi. Ezek alapján a disszertációban az értelmezés eszközeként kialakított rituális–ikonográfiai modell nem statikus ikonográfiai katalógus, hanem affektív emléknymok mozgásban lévő rendszere. A siratás gesztusai nem csupán az antikvitás relikviái, hanem a kulturális emlékezet aktív elemei, amelyek a kora modern korban újraaktiválódnak.

Mindezek azonban nem érthetők meg teljes súlyukban a „Nachleben-problematika” nélkül. Warburg számára az antikvitás „túlélése” nem stiláris utánzás, hanem energetikai újraaktiválás. Az antik, érzelmeket kifejező formák, különösen az eksztatikus, tragikus és gyászos gesztusminták, az ő olvasatában nem múzeumi maradványok, hanem olyan lappangó kulturális energiák, amelyek új történeti kontextusokban ismét működésbe lépnek. A *Mnemosyne Atlas* bevezetőjében Warburg arról beszél, hogy az antik formák érzelmi intenzitása új képi konfigurációkban válik ismét hatékonnyá.<sup>36</sup> A „Nachleben” tehát nem egyszerű fennmaradás, hanem *átalakuló jelenlét*. A pátozformula ebben az összefüggésben nem ikonográfiai típus, hanem sűrített érzelmi–kulturális energiahordozó. A gesztus nem pszichológiai reakció, hanem egy archaikus érzelmi dinamika rögzült formája, s mint látni fogjuk, egyúttal normatív kulturális gesztus is. Amikor ezek a gesztusok a reneszánszban vagy a barokk művészetben újra megjelennek, nem „idézik” az antikvitást, hanem reaktiválják annak érzelmi intenzitását.

Warburg gondolkodásának egyik központi eleme tehát a polaritás: a kontroll és az eksztázis, az apollóni forma és a dionüszoszi feloldódás közötti feszültség. A Venus-Adonis történetben szerepet játszó hősi, mozdulatlan emlékezés és a gyászos mozgás ellentéte ebben az értelemben nem pusztán stiláris különbség, de érzelmi és kulturális polaritás is. Ebből a perspektívából szemlélve a következőkben részletesebben is elemzett funerális kuros és a rituális siratás gesztusai nem két ikonográfiai típus, hanem két eltérő állapot, az apollóni és a dionüszoszi vizuális rögzülései. A kuros a formai kontroll és az időtlenítés megjelenítője, míg a siratás az eksztatikus veszteség és az érzelmi túláradás energiája. Mint látni fogjuk, Adonis történetének különlegessége abban áll, hogy a férfivá válás próbatételének határán álló ifjú halála nem a kontrollált heroizálás emlékezetében rögzül, hanem az eksztatikus gyász

---

<sup>36</sup> Aby Warburg: *Introduction to the Mnemosyne Atlas* (1929).

energiájában. A „nachleben” tehát itt nem az antik hősi forma továbbélése, hanem az antik gyászforma, a siratási rítus reaktíválódása.

Warburg számára a kultúra története az érzelmi formák küzdelmének története. E modell alkalmazása teszi lehetővé, hogy Adonis alakját ne pusztán mitológiai szereplőként, hanem egyúttal érzelmi és kulturális csomópontként is olvassuk, ahol a hősi és a gyászos pátoszformulák feszültsége láthatóvá válik.

## **II.2. Kép, test és halál – az emlékezet és a jelenlét antropológiája (Hans Belting)**

Warburg kulturális pszichológiája a gesztus affektív energiáját hangsúlyozza; Hans Belting e dinamikát egy másik irányból, a kép antropológiai státusza felől gondolja tovább. Alapvető tézise szerint a kép nem elsősorban esztétikai objektum, hanem antropológiai szükségletből fakadó forma: eredete a halál tapasztalatához kötődik. Belting szerint az ember azért kezdett képeket alkotni, mert a halott jelenlétét kívánta megőrizni a közösségben, és ennek érdekében már nagyon korán képi formák segítségével próbálta megragadni és kezelhetővé tenni a halál tapasztalatát.<sup>37</sup> A kép tehát nála nem reprezentáció, hanem mediált jelenlét. A halott teste eltűnik, de a kép pótolja annak hiányát, pontosabban annak az élőnek a hiányát, aki aztán meghalt. A vizuális forma az eltűnt test helyére lép, és a közösségi emlékezetben biztosítja a továbbélés lehetőségét.<sup>38</sup>

Ez a gondolat különösen releváns a siratás ikonográfiájának szempontjából. A rituális gyász nem pusztán érzelmi reakció, hanem mediális aktus: a halál tapasztalatát a test és a hang performatív gesztusai közvetítik. Ebben a performatív cselekedetben a gyászoló test maga válik képpé: élő emlékezeti médiumként működik. Belting a „Kép, médium, test” című tanulmányában a kép olyan felfogását javasolja, amelyben a kép, a médium és a test együttesen hozzák létre a jelenlétet. Mint mondja: a kép nem azonos a médiummal, és nem is kötődik tartósan egyetlen hordozóhoz sem: időről időre médiumot vált, és új formában, új közegben él tovább.<sup>39</sup> Az ógörög temetési szertartások siratási rítusaiban megfigyelt gesztusok, amelyek az Adonis-kultuszban is feltűnnek, az ógörög vázaképektől az antik drámákon és költeményeken keresztül a római és a középkori kultúrkörben fennmaradva Shakespeare szövegéig és Furini

---

<sup>37</sup> Belting, Hans. „Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben” Ford. Matuska Ágnes. Filológiai Közöny 2005/1-2., LI. évf, 24-41, 29.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Belting, „Kép, médium, test,” 32.

festményéig vándorolnak. A médiumváltás nem pusztítja el a formát, hanem új kontextusba helyezi.

Belting hangsúlyozza, hogy a kép mindig a testhez kapcsolódik, tulajdonképpen a test a kép élő hordozója,<sup>40</sup> pontosabban: egyszerre befogadó és hordozó. A gyászoló női test a rituális siratás során nemcsak megjeleníti a fájdalmat, hanem a közösségi emlékezet médiumává válik. A mellkasverés, a haj tépése, a karok felemelése olyan mozdulatok, amelyek a testet vizuális felületté alakítják. Belting modelljében a kép története kizárólag a testtel kölcsönhatásban vizsgálható.<sup>41</sup> A temetéshez készített „kép”, a halotti maszk, az egyik legősibb forma, amely a test hiányát vizuális jelenlétté formálja át. A rituális siratás ennek a performatív megfelelője: a gyászoló test a halott helyére lép, és az érzelmi intenzitás által teszi az elhunytat jelenvalóvá.

Warburg affektív emlékkép-fogalma és Belting antropológiai modellje a rituális siratásban találkozik. A pátoszformula nem pusztán stílusmotívum, hanem a testbe írt emlékezeti jel. A gesztus Warburg értelmezésében a kollektív érzelmi megnyilvánulás lenyomata; Belting szerint pedig a test ennek az elsődleges médiuma. A siratás ikonográfiájában a test és a kép határa elmosódik: a rítus során a mozgó test maga is képpé változik: a görög prothesis-ábrázolásokon (halottvirrasztás) a gyászoló felemelt karja ugyanazt a mozdulatot ismétli, amelyet a rituáléban az élő test végzett. A kép tehát nem egyszerűen dokumentálja a rítust, hanem megőrzi annak gesztusenergiáját. A vizuális forma így a rituális cselekvés képpé merevedett változata, amely a rítus kiemelt pillanatát és mozdulatát rögzíti. Belting hangsúlyozza, hogy a kép története a médiumváltások története is. Az archaikus sírszobor, a reneszánsz festmény vagy a kora modern költemény különböző médiumok, az affektív forma mégis átöröklődik közöttük. A kép pedig, mint a „média nomádja” új kontextusban aktiválódik.<sup>42</sup> Ebből következik a dolgozat egyik alapvető tézise, hogy a siratás nem csupán ikonográfiai motívum, hanem mediális esemény: a női gyász gesztusai a testben születnek, képpé válnak, majd új médiumban, szövegben vagy festményben térnek vissza. A halál tapasztalata így mediális struktúrákban szerveződik újra.

Belting antropológiai fordulata tehát három fontos implikációval jár. Egyrészt, hogy a kép eredete a halál feldolgozásában keresendő; másrészt, hogy a test nem csupán ábrázolt objektum, hanem aktív médium; harmadrészt pedig a kép útja, médiumról médiumra való

---

<sup>40</sup> Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (2011), 3–5.

<sup>41</sup> Belting, „Kép, médium, test,” 24–26.

<sup>42</sup> Uo. 32.

utazása az emlékezeti kontinuitás alapja. A rituális–ikonográfiai modellem szempontjából ez azt jelenti, hogy a siratás gesztusai nem egyszerűen történeti relikviák, hanem a test és a kép közötti dinamikus tér fontos csomópontjai. A női test a siratás rítusa során a halál antropológiai tapasztalatát mediálja, és e mediáció révén válik a veszteség, az elhunyt halálának feldolgozása kulturális emlékezetté.

### II.3. Kép és medialitás: Mitchell képelméletének hozzájárulása

A rituális–ikonográfiai emlékezet modelljének harmadik elméleti pillére W. J. T. Mitchell képelmélete, amely a képet nem pusztán reprezentációként, hanem kulturális működésmódként értelmezi. Mitchell alapvető kérdésfelvetése („*What Do Pictures Want?*”) nem antropomorfizáló provokációként olvasható, hanem annak felismeréseként, hogy a képek nem semleges hordozók, hanem sajátos hatásmódokkal rendelkező kulturális formák.

Mitchell „*What Is an Image?*”<sup>43</sup> (1984) című, alapvető tanulmánya azért különösen hasznos disszertációm elméleti bevezetőjében, mert nem *csupán egy* képdefiníciót ad, hanem azt mutatja meg, hogyan beszélünk a képről a különböző tudományos és kulturális nyelvi közegekben. A kép fogalma nála nem pusztán esztétikai vagy művészettörténeti kérdés, hanem történetileg és társadalmilag is tétre menő probléma. Ahogy rámutat, a történelem során voltak korszakok, amikor a „mi a kép?” kérdésre adott válasz politikai és vallási állásfoglalást jelölt ki, és végső soron élet-halál kérdése lehetett az ikonoklaszták és ikonofilek ellentétében. Mitchell szerint azonban a modernségben sem kevésbé „ártalmatlan” a kép természete, csak éppen másképp válik vitatottá.<sup>44</sup> Elméletében a képet nem „dologként”, hanem működésként és kulturális szereplőként is elgondolja: számára a kép nem csupán jel, hanem szereplő a történelem színpadán; olyan jelenlét és szerep, amelynek saját története van, és amely visszahat arra is, ahogyan az ember önmagáról és az emberi természetéről gondolkodik.<sup>45</sup>

Mindezek szorosan kapcsolódnak a disszertáció felvetéseihez: Venus és Adonis történetében a képek, legyenek azok (Mitchell terminológiájával) verbális-, mentális- és

---

<sup>43</sup> Mitchellnek ez a tanulmánya szolgált alapjául későbbi nagyszabású elméleti munkájának, a *Picture Theory* című könyvének.

<sup>44</sup> W. J. T. Mitchell, „*What Is an Image?*”, *New Literary History* 15/3 (1984), 503–537, különösen 503–504.

<sup>45</sup> Uo.

grafikus képek egyaránt, nem egyszerűen illusztrálnak, hanem emlékezeti helyzeteket hoznak létre: a gyász, a siratás és a hősi emlékezet helyzeteit, így formálva a halál kulturális jelentését.<sup>46</sup>

De mit is nevez Mitchell képnek? A tanulmány egyik legismertebb része az a „családfa,” amely rendszerezi a kép különböző fajtáit. Kiindulópontja, hogy az „image” szóval rendkívül sokféle jelenséget nevezünk meg, és éppen ezért célszerűbb a képeket „családként” elképzelni, amelynek „tagjai,” időben és térben vándorolnak, és közben jelentős változásokon mennek át.<sup>47</sup> A „családnak” öt nagy ága van, amelyek a következők: grafikus képek (képek/szobrok/tervek, azaz a művészettörténet klasszikus tárgyai); optikai képek (tükrök, vetítések, fizikai-optikai jelenségek), perceptuális képek (érezelt képek és jelenségek, a fiziológia, a pszichológia és a filozófia határterületén)<sup>48</sup>; mentális képek (álmok, emlékek, fantazmák, a pszichológia és az episztemológia határán); verbális képek (metaforák, leírások, költői képek: irodalomtudomány, retorika).<sup>49</sup> Jelen dolgozat vonatkozásában ez annyit tesz, hogy pl. Shakespeare szövegében a verbális kép a befogadóban mentális képpé alakul, miközben a rituális siratás antik ikonográfiája (a grafikus és a verbális forráskorpusz) átíródik a kora modern poétika szövetébe. Furinínél ugyanez vizuálisan aktiválódik, a grafikus képekben.

Mitchell így *nem csak* „képelméletet” vázol, hanem olyan fogalmi térképet rajzol, amellyel a disszertáció egyik fő vállalása, a médiumközi emlékezet tisztábban érthető meg és írható le. Képelméletének különlegessége, hogy pontosan azzal a gyakori előfeltevéssel kezd vitatkozni, hogy az „igazi kép” formája az grafikus vagy optikai, hiszen ezek azok a formák, amelyek „objektív, nyilvánosan megosztható térben” láthatók,<sup>50</sup> miközben a mentális és a verbális képeket sokan csupán „kétséges, metaforikus értelemben” tekintik képeknek.<sup>51</sup> A tanulmány külön kiemeli azt a kritikai reflexet, amely jól ismert irodalmi berkekben: a verbális kép „túl szó szerinti” kezelése, valódi képként való elemzése zavarba hozza az irodalomkritikust.<sup>52</sup> Ez azért is igen termékeny meglátás, mivel megerősíti, hogy a

---

<sup>46</sup> Uo., 505

<sup>47</sup> „thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process,” Uo.

<sup>48</sup> Nézetem szerint ide tartozhatnak pl. a látomások.

<sup>49</sup> Mitchell, “What Is an Image?”, 505.

<sup>50</sup> „the image ‘proper’ ... the graphic or optical representations we see displayed in an objective, publicly shareable space.” Saját fordítás. U.o. 505.

<sup>51</sup> „The mental and verbal images ... would seem to be images only in some doubtful, metaphoric sense.” saját ford. U.o. 507.

<sup>52</sup> „literary scholars get very nervous when people start taking the notion of verbal imagery too literally.” U.o.

Shakespeare-fejezetben a szöveg képei, úgy mint a test–kő–szobor–idol, vagy a halott test–vér–metamorfózis nem pusztán szép retorikai elemek, hanem emlékezeti műveletek: a verbális kép egyszerre mentális kép is, amely ugyanakkor kulturális, ikonográfiai jelentésmezőt aktivál. Mitchell egyik legerősebb állítása az, mely szerint az „igazi képek,” amelyeknek a közgondolkodás olyan jellemzőket tulajdonít, mint a stabilitás, az állandóság, vagy a tiszta vizualitás, semmivel sem állandóbbak vagy stabilabbak, mint a verbális, mentális vagy perceptuális társaik.<sup>53</sup>

Mindez nagyban hozzájárul a rituális-ikonográfiai elemzésem képekről alkotott elképzeléséhez, mely szerint a kép nem egyetlen médiumhoz kötött, hanem médiumok között mozog, és mindig új kapcsolatrendszerben működik. Ennek megfelelően a kép nem pusztán látvány, hanem testhez, érzékekhez, affektushoz és rítushoz kötött tapasztalat. Mitchell elmélete ebben a rendszerben nem kitérő, hanem olyan fogalmi csomópont, amely összeköti a disszertáció három nagy rétegét: a rituális–ikonográfiai ősképeket, a kora modern poétika és festészeti újraírásokat, és a képelméleti és emlékezetelméleti keretet. Ahogyan Mitchell fogalmaz: a képek nem egyszerűen jelentést közvetítő ábrázolások vagy jelek, hanem összetett, önálló „szereplőkként” működnek, mintha saját készítményeik és belső mozgatóerőik lennének.<sup>54</sup> Kijelentése arra utal, hogy a képek olyan kulturális viszonyhálóba ágyazódnak, amelyekben érzelmeket, azonosulásokat, konfliktusokat és értelmezési mintákat mobilizálnak. A kép nem egyszerűen „jelent valamit,” hanem működik és működtet.

Mitchell képelméletének jelentősége a jelen dolgozat számára abban áll, hogy a képi formák nem redukálhatók ikonográfiai leírásra. A kurosz-szobor, mint síremlék, a siratás gesztusai, a virág, mint emlékezeti jel: mind olyan vizuális konfigurációk, amelyek kulturális emlékezeti rendeket aktiválnak. A kérdés így nem pusztán az, mit ábrázolnak ezek a képek, hanem az, milyen emlékezeti struktúrákat tesznek működőképessé. A kurosz képe a stabilitás, a lezártág és az időtlenség mediális formája. A frontális, a test mozdulatlansága és a kompozíció zártsága a halál lezárásának vizuális retorikáját teremti meg. A siratás képi nyelve ezzel szemben mozgásra, nyitottságra és ismétlésre épül, egyfajta körkörös hömpölygő mozdulatsorként fogadható be. A kar felemelése, a haj tépése, a testhez való odahajlás mind a hiány performatív fenntartásának vizuális mintái, az ismétlődő jajgatás pedig mindezek verbális megfelelője.

---

<sup>53</sup> U.o. 507.

<sup>54</sup> W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Mitchell nyomán a kép tehát nem tárgy vagy ábrázolás, hanem mediális esemény: olyan forma, amelyben a kulturális emlékezet saját normatív rendjét teszi láthatóvá. Ebben az értelemben a rituális–ikonográfiai ősképek halmaza nem pusztán történeti örökség, hanem kulturális erőter, amelyben a halál értelmezése dől el.

#### II.4. Szoros olvasás és ikonológiai elemzés: szöveg és kép, mint emlékezeti médium

A dolgozat módszertani alapja a „close reading” vagyis a szoros olvasás,<sup>55</sup> amely azonban nem szűkül stiláris–retorikai elemzésre. A szoros olvasás elemzésében ikonológiai mélyolvasásként működik, azaz olyan szöveghelyek azonosítására törekszik, amelyek vizuális és rituális előképeket aktiválnak. Az ikonológiai módszer Panofsky nyomán nem áll meg az ábrázolt motívumok azonosításánál, hanem a kulturális jelentésrétegek feltárására törekszik. A kérdés nála nem az, hogy a szöveg mit „mond,” hanem hogy milyen kulturális emlékezeti rendbe illeszkedik, és milyen ősképeket mozgósít. Ennek megfelelően dolgozatomban a kutatás, a leírás és a következtetés is három egymásba fonódó szinten működik. Egyrészt retorikai szinten, a metaforák, trópusok, ismétlések, leírási mintázatok vizsgálatában; másrészt ikonográfiai szinten: vizuális előképek, képtípusok, testformulák azonosítása révén; harmadrészt pedig rituális szinten, azaz a gesztus- és mozgásminták kulturális beágyazottságának feltárásával.

Shakespeare *Venus és Adonisa* esetében így a seb, a vér, a testhez való odahajlás, a virágba való átváltozás nem pusztán narratív elemek, hanem olyan rituális–ikonográfiai formulák, amelyek a halál kulturális feldolgozásának archaikus modelljeit aktiválják. Furini festményének elemzésében ugyanez a módszer érvényesül. Esetében az ikonográfiai elemzés annak vizsgálatára épül, hogy a testek elrendezése, a gesztusok iránya, a kompozíció dinamikája milyen emlékezeti struktúrát hoz létre. A szöveg és a kép így nem egymással ellentétes, „harcban álló,” vagy egymástól független médiumként jelenik meg, hanem ugyan annak az emlékezeti horizontnak két különböző artikulációjaként.

Az elemzés nem kívánja összemosni a különböző művészeti ágak kifejezőmódjai közti határokat, hanem máshová helyezi a hangsúlyt: nem a különböző művészeti ágak technikájára, hanem a képek és a gesztusok tartalmára és azok kulturális vonzataira. Panofsky kifejezésével

---

<sup>55</sup> Jonathan Culler, „The Closeness of Close Reading,” ADE Bulletin 149 (2010): 20, <https://doi.org/10.1632/ade.149.20>

élve „a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal”<sup>56</sup> megengedve, hogy a rituális-ikonográfiai elemzés során pontosan a képek szó szerinti értelemben vett formája alakítja a tartalmat.

## II.5. A kulturális emlékezet formái: hírnév és siratás

Elemzésemben a Warburg–Belting–Mitchell-féle képelméleti keret a Jan és Aleida Assmann-féle kulturális emlékezet-elméletével válik teljessé. Szerintük a kulturális emlékezet „a csoport ügye,” amely arra a kérdésre keresi a választ, hogy „Mit nem szabad elfelejtenünk?”<sup>57</sup> Az emberek bármely csoportja pedig arra akar emlékezni, ami identitásának kialakításának szempontjából fontos,<sup>58</sup> és ennek érdekében a múltat „alaptörténetekre, vagyis mítoszokra” tagolja.<sup>59</sup> Az emlékezés, ami egyetlen személy esetében az idegpályák és bizonyos agyi területek megfelelő működésének köszönhető, egy embercsoport esetében más közvetítőt kell, hogy keressen: ez az átvivő anyag lehet az ember, ez esetben „nemzedéki emlékezetről”<sup>60</sup> beszélünk. Ám az ilyen jellegű emlékezés sem tartós, hiszen az emlékező és az emlékeket továbbadó emberek egyszer meghalnak. Más módon szükséges hát továbbadni a fontosnak tartott emlékeket: „ami ma eleven emlék, holnapra közvetítőcsatornák anyaga.”<sup>61</sup> Johnson ezt úgy fogalmazza meg, hogy „az emlékezet gyakran a képek közvetlenségével idézi fel a múltat.”<sup>62</sup>

A kulturális emlékezet fogalma szerint tehát a közösség nem csupán megőrzi a múltat, hanem normatív rendbe szervezi azt: meghatározza, mely események és cselekedetek, mely elhunyt halála kerülnek időtlenítésre, és melyek maradnak a gyász ismétlődő tapasztalatában. Az emberek emlékezetén túl az időtlenítés legjobb módja a hírnév (fama) megszerzése. A hírnév a nyilvános, férfiközösségi emlékezet rendje. Célja a halál lezárása és a halott időtlenítése. A sírszobor, az epigramma, a heroizáló narratíva és a monumentális testkép mind

---

<sup>56</sup> Panofsky, Jelentés, 253.

<sup>57</sup> Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization*, Saját ford., 30.

<sup>58</sup> Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, Saját ford., 18.

<sup>59</sup> Uo. Saját ford., 77-78.

<sup>60</sup> Uo. 51.

<sup>61</sup> Uo. 52.

<sup>62</sup> Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012), Saját ford., 4.

e rendnek a médiumai. A siratás ezzel szemben nem lezár, hanem nyitva tart: a női rituális siratás nem a hősi beteljesülést hangsúlyozza, hanem a hiány fájdalmát és annak fenntartását célozza meg. A siratás koreográfiája, a jajgatás, a karok felemelése, a hajtépés, a mellkas ütögetése mind a veszteség újra és újra ismételt aktualizálásának performatív formái. Belting terminológiájával élve a kurosz a hírnév és a vitézség kőbe rögzített emlékezeti teste, a virág a lamentáció törékeny, ciklikus emlékezeti teste, Adonis alakja pedig e két rend határán helyezkedik el. Halála strukturálisan a hősi emlékezetbe illeszkedhetne, a hagyomány azonban a siratás rendjébe helyezi. Ez a váltás nem narratív esetlegesség, hanem kulturális döntés.

Disszertációmban a fenti elméleti keret, Warburg pátoszformulái és vándorló képei, Belting antropológiai képfelfogása és a képek, mint a média nomádjai, Mitchell mediális képelmélete és Assmannék kulturális emlékezet szemlélete nem egymástól elkülönült konstrukciókként értelmezendők, hanem egy olyan modell alapjaiként, amelyet dolgozatomban rituális ikonográfiai modellnek nevezek. Ez a modell abba az élő tudományos diskurzusba illeszkedik, amely a magyar ikonográfiai és Warburg-recepció mellett a Shakespeare-kutatásban is jelentős hagyománnyal bír.

## **II.6. A rituális—ikonográfiai modell helye a magyar ikonológiai és Shakespeare-kutatások kontextusában**

Disszertációm módszertani kerete nem izolált elméleti írásként jelenik meg, hanem a magyar ikonológiai és Shakespeare-kutatás több évtizedes diskurzusának horizontján helyezhető el. A rituális–ikonográfiai modell a hazai anglisztika azon irányzataihoz kapcsolódik, amelyek a kora modern szövegeket nem pusztán retorikai vagy filológiai egységként, hanem kulturálisan kódolt jelentésstruktúraként értelmezik.

A magyar Shakespeare-kutatás egyik meghatározó vonulata az 1980-as évektől kezdődően az irodalmi szöveget vizuális-szimbolikus perspektívából vizsgáló embléma- és ikonográfiai kutatásokból nőtt ki. E kutatások rámutattak, hogy a kora modern dráma és az epikus költészet nem választható el attól a képi gondolkodásmódtól, amelyben létrejött. Az ikonográfia, az allegorikus alakzatok, a morális- és teológiai képtípusok elemzése olyan értelmezési horizontot teremtett, amelyben a Shakespeare-szövegek vizuális elemei rendezőelvvé váltak. E hagyomány magyar nyelvű intézményesülésének fontos mérföldkövei voltak az *Ikonológia és Műértelmezés* sorozat kötetei. A kötetek válogatott szövegei nemcsak terminológiát és kánont adtak, hanem azt az alapvető felismerést is, hogy az ikonológiai olvasás

olyan összehasonlító módszer, amely a képet és a szöveget közös kulturális logikák felől együttesen képes értelmezni.

A rituális–ikonográfiai modell ehhez a hagyományhoz oly módon kapcsolódik, hogy Shakespeare *Venus és Adonisát* nem pusztán jelentéssel bíró, vizuális alakzatokkal is kommunikáló narratív konstrukcióként, hanem kulturális jelrendszerként olvassa. A fejezet magyar kontextusának kijelölésében elsősorban a hazai embléma- és ikonográfiai Shakespeare-olvasatok, illetve a kulturális reprezentációk vizsgálatának hagyománya volt irányadó.<sup>63</sup> Disszertációmban az elemzés hangsúlya ugyanakkor kissé eltolódik, és a testhez kötött gesztusnyelv és a rituális gyakorlat felől közelít az elemzett művek képi világához. A vizsgálat tárgya részben egy-egy, a halálhoz és az emlékezethez kapcsolható vizuális alakzat beazonosítása és értelmezése, ám emellett kiemelten foglalkozik a siratás rítusának képi rögzüléseivel is: a karok lengetése, a fej ütögetése, a test fölé hajló mozdulat, a jajgatás, és a seb és a vér mint kulturális jelentéshordozó.

A magyar ikonológiai kutatások ugyancsak fontos területe a kulturális medialitás vizsgálata, amely a szöveget és a képet nem elkülönülten, hanem egymásra reflektáló rendszereként jeleníti meg a hazai diskurzusban. Jelen disszertáció ehhez a belátáshoz illeszkedik, ám a mediális különbségeket nem pusztán reprezentációs eltérésként, hanem eltérő kulturális hangsúlyozási módokként értelmezi. E ponton termékeny kapcsolódási felületet kínál az *Élet és halál Shakespeare életművében* jubileumi tanulmánykötet is, amely hangsúlyozza, hogy a Shakespeare-életmű élő volta éppen abban áll, hogy szöveggént és adaptációként egyszerre létezik, s e két megtestesülés „az érem két oldalaként” érthető meg: „a szöveget nem nélkülözi a színház, a szöveg értelmezése pedig a az előadások performatív aspektusa nélkül nem működhet egészen.”<sup>64</sup> Ez a megállapítás egyúttal módszertani jelzés is: a Shakespeare-értelmezés természetes terepe eleve intermediális, vagyis a szöveg és a „testet öltés” egymásra utaltságában jön létre. A „szövegbeli megtestesülés” és a „színpadi és filmes megtestesülés” egyfajta kulturális mozgást tesz láthatóvá,<sup>65</sup> amelyre a disszertációm is épít, amikor a rítus és az ikonográfia összefüggése folytán kialakuló térben értelmez.

---

<sup>63</sup> Kutatásomra elsősorban Fabiny Tibor embléma és ikonográfiai kutatásai, valamint Szőnyi György Endre kulturális reprezentációkat kutató írásai voltak a legnagyobb hatással.

<sup>64</sup> Almási Zsolt: előszó, *Élet és halál Shakespeare életművében. 400 éves jubileum*, szerk. Almási Zsolt, Fabiny Tibor, Pikli Natália, Budapest, reciti, 2017, 8.

<sup>65</sup> Reuss, *Élet és halál*, 8.

A rituális–ikonográfiai modell ebből a perspektívából nem alternatív módszerként, hanem a magyar Shakespeare-kutatáson belül létező ikonológiai megközelítés már meglévő fókuszainak tovább gondolásaként jelenik meg. A hazai Shakespeare-diskurzusban az élet és halál kérdése nem homogén tematikus blokk, hanem különböző mediális és értelmezői csatornák metszéspontja: a különböző szövegbeli elemzések és az adaptációelméleti megközelítések együtt rajzolják ki a témát. Disszertációmban a rituális–ikonográfiai olvasás a „szöveg mögött működő” kulturális logikákat keresi: a gesztusok, a testhelyzetek, a siratás koreográfiája és az emlékezeti formák olyan stabil mintázatokként kerülnek elő, amelyek médiumról médiumra „tovább élhetnek”.

A Warburg-recepció szintén meghatározó a magyar ikonológiai gondolkodásban. A pátoszformulák fogalma elsősorban a képi hagyomány túlélésének és az érzelmeket kifejező gesztusok történeti vándorlásaként került meghatározásra. Dolgozatom ehhez a hagyományhoz kapcsolódik, ám fókuszába nem a stiláris örökséget helyezi, hanem a kulturális emlékezeti mintázatot, amelyet hordoz. Vagyis azt, miként lesz egy mozdulatból, például a siratás rítusa során fej fölé emelt karból, a mellkas ütlegetéséből vagy a test fölé hajló gesztusból emlékezeti jel, majd ikonográfiai toposz, s hogyan aktiválható újra egy kora modern szövegben.

A kortárs magyar Shakespeare-kutatás tematikus sokfélesége, az adaptációelmélet, a performativitás, az intermedialitás, a fordítástörténet, a színháztörténet stb., olyan diskurzusteret hozott létre, amelyben a kora modern szöveg kulturális újraértelmezése magától értetődő kutatói gyakorlat. Jelen munka ebben a térben egy specifikus metszéspontot jelöl ki: a halál kulturális kezelésének és az emlékezeti rendszerek ütközésének vizsgálatát, mégpedig úgy, hogy a női rituális siratás és a férfi hősi emlékezet rendjét nem egyszerűen tematikus motívumként, hanem két, egymással versengő kulturális technikaként olvassa. Disszertációmban a *rituális–ikonográfiai modell*nek nevezett konstrukció így nem szakít a hazai ikonológiai hagyománnyal, hanem annak horizontján belül új fókuszt határoz meg: a test, a gesztus és a halál kulturális státuszának kérdését a siratás gyakorlatával összekapcsolódva.

## **II.7. Módszertani önreflexió: intermedialitás és emlékezeti átrendeződés**

A dolgozat módszertani kiindulópontja abból a felismerésből fakad, hogy Venus és Adonis története nem egyetlen médiumhoz kötődik, hanem kulturális formák sorozatában él tovább. Az ismert mitikus narratíva valójában rituális gyakorlatban gyökerezik: az Adonis-kultuszban és az ógörög temetési szertartás részét képező rituális siratásban. Ebből kiindulva irodalmi formában kanonizálódik, majd további irodalmi és festészeti alkotásokban születik

újra. Ez a folyamat nem pusztán átvétel, hanem koronként és különböző médiumokban megvalósuló alkotásokként jelentésátrendeződés is. Az *intermedialitás* így a dolgozatomban nem illusztratív viszonyt jelöl, hanem elemzői perspektívát. A költői szöveg időbeli szerkezetben bontja ki a halál eseményét; a festmény pedig a kompozíciós térben rögzíti azt. A médiumváltás így az emlékezeti hangsúlyok újrasúlyozását is jelenti, ám a fókuszban mégis a gesztusok, a rítus és az emlékezet fennmaradt képei állnak.

A rituális–ikonográfiai modell alkalmazása során az elemzés három egymásra épülő lépésben halad. Először azonosítja azokat a gesztusformákat és vizuális mintázatokat, amelyek a rituális siratás archaikus struktúrájára utalnak; majd megvizsgálja ezek kialakulásának és alkalmazásának kontextusát, valamint funkcióikat és értelmezési lehetőségeiket az Adonis-kultuszban. Ezt követően megvizsgálja azt az ikonográfiai elemet, amely a női siratás ellenpontjaként értelmezhető Venus és Adonis történetében a férfi emlékezethez kapcsolódva. Ez a mély jelentéssel bíró vizuális elem a funerális kuros. Ezután kerülhet sor annak vizsgálatára, miként jelennek meg ezek a formulák Shakespeare költeményében mint verbális képek és retorikai alakzatok. Végül feltárja, hogyan rendeződnek el Furini festményén a korábban azonosított gesztusok és vizuális elemek a kompozíció és a testdinamika alkotóelemeiként, valamint a festmény által elmesélt történetben.

A korábban említett emlékezeti átrendeződés kifejezés arra utal, hogy a mitikus anyag nem változatlanul ismétlődik, hanem az egymást követő korokban és a médiumváltások során új emlékezeti pozícióba kerül. Shakespeare költeményében a halál narratív eseményként bontakozik ki, ahol a gyász nyelvi performativitása válik meghatározóvá. Furini festményén a halott test köré szerveződő női testek koreográfiája rögzíti a veszteséget vizuális jelenlétként. A két médium eltérő emlékezeti logikát működtet, még akkor is, ha azonos kulturális ősképeket aktivál.

A dolgozat módszertanának másik fontos eleme az elemzői pozíció tudatosítása. A kérdés nem az, hogy a kora modern alkotók mennyiben követik antik forrásaikat, hanem az, hogy milyen emlékezeti modellt választanak és milyen jelentéssúlyokat helyeznek át. A médiumváltás minden esetben értelmezői aktus is. A rituális–ikonográfiai modell így nem statikus tipológia, hanem dinamikus olvasási eljárás. A gesztusokat nem izolált motívumként kezeli, hanem olyan kulturális csomópontokként, amelyek különböző médiumokban eltérő konfigurációkba rendeződnek. Az intermedialitás ennek a konfigurációváltásnak a tere.

A módszer végső célja annak feltárása, miként válik a halál kulturálisan feldolgozhatóvá eltérő emlékezeti rendekben. A kuros, a siratás, a vadkan, a seb és a virág nem pusztán ikonográfiai elemekként jelennek meg, hanem olyan emlékezeti modellek részeként, amelyek

a hiányt a férfi heroizáló időtlenítés és a női rituális siratás által jelenvalóvá tétele között feszülnek.

### **III. Emlékezeti ősképek: a női rituális siratás koreográfiája és a férfi hősi emlékezet alapszerkezete**

A fejezet a dolgozat későbbi Shakespeare- és Furini-értelmezéseihez szükséges kulturális előképeket tekinti át. Az itt tárgyalt példák nem lineáris hatástörténeti láncot alkotnak, hanem olyan rituális, ikonográfiai és emlékezeti mintázatokat rajzolnak ki, amelyek Venus és Adonis történetének későbbi feldolgozásaiban is újraértelmeződnek. A dolgozat ezért tárgyal egy fejezetben temetkezési tárgyi emlékeket, irodalmi siratásszövegeket, kultikus gyakorlatokat, vadászati-hősi motívumokat és funerális emlékezeti formákat.

Mivel az európai kultúrkörben a legtöbb kora modern Venus és Adonis-feldolgozás, köztük Shakespeare és Marino költeménye is, Ovidius *Átváltozásait* tekinti egyik fő forrásának, és az irodalomban és képzőművészetben jártas olvasók számára is az említett mű 10. könyvében található történet az egyik legikonikusabb Venus és Adonis feldolgozás, a műre a sirató gesztusok irodalmi megjelenését tárgyaló alfejezetben külön kitérek. Fontos kiemelni azonban, hogy Ovidius műve e dolgozat szempontjából nem pusztán közvetlen irodalmi forrásként értelmezhető, hanem a kulturális emlékezet részét képező rituális, ikonográfiai és emlékezeti mintázatok hordozó fontos közvetítő állomásaként. Azaz, bár az elemzett kora modern alkotók kétségkívül merítettek Ovidiusból, az ovidiusi szöveg maga is része annak a hosszabb folyamatnak, amelyben a seb, a siratás, az átváltozás és a halál utáni jelenlét motívumai különböző médiumokban megjelenve újra és újra értelmezhetővé válnak.

A női rituális siratás az ókori görög kultúrában nem pusztán a halálra adott érzelmi reakciók spontán kifejeződése, hanem strukturált, koreografált emlékezeti rítus volt. Nem egyszerűen csak kifejezte az érzelmeket, hanem a közösség számára lényeges funkciót töltött be: az elhunyt személy emlékezteté válásának egyik elsődleges médiumaként működött. A rítus középpontjában a női test állt: jellegzetes gesztusaival a gyászoló nő teste a veszteség hordozójává, a hiányt láthatóvá tévő médiummá vált. A siratás tehát nem pusztán „szerep”, hanem emlékezeti funkció; nem csupán kíséri a temetést, hanem megalkotja a halott kulturális jelenlétét.

Amint arra Alexiou rámutat, a siratási rituálé mindig a temetési szertartás szerves részét képezte, hiszen ez egyike volt a holtak kiváltságának.<sup>66</sup> Ezt végezhatték női rokonok, akik valóban fájdalmukat fejezték ki, vagy hozzátartozók hiányában fizetett asszonyok; a siratás menetén és formáján, annak főbb gesztusain a siratók kiléte nem változtatott. A rítus társadalmi jelentősége éppen abban ragadható meg, hogy a gyász nem privát eseményként, hanem közösségi rendben, normatív formák szerint szerveződött: a siratás egyszerre volt affektív megélés és kulturális „művelet”, amely a halál eseményét közösségi emlékezeti aktussá alakította. Ahhoz, hogy a tárgyi emlékek és az irodalmi források alapján rekonstruálható siratási gesztusnyelvet a maga funkciójában értsük, érdemes a siratás helyét röviden elhelyezni a temetési szertartás rendjében. A következőkben ezért a temetési rítus menetét foglalom össze Alexiou részletes elemzése alapján, különös tekintettel arra, hogy a siratás mikor és hogyan válik a rituális folyamat egyik kulcsmozzanatává.<sup>67</sup>

Az ógörög temetési szertartás első szakaszában az elhunyt testét a halottvirrasztásra készítették fel. A szemet és a száját lezárták, a testet megmosták, illatos olajokkal kenték be, majd a női rokonok – jellemzően fehér ruhába öltöztetve – ravatalra helyezték. A ravatal matraccal, párnával és lepellel volt ellátva, a holttest lábát az ajtó vagy az utca felé fordították. A testet gyakran gyógynövényekkel (például majorannával, zellerrel) hintették meg, illetve szőlő-, mirtusz-, vagy babérlevelekre fektették, amelyeknek apotropaikus, a gonosz szellemeket távol tartó szerepet tulajdonítottak. Az elhunyt fedetlen fejét babér- vagy zellerfüzérrel díszítették. A ház bejáratánál vízzel teli edény jelezte a rituális tisztulás szükségességét, a ravatal alá pedig kenőcsös edénykéket helyeztek. A gyászeseményt cipruság kitűzésével is jelezték a ház ormán.<sup>68</sup>

Az előkészületeket a rituális siratás követte, amely alapvetően női közegeben zajlott. A ravatal körül a női rokonok helyezkedtek el, élükön a fő gyászolóval – rendszerint az anyával vagy a feleséggel –, míg más nők, feltehetően hivatásos siratók, elkülönülten csatlakoztak a

---

<sup>66</sup> Alexiou Elpénór Odüsszeuszhoz intézett kérését idézve hangsúlyozza, hogy a siratás és a temetés „two inseparable aspects” voltak ugyanannak a dolognak, a γέρας θανόντων-nak, vagyis a „privilege of the dead”-nek. Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 2. kiad., átd. Dimitrios Yatromanolakis és Panagiotis Roilos, Lanham–Boulder–New York–Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, 4.

<sup>67</sup> Alexiou, *The Ritual*, 4–23.

<sup>68</sup> Alexiou a prothesis előkészítésének részeként említi a szem és a száj lezárását, a test megmosását, bekenését és felöltöztetését, a ravatalra helyezést, a test ajtó vagy utca felé fordítását, a gyógynövényeket és leveleket, a fej koszorúzását, a bejáratnál elhelyezett tisztítóvizet, valamint a cipruság kitűzését. Alexiou, *The Ritual*, 5

rítushoz. Férfiak ritkábban vettek részt ebben a szakaszban, és többnyire visszafogottabb, egységesebb gesztusokkal fejezték ki gyászukat. A női siratás ezzel szemben intenzív testi megnyilvánulásokkal járt: a karok felemelése, a haj tépése, rángatása, esetenként az arc karmolása és a ruházat megtépése a gyász kifejezésének rituálisan rögzült formái voltak.<sup>69</sup> Ezek a gesztusok nem pusztán érzelmi kitöréseknek tekinthetők, hanem a siratás emlékezeti „technikáiként”: olyan mozdulatokként, amelyek a veszteséget a test nyelvén teszik közösségileg olvashatóvá, és a halott jelenlétét – a hiány ellenére – a rítus idejére fenntartják.

A temetési szertartás további fontos mozzanata a halottas menet (ekphora), amelyre rendszerint a halált követő harmadik napon került sor.<sup>70</sup> A temetőben a szertartás során az elhunyt életének egyes eseményeinek olykor idealizált felidézése, dicsőítése, valamint – különösen erőszakos halál esetén – átkok megfogalmazása is helyet kapott. A sirató ebben az összefüggésben közvetítő szerepet töltött be az élők és a holtak világa között; intenzív fájdalom és eksztatikus viselkedése miatt átmeneti, határhelyzetben lévő alaknak tekinthető. A siratásnak ez a „határhelyzete” módszertanilag is fontos: megmagyarázza, miért válhatott a gyász gesztusnyelve olyan stabil, ismételhető formává, amelyet később képek és szövegek is rögzítenek.

A sírnál áldozatot mutattak be: ételt, italt, különleges esetekben állatáldozatot, amelynek vére a földbe szivároghva az elhunyt lelkének megnyugvását szolgálta. A gyászoló asszony a sírnál megismételte a ravatal mellett végzett sirató gesztusokat: térdre borulva vagy állva jajgatott, miközben egyik karját a sír fölé nyújtotta, másikkal haját tépte. Öltözete sötét volt, fejét olykor lefátyolozta, ruháját mellkasánál megszagghatta. A temetés külsőségeit és a síremlék díszességét a túlzások megfékezése érdekében Solón törvényei már korlátozták: az elhunytat egyszerű textíliába csavarva helyezték a sírba, hangsúlyozva a mértékletességet és a közösségi normák betartását. E korlátozások önmagukban is jelzik, hogy a siratás nem pusztán

---

<sup>69</sup> Alexiou szerint a formális siratás a prothesis során kezdődött; a ravatal körül a nőrokonok álltak, élükön a fő gyászolóval, míg a férfiak részvétele ritkább és gesztusaik visszafogottabbak voltak. A női siratás gesztusai közé tartozott a karok felemelése, a fej vagy haj tépése, az arc és a ruha megsértése; Alexiou hangsúlyozza, hogy ezek nem pusztán kontrollálatlan érzelmi kitörések, hanem a siratás rituálisan nélkülözhetetlen elemei voltak. Alexiou, *The Ritual*, 6.

<sup>70</sup> Alexiou szerint Solón rendelkezése alapján az ekphorára a harmadik napon került sor, és ez a gyakorlat az ókor folyamán általánosan fennmaradt; a geometrikus és archaikus kori attikai vázáképek tanúsága szerint az ekphora korábban látványos, nyilvános esemény volt, amelyben nőrokonok, hivatásos siratók és fegyveres férfiak is részt vehettek. Alexiou, *The Ritual*, 6–7.

magánérzelem, hanem közösségi jelentőségű performatív cselekvés volt, amelyet a polisznak időnként szabályoznia kellett.

A fenti leírás természetesen hasonlóságot mutat bizonyos univerzális, több kultúrában is megjelenő temetési elemekkel. Ami az ógörög siratás jellegzetességét adja, azok a rögzült gesztusok és formák, amelyek később grafikus vagy verbális „képekként” is megjelennek: a ravatal körüli testkoreográfia, a hajtépés és mellverés, a karfelemelés, a halott fejének érintése, a hangos jajgatás mint rituális formula. E ponton válik világossá, miért lehet a siratást ikonográfiai forrásként kezelni: a rítus nemcsak egyszeri esemény, hanem kulturálisan stabilizált kód, amely új médiumokban továbbírható.

### **III.1. A rituális siratás ikonográfiai alapsémái a temetkezési tárgyi emlékeken**

Venus és Adonis történetének kora modern feldolgozásai – legyenek azok irodalmiak vagy képzőművészetiiek – csak akkor válnak teljes mélységükben értelmezhetővé, ha feltárjuk azt a rituális–ikonográfiai gesztusnyelvet, amely a történethez kapcsolódó gyászképek mélyebb kulturális rétegét alkotja. Az ókori görög női siratás nem csupán kifejez, hanem működtet: a halál kulturális jelenlétté válásának egyik elsődleges médiuma. Középpontjában a gyászoló női test áll, amely a veszteség hordozójává, a hiány láthatóvá tett médiumává válik. A női siratási gesztusok tehát nem pillanatnyi érzelmeket kifejező spontán mozdulatok (bár kétségkívül kapcsolódhatnak valódi érzelmekhez), hanem emlékezeti funkciót betöltő, kulturálisan kódolt testhelyzetek. E rituális siratás gesztusnyelve, koreográfiája elsődlegesen a temetkezési tárgyi emlékek ikonográfiájából rekonstruálható, különös tekintettel a geometrikus és archaikus korszak sírleleteire. A dipülón-stílusú vázákon, a Kerameikos terrakottáin, a halottaskocsikat ábrázoló plasztikákon, valamint a rituális edényeken a sirató nőalakok meglepően stabil, ismétlődő gesztusokat, ikonikus mozdulatokat jelenítenek meg: olyan pátoszformulákat, amelyek nem narratív jelenetek, hanem emlékezeti alapsémák. A kibontott haj tépése, a mellkas ütögetése, a karok felemelése a fej fölé vagy előre, annak lengetése, valamint a halott fejének érintése olyan stabil vizuális formulákként jelennek meg és térnek vissza időről időre és tárgyról tárgyra, amelyek a siratás rituális koreográfiájának ikonográfiai leképezései.

E vizuális forrásokhoz szorosan kapcsolódnak az ókori irodalom leírásai, amelyek verbális formában rögzítik ugyanennek a gesztusnyelvnek a mozzanatait. Aiszkhülosz *Áldozatvivők* című drámájának sirató jelenetei, Homérosz eposzainak gyászleírásai, valamint a Szapphónál, Theokritosznál és Biónnál olvasható Adonis-siratások olyan rituális mintázatot rögzítenek, amelynek elemei szoros megfelelést mutatnak a temetkezési tárgyakon látható

ikonográfiával. A szöveg és a kép egymást megerősítve teszi rekonstruálhatóvá a rituális siratás koreográfiáját mint kulturálisan stabil gyakorlatot.

A modern kutatás – elsősorban Margaret Alexiou, Walter Burkert és Djurdjina Sijakovic munkái – primer vizuális és irodalmi forrásokra támaszkodva értelmezik a rituális siratást mint a női gyász formalizált, közösségi és politikai jelentőséggel bíró kulturális gyakorlatát. A jelen fejezet azonban nem e kutatások összefoglalására vállalkozik, hanem arra, hogy a tárgyi és irodalmi emlékek alapján rekonstruálható gesztusnyelvet mint a Venus és Adonis történet későbbi újraírásait meghatározó kulturális forráskódot rögzítse.

A rituális siratás koreográfiájának rekonstruálásához a következőkben olyan tárgyi emlékek elemzésére támaszkodom, amelyek nem egyedi gyászhelyzeteket, hanem a közösségileg szabályozott temetkezési gyakorlat normatív vizuális kódjait rögzítik. Azaz nem azt láttatják, hogyan temetett és siratott egy-egy konkrét személy, hanem azt mutatják be, hogyan kell siratni egy halottat a közösség szerint. Az athéni Kerameikos temetőből származó vázák, terrakotta figurák és plasztikák, valamint az Athéni Nemzeti Régészeti Múzeum gyűjteményében őrzött temetkezési tárgyak rituális funkcióban, temetési kontextusban használt szertartási eszközök: olyan intézményesült források, amelyek a siratás gesztusnyelvét nem privát érzelemként, hanem közösségi, szabályozott gyakorlatként közvetítik. Temetkezési helyeken kerültek elő, közgyűjteményekben maradtak fenn, s a kultúra „hivatalos” emlékezeti tárgyaivá váltak.

A választott emléktanyag így nem véletlenszerű vagy elszigetelt példák gyűjteménye, hanem egy stabil, kulturálisan kanonizált vizuális forráskorpuszt alkot, amelynek elemzése lehetővé teszi a rituális siratás koreográfiájának következetes rekonstruálását. A halottvirrasztás intim jeleneteitől a siratás gesztusnyelvének koncentrált formuláin át egészen a halottas menetet ábrázoló kompozíciókig a tárgyak együttese egy rítus vizuális kibontását valósítja meg fázisról fázisra.

Az alábbi tárgyi emlékek kiválasztása nem az archaikus görög temetkezési ikonográfia teljességre törekvő áttekintését szolgálja, hanem olyan reprezentatív példák bemutatását, amelyek különböző tárgytípusokon és a temetési rítus eltérő mozzanataiban teszik láthatóvá a siratás visszatérő gesztusait. A válogatásban ezért egyaránt szerepelnek temetési táblák és edények, valamint plasztikus és miniatűr terrakotta tárgyak, továbbá a prothesishez és az ekphorához kapcsolódó ábrázolások. A tárgyakat elsősorban nem stílári vagy tipológiai összetartozásuk kapcsolja össze, hanem az, hogy a gyászt testi, performatív és közösségi cselekvésként jelenítik meg: a halott körül elrendezett nőalakok, a fejhez vagy hajhoz emelt kar, illetve a gyászolók ismétlődő, ritmikus gesztusai olyan vizuális formulákat alkotnak,

amelyek az irodalmi siratások testi nyelvével is összevethetők. E példák bevonásának célja ezért nem valamiféle közvetlen ikonográfiai leszarmazási vonal felállítása az antik és a kora modern ábrázolások között, hanem annak bemutatása, hogy a női siratásnak létezett egy hosszú időn át felismerhető vizuális és performatív gesztuskészlete.

### **III.1.A Feketealakos temetési tábla. Kr. e. 515 körül.**

Attikai feketealakos terrakotta temetési tábla

Kr. e. 520–510 körül

New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz. 54.11.5

CARC/BAPD 3749<sup>71</sup>

A Kr. e. 520–510 körülre datált attikai feketealakos terrakotta temetési tábla felső képsávjában prothesis, a halott ravatalon történő kiterítése és elsiratása jelenik meg. A ravatal körül női gyászolók állnak, fejükre, hajukra helyezett kézzel, mögötte férfi gyászolók, előre tartott karral, míg az alsó regiszterben kocsiverseny látható.<sup>72</sup> A Metropolitan Museum értelmezése szerint a kocsiverseny az attikai funeráris művészet visszatérő motívuma, amely a halott tiszteletére rendezett játékokra, így a homérosi Patroklos halotti játékaire is utalhat.<sup>73</sup>

Az athéni Kerameikos temetőből származó, Kr. e. 515 körülre keltezett, terrakottából készült temetési tábla a halottvirrasztás (prothesis) jelenetét ábrázolja. A ravatalon fekvő elhunyt feje párnákkal megemelve jelenik meg, teste köré a gyászoló alakok sűrű csoportosulása rendeződik. A kompozíció középpontjában álló nőalak testével a halott felé fordul, bal kezét a feje tetejére helyezi, kibontott hajtincsét markolja, míg jobb karját lendítő mozdulattal előre nyújtja. A jelenet további nőalakjai hasonló, de nem mechanikusan ismételt gesztusmintázatokat mutatnak: a hajtépés, a mellkas és fej érintése, valamint a karlengetés a siratás koreográfiájának variánsait jelenítik meg.

A kompozícióban feltűnő, hogy a férfialakok a háttérben, visszafogottabb testtartással jelennek meg. Karjukat felemelik, de gesztusaik merevebbek, kevésbé extatikusak, mint a női

---

<sup>71</sup> Függelék: 1. kép

<sup>72</sup> Classical Art Research Centre, University of Oxford, Beazley Archive Pottery Database, BAPD 3749, New York, Metropolitan Museum of Art 54.11.5, <https://www.carc.ox.ac.uk/record/61B74C4D-1C9F-408B-A129-B363083B5E45>

<sup>73</sup> The Metropolitan Museum of Art, “Terracotta Funerary Plaque,” ca. 520–510 BCE, accession no. 54.11.5, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254801>

siratóké. A nemek közti gesztusbeli különbség már ezen a korai emléken is vizuálisan kódolja a siratás nemi szereposztását: a női test hordozza a gyász koreográfiájának dinamikus, expresszív elemeit, míg a férfi test az emlékezés visszafogottabb, kontrolláltabb formáit jeleníti meg.

A haj kibontása és tépése, a kar felemelése és lengetése, valamint a halott fejének érintése nem esetleges érzelmi reakcióként, hanem ismétlődő ikonográfiai formulaként jelenik meg. Ezek a vizuális elemek a rituális siratás normatív gesztusnyelvét rögzítik: olyan kódolt mozdulatokat, amelyek a gyászt nem pusztán megjelenítik, hanem rituálisan „eljátsszák”. A temetési tábla így nem csupán egy konkrét haláleset emlékét őrzi, hanem a siratás kulturálisan szabályozott koreográfiájának vizuális modelljeként működik.

### III.1.B Attikai feketealakos terrakotta temetési tábla töredéke<sup>74</sup>

Prothesis: a halott siratása

Exekias követője, Kr. e. 530 körül

Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 12697

BAPD 9031877 (saját fotó)

A Kr. e. 530 körülre datált attikai feketealakos temetési táblatöredéket az *Athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban* van kiállítva. Az alkotást a *Beazley Archive Pottery Database* Exekias egyik követőjének tulajdonítja, és a jelenetet prothesisként azonosítja: a ravatal körül sirató nőalakok helyezkednek el.<sup>75</sup> Haland ugyanezt a tárgyat a ravatalt körülvevő sirató nőkkel ábrázolt táblatöredékként közli, és Kr. e. 530 körülre keltezi.<sup>76</sup> A töredék a prothesis jelenetének egy fragmentumát őrzi meg, amely a siratás gesztusnyelvét a nagyobb kompozíciókhoz képest sűrítettebb, koncentráltabb formában jeleníti meg. Bár a teljes jelenet nem rekonstruálható, a fennmaradt alak testtartása és kézmozdulata egyértelműen a rituális gyász koreográfiájának egyik kulcsgesztusát rögzíti: a kibontott haj megragadását és a fej felé irányuló kézmozdulatot.

---

<sup>74</sup> Függelék: 2. kép

<sup>75</sup> Classical Art Research Centre, University of Oxford, *Beazley Archive Pottery Database*, BAPD 9031877, Athens, National Museum 12697, <https://www.carc.ox.ac.uk/record/6AC6E96F-ADDD-46F4-9E2B-8C754C3082A7>

<sup>76</sup> Evy Johanne Haland, *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 217, fig. 24.

A tábla éppen fragmentáltsága miatt válik különösen alkalmas forrássá a gesztusnyelv azonosítására, mivel a kompozíció narratív kerete nélkül is felismerhetővé teszi a rituális siratás alapformuláját.

A Lysippides-festő stílusához köthető rajzosság és kontúrkezelés a gesztus hangsúlyozására irányul: a kéz mozdulata és a hajtincs íve vizuális tengelyt alkot, amely a tekintetet a siratás aktusára irányítja. Itt nem egy komplex rituális jelenet bontakozik ki, hanem a gyász „ikonikus minimuma”: egy olyan vizuális formula, amely önmagában is képes hordozni a rituális jelentést. Ez a töredék azt is megmutatja, hogy a siratás gesztusnyelve nem csupán teljes temetési kompozíciókban, hanem redukált, részleges megjelenítésekben is stabilan felismerhető. A fragmentum így nem hiányos forrásként, hanem a rituális koreográfia vizuális „sűrítményeként” értelmezhető, amely tovább erősíti azt a megállapítást, hogy a siratás gesztusai kulturálisan kódolt, normatív vizuális formulákként működtek.

### **III.1.C Miniatűr kockázóasztal sirató nőalakokkal<sup>77</sup>**

Kerameikos temető, Kr. e. 580-570 körül

Athén, Kerameikos Múzeum (saját fotó)

A Kr. e. 580–570 körülre datált miniatűr terrakotta játékasztal az athéni Kerameikos temetőjének egyik áldozati gödréből került elő, egy terrakotta dobókockával együtt. A rekonstruált játékasztal kb. 15 cm magas, négy sarkán egy-egy, kb. 12 cm magas női siratófigurával. A nőalakok a gyász eltérő, de konvencionális testi gesztusait végzik: egyik vagy mindkét kezüket a fejükhöz emelik, hajukat tépik, illetve egyik kezüket a mellükre helyezik.<sup>78</sup> A tárgy festett oldalait oroszlán- és rozettamotívumok díszítették; a siratófigurák jelenléte a tárgy temetkezési funkcióját hangsúlyozza.<sup>79</sup> Ez a miniatűr terrakotta kockázóasztal – amelynek felszínén és oldalain fekete ruhás sirató nőalakok jelennek meg, a rituális siratás gesztusnyelvének egyik legletisztultabb, „ikonikus minimumra” redukált vizuális megfogalmazása. Az egymás mellé sorolt figurák mozdulatai szinte teljes egészében a siratás koreográfiájának alapesztusaira koncentrálnak.

---

<sup>77</sup> Függelék: 3. kép

<sup>78</sup> A szerzők kifejezetten úgy értelmezik, hogy a siratófigurák jelenléte hangsúlyozza a tárgy temetkezési jellegét. Maria Chidirolou, Ulrich Schädler, and Stine Schierup, “Archaic Greek Terracotta Gaming Tables Revisited,” *Pallas. Revue d'études antiques* 119 (2022): 21, <https://doi.org/10.4000/pallas.24418>

<sup>79</sup> Chidirolou et. al., “Archaic Greek Terracotta Gaming Tables Revisited,” 22

Am a tárgy különlegessége nem pusztán abban áll, hogy sirató alakokat ábrázol, hanem abban is, hogy a rituális gesztusnyelvet egy mindennapi használati tárgy formájába integrálja. A kockázóasztal, amely a temetési szertartás kellékei közé tartozhatott, így nem csupán funkcionális eszköz, hanem a gyász koreográfiájának vizuális hordozója is. A gesztusok itt nem egy narratív jelenet részei, hanem önálló, ismétlődő vizuális formulák, amelyek a rituális siratás alapszerkezetét, „nyelvtanát” jelenítik meg.

Az alakok sorolása és egymáshoz való hasonlósága tovább erősíti a normativitás érzetét: nem egyedi érzelmi reakciókat, hanem egy kollektív, szabályozott viselkedésmintát rögzítenek. A siratás itt nem történet, hanem jelrendszer: a testtartások és kézmozdulatok a gyász koreográfiáját tömör, kódolt formában közvetítik. Ez a tárgy kulcsszerepet játszik a rituális siratás vizuális nyelvének rekonstruálásában, mivel megmutatja, hogy a siratás gesztusai miként válhatnak narratívától független, autonóm ikonográfiai formulákká, amelyek későbbi korok művészetében is felismerhető, tovább örökíthető ösképekként funkcionálnak.

### **III.1.D Rituális tál (lekanis) sirató nőalakokkal a fogantyúkon<sup>80</sup>**

Kerameikos temető, Kr. e. 600–550

Kerameikos Múzeum, Athén (saját fotó)

A Kr. e. 600–550 közé datált attikai feketealakos lekanist Beazley a Kerameikos-festőnek attribuíta. Az edény festett díszítését állatfrízek alkotják: ludak, kecskék és párducok, sőt szirének. A plasztikus figurális díszítés között pedig a *Beazley Archive Pottery Database* kifejezetten sirató nőalakot, „woman mourning” azonosít.<sup>81</sup> A gyász gesztusának ilyen plasztikus megjelenítése azért fontos a jelen vizsgálat szempontjából, mert a siratást nem egy összetett narratív temetési jelenet részeként, hanem önmagában is felismerhető testi formulaként teszi láthatóvá. Ez a temetkezési rituálék során használt tál, amelynek fogantyúit deréktól felfelé megformált, sirató nőalakok díszítik, a rituális siratás gesztusnyelvének egy különösen beszédes megvalósulása. A siratás gesztusa ugyanis itt sem narratív jelenetben bontakozik ki, hanem közvetlenül a rituális eszköz testére íródik rá: a kibontott hajú, karjukat a fejük fölé emelő nőalakok a siratás vizuális formuláit a szertartás konkrét kellékébe ágyazzák.

---

<sup>80</sup> Függelék: 4. kép

<sup>81</sup> Classical Art Research Centre, University of Oxford, Beazley Archive Pottery Database, BAPD 300229, Athens, Kerameikos Museum 41, <https://www.carc.ox.ac.uk/record/0A7AF2EF-1B38-4309-BC01-4F360B081767>

A fogantyúk funkciója így, a tárgy kézbevétele és mozgatása során sajátos kapcsolatba kerül az ábrázolt gesztusokkal. A tál használata során a résztvevő szó szerint „megérinti” a siratás ikonográfiai formuláit: a rituális gesztus és a rituális eszköz érintése így egymást erősítő, szimbolikus jelentésmezőbe kerülnek. A siratás gesztusa nem pusztán látványként jelenik meg, hanem a szertartás testi gyakorlatába is integrálódik. A nőalakok mozdulatai: a haj megragadása és a karok felemelése a korábban bemutatott temetkezési emlékeken megfigyelhető normatív gesztusminták koncentrált megfogalmazásai. A tál fogantyúin ismétlődő figurák azt a benyomást keltik, mintha a tárgy maga is „részt venne” a siratás koreográfiájában, s így a gyász rituális nyelve nem csupán ábrázolásként, hanem a rítus materiális közegébe ágyazva válik jelenvalóvá. Ez a tárgy egyértelmű átmenetet képez a siratás ikonográfiai rögzítése és a temetési szertartás konkrét cselekvésrendje között: a gesztusnyelv itt már nem pusztán megjelenik, hanem a rituális eszközhasználat részévé válik.

A következő pontban bemutatott, halottas menetet (ekphora) ábrázoló tárgyi emléken az eddigiekben bemutatott gesztusrendszer már a temetési szertartás mozgásba lendülő, térben kiterjedő folyamatának részeként jelenik meg.

### **III.1.E Kis méretű terrakotta halottaskocsi sirató alakokkal<sup>82</sup>**

Terrakotta halottaskocsi-modell sirató alakokkal

Ekphora – a holttest elszállítása a temetőbe

Kr. e. 7. század első fele, kb. Kr. e. 700–650

Vari (az ókori Anagyrous), Attika

Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 26747

(saját fotó)

A Kr. e. 7. század első felére datált terrakotta modell egy négykerekű halottaskocsit ábrázol, amelyen a ravatalra fektetett, lepellel teljesen befedett holttestet szállítják. A ravatal körül négy sirató nőalak áll; karjukat a fejük felé emelő gesztusaik egyértelműen a rituális gyászt jelölik. A tárgy Vari közelében, az ókori Anagyrous démosz tumuluszos temetőjében került elő, és az ekphora, vagyis a halott sírhoz történő elszállításának egyik ritka plasztikus

---

<sup>82</sup> Függelék: 5-6. kép.

ábrázolása.<sup>83</sup> Haland a figurák eltérő méretéből arra következtet, hogy különböző életkorú nőket jeleníthetnek meg; a kocsin, a halott mellett egy gyermek és egy madár is látható.<sup>84</sup>

Ez a temetkezési plasztika már nem a halottvirrasztás intim terében, hanem a temetési szertartás nyilvános, mozgásban lévő fázisában, az ekphora jelenetében ábrázolja a gyászt. A sirató alakok a temetés helyszínére kísérik az elhunytat. A halottaskocsi középponti elhelyezése és a köré rendeződő gyászoló alakok a rítus térbeli kiterjedését jelenítik meg. A siratás rítusa, koreografált gesztusai itt nem egyetlen pont köré szerveződnek, mint a halottvirrasztás jelenetében, hanem egy mozgásba lendülő, közösségi aktus vizuális lenyomatának részeként jelennek meg. A kocsi mellett és mögött elhelyezett nőalakok testtartása és kézmozdulatai közvetlenül kapcsolódnak a korábban bemutatott sirató gesztusokhoz. A fejük fölé emelt karok, a haj/fej felé irányuló kézmozdulatok és a test előre hajló tartása ugyanazokat a normatív formulákat ismétlik meg, amelyek a prothesis jeleneteiben és a rituális eszközökön is felismerhetők.<sup>85</sup> A gesztusok azonban itt már nem statikus ikonográfiai elemek, hanem a menet dinamikájába ágyazott mozgásminták.

Nagyon érdekes, hogy a halott teste nem látható: prothesis-jelenetek gyakran éppen a kiterített test láthatóságára épülnek, de itt a testet lepel fedi. A jelenlétét tehát nem az arca vagy a teste, hanem a ravatal, a takarás és a körülötte végrehajtott gyászgesztusok teszik érzékelhetővé.

A halottaskocsi-plasztika azt is világossá teszi, hogy a rituális siratás nem kizárólag a halott közvetlen környezetében zajló, intim cselekvéssor volt, hanem a városi térben végigvonuló, közösségi performansz. A siratás koreográfiája nemcsak a halott emlékének megőrzését szolgálta, hanem a közösség számára is láthatóvá tette a veszteséget, valamint az emlékezés normatív formáit. Ez a tárgy zárja a klasszikus kori temetkezési emlékek sorát, és előkészíti azt a visszatekintést, amelyben a rituális gesztusnyelv archaikus, geometrikus kori előzményeit vizsgálom.

---

<sup>83</sup> “26747: The Carrying Out of the Body to the Grave (Ekphora),” *National Archaeological Museum, Athens*, <https://www.hellenicaworld.com/Greece/Museum/NationalMuseumAthens/en/NAMAML26747.html>

<sup>84</sup> Evy Johanne Håland, *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 225–226, fig. 25.

<sup>85</sup> Robert Garland, *The Greek Way of Death* (London: Duckworth, 1985), 32–33, fig. 9.

### III.1.F Monumentális attikai síramfora<sup>86</sup>

Geometrikus hasas amphora *prothesis*-jelenettel. Kr. e. 760–750 körül, Dipylon-mester. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. A804. BAPD 1010917.

A geometrikus kori emlék e sor végén nem kronológiai kiindulópontként, hanem a rituális kód mélyebb genealógiai rétegének vizuális lenyomataként jelenik meg, visszafelé is rekonstruálhatóvá téve a klasszikus kori siratás gesztusnyelvének archaikus forrásait. A Kr. e. 760–750 körül készült monumentális attikai geometrikus amphorát a Dipylon-mesterhez kötik. Az edény a Kerameikos temetőjében sírjelként (*sēma*) szolgált, és fő figurális jelenete a *prothesis*, vagyis a halott ravatalon történő kiterítése és elsiratása. A ravatal körül elhelyezkedő gyászolók fejükhöz emelt karja a siratás konvencionális testi gesztusát jeleníti meg.<sup>87</sup> A jelenet azért különösen fontos a dolgozat szempontjából, mert megmutatja, hogy a gyászt már a geometrikus korban nem pusztán a halott köré rendeződő alakok jelenléte, hanem ismétlődő, jól felismerhető testtartás és gesztusa is jelöli. Azaz, a siratás így egyszerre jelenik meg közösségi rítusként és vizuálisan rögzített cselekvésformaként. Így ez a geometrikus kori monumentális síramfora a rituális siratás koreográfiájának egyik legkorábbi és legletisztultabb vizuális rögzítése. A vízszintes frízben ábrázolt halottvirrasztás-jelenet középpontjában a ravatalon fekvő elhunyt jelenik meg, körülötte a gyászolók sora, akik fejük fölé emelt karokkal, fejüket érintve és hajukat tépve vesznek részt a siratás rituális aktusában. A figurák szigorúan ritmizált elrendezése és az ismétlődő testtartások nem narratív jelenetet, hanem egy formalizált koreográfiát rögzítenek: a gyász itt sem egyéni érzelmi reakció, hanem kollektív, szabályozott rituális cselekvéssor.

A geometrikus stílus erőteljes absztrakciója különösen alkalmassá teszi ezt az emléket a gesztusnyelv genealógiai forrásaként való értelmezésre. A figurák testének redukált formái és az egymást tükröző mozdulatok olyan vizuális „ősformákat” tárnak elénk, amelyekben a rituális siratás koreográfiája már a legkorábbi időkben is ikonográfiailag stabil, kódolt rendszerként jelenik meg. A fejhez emelt karok, a hajtépés és a ravatal körüli csoportosulás azoknak a

---

<sup>86</sup> Függelék: 7. kép

<sup>87</sup> *Classical Art Research Centre*, University of Oxford, Beazley Archive Pottery Database, BAPD 1010917, Athens, National Museum 804, <https://www.carc.ox.ac.uk/record/10B6FD53-F098-42CA-A08A-60313FA6DD7F>; vö: *National Archaeological Museum*, Athens, “Geometric Period,” <https://www.namuseum.gr/en/collection/geometriki-periodos-3>

gesztusmintáknak az ősei, amelyek a későbbi klasszikus kori temetkezési emlékeken is tovább élnek.

E darab különös jelentősége abban áll, hogy nem egy elszigetelt temetkezési jelenetet őriz meg, hanem a rituális gyász olyan „ős-képét”, amely genealógiai mélységet ad a korábban bemutatott klasszikus kori tárgyak gesztusnyelvének. A síramfora így a rituális siratás legkorábbi vizuális rétegét teszi láthatóvá, megerősítve azt a megállapítást, hogy a siratás koreográfiája már az archaikus korszak előtt is stabil, továbbörökíthető ikonográfiai rendszerként működött.

### **III.2. A rituális siratás gesztusai ókori irodalmi forrásokban**

Az ókori görög irodalmi forrásokat a dolgozat magyar fordításban idézi. A dolgozat nem vállalkozik önálló klasszika-filológiai fordításra, ám az értelmezés szempontjából fontos helyeken a magyar fordításokat angol fordításokkal és online elérhető görög szövegekkel vetem össze. Amennyiben az adott szöveghelyhez régebbi, public domain angol fordítást használtam vagy online szövegkiadást érhetem el, a hivatkozásban külön jelzem. A szövegek műfaji és értelmezési elhelyezéséhez szakirodalmi recepcióra is támaszkodom.

Az ókori irodalmi források a gyászt nem pusztán belső állapotként, hanem kulturálisan szabályozott cselekvéssorként jelenítik meg. A siratás gesztusai olyan ismétlődő formulák, amelyek a veszteség megélését performatív, közösségi aktussá alakítják. E verbális források ezért az előzőekben elemzett temetkezési tárgyak ikonográfiájához hasonlóan a rituális koreográfia „nyelvtanát” rögzítik.

A fejezet irodalmi példái közül különösen fontos Sapphó 140. töredéke,<sup>88</sup> amely az Adonis-siratás egyik legkorábbi fennmaradt költői nyomaként rendkívül tömör formában kapcsolja össze Adonis halálát, Aphrodité/Küthereia megszólalását, a női közösségi hangot és a testi gyász gesztusait. Ezért lett a töredék a dolgozat nyitó idézete is, hiszen Venus és Adonis története mellett a siratás performatív, testhez kötött nyelvét is kijelöli. A töredékre bővebben a III.2. alfejezetben reflektálok.

---

<sup>88</sup> Sappho, fr. 140a Voigt = fr. 140a Lobel–Page, Dickinson College Commentaries: Sappho, Frag. 118–168 <https://dcc.dickinson.edu/sappho/frag-118-168>; vö.: Diane J. Rayor and André Lardinois, Sappho: A New Translation of the Complete Works, Cambridge: Cambridge University Press, 2014

### III.2. Aischylos, *Áldozatvivők*

Aischylos trilógiájának, az *Oreszteiának* a második darabja, az *Áldozatvivők* nyitójelenete különösen szép példáját nyújtja annak, miként íródik a testre a rituális siratás gesztusnyelve. A sírnál megfigyelhető siratás és rituális megszólítás elemzésekor a magyar fordítást a *Perseus Digital Library*ben közölt Smyth-féle angol fordítással<sup>89</sup> és sorszámozással vetem össze. Orestes apja, Agamemnon sírhalmánál<sup>90</sup> áll, és elmondja, hogy a temetéskor nem volt ott, hogy elsirassa vagy a holttestet vigye.<sup>91</sup> Meglátva az asszonyok seregét, akik „gyász-fekete köpenyeikben” közelednek,<sup>92</sup> elrejtőzik. Az Elektrát apja sírhalmához kísérő Kar ezután szólal meg, és a siratás gesztusait sorolja.<sup>93</sup>

Azért jöttem, hogy italáldozatokat vigyek, kezem éles csapásainak hangjától kísérve. Arcomon véres karmolások nyoma, ahol körmeim friss barázdákat vájtak. Mégis, szívem egész életemen át telve van siralommal. Gyászom hasadásokat tépett ruhám lenszövetébe: szétszakította a mellemet fedő szövetet, a köntös anyagát, amelyet örömtelen szerencsétlenségeim miatt csaptak meg.<sup>94</sup>

A Kar saját szerepét már önmeghatározásként a rítus kellékévé teszi: italáldozatot visz a sírhoz. Az ezt követő sorokban pedig a siratás jól meghatározott cselekvéssorral sűrűsödik: a menetben résztvevő nők arcukat véresre karmolják, gyászruhájuk anyagát mellükön megszaggatják, és éles hangú, nagy csapásokat mérnek magukra kezükkel. A részlet egyszerre nevezi meg és

---

<sup>89</sup> Aeschylus, *Libation Bearers*, ford. Herbert Weir Smyth, in *Aeschylus*, vol. 2, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926, lines 22–83, *Perseus Digital Library*, accessed August 20, 2026, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0008>

<sup>90</sup> saját for. „mounded grave,” Aeschylus, *Libation Bearers*, 5

<sup>91</sup> Aeschylus, *Libation Bearers*, 8-10

<sup>92</sup> Saját fordítás az angol alapján. „What is this throng of women that moves in state, marked by their sable cloaks?,” Uo. 10-11

<sup>93</sup> Devecseri fordításában: „A házból küldtek engemet, mint áldozat-kísérőt, keblem-verdesőt: föltéptem arcom, véres is, körmöm, ahogy az eke, hasogatott – a szívem mindörök – ké emészti jajkeserv –, ruhám merő ronggyá repedt a kebelemen, oly iszonytató kínok marnak, s mely megfoszt a derűtől, sok csapás keserve tép.” Aischylos, *Áldozatvivők*, Ford. Devecseri Gábor, <https://mek.oszk.hu/00300/00307/00307.htm#d617>, vö. Aeschylus, *Libation Bearers*, ford. Herbert Weir Smyth, 21 - 30

<sup>94</sup> Saját munkafordítás Smyth angol fordítása alapján. Aeschylus, *Libation Bearers* 22–30.

mutatja fel végrehajtott aktusként a gyász alapesztusait. A siratás tehát itt is testi, látható és a közösség számára olvasható performansz.<sup>95</sup>

A tragédia azt is egyértelművé teszi, hogy a siratás rituális nyelve nem válik el a halál körüli igazságszolgáltatás és a bosszú logikájától. A jajgató rabszolganőket eredetileg Klütamneisztra küldte Agamemnon sírjához, hogy elűzzék a férjgyilkosság miatt fejére szálló átkot. Ám a Kar nem hű asszonyához, és megbocsájthatatlannak tartja tettét, ezért a gyászbeszéd átbillen a bosszú követelésébe: „a bosszúszomjas vér megalvadva marad, és nem enyészik el.”<sup>96</sup> Majd mikor Elektra tanácsot kér, hogy cselekedjen, a Kar így felel: „Mint ki életet vesz életért”.<sup>97</sup>

A sírnál végzett rituális aktus, a jajgatás, az áldozat bemutatása és a könyörgés így a tragédiában nem pusztán emlékezeti gesztus, hanem a cselekvés előkészítésének nyelve is. Ezt a funkciót erősíti meg Elektra áldozati imája is, amelyben megátkozza apja gyilkosait, miközben a sírra önti az áldozati italt:

ellenségeinkkel szemben azonban azt kérem, atyám, hogy jelenjen meg bosszúállód, és gyilkosaidat igazságos megtorlasként öljék meg. Így szakítom meg a jóért mondott imámat, hogy ellenük gonoszt kérő imát mondjak.<sup>98</sup>

A szeretett halott sírjánál való áldozás tehát a bosszú tervezésének és megfogadásának helye és ideje is egyben: kifejezetten „programot” ad a halottnak és az isteneknek. A veszteség és a közösségi rend helyreállításának metszéspontján a siratás rituális nyelve egyszerre közvetít a holtak és az élők között, és mobilizálja a konfliktusok erővel való megoldásának, a vérbosszúnak és az igazságtételnek az energiáit.

Minderre reflektálva Wilson a hagyományos értelmezésektől eltérően az *Oreszteiát* nem egyszerűen az igazságszolgáltatás vagy az athéni demokrácia eredetmítoszaként olvassa, hanem olyan trilógiaként, amelynek központi problémája a női gyász, a női harag és a családon belüli erőszak politikai rendbe kényszerítése. Már a cikk elején is hangsúlyozza, hogy a három

---

<sup>95</sup> E gesztusnyelv intenzitása olyan társadalmi határteret érint, amelyre a klasszikus Athén normatív szabályozása is reagált: az arc önsebzésének, a siratásnak, az áldozatbemutatásnak és az emlékmű-állításnak elharapódzó formáit Szolón törvényi korlátozás alá vonta.

<sup>96</sup> Saját munkafordítás Smyth angol fordítása alapján. Aeschylus, *Libation Bearers*, 67-69.

<sup>97</sup> Saját munkafordítás Smyth angol fordítása alapján. Aeschylus, *Libation Bearers*, 122.

<sup>98</sup> Saját munkafordítás Smyth angol fordítása alapján. Aeschylus, *Libation Bearers*, 141 - 146

dráma mindegyike a női harag és női gyász körül szerveződik, és azt vizsgálja, hogyan lehet a háztartás, a rokonság és a városállam konfliktusait összeegyeztetni.<sup>99</sup> Az *Áldozatvivők* Wilson értelmezésében különösen fontos, mert a darab középpontjában Agamemnón sírja és Élektra áll,<sup>100</sup> akinek gyászát és haragját a cikk nem passzív érzelmeként, hanem a bosszú cselekményét előkészítő erőként mutatja be. Azaz, Oresztész hazatérése és anyagyilkossága már ebbe a sírnál zajló, gyászból és haragból táplálkozó dramaturgiai szerkezetbe illeszkedik. Ez különösen fontossá teszi a darabot a dolgozat szempontjából, mert a női siratás itt nem passzív fájdalomként, hanem cselekvést kiváltó emlékezeti erőként jelenik meg.

Mindezzel összhangban van Alexiou korábbiakban összegzett, a temetési szertartásról és a siratási rituáléről írt rekonstrukciója is, amely a jelen fejezetben bemutatott primer irodalmi és tárgyi emlékek ikonográfiai anyaga alapján is rekonstruálható rituális alapszerkezet modern szintézise. Az ókori irodalmi források így, a temetkezési tárgyak ikonográfiájával együtt egy olyan rituális–ikonográfiai alapszerkezetet tesznek hozzáférhetővé, amelyben a női gyász gesztusnyelve kulturálisan rögzített rendként működik. A következőkben ennek az alapszerkezetnek a kirajzolódását vizsgálom meg Venus és Adonis „alaptörténetének” rövid összegzése után az Adonis-kultusz gyakorlatában, majd a későbbi fejezetekben azt mutatom be, hogyan íródik át poétikai és ikonográfiai formában Shakespeare és Furini Venus és Adonis ábrázolásaiban.

### III.3. Adonis siratása: mítosz, kultusz, rituális újrajátszás

Az Adonis-siratás egyik legkorábbi fennmaradt költői nyomaként Sapphó 140. töredékét tartják számon. A töredék görög szövegét a *Dickinson College Commentaries* online szövegközlése alapján közlöm lábjegyzetben, amely a DCC bibliográfiája szerint elsősorban Campbell 1982-es Loeb-kiadására és Voigt 1971-es kritikai kiadására támaszkodik; a főszövegben azonban saját nyersfordításom elkészítéséhez Rayor és Lardinois modern

---

<sup>99</sup> Emily Wilson, “Ah, how miserable!,” *London Review of Books* 42, no. 19 (October 8, 2020), bevezető bekezdés, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n19/emily-wilson/ah-how-miserable>

<sup>100</sup> Wilson így fogalmaz: “*The Libation Bearers*, the middle play of the trilogy, centres on the tomb of the dead Agamemnon and his surviving daughter, Electra.” Wilson, “Ah, how miserable!,” bekezdés a *The Libation Bearers* című darabról.

Cambridge-kötetét használom, illetve annak értelmező jegyzeteit.<sup>101</sup> Ennek megfelelően a töredék angol fordítása a következő:

(Girls) Delicate Adonis is dying, Aphrodite – what should we do?

(Aphrodite) Beat your breasts, daughters, and rend your dresses.<sup>102</sup>

Az angol alapján készített saját munkafordításomban pedig:

(Leányok) „Meghal a törékeny Adonis, Küthereia; mit tegyünk?”<sup>103</sup>

(Aphrodité) „Verjétek melleteket, lányok, és szaggassátok meg ruhátok.”

Rayor és Lardinois jegyzete szerint a töredék Héphaistión metrikai kézikönyvéből maradt fenn, és két sort őriz egy Adonis haláláról szóló kultikus himnuszról.<sup>104</sup> Magyarázatuk szerint a töredék az évente megtartott Adónia ünnepéhez kapcsolódott: az első sort fiatal nők karának tulajdonítják, míg a második sorban egy Aphrodité szerepében megszólaló beszélő siratásra szólít fel lányokat. A töredék éppen ezért nem csupán narratív Adonis-történetként fontos, hanem olyan sűrített performatív formulaként, amelyben Adonis halála, Aphrodité gyásza, a női közösségi megszólalás és a testi gyászgesztusok egyszerre jelennek meg.

Már ebben a korai töredékben is jól felismerhető az a szerkezeti–kulturális mag, amely a későbbi feldolgozásokban is újra és újra működésbe lép: a halott ifjú teste köré szerveződő női rituális siratás, a fenti sorokban a temetési szertartás részeként a ruhaszaggatással jelölve. A performatív gesztusok tétje a veszteség jelen idejű fenntartása és láthatóvá tétele. E halállal végződő szerelmi történet középpontjában nem a szerelmi kapcsolat tragikuma áll, hanem az ifjú halála miatti veszteség és az istennő siratása, s így az ifjú Adonis sorsa a szerelem és a halál

---

<sup>101</sup> „(αἱ κόραι)καθνάσκει, Κυθήρη, ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν; (Ἀφροδίτη) κατύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας.” Sappho, fr. 140a Voigt = fr. 140a Lobel–Page, *Dickinson College Commentaries: Sappho*, Frag. 118–168 <https://dcc.dickinson.edu/sappho/frag-118-168>; vö.: Diane J. Rayor and André Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 79.

<sup>102</sup> Sapphó: 140. töredék. Diane J. Rayor and André Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 79. A zárójelben közölt szavak a szerkesztők kiegészítései.

<sup>103</sup> Bár a törékeny talán modern kifejezés ehhez a szöveghez, mégis jól kifejezi az Adonis óvnivaló fizikumára tett utalást.

<sup>104</sup> Rayor and Lardinois, *Sappho: A New Translation*, fr. 140 jegyzete.

közt húzódó, feszültséggel teli térben bontakozik ki. A történet része az is, hogy e siratás nyomán virág nyílik ott, ahová Adonis vére folyt, és Venus könnye hullott: azaz a történet állandó szereplője valamilyen formában a virág is. Ez a virág-motívum, a vér jellé való alakulása már önmagában emlékezeti kérdést vet fel; mi marad meg a testből, és milyen médium őrzi meg majd a jelenlétét: kő, hírnév, rítus, mulékony kis növény?

A történetnek a töredéken kívül természetesen számos irodalmi, képzőművészeti és zenei feldolgozása létezik, és közülük sok éppen az Adonis-kultusszal kapcsolható össze. Az európai kultúrkörben a görög–római hagyományon belül két, jól elkülöníthető történet változat körvonalazódik. Az egyik, talán a legismertebb, Ovidius *Átváltozások* című művének X. könyvében olvasható részletesen. Ennek megfelelően Myrrha, a ciprusi királylány, nem akart Aphroditénak, a szerelem istennőjének szolgálója lenni, így az haragra gerjedt iránta, megzavarta elméjét, s a királylány saját apja, Cyniras ciprusi király iránt kezdett vágyat érezni. Mivel bűnös vágya miatt már az öngyilkosságon gondolkodik, dajkája megsajnálja, és segít neki tervet kieszelni: a királylány trükkel elcsábítja apját. Amikor a király felfedezi, ki is valójában a hozzá belopódzó fiatal nő, életére tör, Myrrha pedig csak nehezen tud elmenekülni. A kettejük vérfertőző viszonyából fogant Adonissal várandósan bolyong, majd végül bánatában fává változva, Myrrha fa alakjában szüli meg fiát.

Adonis a valaha élt legszebb ifjak egyikévé cseperedik, aki iránt Persephone és Aphrodité is lángra lobbant. A történet egyik változatában Adonis Aphrodité szeretője lesz, ám a vadászat iránti lelkesedése nem szűnik meg, és így egy vadászat alkalmával halálosan megsebesíti egy vadkan. Halála után véréből virág, a kökörcsin/anemone serken. A másik változat szerint a két istennő összeveszik az ifjún, s mivel nem tudnak dönteni melyikükkel maradjon, Zeus úgy rendelkezik, hogy Adonisnak az év egyharmadát Venussal kell töltenie, egy másikat Persephonével az alvilágban, a harmadik harmadról pedig maga rendelkezhet.<sup>105</sup> Adonis úgy dönt, hogy a harmadik harmadot is Aphroditével tölti.<sup>106</sup> Mindkét változatnak számos értelmezése van; a disszertáció szempontjából itt most az a döntő, hogy a történet mindkét változata tartalmazza a veszteség és az emlékezeti megmaradás kérdését: Adonis halála után nem egyszerűen „vége van” a történetnek, hanem valamilyen emlékezeti forma, virág, rítus, ismétlés, kultikus újrajátszás veszi át a narratíva helyét. E ponton válik különösen termékenyvé a disszertáció fő tézise szempontjából az a belátás, hogy a történet nem csupán

---

<sup>105</sup> Biónnál maga Aphrodité kéri a haldokló Adonis fölé hajolva, hogy Persephone fogadja be az alvilágba. Bión, Adonis siratása, *Görög költők antológiája, szerk.*

<sup>106</sup>Burkert, 248.

erotikus tragédia, hanem eleve két eltérő logika feszültségében mozog: az egyik a vadászat–hírnév–férfias próbatétel, amely a hősi emlékezet felé tart, míg a másik a veszteség–test–női siratás, amely viszont a rituális–affektív emlékezetet működteti. A következőkben ezért röviden felvázolom azt a kultikus hátteret,<sup>107</sup> amelyben a mítosz rituális újrarájátszása a női közösségi térben önálló emlékezeti gyakorlatként stabilizálódott.

#### **III.4. Az Adonis-kultusz eredete, menete és utóélete**

Az Adonis-kultusz menete tulajdonképpen egy temetési szertartás ritualizált változata volt Adonis történetbe ágyazva. Szemben a Démeter ünneppel, amely hivatalos ünnep volt, az Adonis-kultusz sosem vált a polisz által támogatott ünneppé.<sup>108</sup> Burkert kiemeli, hogy ez a kultusz adott teret a nőknek, hogy szabadon kimutassák indulataikat és érzéseiket, „a polisz és a család merev rendjével szemben,” amely nagyon behatárolta mozgásterüket e téren.<sup>109</sup> Az ünnep menetére ókori drámákból, írásokból következtethetünk, részleteire pedig a fennmaradt tárgyi emlékekből, melyek közül néhányat a következőkben részletesen is ismertetek.

A nyáron, valószínűleg június közepén, kifejezetten csak nők részvételével tartott fesztivál a leírásokból következtetve legalább két napon át tartott. Alexiou szerint a rituális és extatikus tánc éppúgy része lehetett a fesztiválnak, mint a siratás.<sup>110</sup> Az ókori irodalmi források és a modern kutatások alapján az ünnep menete a következő lehetett: az ünnep első napján a nők összegyűltek és faragott Adonis szobrocskákat sirattak a korban szokásos siratási gesztusokkal, azaz hangosan jajgattak, hajukat tépték, mellkasukat verték, megszaggatták ruhájukat. Plutarkhosznál mindezt az utcák kereszteződésénél teszik, ahogy az egyik szereplő meg is jegyzi: szinte ellepik a várost.<sup>111</sup> De az ünnepre való készüllet már korábban elkezdődött: ezüst tálacskákban, de többnyire megtört cserepekbe töltött földbe gyorsan növény salátamagot vetettek, amelyeket aztán az Athénban szokásos építkezésnek megfelelő lapos háztetőkre vitték. A növény ott gyorsan kifejlődött, ám az évszak erős napsütésében hamar ki is égett a napon.

---

<sup>107</sup> Maga az Adonis-kultusz kifejezetten görög ünnep volt; ennek megfeleltethető ünnepet akár nevében vagy pontos menetében nem találtak más népcsoportnál, bár a Biblia szól a mezopotámiai Dumuzi – Tammuz kultuszról, amely során a városkapuknál és a háztetőkön siratják Tammuz-t.

<sup>108</sup> Alexiou, 56.

<sup>109</sup> Saját ford. Burkert, 249.

<sup>110</sup> Alexiou, 56

<sup>111</sup> Plutarkhosz, *Párhuzamos Életrajzok, Alkibiadész és Coriolanus*, Magyar Elektronikus Könyvtár, §17

Ekkor kezdődött meg a kultusz tulajdonképpeni siratási szakasza. A kiégett Adonis kertecskéket az Adonist ábrázoló szobrocskákkal együtt siratási menethez hasonlatos vonulással, jajgatással és a siratás rituális gesztusaival kísérve a tengerhez vitték, és ott a kertecskéket és a szobrokat is a tengerbe dobták. Az ünnep során szokásos volt a tömjénfüst használata,<sup>112</sup> amely hagyományosan Aphrodité (Venus) istennőhöz köthető.<sup>113</sup>

Az Adonia menetéről több görög költőnél és drámaírónál is olvashatunk, pl. Theochritosnál, akinek „Szürakuszai nők az Adónisz ünnepen” című költeményében két nő Arisnoé királynő palotájába siet az Adonis ünnepre, ahol a megbízott énekesnő Adonisról énekel. Mint látni fogjuk, a költemény nemcsak az ünnepre, hanem annak kulturális környezetére is rávilágít. Egy másik, az Adonis-kultuszt részletesen bemutató forrás Bióntól az „Adonis siratása,” amely magyarul Szepessy Tibor fordításában olvasható, és valószínűsíthető, hogy a Theokritosnál a szürakuszai nők történetén belül olvasható siratóénekhez hasonlóan valós ünnepségeken is elhangzott.

### **III.5. Bión: „Adonis siratása” – A rituális siratás költői koreográfiája**

Míg Aiszkülosznál a siratás a drámai cselekvés etikai és politikai terébe ágyazódik, Bión „Adónisz siratása” című idilljében poétika eszközök révén ismerhetjük meg az Adonis-kultusz menetét. A költemény a női rituális gyász egyik legteljesebb irodalmi sűrítője, amelyben a siratás gesztusai nem pusztán leíró elemekként jelennek meg, hanem strukturáló elvként működnek. A költemény nem narratív értelemben halad előre, hanem a siratás ismétlődő mozdulatait, ritmikusan visszatérő formuláit követi. A refrénszerű jajkiáltás („Jaj, meghal a kedves Adónisz!”), a rituális sirató gesztusok verbális megfelelőjeként működik, amely újra és újra visszavezeti a szöveget a veszteség alaphelyzetéhez. A költemény a rítus hangzó aktusával kezdődik:

Jaj, meghal a kedves Adónisz!

Meghal a kedves Adónisz!<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Burkert, 248.

<sup>113</sup> Alexiou, 55.

<sup>114</sup> Bión, „Adónisz siratása,” *Görög költők antológiája*

A kettős jajkiáltás kijelöli a siratás performatív kezdetét és a közösségi részvételt aktiválja, amelyet a gyász rituálisan előadható pátoszformulaival egészít ki: „kebledet ütve sírd mindenkinek el.”<sup>115</sup> A költemény az első néhány sorában sűrítve összefoglalja az egész történet fontosabb pontjait és tragikumát:

Gyászol, Adónisz, a vers: „Jaj, meghal a kedves Adónisz!” „Meghal a kedves Adónisz!” – Erószok is ezt panaszojják. Bíbor fekhelyeden te se szunnyadj már, Küthereia: öltél gyász-feketét tört szívvel, s kebledet ütve sírd mindenkinek el: „Jaj, meghal a kedves Adónisz!” „Meghal a kedves Adónisz!” – Erószok is ezt panaszojják. Fekszik Adónisz a bércek alatt, szép, hőszinü combján hőszin agyar sebe ég, s hogy Küpriszt marja a bánat, már csak alig piheg ajka, sötétlő vére elomlik teste haván, örök éjbe kövül szeme tört-tüzü kékje, ajkairól tovatűnik a pír, tovatűnik az élet, s csókja is elhervad. Soha ajka nem illeti Küpriszt.<sup>116</sup>

A szöveg ezt követően sorra nevezi meg a siratás klasszikus testgesztusait: Aphrodité „szertezilált hajjal bebolyongja a rengeteg erdőt, gyászköpenyén öve sincs, fehér hóként ragyogó szép keblei halmát bíbor vérbe borítja kezének durva ütése.” A részlet egyszerre rögzíti a kibontott haj, a laza, megszaggatott öltözet, a mezítlábas, kontrollt veszített testmozgás és a mellkas verésének gesztusait: pontosan azokat az elemeket, amelyeket a temetkezési tárgyakon és Aiszhülosznál is azonosíthattunk. A rituális gyász vizuális koreográfiája ebben az értelemben irodalmi médiumba fordul át. Aphrodité alakján sorra felismerhetők azok a mozdulatok, amelyek az archaikus és klasszikus kori temetkezési ábrázolásokon is megfigyelhettünk: a felsoroltakon túl a saru levetése, mezítlábas bolyongás, a test körüli körözés és odahajlás, valamint a hangos jajgatás, amely a női gyász nyilvános, performatív jellegét hangsúlyozza. Aphrodité teste a siratás médiuma, a sebzett Adónisz combján éktelenkedő seb és a „szívbe ütő” fájdalom párhuzama a testi érzetek szintjén teszi érzékelhetővé a veszteséget. A halál nem elvont eseményként jelenik meg, hanem konkrét testeken és testmozdulatokon keresztül: a test a gyász ikonikus médiumává válik, hordozva a kulturálisan, a közösség által kódolt rituális koreográfia elemeit.

---

<sup>115</sup> Uo.

<sup>116</sup> Uo.

A siratásban a folyók, a fák, források és hegyek is csatlakoznak az Adóniszért zengő gyászdalhoz.<sup>117</sup> A siratás itt rituális és lírai is egyszerre: különösen beszédes az a mozzanat, amelyben a test önsebzése mitikus természeti környezetben jelenik meg: „az ágak tépik, szaggatják” Aphrodité testét, és „szent vére befesti a fákat.”<sup>118</sup> Ez a kép a klasszikus siratási gesztusnak, az arc és a test karmolásának szublimált, mitikus, poétikus formája: a női test önsebzése a természetben köszön vissza, a természet maga válik a siratás médiumává. A természet mellett, mint Aphrodité társai, a Nümphák, az Erószok, Hümenaiosz, Khariszok, Moirák is bekapcsolódnak a lamentációba. Ez a sokszereplős siratás a rituális gyász egyik alapvető sajátosságát tükrözi, amely a halott búcsúztatását nem privát, hanem a közösség egészét érintő emlékezeti eseményként dolgozza fel.

Bár a költemény a siratást jelöli meg fő témájául, és már rögtön az első sorban ezzel is indít, ezzel egyidőben a szerelmi dal jellegzetességeit is hordozza; a szövegben az erotikus dimenzió is hangsúlyosan jelen van. Aphrodité a holttesthez fordulva így szól:

Ne hagyj el, Adónisz, még ma ne hagyj el, Adónisz, a végső búcsúra jöttem, hogy karom átfonjon, s hogy az ajkam az ajkadat érje. Éledj, egy kicsi percre, s a csókodat add legutolszor! Addig tartson a csókod, ameddig az életerőd tart, míg csak számba lehelled a lelkedet és pihegésed szívemet éri, amíg csak igéző áramod átjár, s míg kiürítem a vágy poharát. Öleléseidet őrzöm, mintha Adónisz lenne, hisz elhagysz messzire engem, elhagysz messze, Adónisz, alászállsz bús Akherónhoz, s gyűlölt, szörnyű urához, amíg nyomorult magam élek, istennő vagyok, és lehetetlen téged elérnem. Perszephoneia, fogadd be a férjem: a lenti világban messze nagyobb az erőd, s ami szépség, mind te kapod meg.<sup>119</sup>

A költeménynek ezen a pontján a gyász már nem pusztán veszteség, hanem szerelmi hiány; a siratás koreográfiája erotikus pátoszformulákkal telítődik. A következő sorok azonban nem tisztán az erotikus-szerelmi perspektívából értelmezhetők: „a csókodat add legutolszor! Addig tartson a csókod, ameddig az életerőd tart, míg csak számba lehelled a lelkedet és pihegésed szívemet éri.” Alexiou megjegyzi, hogy ez a mozzanat valójában tradicionálisan is a siratás és

---

<sup>117</sup> Alexiou, 56

<sup>118</sup> Bión, „Adónisz siratása”, Görög költők antológiája, ford. Szepessy Tibor

<sup>119</sup> Uo.

a búcsú része volt, az utolsó búcsú a halottól.<sup>120</sup> Különösen érdekes a költeményben a következő rész, amelynek ikonográfiája a későbbi képi feldolgozásokban, többek közt Furini festményén is tetten érhető:

Rőt fáklyáit eloltja az ajtónál Hümenaiosz, s míg szétszórja a nász-koszorút, nem a „hümén”-t, már nem a „hümén”-t zengi szokása szerint, csak az „ó jaj”-t. „Ó jaj” – a bús Khariszok, keserűbben, mint Hümenaiosz gyászolják Kinürasz sarját, deli, bájos Adóniszt, s „meghal a kedves Adónisz!” – ezerszer zengi az ajkuk.<sup>121</sup>

Hümenaiosz, Dionüszosz és Aphrodité fia, Erósz kísérője, a lakodalmi dal és a lakodalom istene volt az ógörög kultúrában, illetve ő volt magának a nászéneknek (hymén) a megszemélyesítése is. A görög világban a „hymén” egyszerre jelenthette a menyegzői éneket és azt a rituális nyelvet, amely a házasságkötést kíséri; Hümenaiosz ennek a „hangja” és jelképes alakja volt. A festményeken, domborműveken, szobrokon Hümenaiosz szép arcú ifjú, fáklyával és rózsakoszorúval, de időnként fuvolával és szárnyasan is ábrázolták.<sup>122</sup>

A Bión-féle Adónisz-siratásban Hümenaiosz eloltja a menyegzői fáklyákat az ajtófélfán, szétszaggatja a nászkoszorút, és a megszokott „hymén, hymén” helyett már csak a gyász „ó jaj” hangját ismétli. Ez azt jelenti, hogy a rituális rend megfordul: a házasság, azaz az életkezdet, a termékenység és a közösségi öröm helyett a rítus nyelve átfordul a halál, a veszteség, a hiány nyelvébe.<sup>123</sup> Vagyis Hümenaiosz itt a nász és temetés közötti átjárás emblémája. Adonis alakját pontosan ez a kettősség, a rituális gyász és az erotikus vágy együttes jelenléte teszi különlegessé a görög emlékezeti rendben, és ez készíti elő azokat a poétikai és ikonográfiai megvalósulásokat, amelyet a kora modern Venus-Adonis feldolgozásai újraaktiválnak.

A költemény záró képei: a halott test megmosdatása, bebalzsamozása, virágokkal való meghintése, a fáklya eloltása, egyértelműen a temetési rítus konkrét fázisait idézik meg:

---

<sup>120</sup> Alexiou, 57.

<sup>121</sup> Uo.

<sup>122</sup> *Ki kicsoda az antik mítoszokban*, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-ki-kicsoda-az-antik-mitoszokban-F869D/h-F892F/humenaiosz-F8985/>

<sup>123</sup> Hogy a fáklyák kioltása a nász lehetőségének meghiúsulását jelzi, arra Alexiou is rámutat, Alexiou, 56. A fáklyát eloltó ifjú alakja Furini festményének előterében is megjelenik majd, mint látni fogjuk.

Szórd be virágkoszorúk puha szirmaival: vele haljon – mint ahogy ő meghalt – a mezők valamennyi virága. Önts rá szír kenetet, s balzsammal kend meg a testét, vessen a balzsam mind, ha Adónisz, a balzsamod elvész. Fekszik a kedves Adónisz a bíborszín takarókon, s teste körül sír, jajgat az összes Erósz; hajuk ékét adják gyász-adományul a holtak. Az egyik az íját, másik még nyilait, szárnyát, tegezét is elejti. Közben a lábáról leveszik saruját, aranyos tál kristálytisza vizével a vért mossák le a combról, s öntik rá a hűvös levegőt puha szárnyuhogással. „Jaj neked, ó Küthereia!” – Erószok is ezt panaszozzák.<sup>124</sup>

Alexiou olvasatában az antikvitás során mindvégig élő meggyőződés maradt, hogy az Adoniskultusz szorosan összefügg a gyümölcsök és a virágok érésével, betakarításával: Adonis halála a termény aratását, leszedését jelképezte, míg alvilági tartózkodása a föld mélyében történő érés képzetével kapcsolódik össze.<sup>125</sup> T. Horváth is amellet érvel, hogy Adonis köré misztériumvallás szerveződött, melynek középpontjában Adonis mint meghaló-feltámadó istenség áll, aki egy istennő haragja miatt hal meg (esetében Artemisz vadkant küld ellene<sup>126</sup>), majd kedvese (Adonisnál Aphrodité) életre kelti, hogy elfoglalhassa helyét az istenek között az alvilágban. T. Horváth Adonist a vegetációs istenek, Ozirisz, Damuzi, Attis mellé sorolja<sup>127</sup> s hozzáteszi, hogy „minden misztérium-vallás leglényegesebb tanítása az újjászületés... a misztériumoknak a lényege az istennel való azonosulás... a feltámadás (*apathanatizmosz*=’haláltalanítás’),” melynek célja: „magukba fogadni az istenséget.”<sup>128</sup> A Dionüszosz és Kübelé-Attis misztériumában a „legmagasabbrendű Attisz-beavatási szertartás a ’taurobolium’ (bikaáldozat) volt,” amely során a jelölt fejére az áldozati bika vére folyt, és a jelölt így egyesült az istennel.<sup>129</sup> Bár Adonis alaptörténetében, így Biónnál is, Adonis kiontott vére virággá változik, Shakespeare-nél megjelenik majd az a kép is a virág mellett, hogy Venus a halott ifjú vérét arcára keni,<sup>130</sup> s ugyanez a motívum a Lukrécia meggyalázásában is megfigyelhető, amikor

---

<sup>124</sup> Bión, „Adónisz siratása”, *Görög költők antológiája*, ford. Szepessy Tibor

<sup>125</sup> Alexiou, 57.

<sup>126</sup> Más variációk szerint Árész/Mars küldi a vadkant Aphrodité/Venus iránti féltékenységből.

<sup>127</sup> T. Horváth Ágnes, *Az ókori mediterránum térségének vallásai és mítoszai*, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 1999., 41.

<sup>128</sup> Uo. 42.

<sup>129</sup> Uo. 43

<sup>130</sup> „And stains her face with his congealed blood,” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1122

Collatine magára keni Lukrécia véré.<sup>131</sup> A fenti misztérium-beavatás mellett a véráldozat, állatáldozat gyakran része volt a temetési szertartásoknak vagy az istenek megünneplésének valamilyen formában,<sup>132</sup> ám az Attis misztériumának beavatási szertartása, amelyben kifejezetten a leölt állat fejre csorgatott vére jelöli az istennel való egyesülést, hasonló értelmezésre nyithat teret Venus és Adonis esetében is.

A virágnak, gyógynövénynek a jelenléte a történetben azonban nem csupán a vegetációs istenség perspektívájából értelmezhető. Még ha a kultusz eredetileg valamiféle vegetációs rítusból is fejlődött ki, a virágokkal és a frissen szedett növényekkel való kapcsolat nem csupán a siratások költői nyelvében maradt fenn, hanem a rítus konkrét részleteiben is: Adonist színes virágokkal teleszórt ágyon fektették ki, a távozását kísérő „Adonis-kertek,” gyorsan kihajtó magvetések pedig mulandó, gyorsan elfonnyadó földi életének jelképeiként működtek. Emellett az idézett részlet azt is megjeleníti, ahogyan az antik görög szertartásban az elhunytat felkészítették a halottvirrasztásra: babért, zellert, és más illatos növényeket hintve a testére, a feje köré, és a teste alá. Ennek praktikus okai is volta (a bomlásnak induló test szagának elfedése, bogarak távol tartása), de egyben a gonosz szellemek elűzését is szolgálta.

A költemény tehát nem csupán irodalmi változata az Adónisz-mítosznak, hanem modellértékű dokumentuma is az ógörög temetési szertartásnak, az Adonis-kultusznak és annak a női rituális emlékezeti rendnek, amelyben a siratás gesztusai, a test és a hang együttese alakítja ki a halott beltingi értelemben vett kulturális jelenlétét. Az idill nem pusztán elbeszéli Adonis halálát, de a rituális siratás lírai kézikönyveként is működik: a pátoszformulák olyan sűrített készletet tárja elénk, amelyek a női gyász koreográfiáját kultikus és poétikai normává emelik. Bión szövege összekötő kapocs a temetkezési rítus rögzített alapszerkezete és az Adonis-kultusz között.<sup>133</sup> Ez az a gesztusnyelv és emlékezeti struktúra, amely később a különböző médiumokban és történeti kontextusokban, többek közt Shakespeare és Furini műveiben is újraaktiválódik.

---

<sup>131</sup> Shakespeare, William. *Lucrece*, In *The Complete Poems of Shakespeare*. Edited by Cathy Shrank and Raphael Lyne. London and New York: Routledge, 2018, 1774–5.

<sup>132</sup> Így például Achilleusz is számos ifjú trójai harcost és állatokat is áldoz Patroklosz temetésekor, de Shakespeare-nél is megjelenik ez a szokás, pl. a *Titus Andronicusban*, amikor elhunyt fiaiért cserébe Titus Tamora fiát áldozza fel. Itt azonban inkább a szemet-szemért elv alkalmazásáról van szó, a kiontott vér megbosszulásáról, az elhunyt kiengeszteléséről, és nem az istennel való egyesülésről a kiontott vér által, mint az Attis misztériumban.

<sup>133</sup> Alexiou kiemeli, hogy a költeményt ráadásul valószínűleg eredetileg is előadásra szánták az Adonia második napjára. Alexiou, 56.

### III.6. Theochritos „Szürakuszai nők az Adonis ünnepen”

Theochritos költeményében Biónéhoz hasonlóan részletesen kirajzolódik az Adonis-kultusz menete. A következő részlet a költeményben Arisnoé palotájában éneklő énekesnő dala.

Ó, ez a szíromözön az ezüstfonatú kosarakban! S Szíria fűszerei! tartályuk arany s alabástrom! Ami kalácsot a nők, lánglisztbe ezernyi virágot s mézet gyúrva, tüzes lapokon vagy finom olajban csak süthetnek: mind ott van körülötte, madárként vagy mint kígyó: ott csúszik vagy röpdös a képen! [...] s hogy bíborlik amott az a két álompuha szőnyeg! Mondja is a pásztor, a milétoszi, számoszi, büszkén: „A mi juhunk gyapján pihen a szépséges Adónisz!” Küprisz ezen nyugszik, azon meg a rózsakarú férj; egy-két esztendő híjján húszéves az ifjú, ajka piroslik még, nem szúr csók közben az álla. – Most pedig istennőnk örvendjen szép jegyesének. Holnap, ahogy esik a harmat, kimegyünk vele mind a tajtékzó tenger partjára, kivisszük a képét, s ott, keblünk kitakarva, bokáig eresztve ruhánkat és lobogó hajjal, harsogjuk a szélbe a gyászdalt: – Csak téged hoz s visz szabad út, ó, édes Adónisz, köztünk és Akherón közt. Más félisten, a szörnyű Aiász, nem menekül soha onnan [...] Elmegy, édes Adón: de ahogy ma, szeress ezután is! Mint most, drága barát; jöjj vissza jövőre barátként!<sup>134</sup>

Megjelennek tehát az Adonis kertecskék, az ünnephez készített ételek, a füstölők, az Adonis szobrocskák, sőt, Aphrodité szobrocskája is. Ahogy az énekes mondja, a kertecskéket a figurákkal együtt másnap a tengerbe dobják, hogy visszamehessenek Persephonéhoz. Érdekes megfigyelni, hogy a leírt siratási gesztusok is a korábban ismertetteket követik, de tovább is mennek, féktelenebbek, hiszen a nők a tervek szerint egészen kibújnak ruhájukból, úgy siratják Adonist. A kultusz koreográfiája, a szimbolikus és rituális tárgyak, a siratás gesztusai, a jajkiáltások itt is olyan cselekvéssorozatot mozgósítanak, amely szoros megfelelést mutat a temetkezési rítus fázisaival (prothesis, ekphora és elhantolás, rituális lezárás). Ugyanakkor a halál eseménye mitikus időbe helyeződik át, hiszen a mitológiai történet része, és ciklikusan, évről évre újra játszódik. Ebben a mitikus térben Adonis alakja rituálisan gyászolható halottként

---

<sup>134</sup> Theokritosz, „Szürakuszai nők az Adónisz ünnepen,” Görög költők antológiája, Ford. Szabó Lőrinc,  
<http://mek-oszk.uz.ua/07000/07081/07081.pdf>

jelenik meg. A kultusz a hiány tapasztalatát teszi periodikusan újraélhetővé: nem lezár, hanem újra és újra megnyitja a veszteséget és teret ad a kultikus siratás poétikai és ikonográfiai továbbélésének. A következőkben arra a kérdésre keresem a választ, miért kizárólag női ünnep volt az Adonis-kultusz, és népszerűsége ellenére miért nem válhatott hivatalos állami ünneppé. Elsőként az ünnep kontextusát és a kor történelmi eseményeit vizsgálom meg.

### III.7. Az Adonis kultusz és a háborús gyász összefüggései

Az ókori történetírók és a görög drámák több alkalommal is említik az Adonis-ünnepet. Az ünnep kontextusát megvizsgálva ezekben a művekben, érdekes összefüggést figyelhetünk meg a háború, a hőskultusz és az Adonis-kultusz között. Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* című művében az Alkibiadész és Coriolanus életét bemutató fejezetekben<sup>135</sup> az Adonis-ünnep a peloponnészoszi háború szicíliai hadjáratának előestéjén kerül a figyelem középpontjába, a Szürakusza ellen indított athéni támadás történeti kontextusában. Az események leírása élesen kirajzolja a háborús lelkesedés és a veszteségtől való félelem közti feszültséget. Míg az athéni vezetők a hadjárat vezetését Alkibiadészra bízták, akit szenvedélyes természete, győzni akarása és kockázatvállalása tett alkalmassá a fiatalok mozgósítására, addig az idősebb nemzedék egy része a vállalkozás túlzott merészségét hangsúlyozta és pusztító következményeitől tartott. Plutarkhosz elbeszélésében az ifjúságot a háború ígérete és a dicsőség reménye ragadja magával, miközben olyan tekintélyes alakok, mint Szókratész vagy Metón, már a hadjárat előtt baljóslatú előérzettel tekintenek a közelgő eseményekre. A hadjárat irányítására kijelölt másik vezető, a megfontoltabb és óvatosabb Nikiasz hiába próbálja visszatartani a várost a vállalkozástól: a hadjárat kockázataira vonatkozó figyelmeztetései nem tudják ellensúlyozni Alkibiadész lendületes, ambiciózus érvelését. Alkibiadész „megnyerte magának az ifjakat, és a háború nyújtotta lehetőségekkel felcsigázta reményeiket... Szókratész, a filozófus és Metón, az asztrológus, mint mondják, semmi jót nem remélt a hadjárattól.”<sup>136</sup>

A döntés végül a háborús vállalkozás mellett születik meg. Ebben a politikailag megosztott és érzelmileg felfokozott térben válik különösen jelentőssé az Adonis-ünnep megjelenése, amelyről Plutarkhosz a következőképp ír:

---

<sup>135</sup> Plutarkhosz, *Párhuzamos életrajzok*, ford. Máthé Elek, I. köt. (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 407–500

<sup>136</sup> Uo.

A népgyűlés megszavazta a javaslatot, a hajóhad készen állt az indulásra, akkor azonban baljóslatú előjelek mutatkoztak, elsősorban az ünneppel kapcsolatban, ekkor tartották ugyanis Adónisz ünnepét; ilyenkor az asszonyok a város minden részén eltemetésre váró holttesteket ábrázoló szobrokat helyeznek el, gyászszertartásokat mimelnek, mellüket verik, és halotti dalokat énekelnek. Ekkor történt a Hermák megcsonkítása is: egyetlen éjszaka a legtöbb Herma arcát szétzúzták. Ez erősen nyugtalanította még azokat is, akik ilyesmire nem sokat adtak. Elterjedt a híre, hogy a szentségtörést a korinthusiak követték el; az ő gyarmatuk volt ugyanis Szürakuszai, és azt remélték, hogy a rossz előjelek majd késleltetik, esetleg meg is akadályozzák a hadjárat megindítását. De sem az ilyen szóbeszéd, sem a kedvezőtlen előjelek nem indították meg az athéni népet.<sup>137</sup>

Az „eltemetésre váró holttestek” az Adonis holttestét ábrázoló rituális szobrocskák voltak, és a leírásból szépen kirajzolódnak a rituális siratás gesztusai is. A Hermák megcsonkítása szintén lényeges mozzanat: ezek a hasáb alakú, kötömbből faragott, férfifejet és nemi szervet ábrázoló, többnyire az útkereszteződéseknél elhelyezett szobrok a jó szerencsét voltak hivatva megőrizni, így a fejek szétzúzása kifejezetten rossz ómennek számított. Bár a tettel utólag Alkibiadészt vádolták az athéniak, az utókor pedig gyakran Athén ellenlábait, az események az Athénban maradt, fiaikat és férjeiket kényszeredetten háborúba engedő nőkkel is kapcsolatba hozhatók. A kultusz ebben a kontextusban baljós jelentéssel telítődik, és a hermák megcsonkításával együtt a közösségi gyász és a közelgő veszteség előérzetének értelmezési keretét nyitja meg. Éppen ezért itt nem pusztán vallási rítusként, hanem a háború által fenyegetett emberéletekre és a várható veszteségekre reflektáló, ellenpontoszó gyászkultuszként értelmezhető.

Hasonló kontextusban jelenik meg az Adonis-kultusz az elsőként épp a peloponnészoszi háború idején, Kr.e. 411-ben előadott komédiában, Aristophanész *Lüszisztratájában* is, amelyben az athéni nők Lüszisztrate vezetésével elfoglalják az Akropoliszt, és megesküsznek, hogy addig nem hálnak újra férjeikkel, amíg azok véget nem vetnek a Spártával való háborúskodásnak. Arra panaszkodnak ugyanis, hogy az állandó harcok miatt nem csupán testi vágyaik maradnak betöltetlenül, de hosszú távú veszteséggént utódaik sem lesznek. Érvelésüket figyelmen kívül hagyva a férfiak fel vannak háborodva az Akropolisz elfoglalásán. Ráadásul a fellegvárba visszavonuló nők épp Adonis ünnepét ülik, és őt siratják. A nők karának a férfikkal való nyílt szócsatája után a férfiak vezetője fáklyával akarja megégetni a nők vezetőjének haját,

---

<sup>137</sup> Plutarkhosz, *Párhuzamos*, „Alkibiadész”, 18. rész <https://mek.oszk.hu/03800/03892/html/02.htm>

mire a nők vödörket hoznak és vízzel öntik le az ellenük felvonult férfiakat. A Tanácsos ezek után így szól:

No, tessék, itt a híres asszony dőzsölés,  
dobpergetés, „Szabaziosz” – kiáltozás,  
„Adónisz” – jajveszékelés a háztetőn,  
amelyről egykor a gyűlésen hallottam én.  
Nem jó időben szólt Démosztratosz: „Hajónk  
Szicíliaba tartson,” táncolt asszonya  
s „aj, aj, Adónisz,” mondta. Mire Démosztratosz:  
„Zakünthoszból toborozzunk páncélos hadat”;  
s a már elázott nő a háztetőn kiált:  
Sirassátok Adóniszt!” – Végbevitte ám  
az istenverte gaz mégiscsak terveit.  
Ilyesmi történik, ha az asszony féktelen.<sup>138</sup>

Az idézett részből nem csupán az Adonis-kultusz menetének egyes mozzanatai rajzolódnak ki, de csakúgy, mint a Plutarkhoz *Alkibiadész* történetében, összefüggés figyelhető meg a férfi családtagjaik háborúba küldése ellen lázadó nők és az Adonis-kultusz megünneplése között. Úgy tűnik, hogy az Adonis-kultuszon keresztül a nők hangot és formát adhattak egy olyan ügy kapcsán született gondolataiknak és érzelmeiknek, amelyben nem kérték ki a véleményüket.<sup>139</sup> Így a női siratás és az Adonis-kultusz megülésének politikai jelentősége ebben a kontextusban legtömörebben úgy foglalható össze, hogy míg a temetési szertartások részeként végzett siratási rituálé a halál emlékezeti rendje volt, az Adonis-kultusz sok esetben a nők politikai és társadalmi ellenállásának terepévé is vált.

Ám a női fájdalommal és siratással szemben álló, valamint az azokat kiváltó, a hősiességet és a harci kedvet dicsőítő eszme és az ahhoz kapcsolódó emlékezeti rend magában a kultuszban is fellelhető, mégpedig a vadkanvadászat motívumában. A következőkben először a vadászat kulturális jelentőségét, majd a vadkanvadászat ókori jelentőségét tekintem át, végül bemutatom, miként értelmezhető a Venus és Adonis korokon átívelő történetében.

---

<sup>138</sup> Arisztophanész, *Lüszisztraté*, 387–402, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1959, 23.

<sup>139</sup> Az Adonis kultusz és siratás közti összefüggésre Sijakovic is rámutat: az ünnep a nők lehetősége, hogy tiltakozzanak fiaik és férjeik legyilkolása ellen, valamint, hogy kifejezzék fájdalmukat.

### III.8. Vadkanvadászat, hősiesség, emlékezet

A vadkanvadászat ikonográfiájának megértéséhez a vizsgálódást a vadászat tágabb történeti és kulturális kontextusának feltérképezésével kezdem. MacKenzie a vadászat és a brit imperializmus kapcsolatát vizsgáló munkájában a vadászat kulturális történetét nem pusztán gazdasági vagy ökológiai gyakorlatként, de ugyan annyira identitásképző és hatalmi diskurzusként vázolja fel.<sup>140</sup> Értelmezésében a vadászat a történelem során következetesen túlmutató puszta élelemszerző funkcióján: a természet feletti uralom metaforájává, a férfivirtus bizonyításának eszközévé és a társadalmi hierarchia performatív megjelenítésének terévé vált. Az archaikus társadalmakban a vadászat még a közösség fennmaradásának feltétele volt, ám már ezekben a kultúrákban is megfigyelhető a rituális dimenzió: a nagyvad elejtése nem csupán praktikus tett volt, hanem ünnepi, mitikus jelentésű esemény is. A paleolit barlangfestmények, az egyiptomi domborművek, az asszír reliefek és a görög vázáképek egyaránt tanúsítják, hogy a vadászat képi reprezentációja a hatalom, a kontroll és a férfi identitás vizuális megfogalmazásának egyik legkorábbi formája. MacKenzie külön hangsúlyozza, hogy a vadászat az elit önmeghatározásának egyik legfontosabb gyakorlata volt, s nem szabadidős tevékenységként, hanem a harcosi alkalmasság és a vezetői rátermettség bizonyítékeként jelent meg.<sup>141</sup>

Az ókori athéni katona és történetíró Xenophón a vadászatot kifejezetten a harcias erények formálójának tekinti: „Őseink tudták, hogy a vadászat volt sikerük forrása ellenségeikkel szemben, ezért gyakoroltatták azt az ifjakkal.”<sup>142</sup> A vadászat nála nem pusztán metaforikus előkészület a háborúra, hanem annak konkrét pedagógiai terepe is. A görög elit számára a vadászat a férfivá válás és a közéletbe való belépés előfeltétele volt. E kulturális horizonton belül a vadkan különösen kitüntetett helyet foglal el: nem csupán egy elejtendő vad,

---

<sup>140</sup> MacKenzie, *The Empire of Nature*, 6-24.

<sup>141</sup> MacKenzie, *The Empire of Nature*, 6-24.

<sup>142</sup> “Our ancestors knew that hunting was the source of their success over their enemies and made the young men practice it.” Saját fordítás az angol szöveg alapján. Xenophón, *Kynēgetikos* 12.6; J. K. Anderson, *Hunting in the Ancient World*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1985, 17A görög szöveg a következő oldalon ellenőrizhető: E. C. Marchant, szerk., *Xenophontis Opera Omnia*, vol. 5, Oxford: Clarendon Press, 1920, *Bibliotheca Augustana*, [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Xenophon/xen\\_kyne.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Xenophon/xen_kyne.html)

hanem az egyik legveszélyesebb ellenfél, amely több mitológiai történetben is szerepel. A görög mitológia hősei, Meleagros a kalüdóni vadkan ellen, Odüsszeusz a Parnasszosz-hegyi vadkanvadászat során és Héraklész az erümanthoszi vadkan elfogásakor nem csupán vadásztetteik révén legitimálják hősi státuszukat, hanem éppen a veszély tudatos vállalásán keresztül. A vadkan elejtése a harci alkalmasság és bátorság, sőt esetenként a hősiesség bizonyítéka. A római világban ez a logika már intézményesül: a császár személyéhez kapcsolható ikonográfiában a vadászat a rend fenntartásának allegóriájává válik, és az uralkodó, aki legyőzi a vadat, a káoszt alakítja renddé. A vadászat így politikai metaforává lesz.

A vadászat gyakorlatának megítélése hosszú kulturális fejlődéstörténeten ment keresztül, ám a férfi identitás performatív megerősítésében játszott szerepe mindvégig megmaradt. A következőkben a vadászat egy szűkebb formáját, a vadkanvadászatot nem egyszerű mitikus díszletként, hanem emlékezeti kódként vizsgálom: olyan kulturális jelrendszerként, amely a férfivá válás, a harcosi alkalmasság és a hősi önazonosítás próbatételeit hordozza. E rituális–emlékezeti jelentésmező nélkül ugyanis Adonis halála, „vadászbalesete” könnyen pusztán narratív epizóddá zsugorodhatna. A vadkan az archaikus és klasszikus görög képzeletben nem semleges mitikus préda, hanem a férfiközösség próbatételeinek egyik legfontosabb jelölője. Ez az alfejezet tehát arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen harcosi és beavatási jelentésmezőt aktivál a vadkan alakja, és ezek fényében hogyan értelmezhető Adonis eltökéltsége, hogy a vadkanvadászat veszélyes próbatételét válassza a szerelmes percek helyett.

Vizsgálódásomat az *Odüsszeia* XIX. énekében található Parnasszosz-hegyi vadkanvadászat történetének felelevenítésével kezdem:

Majd hogy a rózsásujjú Hajnal kelt ki a ködből,  
elmentek vadat üzni, kutyaik is, ők maguk is már,  
Autolükosz fiai: s velük indult fényes Odüsszeusz.  
És felvágta az erdővel borított hegyoromra,  
Parnasszoszra; [. . .]  
ment ebeikkel, rázva nagyárnyékú kelevézét.  
Ott egy nagy vadkan sűrű cserjésben heverészett,  
[. . .]  
Hát a kutya topogása, vadászok lábdobogása  
vette a kant körül, ám kirohant az a sűrű berekből,  
fölmeredett sörtéje, szeméből szikra szökött ki,

és közelükbe megállt. Legelőször a fürge Odüsszeusz  
fogta a hosszú gerelyt jóizmú kézzel a kanra,  
megsebesíteni vágyva: s a kan megelőzte, reátört,  
s térde fölött merítette ki vérét, tépte ki húsát,  
rézsút rontva reá, de a csontig mégse csapott be.  
Most Odüsszeusz, dárdával a kant jobb marba sebezte,  
túlán jött ki sugárzó vége az érckelevéznek;  
porbarogyott, hörgött, testéből szállt ki a lélek.<sup>143</sup>

A Parnasszosz-hegyi vadkanvadászat ikonikus esemény, hiszen az *Odüsszeiában* ez az egyetlen alkalom, amely során még a leleményes Odüsszeusz is súlyosan megsebesül. Hollingworth, aki a vadkanvadászat szimbolizmusáról szóló tanulmánya elején egy hosszabb passzust idéz Homérosz művéből, kiemeli, hogy a leírás arra is bizonyíték, hogy a vadkan elejtésének gyakorlata mint a férfi közösséget erősítő és mint beavatási tradíció, már a hősök korában, azaz a Kr. e. 13–10. században is fontos része volt a görög kultúrának.<sup>144</sup> Mint rámutat, amikor Odüsszeusz véres sebével megáll a legyőzött vadkan fölött, tudható, hogy a préda veszélyességét tekintve egyrészt örülhet megőrzött életének, másrészt vadászként tartós dicsőségre tett szert. Végül hozzáteszi, hogy a „mitikus vadász” ezen ábrázolása terjedt aztán el a Földközi-tenger környéki kultúrákban.<sup>145</sup>

Anderson ugyancsak a Parnasszosz-hegyi vadkan elejtésének történetét idézi fel az ókori vadászatot bemutató könyvének legelején és elemzésében azt hangsúlyozza, hogy a homéroszi eposzokban, bátorságukat bizonyítandó, a hősök sohasem oroszlánok, hanem vadkanok ellen harcoltak, bár az oroszlán, csakúgy, mint a vadkan, a hősiességet és a bátorságot szimbolizálta.<sup>146</sup> A vadkan legyőzésére, elejtésére való képesség nem véletlenül vált a bátorság jelképévé. Az állat éles, sörtés hátával és erős fizikumával komoly sérüléseket, tör-hegyes agyaraival pedig azonnali és halálos sebeket tudott ejteni. Már a Homérosz előtti évszázadok

---

<sup>143</sup> Homérosz, *Odüsszeia*, XIX. ének, ford. Devecseri Gábor, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.niif.hu/00400/00408/html/02.htm#19> 428–445 sorok.

<sup>144</sup> Hollingworth, Cole S., *A Dangerous Game: Boar Hunting Symbolism from the Ancient Greeks to Romans*, McIntyre Library, University of Wisconsin – Eau Claire, 2018, 3.

<sup>145</sup> Hollingworth, *A Dangerous*, 5.

<sup>146</sup> Anderson, John Kinloch, *Hunting in the Ancient World*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985, 1.

vadászainak is ez volt a tapasztalata. A halál közelségében tanúsított bátorság tapasztalata és eszményítése fenntartotta a hősi mitikus történeteket. Ilyen narratíva például a görög mitológia egyik ismert epizódja, Héraklész negyedik munkája, amelyben a hős az Árkádia lakóit rettegettségben tartó erümanthoszi vadkan elfogásával vívta ki magának helyét az istenek között. A hős vadász és a vadkan motívuma tehát a görög mitológia számos kulcsfiguráján keresztül rajzolódik ki. Odüsszeusz számára a vadkan által ejtett sebhely egész életében a hősi identitás testi jeleként működik; Meleagros a kalüdoni vadkan ellen vívott küzdelem során lép be a hősi közösség emlékezeti terébe; és mint láthattuk, Héraklész felemelkedése is részben a vadkan elfogásához kötődik. Ezek a narratívák nem elszigetelt epizódok, hanem ugyanannak a kulturális mintázatnak a variánsai, amelyben a vadkannal való küzdelem, a vadkan legyőzése a férfivá válás és a hősi ethosz intézményesített gyakorlóterévé válik, a hős önazonosításának emblémájaként jelenik meg.

A vadkanvadászat ókori görög kultúrában betöltött jelentősége természetesen nem csupán a bátorság és hősiesség szimbolikus megjelenítése volt, de fontos részét képezte egy jelentős folyamatnak, a serdülőkorú fiúk férfivá nevelésének is. Burkert három fázisra osztja az ókori görög beavatási szertartásokat, köztük az ifjak felnőtté válását szabályozó, jól elkülöníthető időszakokat: „a szeparáció, a közbülső állapot és végül a reintegráció.”<sup>147</sup> A szeparáció fázisában a serdülő korú fiúk kortársaikkal közösen, a családjuktól elkülönítve nevelkedtek, és képzésükben kiemelten fontos volt a vadászat fortélyainak elsajátítása, elsősorban a katonai szolgálatra való felkészülés részeként.<sup>148</sup> A gyors reagálást, a fegyverhasználatot, valamint a bátorság növelését és a társakkal való együttműködést mind begyakorolhatták a prédaállatok becserkészése közben, amelyek közül a legnagyobb dicsőséget természetesen a vadkan elejtése jelentette. Az athéni ifjak életüknek ebben a szakaszában a közeli Pireusz katonai táborában éltek, s még a családalapítás előtt álltak.<sup>149</sup> Xenophon, az athéni származású katona és történetíró *A vadászatról* című művében a Kr. e. 5. század végén úgy mutatja be a vadászatot, amely során az ifjak elsajátíthatnak olyan készségeket is, amelyeket a sportolás és a versenyek során nem tudnának. Megfigyelése szerint a tapasztalt vadász a kritikus harci helyzetekben kiemelkedő vezetőnek bizonyul. Könyvének első fejezete

---

<sup>147</sup> Burkert, *Greek Religion*, 367.

<sup>148</sup> Burkert, *Greek Religion*, 367.

<sup>149</sup> Uo., 368. Burkert kifejti, hogy az ifjak beavatásának bizonyos esetekben a szexualitás is része volt, ám ez a leírás szerint Kréta szigetén volt jellemző, a többi görög közösség megrökönyödésére, és a fiatal fiúk és idősebb harcosok közti homoszexuális kapcsolatot jelentette.

végén felszólítja az ifjakat, hogy ne becsüljék alá mindazt, amit a vadászatból tanulhatnak, mivel az ott szerzett tudás által lesznek a háborúskodásban is nagyok.<sup>150</sup>

Ám a vadkanvadászat népszerűsége és szimbolikus jelentősége nem ért véget az ókori görög kultúrával: a rómaiak is átvették annak gyakorlatát. A vadkanvadászat katonai kiképzésként való bevetésének gyakorlatát a Római Birodalomban a római-makedón háborúk idejére teszik. Erről az időszakról a korabeli történetírók közül Polübiosz ír részletesebben, a következők szerint. Miután a makedónok ellen vezényelt római légiók vezetője, Lucius Aemilius Paullus consul legyőzte Perszeusz makedón királyt a püdnai csatában, a királyi vadászterületek irányítását fiára, Scipióra bízta. Úgy gondolta, hogy a vadak üzése és elejtése nem csupán kiváló szórakozás, de a legjobb tréning és kiképzés is az ifjak számára. Scipió teljes lelkesedéssel vetette magát a vadászat gyakorlatába, ami elsődleges tevékenységévé vált a püdnai csata utáni makedóniai tartózkodásuk idején,<sup>151</sup> de a későbbiekben is lelkes és elkötelezett vadász maradt. Mindezzel nagy hírnévre tett szert, s ennek köszönhetően politikai ármánykodás nélkül szerezhette magának nevet: tetteivel is bizonyította bátorságát, nem csupán szavakkal. Hollingworth szerint Polübiosz elemzése jól példázza a római észjárást, amely a vadászatot nem csupán a harci erények, de a ravaszság és a találékonyság fejlesztése szempontjából is hasznosnak tartotta.<sup>152</sup> Fontos megjegyezni, hogy a Püdnánál harcoló Scipio ugyanaz a személy, aki később legyőzte a Carthágóiakat, innen a neve: Africanus, és ő az, akihez Sir Walter Raleigh másfél évezreddel később az elhunyt Sir Philip Sidney-t hasonlítja az „Epitaph on Sir Philip Sidney” című költeményében.<sup>153</sup>

Az ókori görög és római kultúrában a vadkanvadászat nem pusztán vadászati gyakorlatként, hanem a férfivá válás egyik legveszélyesebb és legnagyobb presztízsű próbatételeként működött. A vadkan ereje, ravaszsága és különösen halálos agyara miatt olyan ellenfélnek számított, amelynek legyőzése nemcsak testi erőt, hanem bátorságot, stratégiai gondolkodást és a közösségen belüli együttműködési képességet is feltételezett. A

---

<sup>150</sup> Xenophon, *Hunting*, Chapt. 1,

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Xen.+Hunt.+1&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0210>

<sup>151</sup> Polübiosz történeti könyvei II., XXXI. 29. 5–7Ford. Muraközi Gyula, Forisek Péter, Kató Péter, Szűcs Gábor, Mayer Péter, Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2002, 387–388.

<sup>152</sup> Hollingworth, 28.

<sup>153</sup> Walter Raleigh, „An Epitaph upon the Right Honourable Sir Philip Sidney, Knight, Lord Governor of Flushing,” in *The Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. J. C. Smith and E. de Selincourt, Oxford: Oxford University Press, 1912, 559, 57–58. sor.

vadkanvadászat ezért már a klasszikus forrásokban is a harcosi erények egyik elsődleges gyakorlóterepének számított. A vadkan elejtése mint hősi próbatétel a római és humanista hagyományban is tovább él. Mint láthattuk, a vadkanvadászat a Scipio Africanus alakjához kapcsolódó legendákban is a katonai erények demonstrációjaként jelenik meg, és a humanista irodalomban Castiglione *Il Cortegiano* című művétől kezdve még inkább a nemesi férfiideálhoz kapcsolódó elemmé válik. E folytonosság azt jelzi, hogy a vadkan nem csupán mitikus állat, hanem olyan emlékezeti öskép, amely a férfi hősi ethosz egyik legstabilabb jelölőjeként működik.

### **III.9. A vadkanvadászat mint a férfivá válás rituális próbatétele Adonis történetében**

Az Adonis halálához vezető vadkanvadászat a görög kulturális emlékezetben nem pusztán mitikus epizód, hanem a férfivá válás és a harcosi ethosz rituális próbatételének egyik archetipikus formája. A vadkan az archaikus és klasszikus kori irodalmi és ikonográfiai hagyományban olyan veszélyes ellenfélként jelenik meg, amelynek vállalása és legyőzése a fiatal férfi fizikai erejének, bátorságának és harci alkalmasságának bizonyítéka. A vadkansebesülés motívuma az ókori történetekben, úgy mint Odüsszeusz ifjúkori megsebzése, Meleagros halála vagy Héraklész vadkanfogása esetében olyan beavatási narratívákat rögzít, amelyekben a testi sérülés a férfivá válás rítusának liminális mozzanataként jelenik meg.

E narratívákban nem véletlenszerűen jelenik meg a vadkan mint ellenfél. Az archaikus és klasszikus kori görög képzeletvilágban a vadkan a legveszélyesebb vadászszákmányok közé tartozott: félelmetesnek tartott agyarái, ereje, gyorsasága és ravaszsága révén a hősi próbatétel állataként működött. A vadkan elejtése nem pusztán fizikai erőt és bátorságot, hanem összehangolt együttműködést, stratégiai gondolkodást és fegyelmezett testhasználatot is megkövetelt, azaz mindazokat a készségeket, amelyeket Xenophón a katonai nevelés alapjaként ír le.<sup>154</sup> E háttér miatt a vadkan nem „egy a sok vad közül”, hanem a hősi emlékezeti rend kapuja: az a veszélyes ellenfél, amelynek vállalása a férfiközösségbe való belépés feltétele és a harcosi alkalmasság legsűrűbb kódja.

Ebben a kulturális kontextusban Adonis vadkanvadászatra irányuló törekvése nem egyszerű vakmerő gesztusként, hanem a férfivá válás tudatosan vállalt rituális próbatételeként értelmezhető és a hősi ethosz egyik legfontosabb próbatételi jele, belépéskísérlet a férfi

---

<sup>154</sup> Xenophon, *Hunting*, Chapt. 1,

emlékezeti rendbe. A vadkan itt a férfiközösségi önazonosítás próbája: a hősi narratíva felől olvasva a cselekvés tétje az, hogy a fiatal férfi alkalmas-e a harcosi státuszra, s ezzel együtt arra, hogy a közösség hősi emlékezetében rögzíthetővé váljon. A vadkanvadászat ókori jelentésmezője alapján így világossá válik, hogy nem véletlen, hogy éppen a vadkan öli meg Adonist, hanem mert a férfiközösség emlékezeti rendjében a vadkan a beavatási próbatétel és a harcosi alkalmasság egyik legsűrűbb jelölője. Ezzel a háttérrel már megválaszolható az a kiinduló kérdés is, hogy miért nem lehetett Adonis gyilkosa egy bármely más ellenfél: mert a vadkan a történetet eleve a hősi, a háborús jelentésmező felé tereli, még akkor is, ha a kultikus siratás később elmozdítja erről a fókuszra.

A történet tragikuma ugyanakkor éppen abban áll, hogy ez a belépés nem heroikus beteljesüléshez, hanem halálhoz vezet. Adonis vadkan általi halála ebben a rituális és emlékezeti hagyományban nem egyszerű balesetként, hanem a férfivá válás próbatételének tragikus végkifejleteként értelmezhető. Halála egyszerre helyezi el alakját a kuroszok hősi emlékezeti ideáljához közel, és választja is el attól: Adonis belépne a férfi hősi ethosz terébe, de halála a női rituális siratás koreográfiájába téríti vissza emlékezeti alakját. Vagyis a vadkan a férfi rend számára a próbatétel és a dicsőség kapuja, a női rituális siratás számára viszont az a szereplő, a történet azon eleme, amely eldönti a halál tényét, s így a szerelem és a nász rítusa helyett a siratás rítusának elvégzését rója az istennőre.

Ebben az értelemben a vadkan motívuma nem megszűnik, hanem jelentésében áthelyeződik: heroizáló ellenfélből az erőszakos halál tragikus jelölőjévé válik. Másképp lesz olvasható: míg a férfi emlékezeti rendben a hősi teljesítmény sűrített jelölője, addig a női rituális siratás nyelvében a hangsúly szükségszerűen áthelyeződik a halál tényére és a rituális gyász elvégzésére. Nem az ellenfél leküzdésének narratívája lesz elsődleges, hanem a veszteség rituális feldolgozása; ezért is marad a fókuszban csupán a vadkan-ejtette seb és az alvadt vér, s nem maga a fenevad. Ez a feszültség, amely a férfivá válás próbatétele és a női gyász rituális újrajátszása között feszül, meghatározza Adonis kulturális tragikumának szerkezetét, és előkészíti Shakespeare és Furini későbbi értelmezéseit is. A következő fejezetekben ezért Adonis történetét már nem csupán mint ismert, szerelemről, vadászatról és veszteségről szóló mitológiai történetet, hanem mint a két emlékezeti rend és nyelv ütközésének történetét olvasom: a férfi rend heroizáló és monumentalizáló emlékezeti rendjének megnyilvánulásai és a női rituális siratás ciklikus, testközeli, koreografikus emlékezeti gesztusai felől.

### **III.10. Két emlékezeti rend ütközése Venus és Adonis történetében**

Az eddigiek alapján Adonis története két, egymással strukturálisan ellentétes emlékezeti rend metszéspontján helyezkedik el. A vadkanvadászat kulturális jelentésmezője a férfi hősi emlékezet logikáját aktiválja, hiszen, mint láttuk, e próbatétel vállalása a hírneves, dicső férfiak, a fama rendjébe való belépés lehetőségét, tágabb perspektívában pedig a harcosi világ jelölőit kínálja fel. Ezzel szemben az Adonist sirató Venus a temetési rítus koreografált gyászgyakorlatát eleveníti fel a rituális siratás képeivel és gesztusaival. Adonis történetében azonban a kultikus siratás nyelvében ennek a két kódnak a súlypontja eltolódik: nem arról van szó, hogy a vadkan motívuma eltűnik a hagyományból, hiszen más elbeszélésekben, így Ovidiusnál és Shakespeare-nél is expliciten megneveződik, hanem inkább arról, hogy a női rituális siratás perspektívájában a döntő tény nem a gyilkos ellenfél identitása, nem is a bátorság vagy a hősiesség ténye, hanem a halál és a veszteség fájdalma: Adonis meghalt, és el kell siratni. A vadkan ezért itt elsősorban az erőszakos halál háttérét jelöli, amelyre a történet a seb és a vér képeivel utal, miközben a kultusz koreográfiája a temetési rítus mozdulatait, a síró-jajgató éneket, az ehhez társuló karral és fejjel végzett gesztusokat aktiválja újra a mitikus térben. Az Adonis-kultusz rituális gyakorlata így olyan koreografált cselekvéssorozatként közelíthető meg, amely a temetkezési rítus korábban rekonstruált alapszerkezetével számos strukturális megfelelést mutat, jóllehet a fennmaradt források nem őriznek explicit magyarázatot a rítus egyes elemeinek jelentésére vonatkozóan.

A kultusz központi eleme, az úgynevezett „Adonisz-kertek” rítusa ezért nem előre rögzített jelentésű szimbólumként, hanem olyan jelenségként értelmezhető, amelynek funkciója és jelentésmezője a temetkezési rítus koreográfiájával való összevetés révén rekonstruálható, és több irányba is mutathat. A törött edényekbe ültetett, gyorsan növvő, majd rövid időn belül elszáradó növények rítusa egyszerre teheti láthatóvá az ifjú élet gyors kibomlását és korai megszakadását a kiszáradás, kiégés által, ám ugyanakkor, a törött edény, mint a megtört életet megjelenítő, haláljelölő tárgy felől értelmezve, az éppen elhunyt személy testének frissességéből a bomlás állapotába való gyors átmenetet is jelentheti. A kertek körüli várakozás e többértelmű jelentéstere egy, a prothesis (halottvirrasztás) időszakához hasonló, felfüggesztett rituális állapothoz hasonlítható.

A kert rítusát kísérő hangos jajgatás és siratás a női rituális gyász gesztusnyelvének olyan kultikus aktiválásaként értelmezhető, amely a temetkezési rítusban kialakult pátozsf formulákat mitikus keretben hozza újra működésbe. A haj tépése, a kar felemelése, a mellkas verése és a hangos kiáltások nem pusztán érzelmi megnyilvánulások, hanem a gyász kulturálisan kódolt gesztusrendszerének rituálisan aktualizált formulái, amelyek a tárgyi és az irodalmi forrásokból rekonstruált koreográfiával szoros szerkezeti megfelelést mutatnak. A

kultusz következő fázisa, a kertecskék és a rituális tárgyak siratási menetben való hordozása, majd a tengerbe dobása pedig a temetési rítus ekphora (halottas menet) és az azt követő elhantolás lezáró fáziséval mutat strukturális megfelelést. Az Adonis-ünnep lezárását jelentő tengervízbe merülés, azaz a kis szobrocskák és az Adonis-kertek tengerbe dobása ugyancsak többféleképpen kapcsolódhat a temetési szertartás koreográfiájához: egyszerre értelmezhető a temetés mitikus megfelelőjeként, hiszen a test eltűnik, de ugyanúgy a rituális tisztálkodásra is utalhat.

A mitikus narratívában megjelenő különleges motívum, a vérből, máshol a vérből és könnyből előbújó virág mindezt egy további emlékezeti jellé sűríti: olyan formává alakítja a halál eseményét, amely a sírdíszek, a koszorúk, illetve a temetési rítusban alkalmazott „emlékezeti tárgyak” funkciójával mutat strukturális párhuzamot. Ugyanakkor a szerelem törékenysége is felhívja a figyelmet, amely különösen kitett az emberi élet múlandóságának. A kultikus koreográfia tehát a halál emlékezeti jelévé a virágot és a rituális gesztusokat teszi, miközben a vadkan, mint a halál okozója, többnyire a seb képében tetten érhető, abba „húzódik vissza.” Ha azonban a női siratás koreográfiája a veszteség mozgásban lévő, hangban és testben megvalósuló emlékezeti nyelve, akkor mi az a tárgyi-vizuális forma, amely egy ifjú halála esetén a patriarchális társadalom heroizáló önképét, a korán elhunyt ifjak dicsőségét és „értelmessé tett” halálát rögzíti? A következő alfejezetekben erre a kérdésre keresem a választ, az ógörög temetkezés ismert, ifjaknak állított síremlékei, a kurosz szobrok emlékezeti technológiáját vizsgálva.

### **III.11. A funerális kurosz szobor, mint a férfi hősi emlékezet médiuma**

Ha feltesszük a kérdést, mely temetkezési tárgy vagy gesztus állítható szembe a nők siratásával, azaz mi az a művészi forma, amely leginkább kifejezi azt a fajta, hőökről történő gondolkodást, amelyet a patriarchális társadalom üdvözölt és nagy becsben tartott, akkor a választ nem annyira egy rítusban, hanem az utókornak állított, szilárd és jól látható, tapintható emlékműben kell keresnünk. Ha a rituális női siratás az elvesztett test körül mozgásban, hangadásban, ismétlésben és koreografált gesztusokban hozza létre a halott kulturális jelenlétét, akkor a férfi hősi emlékezetnek is megvannak a maga médiumai és technológiái. A bátor, korán elhunyt harcosokra való emlékezés legmaradandóbb formája természetesen a költők által való megénekeltség, amely megalkotja a hírnevet és az örökkévalóságnak örökíti meg azt. A hírnév

Assman szerint „a halhatatlanság legbiztosabb formája,”<sup>155</sup> amely szimbolikus módon a halál ellenében is biztosítja a halhatatlanságot. Eléréséhez három dolog szükséges: kiemelkedő cselekedet, annak lejegyzése, megörökítése, és a későbbi korok emlékezete.<sup>156</sup> A hírnév megszerzésének nem akadálya a halál, ha az küzdelem közben történik. Azoknak a harcosoknak, akik nem élik túl a nagy küzdelmeket, mint Hektor, Akhilleusz vagy Roland, lehet egy utolsó csatájuk, amelyben sok győzedelmes küzdelem után legyőzi őket az ellenfél, ám az utókor korábbi hőstetteikre emlékszik. A hírnév feltétele tehát a nagy tettek megéneklése, amelyet a költő a nyelv eszközével részletgazdagabban és időtállóbban tud megtenni, mint a vizuális művészetek alkotója. A költemény emlékszik, és közben nem korrodálódik.

Ám az ifjan elhunyt harcosokra való emlékezésnek az archaikus görög művészetben a leggyakoribb módja mégis az ifjú harcos síremléke volt, amelynek egyik típusa az úgynevezett funerális kurosz, amely rendszerint feliratot is hordozó talapzaton állt. A „kurosz” (κοῦρος) szó Homérosznál tűnik fel először, és eredetileg a beavatási szakaszok szeparációs időszakában lévő, általában nemes, serdülőkorú férfit jelentette.<sup>157</sup> Ma a művészettörténet bevett kifejezése, amely az említett ruhátlan ifjú szobortípusát jelöli, amelyet nem csupán síremlékekhez, de esetenként áldozati- vagy istenszobornak is készítettek. Hangsúlyozandó, hogy a síremlékként készített kurosz szobrok nem egyszerűen díszek voltak, hanem a talapzattal és a rajta olvasható sírverssel együtt alkották az ifjú síremlékét.<sup>158</sup> Ezek a szobrok az archaikus kori görög vizuális kultúra jól ismert, ugyanakkor kulturális működésükben gyakran alulértelmezett emléktípusai. A meztelen ifjúalakok, legyenek akár fogadalmi szobrok vagy sírjelölők, nem csupán egy korstílus formanyelvét reprezentálják, hanem olyan emlékezeti technológiát hordoznak, amely a fiatalon elhunyt férfi halálát a hősi identitás időtlenített rendjébe írja át. A kurosz így nem pusztán ábrázol, hanem emlékezeti döntést hajt végre: meghatározza, hogy a halál miként válhat kulturálisan kezelhetővé, és hogyan írható át veszteségből dicsőségtörténeté.

A következő alfejezetek ezt a működésmódot mint emlékezeti modellt bontják ki. Először a funerális kurosz általános emlékezeti logikáját írom le, majd egy konkrét síremlék, a

---

<sup>155</sup> Aleida Assmann, „Western,” 28.

<sup>156</sup> Uo. 29.

<sup>157</sup> A *Perseus Project* szótára szerint: κοῦρος : youth, boy, esp. of noble rank, so when applied to the attendants at sacrifices and banquets, as these were regularly the sons of princely houses, Il. 1.470, Od. 1.148; also implying vigorous youth, ability to bear arms, Il. 17.726; son, Od. 19.523.,

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0073%3Aentry%3Dkou%3Dros1>

<sup>158</sup> Nagy, „Kroisos,” 26.

Kroisos-kurosz példáján keresztül teszem empirikusan is láthatóvá. Végül pedig Adonis sajátos emlékezeti státuszát fogalmazom meg a kurosz-modell ellenpontjaként: azt, hogy a női rituális emlékezeti rend miként „téríti el” a heroizáló monumentalizáció útjáról, és miként rögzíti a virág – a törékeny, ciklikus, elmúló jel – médiumában.

A kurosz-típus nem egyszerűen az archaikus görög szobrászat egyik figurális sémája, hanem olyan kulturális emlékezeti médium, amely a fiatalon elhunyt férfi halálát a hősi identitás időtlenített, mitikus rendjébe írja át. A „kurosz” fogalma – amely Homérosznál még a férfivá válás beavatási időszakában lévő ifjút jelöli – már eredetileg is liminális státuszhoz kötődik: az átmenet, a próbatétel, a közösségbe való belépés figurája. A szobortípus e státuszt nem dokumentálja, hanem emlékezeti renddé merevíti: egyetlen, „lezárt” képpé formálja, és ezzel stabilizálja azt, ami a rítus logikájában eredetileg átmeneti és kockázatos.

A funerális kurosz nem a halál eseményét jeleníti meg, hanem annak emlékezeti átíratát. A meztelen, izmos, frontálisra épülő testkép nem a halottat mint veszteséget, hanem a halottat mint ideális férfit rögzíti. A test itt nem siratott test, hanem eszményített test, amelyben a fiatal férfi halála nem hiányként, hanem dicsőségként válik kulturálisan kezelhetővé. A kurosz-test nem a hiányt teszi láthatóvá, hanem a rendet: az erő, a fegyelem, a kontroll és a stabilitás vizuális nyelvét. A kurosz mint emlékezeti médium így három egymást erősítő funkciót lát el: az időtlenítést, hiszen a halottat kiemeli a történeti időből, és a „mindig-létező” mitikus időbe helyezi át; a heroizálást, mert a halál nem tragédiaként, hanem beteljesülésként jelenik meg, a férfi harcosi ethosz kiteljesedéseként; és végül a monumentalizálást, ahogy a test mozdulatlansága, zártsága és frontálitása a veszteséget „kövé dermeszti”, és ezzel lezárja a gyász nyitott, mozgó, koreografikus terét.

A kurosz tehát nem a gyász médiuma, hanem annak alternatívája: olyan emlékezeti technológia, amely a női rituális siratás mozgásban lévő, testközeli, ciklikus emlékezeti nyelvével szemben a férfi hősi emlékezet statikus, zárt, időtlenített modelljét rögzíti. Ebben az emlékezeti rendben a halál oka nem a veszteség traumáját, hanem a hősi értéket jelöli: Kroisos esetében nem „egy harcos ölte meg”, hanem maga Árész: vagyis a halál mitologizálva válik értelmezhetővé. A konkrét esemény eltűnik, és helyébe a hősi narratíva lép.

Ez az emlékezeti rend lesz az, amelyet Adonis története megkísérel elérni a vadkanvadászat próbatételében, ám amelyből mégis kizuhan, hiszen halála okán nem jut el valódi csatába. És ez az az emlékezeti rend, amelyből Shakespeare és Furini médiumuk, koruk, és egyéni ízlésük sajátos kontextusában kiemelik Adonist, hogy a hősi monumentalizáció helyett a veszteség rituális nyelvén örökítsék meg.

### III.12. Kroisos kurosza: egy athéni ifjú síremléke, heroizáló modell

Archaikus síremlék, Kr. e. 530 körül

Athén, Nemzeti Archeológiai Múzeum

Az Athéni Nemzeti Múzeumban kiállított anavyssoi kurosza, egy harcban elhunyt ifjú harcos, Kroisos síremléke Kr. e. 525/530 körülről. A leletet magyarul Nagy Árpád Miklós részletesen is bemutatja és elemzi, így a következőkben cikke segítségével mutatom be Kroisos síremlékét, és abból kiindulva a kurosza szobrok jellemzőit, mivel a kutatók mai ismeretei szerint „ez az egyetlen síremlékként használt kurosza szobor, amelyhez a sírvers is fennmaradt.”<sup>159</sup> Azaz ez az egyetlen olyan funerális kurosza, amelynek két fő alkotórésze, a szó és a kép egyaránt fennmaradt. Ezek egyszerre, mégis saját médiumuk sajátosságainak megfelelően beszélnek ugyanarról: „egyaránt hērósként örökíti meg Kroisost.”<sup>160</sup>

A Kr. e. 6. századi ifjú harcos, Kroisos szobrát márványból faragták, és vörös festék nyomai fedezhetők fel rajta. Az életnagyságúnál nagyobb méretű fiatal, meztelen harcos szobra megfeszült izmokkal, harcra készen áll, archaikus mosollyal az ajkán. A három darabból álló talapzat középső darabján felirat olvasható, amely Szilágyi János György fordításában a következő: „Állj meg a holt Kroisos sírjánál könnyeket ejtve, mert a csatán legelől verte le véres<sup>161</sup> Arés.”<sup>162</sup> A megható sírfelirat kapcsán Nagy úgy fogalmaz, hogy „a síremlék egyszerre állítja Kroisos halálát tragikusnak, rövid életét pedig tökéletesnek. Hiszen fiatalon halt meg, ám csakis a fiatalság jutott neki osztályrészül.”<sup>163</sup> Kroisos sírszobra, „a márványból megformált

---

<sup>159</sup> Nagy, „Kroisos,” 25.

<sup>160</sup> Uo. 26.

<sup>161</sup> Ares jelzőjét Szilágyi „véres”-nek fordítja, az IG oldalán az eredeti görög „θοῦρος” megfelelője a „stürmische,” azaz leginkább „viharos, heves, féktelen”: <https://telota.bbaw.de/ig/digitale-edition/inschrift/IG%20I%C2%B3%201240>, míg a *Logeion*, a University of Chicago klasszika-filológiai projektjének oldalán a „rushing, raging, impetuous, furious” jelentsek olvashatók. Liddell, Henry George – Scott, Robert – Jones, Henry Stuart: *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1940, online: Logeion, University of Chicago. [https://logeion.uchicago.edu/%CE%B8%CE%BF%E1%BF%A6%CF%81%CE%BF%CF%82?utm\\_source](https://logeion.uchicago.edu/%CE%B8%CE%BF%E1%BF%A6%CF%81%CE%BF%CF%82?utm_source)

<sup>162</sup> A dolgozat elején is közölt, a sírjelölőként funkcionáló kuros szobor görög felirat epigrafikus átírata a következő: A talapzaton olvasható felirat (Itsz. 4754) IG I<sup>3</sup> 1240: „στῆθι : καὶ οἰκτιρον : Κροῖσο παρὰ σῆμα θανόντος : / hón ποτ’ ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε θόρος: Ἄρες” (epigrafiai átírat). <https://telota.bbaw.de/ig/digitale-edition/inschrift/IG%20I%C2%B3%201240>. **θοῦρος** = heves, vad, harcias, rohamozó

<sup>163</sup> Uo. 29.

portré,” a „szavakból megformál portréval,”<sup>164</sup> azaz a sírepigrammával együtt hirdeti a fiatalon, csatában elhunyt görög harcos hősiességét, de „kép” és „szó” külön-külön is az emlékezésre szólítanak fel, s az elhunyt hősiességéről beszélnek. Nagy elemzésének újdonsága, ahogy erre ő maga is rámutat, hogy amíg a korábbi tanulmányok vagy elsősorban régészeti leletként, vagy nyelvi emlékként, irodalmi szempontból foglalkoztak a síremléssel, addig Nagy a gyászoló, a síremléket állító, az emlékezők és az emlékezésre felszólító szempontjából tekint rá. Amint kiemeli, „ez a portré sírversben és szoborban formálódott meg; ezek alkotják Kroisos halotti maszkját.”<sup>165</sup> Belting a halotti maszkot nevezi meg a legősibb olyan tárgyként, amelynek funkciója, hogy a halott emlékét a közösség számára megőrizze. Kép és halál szoros viszonyát elemezve azt hangsúlyozza, hogy az archaikus kultúrákban a képek elsősorban az elhunytak vagy az istenek képeit, szobrait jelentették. Az elhunytakról készült vizuális alkotásoknak pedig az volt a funkciója, hogy „a hiányzó test helyébe lépve. . . [elfoglalják] azt a helyet, amelyet a halott elhagyott.”<sup>166</sup> Azaz a halotti maszknak és a később a maszkra tekintő „nézőnek” az egymásra hatásából egyfajta speciális jelenlét jöhetett létre, amelyet Belting „ikonikus jelenlétnek” nevez.<sup>167</sup> Másképp fogalmazva biztosítva volt a halottra való emlékezés, helyének fenntartása az élők között.

Kroisos esetében ez a halotti maszk azaz síremlék egy feliratot tartalmazó talapzattól és egy életnagyságúnál nagyobb kuros-szoborból áll, amely a minőséget és a tartósságot szimbolizáló márványból készült. A kuroszok sok esetben eredetileg festve voltak, mint Kroisos szobra is,<sup>168</sup> mégpedig a funerális sztéléknél is alkalmazott vörös festéssel. Kroisos síremléke fiatalságában és ereje teljében örökíti meg az elhunytat, amit megerősít az önmagában is egész sírvers. A síremléknek az egy egészé összeálló mindkét művészeti ágban az a célja, hogy „a görögség egyetlen közös múltjába, a mitikus idő mindig létezőségébe”<sup>169</sup> helyezze el a halott ifjút, és egyúttal „a halandó arra járók és a halott hérós közti viszony”<sup>170</sup> jellegét kijelölje, azaz emlékezésre, tudatosításra szólítson fel. A Kroisos síremlékeként azonosított kurosz az archaikus kori temetkezési emlékezés egyik legemblematisusabb példája. A sírfelirat tanúsága

---

<sup>164</sup> Uo. 26, 27.

<sup>165</sup> Nagy, „Kroisos,” 28.

<sup>166</sup> Belting, „Kép, médium, test” ford. Matuska Ágnes, 29.

<sup>167</sup> Belting, „Kép, médium, test,” 26.

<sup>168</sup> Nagy, „Kroisos,” 27.

<sup>169</sup> Nagy, „Kroisos,” 27.

<sup>170</sup> Nagy, „Kroisos,” 27.

szerint Kroisos a csatában esett el, „véres Árész” sújtott le rá, s emlékezete a harci bátorság és a hősi halál dicsőségéhez kötődik. A kurosz alakja azonban nem a halál pillanatát örökíti meg, hanem az ifjú férfit ideális, ereje teljében lévő állapotában: az álló test frontalitása, a feszes izomzat, a zárt kompozíció és a mozdulatlanság a halál feletti időtlenséget, a hősi emlékezet monumentális nyelvét rögzítik.

Ez a vizuális retorika élesen eltér a rituális női siratás tárgyi emlékein megfigyelhető gesztusnyelvtől. Míg a temetkezési táblákon, terrakottákon és halottas menetet ábrázoló plasztikákon a női test mozgásban van, gesztikulál, haját tépi, karját lendíti, mellkasát ütögeti, addig a kurosz testképe mozdulatlan, zárt és kontrollált. A siratás koreográfiája a veszteség testi megélését és közösségi feldolgozását szolgálja; a kurosz ezzel szemben a halál eseményét a hősi dicsőség időtlenített képévé alakítja. Ha a női rítus a halál kulturális jelenlétét a hang és a test mozgásának ismétlésében dolgozza fel, akkor a kurosz a halál kulturális szempontból való elfogadhatóságát a stabil forma, a statikus test és a monumentalizált idő segítségével állítja elő.

Nagy a sírfelirat és a szobor együttesét a „szavakból megformált portré” és a vizuális, idealizált portré kettőseként értelmezi. A kurosz testképe nem egyéni arcvonásokat, hanem a férfi ideális testének időtlenített modelljét jeleníti meg. A feliratban megjelenő formula, miszerint Kroisost „véres Árész” sújtotta le, nem pusztán költői túlzás, hanem olyan mitologizáló retorikai aktus, amely a konkrét halálesetet az isteni erővel szembeni küzdelem narratívájába helyezi, s ezáltal Kroisos alakját a hősi emlékezet időtlen terébe emeli. A kurosz-síremlék így nem a siratás hiányát jelenti, hanem egy másfajta emlékezeti nyelvet képvisel: a férfi hősi halál emlékezeti modelljét, amely a gyász, a siratás koreográfiájával párhuzamosan, de attól ikonográfiailag és retorikailag eltérő módon működik. A két emlékezeti rendszer közötti feszültség: a női rituális siratás dinamikus, koreografikus nyelve és a férfi hősi emlékezet monumentális, statikus nyelvének különbségből fakad. Ez az a kulturális háttér, amelyben Adonis alakja és halála a későbbi irodalmi és képzőművészeti feldolgozásokban különösen termékeny módon válik értelmezhetővé.

### **III.13. A két emlékezeti rend ütközése Venus és Adonis történetében**

Adonis alakja sajátosan kettős státuszt foglal el a görög kulturális emlékezetben. Egyrészt a gyönyörű, kíváncsú ifjú férfi archetípusa, a női vágy tárgya, másrészt azonban, éppen fiatalsága, szépsége és romlatlansága miatt a női gyász központi alakja is: a fiúgyermek, a testvér, a szeretett férfi emlékezeti figurája, akit a nők rituálisan megsiratnak. Kultusza így

nem pusztán egy mitikus szerelmi történet újrajátszása, hanem a fiatal férfi elvesztésének női emlékezeti nyelvben való megjelenítése is.

Az eddigiek alapján Adonis története két, egymással strukturálisan ellentétes emlékezeti rend metszéspontján helyezkedik el. A férfi hősi emlékezet logikáját a vadkanvadászat kulturális jelentésmezője aktiválja: a próbatétel vállalása a hírneves harcosok rendjébe való belépés lehetőségét kínálja. A hírnév a halált lezáró, időtlenítő emlékezeti technológia, amely szerint a hősi halál nem hiány, hanem beteljesülés: a közösség narratívájába beemelt dicsőség, amely megőrzi az elhunytat és említésre méltó tetteit az utókor számára. A hősi halott teste pedig ennek megfelelően monumentális formában, sírmlékben vagy adott esetben kurosz szoborban, és sírversben, epigrammában, rögzül. A lamentáció, azaz a siratás ezzel szemben nem lezárja a halál tapasztalatát, hanem a saját jelenében nyitva tartja. A női gyász és a veszteség performatív terét nyitja meg, amelyben a rituális siratás nem a dicsőséget, hanem a hiányt meséli el és ismétli a körkörös, ismétlődően előadott jajgatással és mozdulatokkal. Ebben az értelmezési keretben a halál nem beteljesülés, hanem törésvonal.

Adonis történetének tragikuma éppen abban áll, hogy a férfi hősi próbatétel logikáját aktiváló cselekedete, a vadkanvadászat, nem a fama, azaz a hírnév rendjébe vezeti be, hanem a lamentáció nyelvbe taszítja. A vadkan nem a hősi önazonosság megerősítésének eszköze lesz, hanem a veszteség kiváltó oka, s így nem is jelenik meg teljes fizikai valójában, hanem csupán a seb formájában. Adonis meghal, még mielőtt bizonyítana. A mítosz döntése kulturális döntés: Adonis nem funerális kurosszá és hősi emlékezetté válik, hanem törékeny és mulékony virággá. A sebesült, élettelen férfi teste nem kőben rögzül, hanem ciklikusan visszatérő növényi jelle alakul, hiszen a női emlékezeti rend nem heroizál, hanem fenntartja a hiányt.

A vadkan itt jelentésében áthelyeződik: míg a férfi emlékezeti rendben a próbatétel, addig a női rendben az erőszakos halál jelölője lesz. A hangsúly azonban itt mégsem az ellenfél identitásán, hanem a seb és a vér tapasztalatán van, és ez a hangsúly-áthelyeződés készíti elő a Shakespeare és Furini műveiben megkonstruált történetváltozatok olvasatait. Ezek a kora modern művek ugyanis nem egyszerűen elmesélik a történetet, hanem állást foglalnak a két emlékezeti rend között.

A III. fejezetben két, egymással feszültségben álló emlékezeti nyelvet rekonstruáltam: a női rituális siratás koreografált, ciklikus és testközeli gesztusnyelvét, valamint a férfi hősi emlékezet monumentális modelljét, amelynek *par excellence* médiuma a funerális kurosz. Adonis alakja e két rend között ingadozik: a vadkanvadászat a harcosi próbatétel felé mozdítaná, halála azonban a női gyász rituális nyelvben rögzül, és emlékezeti jele nem a kőszobor időtlensége, hanem a virág törékeny, visszatérő alakzata lesz. Shakespeare *Venus és*

*Adonis* című költeménye éppen ezt a feszültséget jeleníti meg: a hősi rend ősképei, a vadkan, a próbatétel, a kőbe vésett és a költeménybe foglalt emlékezet; és az ezzel szemben álló, női rituális siratás pátoszformulái: a testgesztusok, a prothesis-szerű testközelség, a vér–virág transzformáció egyszerre lépnek be a poétikai térbe. A következő fejezet ezért úgy olvassa Shakespeare szövegét, mint e két emlékezeti nyelv konfliktusának és átrendeződésének kora modern megfogalmazását.

A fejezet kiinduló kérdése az volt, milyen rituális és ikonográfiai ősképek teszik olvashatóvá a *Venus* és *Adonis* kora modern újraírásait. A válasz mostanra pontos: Shakespeare poétikai terébe egyszerre lép be a férfi hősi emlékezet és a női rituális siratás. A következő fejezet ennek fényében azt vizsgálja, miként rendezi át Shakespeare e két kód feszültségét egyetlen költeményen belül.

#### **IV. Shakespeare: *Venus* és *Adonis* – egy kulturális emlékezeti választóvonal poétikája**

##### **IV.1. A *Venus and Adonis* helye Shakespeare korai pályáján és a kora modern narratív költészetben**

Shakespeare *Venus and Adonis* című költeménye 1593-ban jelent meg, vagyis a szerző korai pályaszakaszában, abban az időszakban, amikor a londoni színházak pestis miatti bezárása átmenetileg a nyomtatott költészet és a patrónuskeresés irányába terelte a már drámaíróként is működő szerzőt.<sup>171</sup> A Southampton grófjának ajánlott költemény ezért nem pusztán mellékes kitérő a drámai életmű mellett, hanem Shakespeare korai irodalmi önpozicionálásának egyik fontos dokumentuma: olyan mű, amelyben a szerző a nyomtatásban megjelenő, művelt, ovidiusi mintákat mozgató költő szerepében lép a nyilvánosság elé.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Roe szerint Shakespeare feltehetően az 1593-as pestis miatti színházbezárások idején fordult a költészet és Southampton patrónusi köre felé. John Roe, *William Shakespeare, The Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, „The Phoenix and the Turtle,” „The Passionate Pilgrim,” „A Lover’s Complaint,”* szerk. John Roe, Updated Edition, *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 13.

<sup>172</sup> Keach Shakespeare első nyomtatásban megjelent költői műveként, a szerző „serious author”-ként való önpozicionálásaként értelmezi a *Venus and Adonis*-t. William Keach, „Venus and Adonis,” in *Elizabethan Erotic*

A költemény közvetlenebb irodalmi környezete az 1590-es évek angol erotikus-mitológiai elbeszélő költészete. John Roe szerint a *Venus and Adonis* olyan forma népszerűségére épít, amelyet Thomas Lodge *Scillaes Metamorphosis* című műve tett ismertté, és amelyet Christopher Marlowe *Hero and Leander* című költeménye is meghatározó módon alakított.<sup>173</sup> E hagyományt a későbbi szakirodalom gyakran *epyllionként* vagy „minor epic”-ként írja le, ugyanakkor Roe óvatosságra int: az *epyllion* valójában a XIX. század leíró terminusa, és az Erzsébet-kori szerzők nem ilyen pontos műfaji kategóriával dolgoztak, hanem többek között „history”, „fable” vagy „poem” megjelöléseket használtak.<sup>174</sup> Ezért a művet a dolgozat is tágabb poétikai közegben értelmezi: Shakespeare költeménye az ovidiusi eredetű, erotikus, mitológiai és retorikailag virtuóz elbeszélő költészet angol változatába illeszkedik.

E közegben különösen fontos Marlowe *Hero and Leander* című költeménye. Roe a *Hero and Leander*-t és a *Venus and Adonis*-t az ovidiusi elbeszélő költészet kiemelkedő angol példáiként tárgyalja, hiszen szerinte ezekben a művekben tipikusan két szerelmes vagy lehetséges szerelmes találkozási pont, illetve a szerelem tragikus következményei kerülnek középpontba.<sup>175</sup> A két mű között nem egyszerű forráskapcsolatról van szó, hanem hasonló poétikai problémáról: hogyan lehet az antik mitológiai anyagot az erotikus vágy, a retorikai játékosság, a komikum és a tragikus kimenetel egymást keresztező nyelvein megszólaltatni. A Folger Shakespeare Library összefoglalása hasonlóan hangsúlyozza, hogy Shakespeare Ovidius mellett Marlowe *Hero and Leander* című művéből is tanulhatta, miként lehet egy angol nyelvű ovidiusi szerelmi történet egyszerre erotikus, lírai és tragikus.<sup>176</sup>

A *Venus and Adonis* ugyanakkor nem egyszerűen újrameséli Ovidius Adonis-epizódját, hanem radikálisan átrendezi annak hangsúlyait. Ovidiusnál Venus és Adonis viszonya nem az elutasítás dramaturgiájára épül—ezzel szemben Shakespeare azzal alakítja át a történetet, hogy Adonist egy, az istennő közeledését visszautasító ifjúként jeleníti meg.<sup>177</sup> Keach szerint

---

*Narratives: Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and Their Contemporaries*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1977, 52–84, különösen: 52.

<sup>173</sup> Roe szerint a *Venus and Adonis* azt az erotikus narratív formát követi, amelyet Lodge *Scillaes Metamorphosis* című műve tett népszerűvé, és amely Marlowe *Hero and Leander* című költeményéhez is kapcsolható. Roe, Bevezetés Shakespeare, *The Poems*, 13.

<sup>174</sup> Roe, Shakespeare, *The Poems*, 15, 1. jegyzet.

<sup>175</sup> Uo. 14–15.

<sup>176</sup> „A Modern Perspective: Venus and Adonis and Lucrece,” Folger Shakespeare Library, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/venus-and-adonis/venus-and-adonis-and-lucrece-a-modern-perspective>

<sup>177</sup> Ovidius, *Metamorphoses*, Book X.503–739

Shakespeare egyik legfontosabb változtatása éppen az, hogy Venus alakját az ovidiusi változathoz képest agresszívebben vágyakozóvá teszi, Adonist pedig aktív ellenállóként állítja szembe vele; ennek eredménye egy olyan szexuális konfliktus, amely Ovidiusnál ebben a formában nincs jelen. A költemény középpontjába így nem a kölcsönös szerelem, hanem Venus vágyának retorikai túlműködése és Adonis vonakodása kerül.

Ez a műfaji és poétikai háttér a dolgozat szempontjából azért lényeges, mert Shakespeare költeménye az erotikus-komikus elbeszélés keretei között már kezdettől a halál és az emlékezet felé tart. Roe szerint az ovidiusi elbeszélő költeményekben a szerelem nem pusztán románcos beteljesülésként, hanem gyakran tragikus következményekkel járó affektív és testi eseményként jelenik meg.<sup>178</sup> A *Venus and Adonis* esetében ez a tragikus dimenzió a vadkanvadászat, Adonis halála, Venus siratása és a virággá alakulás záróképe felől válik különösen hangsúlyossá. A költemény tehát egyszerre illeszkedik az Erzsébet-kori erotikus-mitológiai narratív költészet hagyományába, és lép túl annak pusztán szellemes-erotikus olvasatán: a komikus csábítási jelenet végpontján a halott férfitest, a női siratás és a posztumusz emlékezeti jel problémája kerül előtérbe.

## IV.2. Recepciótörténet és műfaji kérdések

Az 1593-ban megjelent *Venus and Adonis* olyannyira kivívta magának az Erzsébet-kori olvasók tetszését, hogy a költemény iránti kitartó lelkesedésük 1640-ig 16 kiadás megjelentetését tette szükségessé, s így, Bates megfogalmazásával élve, rövid idő alatt „az Erzsébet-kor legnagyobb példányszámban eladott, egy szerzőtől származó verseskötetévé” vált<sup>179</sup> Ám ennél többről volt szó: a hétköznapi élet szerves részévé válva a férfiak udvarlási gyakorlatok útmutatójaként olvasták;<sup>180</sup> és korabeli darabokban is egyfajta szerelmi

---

<sup>178</sup> Shakespeare, *The Poems*, 14–16. Roe szerint az ovidiusi erotikus elbeszélő költészetben a románc mellett a tragikum is alapvető elem, és Shakespeare, illetve Marlowe az ovidiusi mintát jóval részletesebb karakterábrázolással dolgozza tovább.

<sup>179</sup> Jonathan Bate, „Shakespeare’s Lovers”, Gresham College, 23 January 2018, 1, <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/shakespeares-lovers?utm>

<sup>180</sup> egy illemtankönyv beszámolója szerint az úriemberek a *Venus and Adonis* egy példányát az ingjük alatt (?) „keblükön” is tartották—ide megkeresni Jonathan Bates tanulmányából az ide vonatkozó részt, és megnézni, honnan idézte, milyen illem tankönyvre hivatkozik

útmutatóként utaltak rá.<sup>181</sup> A költemény kortárs fogadtatását tehát kezdettől fogva erősen meghatározta erotikus, játékos és komikus jellege. Hogy Shakespeare műve egyúttal olyan Adonist állít az olvasók elé, aki számára a szerelem inkább kellemetlenség, és aki vonakodik Venusszal maradni, vagy figyelmen kívül hagyták, vagy nevetség tárgyaként érzékelték. Kevés figyelem irányult arra a lehetőségre, hogy Adonis panaszkodása nem csupán szerelmi tapasztalatlanságának komikus következménye, hanem ambícióinak nagyon is világos jele: annak a törekvésnek a tünete, amely minden, Venusszal töltött perccel egyre távolabb kerül tőle. Shakespeare kortársai ezt éppúgy nem vették észre, ahogyan Venus sem.

Bár a kritika azóta jóval árnyaltabban közelít a műhöz,<sup>182</sup> a *Venus and Adonis* értelmezésében mindmáig meghatározóak maradtak a szerelem, a szexualitás, a humor és a retorikai játékoság kérdései. Jelen dolgozat célja nem annak kétségbe vonása, hogy a költemény joggal foglal helyet a reneszánsz irodalom erőteljesen erotikus darabjai között, hanem az, hogy a mű sötétebb, kevésbé magától értetődő rétegét helyezze előtérbe. Van ugyanis egy ki nem mondott kérdés, amely a költemény eseményei fölött lebeg, és amely az utolsó 165 sorban éri el csúcspontját: hogyan lehet élni a halál után is? A két főszereplő eltérő választ ad erre a kérdésre, és ez a szerelemhez való viszonyukat is alapvetően meghatározza.

A *Venus and Adonis* recepcióját kezdettől fogva kettősség jellemzi. Egyfelől a mű rendkívüli népszerűsége, erotikus vonzereje és retorikai játékosága szinte azonnal kijelölte azt az olvasási irányt, amely a költeményt a kora modern szerelmi és erotikus narratív költészet egyik legsikeresebb darabjaként kezelte. Másfelől azonban a szöveg már első olvasásra is nehezen engedi, hogy pusztán ebben a regiszterben maradjon. A játékos, erotikus felszín alatt ugyanis végig ott működik egy nyugtalanítóbb kérdés: mi történik akkor, ha a szerelem nyelve nem vezet közösséghez, kölcsönösséghez vagy termékenységhez, hanem egy haláljelenet, egy vadászbaleset és egy siratóbeszéd felé fut ki?

A modern kritika jelentős része sokáig éppen ezt a kettősséget próbálta különböző fogalmi párok segítségével megragadni. A művet olvasták Ovidius újraírásaként, erotikus-komikus narratívaként, moralizáló példázatként, allegorikus szerkezetként, a vágy és józanság

---

<sup>181</sup> A *Parnassus Plays* (1597–1603) a költeményt a *Romeo és Júliával* együtt említi, s egyik szereplője így esküdözik: 'I'll keep it under my pillow to worship sweet MR Shakespeare...', hogy a költemény egy példányát „a párnája alatt fogja tartani, hogy ezzel is „az édes Shakespeare urat imádja”.

<sup>182</sup> Robert P. Merrix, “‘Lo, in This Hollow Cradle Take Thy Rest’: Sexual Conflict and Resolution in *Venus and Adonis*,” in *Venus and Adonis: Critical Essays*, ed. Philip C. Kolin (New York: Garland Publishing, 1997), 341–357, különösen 341.

konfliktusaként, illetve a retorikai túlzás és önleleplezés bravúrjaként is. A *Shakespearean Criticism* korábbi összefoglalója szerint a kritika alapvetően egyetért abban, hogy Shakespeare közvetlen forrása Ovidius *Metamorphoses*-ének X. könyve,<sup>183</sup> ám a hangsúly már korán nem egyszerűen a forrásazonosításra, hanem Shakespeare eltéréseire került: arra, hogy a költemény nem pusztán követi, hanem radikálisan át is alakítja az ovidiusi történetet. E különbség egyik legfontosabb pontja éppen Adonis viselkedése: Shakespeare Adonisa nem válaszol Venus vágyára, hanem tartósan ellenáll neki.

Ez a szempont a jelen dolgozat számára különösen fontos. A korábbi, elsősorban erotikus vagy komikus olvasatok hajlamosak voltak Adonis vonakodását a szerelmi tapasztalatlanság, a kamaszos ügyetlenség vagy a szerepcsere komikumának részeként kezelni. Ez az értelmezés kétségkívül nem alaptalan: Shakespeare szövege valóban sokszor él a komikus túlzás, a retorikai paródia és a nemi szerepek kifordításának eszközeivel. Mégis leszűkítő volna, ha Adonis ellenállását kizárólag a szerelmi komédia működésmódjából magyaráznánk. A fiú visszautasítása ugyanis nem pusztán a szerelem tagadása, hanem egy másik önértelmezési modell választása is: Adonis nem Venusszal akar maradni, hanem vadászni akar. A szerelem számára nem egyszerűen idegen vagy kellemetlen, hanem eltérítés attól az úttól, amelyet férfias, vadászati és hősi önmeghatározásként ért.

A kritikátörténet egyik fontos fordulata éppen az volt, hogy a művet már nem lehetett kielégítően leírni a vágy és az értelem, a bujaság és az ártatlanság, vagy Venus és Adonis egyszerű ellentétével. Donald G. Watson például nem az allegorikus olvasat egyszerű folytatását látja a szövegben, hanem éppen annak megbillenését: szerinte Adonis halála és metamorfózisa minden olyan értelmezést zavarba hoz, amely a művet egyetlen erkölcsi vagy allegorikus rendbe kívánná zárni.<sup>184</sup> A költeményben nem az történik, hogy a „helyes” vagy „helytelen” vágy egyértelmű büntetést vagy igazolást nyer; sokkal inkább az látható, hogy a különböző szenvedélyek — Watson fogalmaival a *concupiscence* és az *irascibility* — egymást keresztező, egymást torzító energiákként működnek.

Ez a megközelítés azért termékeny, mert segít elmozdítani az értelmezést a túl egyszerű szerelmi-morális sémáktól. Venus nem pusztán a bujaság allegorikus figurája, Adonis pedig nem egyszerűen az ártatlan önmegtartóztatás képviselője. Mindketten túlzásaikban válnak olvashatóvá. Venus retorikája és testi erőszakossága a vágy túlcsoportulását, Adonis ingerültsége

---

<sup>183</sup> Dana Ramel Barnes and Marie Lazzari, eds., “Venus and Adonis: Introduction,” *Shakespearean Criticism*, vol. 33 (Detroit: Gale Research, 1997), <https://www.enotes.com/topics/venus-adonis/criticism>

<sup>184</sup> Donald G. Watson, “The Contrarities of Venus and Adonis,” *Studies in Philology*, Vol. 75, no. 1. (1978): 33

és vadászati megszállottsága pedig egy másik szenvedélyrend működését mutatja. Így a költemény komikuma sem egyszerűen oldja a feszültséget, hanem éppen abból fakad, hogy a szereplők saját retorikai és testi pozíciójuk foglyai maradnak. Shakespeare mintha nem döntene végleg egyik szereplő mellett sem: Venus túl sokat akar, Adonis túl keveset ért abból, ami történik vele.

A későbbi kritika ezt a nyitottságot egyre több irányból próbálta megragadni. A *Shakespearean Criticism* újabb összefoglalója hangsúlyozza, hogy a művet csodálói és bírálói egyaránt gyakran erotikusnak, illetlennek vagy amorálisnak nevezték, miközben a költemény komikus, tragikus és mitikus elemeket egyaránt mozgósít. Ugyanez az áttekintés emlékeztet arra is, hogy a *Venus and Adonis* egyszerre illeszkedik az Ovidius-olvasás, az Erzsébet-kori erotikus narratív költészet, a Marlowe-féle *Hero and Leander*, valamint a Shakespeare-életmű korai, nem-drámai darabjainak kontextusába.

A recepció újabb hangsúlyai közül különösen fontosak azok az olvasatok, amelyek Adonis ellenállását, Venus testi fölényét és a szereplők nemi pozícióinak instabilitását vizsgálják. A késő huszadik és kora huszonegyedik századi értelmezésekben egyre nagyobb figyelem irányult Adonis maszkulinitásának problematikusságára, Venus erotikus és anyai, isteni és fenyegető aspektusainak kettősségére, valamint arra, hogy a fiú ellenállása nem egyszerű morális tisztaságként, hanem testi, pszichológiai és kulturális bizonytalanságként is olvasható. E kritikai irányzatok közül Kahn,<sup>185</sup> Stanivukovic,<sup>186</sup> Smith,<sup>187</sup> Kiernan<sup>188</sup> és mások elemzéseire mutatnak rá, hogy a költeményben a nemi szerepek és vágyformák nem stabilak, hanem folyton elcsúsznak: Venus egyszerre teremtető és pusztító, Adonis egyszerre vágy tárgya, vonakodó fiú, lehetséges vadász és sikertelen férfialak.

Ez a kritikai fordulat közelebb visz a dolgozat központi kérdéséhez is. Ha Adonist nem csupán Venus vágyának tárgyaként, hanem önálló — bár töredékes és kudarcba futó — hősi ambícióval rendelkező alakként olvassuk, akkor a költemény haláljelenete nem egyszerűen egy

---

<sup>185</sup> Coppélia Kahn, "Self and Eros in Venus and Adonis," in *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley: University of California Press, 1981), 21–46.

<sup>186</sup> Goran V. Stanivukovic, "Troping Desire in Shakespeare's Venus and Adonis," *Forum for Modern Language Studies* 33, no. 4 (1997): 289–301.

<sup>187</sup> Bruce R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*, Chicago: University of Chicago Press, 1991

<sup>188</sup> Pauline Kiernan, "Death by Rhetorical Trope: Poetry Metamorphosed in Venus and Adonis and the Sonnets," *The Review of English Studies* 46, no. 184 (1995): 475–501.

erotikus történet váratlan tragikus lezárása lesz. A vadkanvadászat nem pusztán cselekményelem, hanem az a kulturális próbatétel, amelyben Adonis saját férfiasságát és társadalmi szerepét kívánná igazolni. A kritika egy része ezt a szempontot a homoszociális kötődés, a férfivá válás és a férfiközösségbe való belépés felől értelmezi; a jelen dolgozat azonban ezt a kérdést elsősorban az emlékezeti modellek ütközése felől vizsgálja. Adonis nem azért fontos, mert sikeresen hőssé válik, hanem mert a hősi emlékezet lehetősége felé indul, de halála végül nem ebben a rendben, hanem Venus siratásában és a metamorfózis poétikájában válik értelmezhetővé.

A vadkan recepciója ebben a tekintetben különösen beszédes. Robert P. Merrix tanulmánya<sup>189</sup> szerint a vadkan a *Venus and Adonis* egyik legnehezebben kezelhető és legtöbbet vitatott alakzata: értelmezték a bujaság, a pusztítás, a démonikus erő, a férfias hatalom és a kemény vadászati próbatétel jelképeként is. A hagyomány, amelyből Shakespeare meríthetett, eleve ambivalens: a vadkan az ovidiusi és középkori anyagban egyszerre lehet veszélyes ellenfél, a hős próbatétele, démonikus vagy idegen erő, illetve olyan alakzat, amely a vadászt kivezeti az otthonos világból az ismeretlen, halálos térbe.

Ez a hagyomány azért lényeges, mert Adonis halála így nem pusztán váratlan balesetként, hanem egy mélyebb kulturális forgatókönyv részeként is olvasható. A vadászat a középkori és kora modern hagyományban gyakran olyan határátlépő esemény, amely kiszakítja a hőst az otthonos, társadalmilag szabályozott térből, és egy idegen, veszélyes, sokszor halálos közegbe vezeti. Merrix különösen erősen fogalmaz, amikor a vadkant olyan erőként írja le, amely a szereplőt az ismeretlenbe vezeti, s amelynek kényszerítő vonzásának még a tapasztalt vadászok sem mindig tudnak ellenállni. A *Venus and Adonis* esetében ez a séma azért válik sajátossá, mert Adonis nem érett hős, hanem olyan ifjú, aki a férfivá válás határán lép be ebbe a veszélyes térbe.

A kritikai hagyomány tehát több ponton is megnyitotta annak lehetőségét, hogy a költeményt ne csupán erotikus-komikus elbeszélésként olvassuk. A mű ovidiusi háttere, a retorikai önreflexió, a nemi szerepek kifordítása, Venus testi és nyelvi fölénye, Adonis vonakodása, a vadkan ambivalens szerepe és a haláljelenet váratlan súlya mind abba az irányba mutatnak, hogy a *Venus and Adonis* nem egyszerűen a vágy története, hanem a vágy, a hősi önkép és a halál utáni fennmaradás konfliktusának költeménye. A korai recepció számára a mű

---

<sup>189</sup> Robert P. Merrix, “‘Lo, in This Hollow Cradle Take Thy Rest’: Sexual Conflict and Resolution in *Venus and Adonis*,” in *Venus and Adonis: Critical Essays*, ed. Philip C. Kolin, New York: Garland Publishing, 1997, 341–357.

elsősorban erotikus és szellemes volt; a modern kritika számára egyre inkább problematikus, ambivalens, ironikus és műfajilag nehezen rögzíthető szöveggé vált.

Jelen dolgozat ehhez a kritikai hagyományhoz kapcsolódik, de más hangsúlyt javasol. Nem tagadja a költemény erotikus, komikus vagy retorikailag játékos természetét, és nem kívánja Adonist sikeres tragikus hőssé emelni. Éppen ellenkezőleg: abból indul ki, hogy Adonis kudarcba fulladó hősi önértelmezése és Venus túláradó siratása együtt teszik láthatóvá a mű mélyebb emlékezeti szerkezetét. A kérdés ezért nem az, hogy a költemény erotikus vagy tragikus-e, komikus vagy morális, ovidiusi vagy shakespeare-i. A kérdés inkább az, hogyan alakul át a vágy története a halál és az emlékezet történetévé, és hogyan válik Adonis teste annak a konfliktusnak a helyévé, amelyben a férfi hősi emlékezet lehetősége megbicsaklik, miközben a női siratás saját emlékezeti nyelve működésbe lép.

#### **IV.3. Szövegkiadás, magyar fordítások és saját nyersfordítás**

A dolgozatban elemzett Shakespeare-részleteket, ahol ezt külön nem jelzem, saját, filológiai célú nyersfordításban közlöm. A Venus és Adonisnak két teljes magyar műfordítása is rendelkezésre áll: Lőrinczi (Lehr) Zsigmond 19. századi fordítása, amely 1878-ban jelent meg a Kisfaludy Társaság Shakespeare-kiadásában,<sup>190</sup> valamint Weöres Sándor fordítása, amely a Shakespeare összes művei 1964-es kiadásának első kötetében kapott helyet.<sup>191</sup>

E fordítások azonban műfordítások és elsődleges céljuk Shakespeare költői szövegének magyar nyelvű újratelmezése, ezért szükségképpen számolnak a magyar versnyelv, a ritmus, a rím és a költői megformálás követelményeivel. A jelen vizsgálat ezzel szemben több ponton egyes szavak, képek és grammatikai viszonyok jelentésére, valamint a test, a gesztus, a látás, az érintés és a gyász nyelvi megjelenítésének részleteire épül. Ilyen esetekben a műfordítás poétikai megoldása elfedhet vagy módosíthat olyan jelentésárnyalatokat, amelyek az értelmezés szempontjából lényegesek.

A saját fordítás ezért nem a meglévő magyar műfordítások helyettesítésére vagy értékelésére vállalkozik, hanem az angol eredeti lehető legközvetlenebb követését szolgáló elemzési segédeszköz. Ahol Weöres vagy Lőrinczi megoldása önmagában értelmezési jelentőséggel bír, illetve különösen jól érzékeltet egy poétikai sajátosságot, a dolgozat ezekre a

---

<sup>190</sup> <https://nektar.oszk.hu/hu/manifestation/3092763>

<sup>191</sup> William Shakespeare, „Venus és Adonis”, ford. Weöres Sándor, in Shakespeare összes művei, I: Versek, királydrámák, vígjátékok, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964

fordításokra is kitér; az érvelés alapját azonban minden esetben Shakespeare angol szövege képezi.

#### **IV.4. Többhangúság a Venus és Adonis történet kora modern értelmezésében: erotika, moralitás, emlékezet**

A kora újkori Adonis-recepció egyik fontos tanulsága, hogy a mítosz nem csupán „újra elmesélt” történetként működik, hanem olyan kulturális elemként, amelyben egyszerre sűrűsödik össze az erotika, a keresztény moralizálás és az antik hagyományhoz való viszony ellentmondásossága. Sofie Kluge értelmezésében a reneszánsz és kora barokk Adonis-szövegekben az Adonis-történet „metamítosszá” válik,<sup>192</sup> és a mítosz maga lesz annak a dilemmának a történetbe ágyazott megformálója, amelyben a keresztény költő az antik, érzéken vonzó alapanyag, valamint a belőle fakadó esztétikai öröm és a morális, tanító jellegű „haszon” között kénytelen egyensúlyozni. A történet így nemcsak a szerelemről és a halálról, hanem arról is szól, hogyan lehet (vagy nem lehet) „jól” beszélni a szerelemről, a vágyról, a testről és a gyászról egy olyan kultúrában, amely egyszerre őrzi a klasszikus örökség presztízsét és működteti a keresztény fegyelmezés nyelvét.

A mítosz ilyen „metapoétikai” terheltsége ugyanakkor nem egyetlen szöveg sajátja, hanem egy tágabb kora újkori jelenség része. A 16. század vége és a 17. század első évtizedei között a Venus és Adonis-téma látványosan gyakran bukkan fel az európai irodalomban: a francia és spanyol hagyománytól az angol és itáliai feldolgozásokig a történet újra meg újra népszerű, ám gyakran paradox tárgyként tér vissza. A kora újkori francia irodalomban Ronsard és La Fontaine<sup>193</sup> feldolgozása a legismertebb, amelyeknek összevetésével több angol nyelvű tanulmány is foglalkozik.<sup>194</sup> A spanyoloknál Lope de Vega és Calderón, az olaszoknál pedig

---

<sup>192</sup> The „Adonis fable was transformed into a metamyth that spelled out the fundamental ‘Herculean’ dilemma,” Kluge, Sophie. „Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth.” *MLN*, Vol. 129, No. 5, (December 2014), *Comparative Literature Issue*, 1149-1169, 1152.

<sup>193</sup> „A francia Homérosz (La Fontaine 400)” című esszéjében Kalmár anikó így foglalja össze La Fontaine Adonisának jelentőségét: „A mindössze 598 soros idill, mely Venus és Adonis szerelmét meséli el, végleg helyet biztosít a szerzőjének Fouquet pártfogoltjai között. Ezzel La Fontaine a kor legnagyobbjainak társaságába kerül.” Kalmár, A., 1794, (2021. 07. 08), <https://1749.hu/fuggo/kalmar-aniko-a-francia-homerosz-400-eve-szuletett-jean-de-la-fontaine.html>

<sup>194</sup> Pl.: Calin, William. “‘Militia’ and ‘Amor’: A Reading of ‘Adonis.’” *L’Esprit Créateur* 21, no. 4 (1981): 28–40. <http://www.jstor.org/stable/26283795>,

Marino művei a legismertebbek. Ráadásul a „nagy” irodalmi művek alatt egy kiterjedt, ma jórészt kevésbé ismert szövegtörzset is kirajzolódik<sup>195</sup>: kisebb epikai és drámai feldolgozások, alkalmi vagy félkanonikus változatok sora, amelyek azt jelzik, hogy a Venus–Adonis-motívum nemcsak magas irodalmi presztízű vállalkozások anyaga volt, hanem szélesebb kulturális forgalomban is élt. Ezzel párhuzamosan a képzőművészetben is rendkívül termékeny témává válik: a 16–17. századi festészet és grafika újra és újra visszatér a találkozás, a vadászat, a halál és a siratás jeleneteihez, sőt: a történet zenés, színpadi életében is megjelennek feldolgozások. A kora újkori Adonis-recepció tehát nem egyetlen mű „háttéré”, hanem egy olyan intermediális mező, amelyben a mítosz egyszerre működik erotikus történetként, kulturális normák próbatételeként és emlékezeti formák versenytereként. Kluge tanulmánya szerint a recepció egyik tanulsága éppen az, hogy a mítosz egyszerre hívja elő a moralizáló olvasói elvárást, egyfajta „tanulást”, és keresi az érzéki, retorikailag túlfűtött leírásokat. A történet így sokszor maga válik annak a feszültségnek a hordozójává, amely a kor antik örökséghez fűződő viszonyát jellemzi.

Ebben a recepciós térben Shakespeare *Venus and Adonis*-a nem egyszerűen egy pikáns elbeszélő költemény a sok közül, hanem egy olyan szöveg, amely különös élességgel teszi láthatóvá a kora újkori olvasói bizonytalanságot, Kluge megfogalmazásában: „Shakespeare költeményének olvasója elejétől a végéig bizonytalanságban maradt a mű üzenetét illetően.”<sup>196</sup> Vagyis Kluge szerint a költemény nem rögzít egyetlen, stabil tanulást, hanem több jelentésirányt is működtet. A humor, az önreflexív retorika és a mitológiai örökség nem simulnak össze egy végső, moralizáló renddé, hanem egymás mellett hatnak, feszültségben. Kluge a Shakespeare-szöveg egyik jellegzetességét éppen abban látja, hogy a moralizáló kritika nem a narráció mindent egységesítő szölamaként jelenik meg, hanem szereplői

---

<sup>195</sup> Ezek közül, néhány képzőművészeti alkotással együtt, Kluge a következőket sorolja fel: Diego Hurtado de Mendoza *Fábula de Adonis, Hipómenes, y Atalanta* (1610), Juan de Tassis y Peralta *Venus y Adonis* (1617), illetve Gabriel Garcés y Gralla *Venus y Adonis. Fábula trágica* (1656) című műve. A vizuális kultúra alkotásai közül: Tiziano (*Venere e Adone*, 1554), Veronese (*Venere e Adone*, 1562) és Luca Cambiaso (*Venus és Adonis*, 1565–69), Annibale Carracci (*Venere e Adone*, 1588), Hendrick de Clerck (*Venus and Adonis*, kb. 1600) és Hendrick Goltzius (*Venus and Adonis*, 1614) munkáin át Abraham Bloemaertig (*Venus and Adonis*, 1634), Rubensig (*Venus and Adonis*, az 1630-as évek közepe), Cornelis Holsteijnig (*Venus de dood van Adonis bewenend*, 1638) és Jacob Adriaensz Backerig (*Venus and Adonis*, 1650), 1151.

<sup>196</sup> „the reader of Shakespeare’s poem was left in doubt about its message from beginning to end.” Saját ford., Uo. 1161.

perspektívaként.<sup>197</sup> Ezzel a költemény egy olyan többhangú konstrukcióvá válik, amelyben a „helyes” olvasat nem adottság, hanem kockázatos interpretációs munka.

Ez a többhangúság és a tanulság bizonytalansága azért fontos a jelen fejezet kiindulópontjához, mert így a *Venus és Adonis* erotikus–komikus felszíne nem „ellentéte” a komoly tétnek, hanem annak egyik hordozója: a szöveg éppen a játékosság, a retorikai túlzás és a vágy teatralitása felől engedi belátni, hogy a történet jelentése nem magától értetődő, hanem kulturális nyelvek és normák ütközőterében képződik meg.

Kluge egy ponton ezt a belső feszültséget úgy írja le, hogy Shakespeare költeménye „egy kezelhetetlen szöveg, amely már-már a kakofónia határát súrolja,”<sup>198</sup> amely mintha egyszerre több irányba beszélne. A fejezet szempontjából ez a megállapítás különösen termékeny, hiszen ez is megerősíti, hogy a kora újkori kontextus felől nézve a költemény nem csupán a vágy és a vágy nélkülség, vagy az erotikus vágy és a vadászat konfliktusát dramatizálja, hanem amint arra a következőkben kitérek, a halál feldolgozhatóságát és a halál utáni emlékezet lehetőségeit is. Ebből a távlatból a Shakespeare-szöveg „keresztút” jellege<sup>199</sup> nem csupán egy erkölcsi dilemma, azaz a vágy küzdelme az önfegyellemmel szemben, de nem is csak egy retorikai probléma, azaz tréfás–erotikus a tragikus–emelkedett szemben, hanem emlékezeti tét is: a történet azt a kérdést teszi fel, hogy a szerelem és a halál tapasztalata melyik kulturális nyelvben marad fenn, és ki, milyen beszédmóddal, milyen testképekkel és milyen rítusok felől képes az eseményt utólagos jelenlétté alakítani. Innen nézve különösen beszédes, hogy a költemény vége egy radikális kódváltást hajt végre: a komikus–erotikus koreográfiát a halál, a siratás és az „átváltozás” poétikája váltja fel. A következőkben ezért Shakespeare kora újkori Adonis feldolgozását úgy olvasom, mint ahol a felszínen megjelenő csábítás és erotika mögött két, egymással feszültségben álló emlékezeti logika szerveződik, és a kérdés végül az lesz: melyik logika képes a halál eseményéből kulturális jelenlétet formálni.

#### **IV.5. *Venus és Adonis*: szerelem, halál, emlékezet**

Több mint két évezreddel az Adonis siratására felszólító Sapphó töredék keletkezése után Shakespeare kora modern Venus és Adonis feldolgozást tár a 16. századi Anglia

---

<sup>197</sup> Uo. 1161

<sup>198</sup> „an unmanageable text verging on cacophony,” Saját ford., Uo.

<sup>199</sup> Kulge kifejezése, Uo.

olvasóközönsége elé. A költemény<sup>200</sup> kapcsán ugyan alig létezik olyan megállapítás, amelyben a kritikai szcéna egyetért:<sup>201</sup> azt a tényt senki sem vonja kétségbe, hogy a szerelem istennője mindenre elszántan meg akarja szerezni a barátaival vadászó ifjút. Shakespeare Adonisa azonban köztudottan húzódozik, hiába fut érte keresztül-kasul a réteken a szeremtől beteg<sup>202</sup> istennő: az ifjú már a költemény legelején vadat űz. Ez érdekli igazán, a szerelmen csak nevet.<sup>203</sup> A költemény így első látásra a csábítás, az ellenállás és a retorikai játék tere: testek és beszédaktusok komikus–erotikus koreográfiája. A fejezet kiindulópontja azonban az, hogy a felszín mögött a szöveg mélyén egy komolyabb tét húzódik. A *Venus és Adonis* két, egymással feszültségben álló emlékezeti logikát állít színre, és azt vizsgálja, melyik logikát követve lesz a halál eseményéből kulturális jelenlét.

Az 1593-ban megjelent elbeszélő költemény egyetlen nap eseményeit sűríti narratív keretbe: attól a reggeltől, amikor az istennő megpillantja és megszólítja a vadászni induló Adonist, addig a (rákövetkező) reggelig, amikor rátalál a vadkan által felöklelt ifjú holttestére, akit elsirat, majd a véreből kihajtott virággal a keblén Páfosz szigetére távozik galambok húzta égi fogatán. Az 1194. soros költeményben pontosan kijelölhetők azok a határvonalak, amelyek mentén a szerelem retorikai játéka fokozatosan átadja a helyét a halál és a gyász poétikájának. A szöveg nézetem szerint négy, tematikusan jól elkülöníthető nagy egységre osztható, amelyek a következők: a 0–813. sorokban Venus udvarlása uralja a cselekményt (a csábítás komikus–retorikai koreográfiája). A 814. sorban törés következik be, hiszen Adonis elmegy az erdő felé, vadászni, s a szerelem, mint közös lehetőség, szó szerint hátramarad. Az ezt követő, a 815–1029. sorok közötti átmeneti részben Venus egyedül van: magában vívódik, küzd a rossz előérzeteivel: a szöveg hangol és fokozza azt a feszültséget, amely a vadászat eseményének végkifejletét készíti elő. A narratív fordulópont az 1029–1030. sorokban válik visszavonhatatlanná:

És siettében, szerencse híján megpillantja,

---

<sup>200</sup> Shakespeare, William, *Venus and Adonis, The Complete Poems of Shakespeare*, szerk. Cathy Shrank and Raphael Lyne, London and New York: Routledge, 2018. A költeményből vett idézetek saját nyersfordításaim, a sorszámok az angol nyelvű kiadás sorszámaira utalnak.

<sup>201</sup> Daigle, "Venus," 330.

<sup>202</sup> "Sick-thoughted Venus makes amain unto him." Shakespeare, *Venus and Adonis*, 5. sor. A költeményből a főszövegben idézett sorok saját nyersfordításaim.

<sup>203</sup> "Hunting he loved, but love he laughed to scorn." Shakespeare, *Venus and Adonis*, 4. sor

Hogy a rút vadkan legyőzte szépséges kedvesét.<sup>204</sup>

E ponttól kezdve elindul a költemény záró szakasza: Venus megpillantja a vadkan által megsebzett tetemet, Adonis holttestét, és a szöveg a halál, a siratás és az átváltozás képeit sorakoztatja fel. Terjedelmében ez az egység csupán 165 sor, azaz jóval szerényebb a teljes műhöz képest, mégis itt válik a leginkább láthatóvá, hogy Shakespeare költeményében is erős az a rendező elv, ami a történetet a halál, a veszteség és az emlékezeti poétika felől szervezi. Bár a tragikus végkifejletet a mű korábbi részei is előrevetítik, a halál ténye és az azt követő siratás intenzív, részletező ábrázolása erre a záró szakaszra koncentrálódik. A fejezet további alfejezetei ennek az emlékezeti „kódváltásnak” a feltételeit és következményeit bontják ki.

#### IV.6. A húzódozó Adonis

Hogy Venus és Adonis céljai közt alapvető különbség van, az már a költemény első soraiból kiderül:

Amint a nap bíborszín arcával  
Végső búcsút vett a zokogó reggeltől,  
Rózsás arcú Adonis vadúzóbe sietett;  
A vadászatot szerette, de a szerelmet gúnyig nevette.  
A szerelmes Venus fürgén hozzá siet,  
S mint merész kérő, udvarolni kezd.”<sup>205</sup>

A költeménybeli Venus már az első strófában „sick-thoughted,” betege a szerelemnek, aki már kora hajnalban a vadat űző Adonis nyomában van, s mikor utoléri, ő maga kezd udvarolni neki, mint „merész kérő”:

Háromszor szebb nálamnál” — ekként kezdte —,  
„A mezők legfőbb virága, édes mindenek fölött,

---

<sup>204</sup> „And in her haste unfortunately spies / The foul boar’s conquest on her fair delight.” 1029-1030.

<sup>205</sup> „Even as the sun with purple-coloured face / Had ta’en his last leave of the weeping morn, / Rose-cheeked Adonis hied him to the chase; / Hunting he loved, but love he laughed to scorn. / Sick-thoughted Venus makes amain unto him, / And like a bold-faced suitor ’gins to woo him.” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1–6. sorok.

Szégyene minden nimfának, bájosabb mint egy férfi,  
Fehérből és pirosabb, mint a galamb vagy a rózsza:  
A Természet, mely önmagával tusakodva alkotott meg,  
Úgy szól: ha élted elenyészik, vele múlik a világ.”<sup>206</sup>

Mint látható, Venus már a megszólítással is hízeleg Adonisnak, majd túlzó dicséretekkel illeti. Ám épp túlzásai teszik egyszerre szerethetővé és komikussá. Elmondása szerint Adonis a nimfákat is megszégyenítően szép, sőt, a korabeli ikonográfiában (többek közt) a szépség megjelenítéséhez használt metaforákban megjelenő galamboknál és rózsáknál is szebb. De az istennő csábító retorikájában az alkalom megragadásának sürgetése is megjelenik: „A játékban légy merész, multságunk senki sem látja.”<sup>207</sup> Majd így folytatja: „Használd ki az időt, ne szalaszd el az alkalmat.”<sup>208</sup> Venus nem érti, miért nem hatnak Adonisra a bájai, s ezt követően mintegy huszonnégy soron át sorolja mindazokat a „hibákat”, amelyekkel nem rendelkezik, és azokat az erényeket, amelyekkel viszont igen. Venusnak ezt a komikus öntömjénezését nevezi Cantelupe Shakespeare legszerencsésebb megoldásának. Ám a szerelem istennője hiába próbálja minden szóbeli fortélyát és testi vonzerejét latba vetve elcsábítani Adonist, az ifjú csak “megvetően mosolyog,”<sup>209</sup> elfordul és rákacsint az istennőre.<sup>210</sup>

A kezdősorok tehát igen világosan kijelölik azt az értelmezési keretet, amelyben Shakespeare a maga és a kora ízlése szerint újraalkotja a történetet: az ifjú vadász vonakodik, Venus pedig epedve vágyik utána. Érthető tehát, hogy a költemény a köztudatban elsősorban erotikus és humoros műként él, hiszen a kora modern olvasók és az utókor recepciója is sokáig az erotikus retorika, a humor és az ironia felől olvasta a költeményt. Ebben a perspektívában az olvasók és a kritika egyaránt a szerelemben való tapasztalatlansága komikus következményeként értelmezte Adonis vonakodását. A mű korabeli népszerűsége, amelynek

---

<sup>206</sup> „Thrice fairer than myself”(thus she began), / ‘The fields ’chief flower, sweet above compare, / Stain to all nymphs, more lovely than a man, / More white and red than doves or roses are:/ Nature, that made thee with herself at strife, Saith that the world hath ending with thy life.” Uo., 7-12

<sup>207</sup> „Be bold to play, our sport is not in sight.” 124. sor

<sup>208</sup> „Make use of time, let not advantage slip.” 129

<sup>209</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 291. sor. A költeményből vett idézetek saját nyersfordításaim, a sorszámok a következő angol nyelvű kiadás sorszámaira utalnak: Shakespeare, William. *Venus and Adonis*. In *The Complete Poems of Shakespeare*. Edited by Cathy Shrank and Raphael Lyne. London and New York: Routledge, 2018.

<sup>210</sup> “He winks, and turns his lips another way.” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 90. sor

tényét az első kiadást követő gyors újrakiadások sora<sup>211</sup> legalább annyira megerősíti, mint néhány kortárs színdarab vagy illemtankönyv utalásai,<sup>212</sup> elsősorban az udvarlási diskurzus részeként teljeshetett ki. Ebben a kontextusban Shakespeare Adonisa, aki folyamatosan elutasítja a neki udvarló istennőt, és a szerelem helyett a vadászatot választja, sokkal inkább nevetség tárgyává vált, mintsem az erotikus feszültség figurájává.

Olyannyira, hogy még néhány évtizeddel ezelőtt is, a költeményről írt tanulmányában Cantelupe frappánsan, ám nem túl hízelgőn, úgy fogalmazott, hogy Adonis „nevetséges naivitást és bosszantó prűdériát manifesztál, amelyek a szerelem és a szex iránti gyakorlatilag teljes érdektelenséghez és tudatlansághoz társulnak.”<sup>213</sup> Cantelupe és elődei ítélete nem alaptalan. A „makacs” Adonist biztatás és hízelgés nem hatja meg, inkább türelmetlen udvariatlanságok sorával próbál szabadulni a számára kellemetlen helyzettől: “Fúj, ne többet a szerelemről!”<sup>214</sup> – mondja, „Mennem kell.”<sup>215</sup> “Add a kezem,”<sup>216</sup> “Engedd el, és engedj el.”<sup>217</sup> Mikor a lova is elszabadul egy kancát követve, végképp elveszti a türelmét és kifakad: “A lovam elment, / S a te hibád, hogy így történt.”<sup>218</sup> A szerelem istennője azonban fáradhatatlanul tovább udvarol. Ám mindezek mellett egy szelídebb, őszinte hang is megszólal, amely így fogalmaz:

Mielőtt magamat megismerném, te se akarj megismerni:

Nincs halász, ki mást kímélne, mint a növésben lévő ivadékok;

A beérett szilva lehull, a zöld erősen kapaszkodik,

Vagy, ha túl korán szakítják le, savanyú az íze.<sup>219</sup>

---

<sup>211</sup> 1640-ig a *Venus és Adonist* tizenhatszor adták ki újra (kvartó és octavo kiadások).

<sup>212</sup> *Parnassus Plays és within their bosom...* (Jonathan Bates)

<sup>213</sup> „[Adonis is] manifesting the ridiculous naivete and annoying priggishness that accompany virtually complete disinterest in and ignorance of love and sex” (Saját fordítás). Cantelupe, Eugene B.: *An Iconographical Interpretation of Venus and Adonis, Shakespeare’s Ovidian Comedy*, Shakespeare Quarterly, Volume 14, 1963/2, 141–151, 145.

<sup>214</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 185. sor

<sup>215</sup> Uo. 186

<sup>216</sup> Uo. 373

<sup>217</sup> Uo. 379

<sup>218</sup> Uo. 380-381

<sup>219</sup> „Before I know myself, seek not to know me:/ No fisher but the ungrown fry forbears; / The mellow plum doth fall, the green sticks fast,/ Or, being early plucked, is sour to taste.” 525-528

Lyne megjegyzi, hogy a passzusban szereplő „know” itt nem pusztán „ismerni”-t jelent a szó hétköznapi értelmében, hanem intim, szexuális értelemben vett „megismerést” is. A szóhasználat ráadásul visszhangozza a *Teremtés könyve* 4:1-et, ahol Ádám „megismeri” (a Vulgata szerint: *cognovit*) a feleségét.<sup>220</sup> Adonis elutasításának egyik kulcsa tehát az a retorikai megnyilvánulás, amellyel a szerelemhez való érettségét a biológiai érés képeire fordítja le: a vágy itt nem hősi próbatétel, hanem időzítés kérdése, és nézete szerint az ő ideje még nem érkezett el.

Az idézett szakaszban megjelenő képsor egyszerre elegáns és önleplező. Következétesen végigviszi a „túl korai” és a „beérett” állapotok oppozícióját: ivadék / kifejlett hal, éretlen / érett gyümölcs, és ezzel tartózkodását („strangeness”) saját éretlenségével („unripe years”) indokolja. Másrészt a jegyzetekkel összhangban elmondható, hogy az érvelés kifejezi a mondandóban rejlő feszültséget is: Adonis nem „fry,” azaz épp kifejlődött kishal, hiszen a vadkanvadászathoz elég idősnek érzi magát; ám a szerelem terében mégis a prematuritás állapotába vonul vissza. Ez a kettősség, a veszélyes vadászat vállalása és a szexuális intimitás túl koraiként való elutasítása valójában nem ellentmondás, hanem illeszkedik Adonis sorsának valódi éjtjéhez. Vonakodásában nem pusztán viselkedésbeli prudériáról van szó, ahogy azzal az olvasók és a kritikusok vádolják, hanem arról, hogy melyik normarendben kívánja elhelyezni és érvényesíteni magát, és melyikben nem.

Elemzésem nem kívánja megkérdőjelezni az erotikus és ironikus olvasatok érvényességét, ám kísérletet tesz rá, hogy feltárja a költeményben működő, az antik Adonis-kultusz óta öröklődő emlékezeti rétegeket. A szereplők konfliktusának mélyén ugyanis egy kimondatlan kérdés húzódik meg: miként határozza meg a halál módja az utólagos emlékezetet, és milyen életstratégiát implikál az, hogy a szereplők különböző módon képzelik el és vágyják az emlékezést? A kérdés megválaszolásához Venus meggyőző, érvelő udvarlásának és Adonis magyarázkodásának elemzése is közelebb visz. Beszédmódjukból kirajzolódik a szerelemhez való viszonyuk is, amelyet végső soron az határoz meg, hogyan akarják élni az életüket, és mely emlékezeti rendhez kívánnak kapcsolódni. Venus sokat elemzett retorikai bravúrai közül itt csupán azt a részt emelem ki, amelyben az utódnemzésre való biztatással próbálja „lángra lobbantani” Adonist:

---

<sup>220</sup> Lyne jegyzete, 119.old

A természet törvénye szaporodni rendelt,  
Hogy tieid éljenek, mikor te magad halott vagy már;  
S így a halál ellenére túlélsz,  
Hiszen képmásod még él.<sup>221</sup>

Venus itt nem csupán udvarol, de a szerelem „eredményét,” az utódokat, és a halál utáni élet lehetőségét kapcsolja össze. Utódaiban bárki tovább élhet, hiszen képmását gyermekei vonásaikban tovább örökölik.

Az utódokban való továbbélés mint a halál utáni élet egyik lehetséges módja jól ismert érvelés volt az Erzsébet-korban,<sup>222</sup> és Shakespeare is több művében hangot ad neki, például a kilencedik szonettben:

Gyermektelen ha végzed sorsodat,  
Világ – magányos özvegy – eltemet.  
A nagyvilágnak hullnak könnyei,  
Hiszen nem hagytad hátra másaid,  
Míg minden özvegy ott őrizheti  
Fiában férje szép vonásait.<sup>223</sup>

Habár a mondanivaló itt ugyanaz, mint Venusnál („legyenek gyermekeid”), a szonett itt nem annyira a szülővé válás előnyeivel kecsegtet, hanem inkább annak elmulasztásának veszélyét hangsúlyozza, amivel az elfeledettségre, a végleg megszűnésre hívja fel a figyelmet. Amint arra a későbbiekben rámutatok, ez az érvelés a költemény értelmezési terében nem csupán toposz, de kiemelt jelentőséggel bír: az ifjú vadász által képviselt és megcélzott értékekre ad egy, a maga halhatatlan nézőpontjából lehetséges alternatív választ.

A párbeszéd másik szereplője, Adonis, a költemény egészét tekintve jóval kevesebbszer szólal meg. Mondandója többnyire az elutasító viselkedése miatti szabadkozásra szorítkozik,

---

<sup>221</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 171-174. sor

<sup>222</sup> Fazekas a szonettekhez írt lábjegyzeteiben emlékeztet rá, hogy az első tizenhét szonett, a tradicionális megközelítés szerint egy fiatal nemest hivatott a családalapításra rábeszélni, vélhetően a fiatal Henry Wriothesley-t. 30. oldal. A *Venus és Adonist* vélhetően ugyanennek a nemes ifjúnak ajánlja Shakespeare, köztudottan hasonló céllal, ám a Szonettekkel ellentétben itt meg is nevezi Southampton fiatal grófját, Henry Wriothesleyt.

<sup>223</sup> Shakespeare, *Szonettek*, Ford. Fazekas Sándor, 9. szonett, 3-8. sor

illetve a vadászat iránti szenvedélyének megvallására; a kettő pedig nagy részben egybeesik. A saját fiatalsága és tapasztalatlansága említése mellett a „valódi, tiszta szerelem” és a „buja vágy” közti különbségről is szól kifejtve, hogy Venus udvarlása szerint miért inkább az utóbbival rokonítható.<sup>224</sup> Az életút és az ahhoz kapcsolódó emlékezeti forma kiválasztása kapcsán azonban legfontosabb kijelentése mégis a következő:

A szerelmet nem ismerem [. . .] és nem is fogom,  
Hacsak nem egy vadkan az, mert akkor üldözőbe veszem.”<sup>225</sup>

Bármilyen nehéz is Venusnak elfogadnia, az, hogy az ifjú „immunis” női csáberejére és bájaira, nem a helyszín alkalmatlanságából fakad, vagy abból, hogy Adonis ne találja őt vonzónak, hanem az ifjúnak a vadkanvadászat iránti olthatatlan vágyából. Ez az ellentét, hogy „ő választhat, a másik nem tud mást, csak szeretni”<sup>226</sup> Watson olvasatában is a mű teljes terjedelmében fennmarad, és annak központi tételét alkotja, ő azonban nem az emlékezeti cél különbségében találja meg ennek okát, melyhez természetesen ellentétes vágyak vezetnek, hanem magában a vágyban.<sup>227</sup> Arra azonban nem kérdez rá, mi a kiváltója ezeknek a vágyaknak.

A költeménynek ebben az aspektusában már a vadkanvadászat III. fejezetben ismertetett jelentősége bukkan fel, amely nézetem szerint Shakespeare-nél is kulcsfontosságú Adonis motivációinak elemzésekor. A szereplők ugyanis az ifjú vadásznak a halála utáni emlékezeti státuszaért két eltérő logika szerint küzdenek. Adonis a vadkanvadászat horizontján a hősi dicsőség és a hírnév felé mozdulna, míg Venus a szerelem, a hosszú élet és az utódnemzés révén „biztosítható” tovább élésben képzelel el az ifjú emlékének és „képmásának” megőrzését. A költemény tragikus tétje éppen az, hogy Adonis halála megghiúsítja a hősök rendjébe való belépést: a történet nem hősi énekben vagy emlékműben zárul, hanem a női siratás rituális nyelvén, és végül egy sajátos, az elveszett szerelemhez jobban illő emlékezeti médiumban, a mulékony, de újra és újra kihajtó élő jelben, a virágban rögzül.

---

<sup>224</sup> Ezzel szintény egy ismert korabeli toposzt szólaltat meg, mégpedig a Venushoz is kapcsolható, égi és földi szerelem különbségét.

<sup>225</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 409-410. sor

<sup>226</sup> „he can, she cannot choose but love” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 79

<sup>227</sup> Donald G. Watson, “The Contrarities of *Venus and Adonis*,” *Studies in Philology*, Vol. 75, no. 1. (1978): 33

#### IV.7. Szerelem, vadászat és az elnőiesedett hős

Hogy Adonis vadászat iránti lelkesedése és annak a hősi ideál tradíciójához való kapcsolódása legalább olyan fontos vonulata a Shakespeare-i *Venus és Adonis* történetnek, mint az udvari szerelem szabályai szerinti nő és férfi közti szerelem, arra több elemző is rámutatott.<sup>228</sup> Watson szerint a költemény fő cselekményszála az, hogy „Venus szeretni akar, Adonis vadkanra vadászni.”<sup>229</sup> Dolgozatom megközelítése szerint a költemény cselekménye valóban ekörül az ellentétpár körül formálódik, ám végső mondanivalója Watson tanulmányának érvelésével szemben nem az ellentétes irányokba húzó vágyakból fakadó konfliktus, hanem a vágyak céljának elérhetetlensége, és a különböző emlékezeti formára való törekvés.

Az Adonisra, mint vadászra fókuszáló tanulmányok változatos magyarázatokkal szolgálnak a vadkan üzésének szimbolikus értelmezési lehetőségeire. Shohet olvasatában az ifjúnak a vadkan megsebzése utáni vágya homoerotikus felhangokkal bír;<sup>230</sup> míg Steinbergnél a nagyvad magának a halálnak a szimbóluma. Elemzése szerint azáltal, hogy a szezonális mítosz perspektívájában Adonis elutasítja az életadó tavaszt szimbolizáló Venust, végső soron a sterilitást és az öngyilkosságot választja.<sup>231</sup> Steinberggel ellentétben Watsonnál éppen a szenvedélyek megélésének perspektívájában nyer értelmet Adonis viselkedése. Tanulmányának<sup>232</sup> kiindulópontja az, hogy a *Venus és Adonis* központi szervezőelve nem a vágy és az értelem klasszikus ellentéte, hanem két, középkori és reneszánsz pszichológiai–morálfilozófiai hagyományból ismerős „szenvedélytípus” szembenállása: a „concupiscible,” azaz a bujaság/vágy és az „irascible,” vagyis az ingerlékenység/harag szenvedélyeié. E megkülönböztetés nyomán Shakespeare költeménybeli szereplői nem a kísértés és az azzal szembenálló erkölcs allegorikus figurái, hanem két eltérő szenvedély (passion) megtestesítői, s mint hangsúlyozza, ennek megfelelően hangjuk retorikailag is elüt egymástól: Venus szerelmes rábeszélése áll szemben Adonis erkölcsi indoklásával. Értelmezésében Adonis azzal, hogy a

---

<sup>228</sup> Többek közt Rebhorn és Watson jelen fejezetben is tárgyalt tanulmányai.

<sup>229</sup> Watson tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy a két szereplő természetes hajlamokat, lelki beállítódásokat, név szerint a vágyat és a haragot jeleníti meg allegorikusan, és nem összetett szereplőkről van szó. Watson, „Contrarities,” 310.

<sup>230</sup> Shohet, „Eager,” 87.

<sup>231</sup> Steinberg, „Comedy,” 355.

<sup>232</sup> Watson, Donald G., „The Contrarities of *Venus and Adonis*,” *Studies in Philology*, Vol. 75, no. 1. (1978): 33

vadászatot választja, nem valódi erkölcsi önmegtartóztatást gyakorol, nem a szerelmi vágyát győzi le, mint ahogy azt egy keresztény aszkéta tenné például, hanem egy másik impulzusnak enged. Watson szembeállítja a vadkanvadászatot az „erkölccsel”, és Adonis Venustól való elfordulását nem erkölcsi döntésként, hanem pusztán szenvedélyváltásként magyarázza. Ám Watson mintha figyelmen kívül hagyná, hogy a középkori erkölcsi rendben az ókori hősi ideál folytatásaként a vadászat sem erkölcs nélküli, hanem a férfivá válás, a harci felkészülés és a közösségi kötelesség egyik „morális” kódja is lehet, csakúgy mint más esetben a keresztény remete önmegtartóztatásának erkölce. Watson értelmezésének erőssége, hogy erős fogalmi keretet ad a két szereplő konfliktusának (*concupiscible* és *irascible*), és ezzel a vadkanvadászatot nem mellékszálaként, hanem szerkezeti ellenpólusnak mutatja. Ám azzal, hogy a vadkanvadászatot „nem-erkölcsi” döntésként kezeli, miközben a hősi beavatás perspektívája felől ez nagyon is indokolt lenne, önkényesen leszűkíti az értelmezési lehetőségeket.

A költeményben jól kirajzolódik Venus, mint anya alakja is. Már a költemény legelején is találunk olyan jelenetet, amelyben a Rebhorn által *rubensi* alkatúnak nevezett Venus mintegy hóna alá csapja a lováról „leszedett” Adonist:

Egyik karján a tüzes paripa gyeplője,

Másikja alatt a zsenge ifjú volt<sup>233</sup>

Mindez igen különös az udvarlás kontextusában, de egyben finom utalás is lehet az ókori szerzőknél megjelenő Adonis-kultusz azon elemére, amely szerint a csatába hívott férfiakat nem csupán feleségeik vagy nővéreik, de anyjuk is visszatartotta volna azzal párhuzamosan, hogy a bátor harcosnak járó büszkeség is jelen volt a kulturális kontextusban. A korábban említett falánkság képei mellett így ide kapcsolódik Rebhorn azon meglátása is, amely szerint a férfiasság elvesztése nem csupán az elnőiesedésben, de a szó szerint vett infantilizálódásban, azaz gyerek szerepbe kerülésben is megnyilvánulhatott. Nézete szerint Adonis inkább ettől, a gyermekkor paradicsomi létét felidéző, ám szabadságát korlátozó léttől tart a költeményben,<sup>234</sup> amelyet a történet elején megjelenő kép, az Adonist „felnyalaboló,” „hóna alá csapó” Venus alakja is indokolja.

---

<sup>233</sup> „Over one arm the lusty courser’s rein, / Under her other was the tender boy,” 31-32.

<sup>234</sup> Rebhorn, „Mother,” 324.

Rebhornhoz hasonlóan a költeményben a szerelem, a halál és a vadászat összefüggéseit vizsgáló Farrel is úgy véli, hogy Venus szerelmét elsősorban anyai jellegű késztetés határozza meg, és ez adja a mű érzelmi, komikus és tragikus kettősségét. Szerinte a kritikai hagyomány gyakran túl egyszerűen olvassa a művet: vagy elítéli Venust mint érzéki, agresszív csábítót, vagy pozitívabban, az élet és annak továbbadásának képviselőjeként értelmezi. Farrell azonban azt hangsúlyozza, hogy Venus viselkedése sokkal összetettebb: nemcsak erotikusan közeledik Adonishoz, hanem úgy is bánik vele, mint egy gyermekkel: óvni, táplálni, birtokolni akarja.<sup>235</sup> Ez az értelmezés azért fontos, mert így Adonis elutasítása sem egyszerű prűdéria vagy kegyetlenség, hanem reakció egy olyan szeretetre, amely fenyegetően bekebelező. Amint arra Ferrel rámutat, a világ is, amelyet Venus felkínál, egyfajta biztonságos, zárt, gyermekies tér. A szerző szerint amikor Venus a testét metaforikusan „parkká” alakítja,<sup>236</sup> egyszerre ígér játékteret, menedéket és táplálást. Ugyanakkor ez a tér nemcsak oltalom, de egyfajta kelepce is.<sup>237</sup> Ez a kettősség Farrell olvasatának központi eleme: Venus szeretete gondoskodó, de ugyanakkor fojtogató is. Az ifjú pontosan érzi, hogy ha engedne ennek a szeretetnek, nem csupán önállóságát veszítené el, de felnőtt identitását is. Vagyis Adonis nem egyszerűen a szexualitást utasítja vissza, hanem azt az állapotot, amelyben visszasüllyedne a gyermeki függésbe.

A férfiakat a harctól távol tartani kívánó nő alakját elemezve azonban Rebhorn rámutat, hogy az ókori eposzoktól a középkoron át a reneszánsz irodalomig ismert volt az a konfliktus, amely a hős feladata, küldetése, és a hölgynek tett szolgálatok között feszült.<sup>238</sup> Legfontosabb érve az, hogy a hősi ideál tradíciójával tisztában lévő reneszánsz szerzők és befogadók tudták, hogy az élet továbbadásának a kötelezettsége mellett a hősnek egy másik, fontosabb feladata is van a világban, amely aktív részvételt, harcot kíván. Amennyiben azonban a hős engedett a nő csábításának, akkor az a Homérosznál, Vergiliusnál, valamint a keresztény eposzköltőknél (Tasso, Ariosto, Spenser) is megfigyelhető „elnőiesedéshez” vezethetett.

„Elnőiesedés” alatt Rebhorn szerint a korban azt értették, hogy a hős naphosszat a különböző élvezeteknek, főként az evésnek, a szerelemnek és a tétlenségnek él, miközben

---

<sup>235</sup> : “her love for him is really dominated by a strongly maternal response,” Farrell, „Love, Death,” 321.

<sup>236</sup> „Within this limit is relief enough, /... To shelter thee from tempest and from rain: / Then be my deer, since I am such a park; / No dog shall rouse thee, though a thousand bark.” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 235 - 240

<sup>237</sup> “it is both a world of security, nourishment, and play and unmistakably a trap or prison,” Farrell, „Love, Death and the Hunt” 323.

<sup>238</sup> Rebhorn, „Mother,” 326.

úrnője ügyeit szolgálja. Klasszikus példaként Odüsszeusz és Kirké, valamint Aeneis és Dido kapcsolatát említi a tanulmány,<sup>239</sup> ám azt is hangsúlyozza, hogy a kötelességét elhanyagoló hőst a keresztény perspektívában többnyire a torkosságot bemutató képekkel ábrázolták, amelyben a hős mintegy „felfalja” a csábító asszonyt.<sup>240</sup> Mint rámutat, Shakespeare ezt a képet is megújítja, és ha homályosan is, de Adonist teszi meg az elfogyasztandó csemegének.<sup>241</sup> Az eddigiekben körülírt „elférfiatlanodással” kapcsolatban Rebhorn megjegyzi, hogy abban az udvari szerelem tradíciói és szimbólumai is erősen jelen vannak, amelyek nézete szerint nyíltan a női dominanciára épülnek. S ez a viszonyrendszer, habár civilizálólág hathatott a durva, harchoz szokott viselkedésre, a társas kapcsolatokat a dominancia szempontjából megközelítő gondolkodás számára nemkívánatos lehetett.<sup>242</sup>

Az „elnőiesedett férfi” képe azonban, egy másik, csupán említés alapján jelenlévő szereplő, Mars istenség személyében is megjelenik Shakespeare *Venus és Adonis*ában. Az istennő maga dicsekszik el kalandjukkal:

Úgy udvarolt már nekem, miként most én esdeklek neked,  
Maga a zord és rettentő hadisten is,  
Kinek inas nyaka csatában soha meg nem hajolt,  
Aki minden összecsapásban győz, bárhol jelenik meg.  
Mégis volt ő már az én foglyom és szolgám,  
És azért könyörgött, amit te kérés nélkül is megkapsz.

Oltárim fölé függesztette lándzsáját,  
Összevert pajzsát, féktelen sisakdíszét,  
És a kedvemért megtanult játszani és táncolni,  
Incelkedni, pajzánkodni, enyelegni, mosolyogni és tréfálni,  
Megvetve nyers dobját és veres hadijelvényét,  
Karjaimat csatamezejévé téve, sátrát ágyammá.

Így azt, aki uralkodott, leigáztam,  
Vörös rózsáláncon vezetve őt foglyul.

---

<sup>239</sup> Uo. 327.

<sup>240</sup> Uo. 327

<sup>241</sup> Uo. 328.

<sup>242</sup> Uo. 327.

A jól edzett acél is erősebb erejének engedelmeskedett,  
S ő mégis szolgája lett szemérmes megvetésemnek.  
Ó, ne légy kevély, és erőddel se kérkedj,  
Amiért uralod azt, ki legyőzte a harc istenét.<sup>243</sup>

Venus tehát eldicsekszik vele, hogy még a háború és a harc istene is „behódolt” neki, s „vörös rózsáláncon vezetve,” rabként szolgáltatta őt. Vagyis Mars nem csupán leteszi fegyverét, hanem a hősi, harcias identitást a női dominancia által szervezett szerelem szolgálatába állítja. Ebben az értelemben a részlet felidézi azt a hagyományt, amelyben a hős eltávolodik saját feladatától, és úrnője vágyának, játékanak, illetve testének szolgálatába áll.

Ugyanakkor Shakespeare itt nem egyértelműen az elnőiesedésről szól, hanem inkább Venus csábító erejét és szavait dramatizálja. Mars alakja ebben a beszédhelyzetben elsősorban precedens: Venus azt akarja bizonyítani Adonisnak, hogy még a háború istene is engedett neki. A részlet tehát úgy mozgósítja az „elnőiesedett hős” kulturális mintáját, hogy közben nem ábrázolja Marsot teljes hanyatlásban vagy végleges feladatától, a harctól való elfordulásban. A hangsúly nem a férfiasság elvesztésének erkölcsi elítélésén, hanem azon a nyugtalanító hatalmi fordulaton van, amelyben a női erotikus erő a harci erényt saját nyelvére fordítja le. Éppen ez teszi az idézett részt különösen érdekessé: Venus ajánlata mögött nem egyszerűen a szerelem, hanem egy olyan kapcsolódási minta sejlik fel, amelyben a férfi hősi autonómiája alárendelődik a női uralomnak.

Adonis azonban más helyzetben van: a háború istenével ellentétben ő zsenge ifjú, „bájosabb mint egy férfi,”<sup>244</sup> élete és pályája épp, hogy elkezdődik. A férfivá és harcossá válás folyamata még nem zárult le számára. Bizonyítani szeretné rátermettségét, nem kipiheni a megnyert csaták s a vérontás fáradalmait. Marssal ellentétben, akinek a férfiassága és bátorsága

---

<sup>243</sup> „I have been wooed as I entreat thee now, /Even by the stern and direful god of war, /Whose sinewy neck in battle ne’er did bow, /Who conquers where he comes in every jar. /Yet hath he been my captive and my slave, /And begged for that which thou unasked shalt have. //“Over my altars hath he hung his lance, /His battered shield, his uncontrollèd crest, /And for my sake hath learned to sport, and dance, / To toy, to wanton, dally, smile, and jest, / Scorning his churlish drum and ensign red, /Making my arms his field, his tent my bed. //“Thus he that overruled, I overswayed, /Leading him prisoner in a red rose chain. /Strong-tempered steel his stronger strength obeyed, /Yet was he servile to my coy disdain. /O be not proud, nor brag not of thy might, / For mastering her that foiled the god of fight” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 97 – 114.

<sup>244</sup> Uo, 9.

kétségbevonhatatlan, Adonis nem engedheti meg magának, hogy „vörös rózsaláncon,” ágyban fekve múlassa az idejét. Erre utal a több szinten is értelmezhető, szexuális töltettel is rendelkező kérése is:

Szép királynő — szólt —, ha bármi szeretettel tartozol nekem,  
Mérd különcségemet éretlen éveimhez.<sup>245</sup>

Adonis számára tehát életkora és tapasztalatlansága akadályként gördül a Venussal való kapcsolata elé. A szerelem istennője azonban másképp gondolkodik, hiszen már korábban is így fogalmazott:

A zsenge tavasz csábító ajkadon  
Éretlennek mutat; de meg lehet kóstolni.<sup>246</sup>

Az itt kibontakozó, mozgó erők, célok és világnézetek ellentéte a vadkanvadászat motívumához kapcsolódik. Farrel érvelésében a vadkan nem pusztán külső veszély, hanem Venus nézőpontján keresztül a halál, az agresszió és a pusztító férfierő jelképe is. Paradox módon Adonis inkább vállalná ezt a kockázatot, mint Venus ölelésének biztonságát, és ez Farrel következtetése szerint azt mutatja, hogy a férfivá válás útja a veszélyen keresztül vezet, nem pedig az anyai oltalom meghosszabbításán át. Innen nézve a vadkan üzése nem egyszerű cselekményelem, hanem beavatási próba.<sup>247</sup>

Farrel<sup>248</sup> érvelésében a vadász az archetipikus hős, a vadászat pedig az udvaronc dicsőségre törekvésének szimbóluma és a jogos agresszió kifejeződése. Arra a következtetésre jut, hogy Adonis egyenesen „megszállottja a vadászatnak,” s hogy számára a vadkan a halál szimbolikus megjelenítője, amelynek leterítésével az ifjú egyfajta „apoteózis” felé tör egy olyan költemény keretein belül, amely a „halandóságot,” a „gyászt,” és a „halhatatlanságot” tematizálja.<sup>249</sup> Nézetem szerint a vadászat költeményben betöltött szerepe és Adonis vadkanvadászat iránti motivációja valóban összefüggésbe hozható a halál, a gyász és az

---

<sup>245</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 523-524

<sup>246</sup> „The tender spring upon thy tempting lip / Shows thee unripe; yet mayst thou well be tasted.” Uo. 127-128.

<sup>247</sup> Farrel, 323

<sup>248</sup> Uo. 325

<sup>249</sup> Uo. 371.

emlékezet témáival, ám Farrel érvelésétől eltérően, a vadkanvadászat a maga sajátos, ókorban kezdődő, és a kora újkorig is fennmaradó, a hősiességgel összekapcsolható értelmezési keretrendszerében nem a halál szimbóluma, hanem a dicsőség és a hírnév letéteményese, amint arra a III. fejezetben rámutattam, s mint látni fogjuk, Shakespeare költeményében és annak kontextusában is kirajzolódik.

#### IV.8. Vadkanvadászat és hősiesség a kora modern Angliában

A vadkanvadászat költeménybeli ikonográfiájának kibontásához első lépésként vizsgáljuk meg ismét a *Venus és Adonis* kezdősorait:

Amint a nap bíborszín arcával  
Végső búcsút vett a zokogó reggeltől,  
Rózsás arcú Adonis vadüzőbe sietett;<sup>250</sup>

Korábban láthattuk, hogy Adonis csupán az istennő hosszas szerelmi ostroma után mondja ki, hogy számára a vadászat az igaz szerelem,<sup>251</sup> azonban a tény az olvasó számára már a költemény kezdősoraiból kiolvasható. Másodszor is megvizsgálva az idézett részt arra érdemes odafigyelnünk, hogy a *Venus és Adonis* kezdősorai sokkal inkább az *Odüsszeia* XIX. énekében található Parnasszosz-hegyi vadkanvadászat elejét visszhangozzák, amennyiben a hajnali nap a vadkanra vadászó férfiakra kel fel.<sup>252</sup> Ám Shakespeare *Venus and Adonis*-ának elsődleges irodalmi forrása Ovidius *Átváltozások* című művének tizedik könyve, mindenekelőtt a Venus és Adonis történetét elbeszélő szakasz volt. Bullough klasszikus forráskutatási munkája Ovidius *Metamorphoses*-ének X. könyvét, azon belül a Venus–Adonis-történetet jelöli meg elsődleges forrásként, mégpedig Arthur Golding 1567-es angol fordításával számolva.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> „Even as the sun with purple-coloured face / Had ta'en his last leave of the weeping morn, / Rose-cheeked Adonis hied him to the chase” 1-3.

<sup>251</sup> Uo. 409-410.

<sup>252</sup> A vadkanvadászat ikonográfiáját a III. fejezetben részletesebben is elemeztem. „Majd hogy a rózsásujjú Hajnal kélt ki a ködből, / elmentek vadat üzni, kutyáik is, ők maguk is már,/ Autolükosz fiai: s velük indult fényes Odüsszeusz.” Homérosz, *Odüsszeia*, XIX. ének, ford. Devecseri Gábor, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.niif.hu/00400/00408/html/02.htm#19> 428 – 430. sorok

<sup>253</sup> Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I: Early Comedies, Poems, Romeo and Juliet, London, Routledge and Kegan Paul – New York, Columbia University Press, 1957, 161–176.

Shakespeare Adonisa az ovidiusi ifjúétól eltérő babérokra tör. Myrrha gyönyörű fia Ovidiusnál nem vonakodik az istennőtől,<sup>254</sup> aki arra inti Adonist, hogy ha vadkannal találkozna, inkább fusson el.<sup>255</sup> Az *Átváltozások* ifjú vadásza, aki a szövegből következtetve könnyebb prédákra vadászik, csupán véletlenségből felvert vadkannal találkozik, amely elől, miután hirtelen oldalról megszúrja, megpróbál elmenekülni. A felbőszült fenevad azonban „a futóra, a menhely után kutatóra / támad, s ágyékába fogát mélyen belevágja”.<sup>256</sup> Ovidius Adonisa tehát vadászik, de éppúgy hódol a szerelemnek is, és megelégedne kisebb prédaállatok elejtésével. A Venusszal való szerelmi kapcsolatot a vadászat kedvéért kompromisszum nélkül elutasító shakespeare-i Adonis, aki szándékosan a legveszélyesebb vadat keresi, vízióját tekintve tehát nem ovidiusi örökség, hanem a hősi ideál tradíciójához csatlakozik.

Burkertnél láthattuk, hogy a vadkanvadászatot a bátorság és a hősiesség szimbolikus megjelenítőjeként, a serdülőkorú fiúk férfivá nevelésének fontos részeként azonosította, amelyben a taktikai fortélyok elsajátítása elsősorban a katonai szolgálatra való felkészülést szolgálta. Egyik fontos forrása Xenophón műve volt, amely szerint az ifjak a vadászból tanultakat alkalmazva lehetnek a háborúskodásban is nagyok.<sup>257</sup> Tehát amikor Adonis azt mondja, hogy nem ismer más szerelmet, mint a vadkan irántit,<sup>258</sup> vagy amikor felkiált, hogy „engem várnak a barátaim!”,<sup>259</sup> akkor nem annyira a Centelupe és mások által naivitásnak és prűderiának tartott jellemvonásairól tesz tanúbizonyságot, mint inkább arról, hogy eleget akar tenni állapotbeli kötelességeinek, mely szerint korának megfelelően bizonyítania kell, méltó arra, hogy a férfitársadalom befogadja. Az ifjúból, aki „a mezők legszebb virága, összehasonlíthatatlanul édes”, sőt, „bájosabb, mint egy férfi”,<sup>260</sup> megbecsült harcossá akar válni.

---

<sup>254</sup> „Gyepen ül, s mellette az ifjú / hátrahajolva, nyakát támasztva ölébe, tekint rá; / s ő szól, csókjaival meg-megszagatva beszédét,” Ovidius, Publius, Naso, *Átváltozások*, X. könyv, ford. Devecseri Gábor, 547 – 559.

<sup>255</sup> „Légy bátor ’szól ‘a futókkal / szemben: nem biztonságos, ha merészre merész vagy. Tartózkodj attól, fiú, hogy – káromra – szilaj légy; / Vadra, minek fegyvert természet adott, sose támadj” Uo. 543 – 546.

<sup>256</sup> Uo. 714 – 715.

<sup>257</sup> Xenophon, *Xenophon in Seven Volumes*, 7., transl. MARCHANT, E. C. – BOWERSOCK, G. W., Harvard University Press, Cambridge, MA; William Heinemann, Ltd., London, 1925 <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Xen.+Hunt.+1&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0210>

<sup>258</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 409-410. sor

<sup>259</sup> Uo. 718.

<sup>260</sup> 9-10.

Mint láhattuk, a vadászat hősiességgel való összekapcsolása a görögök utáni évszázadokban is fennmaradt: az ókori Rómában, a középkori keresztény kultúrkörben is részben, a reneszánszban pedig megújulva, főként keresztény elemekkel gazdagodva volt jelen. Castiglione is kiemelt jelentőséget tulajdonít neki.<sup>261</sup> *Az udvari ember* nem csupán hazájában, Itáliában, de az Erzsébet-kori Angliában is alapműnek számított az udvari szolgálatra készülő nemesek körében. Xenophón művéhez hasonlóan a vadászat legfőbb értéke Castiglione írásában is abban áll, hogy az ott szerzett rutin segíti a háborúban való helytállást. A háborúban szerzett dicsőség pedig a 16. századi Angliában is az egyik legfőbb erénynek számított: nem volt elismerésre méltóbb halál egy férfi számára, mint az, amely a csatamezőn érte utol.<sup>262</sup>

A cheltenhami iskolamester, Christopher Ocland által tanítványainak írt, majd 1580-ban nyomtatásban is megjelent latin nyelvű szöveggyűjteményének is a hősi halál dicsősége az egyik legfontosabb üzenete. Az *Anglorum Praelia* az 1327. és 1558. évek közötti időszak legdicsőbb angol csatáit ismerteti. A mű nem csupán azért érdekes számunkra, mert írója a felnövekvőben lévő ifjak számára a vitézi, harcos múltból szóló történeteket tartotta a legmegfelelőbbnek, hanem azért is, mert két évvel később, a könyv második kiadásához már Erzsébet királynő Titkos Tanácsának, a Privy Councilnak az ajánlólevelét is csatolták. A levél Ocland könyvét nevezi meg az iskolások számára leginkább ajánlatos olvasmánynak, mondván: inkább ilyen szövegekkel okítsák a tanulókat, mintsem egyes „pogány költők” (utalva itt leginkább Ovidiusra) műveivel, ahogyan az rendszerint szokás.<sup>263</sup> A mű Erzsébet atyjáról, VIII. Henrikről is külön fejezetben szól, úgy mutatva be az uralkodót, mint aki már kisfiúként is harcos természetű volt, így aztán nem is csoda, hogy olyan férfi válhatott belőle, aki szép volt, magas és erős, ám emellett a keresztényi irgalmasságot is gyakorolta. Ez a testileg és lelkileg ilyen szerencsés adottságokkal megáldott férfi pedig „vad háborúkat indított, és nyílt csatában ostromozta a kegyetlen franciákat”.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> A vadászat „az egyik legfontosabb” olyan tevékenység, amely a nemesember taktikai képességeit fejleszti, mivel „valamelyest hasonlít a háborúzáshoz” CASTIGLIONE, Baldassare, *Az udvari ember*, ford. Vigh Éva, Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008., 40.

<sup>262</sup> Keith, Thomas, *The Ends of Life: Roads to Fulfilment in Early Modern England*, New York, Oxford UP, 2009, 53.

<sup>263</sup> Ocland, Christopher, *Anglorum Praelia*, (1580), *The Philological Museum*, “Introduction”, A hypertext critical edition by SUTTON, Dana F., Irvine, The University of California, Posted July 16, 2007, §1 <https://philological.cal.bham.ac.uk/ocland2/intro.html>

<sup>264</sup> Ocland, *Anglorum Praelia*, Book II, §1. saját fordítás.

A kora újkori Angliában tehát az olyan tisztas életutak mellett, mint amilyen az udvari szolgálat, még mindig a harci bátorság cselekedetei által kijelölt életút volt az egyik legcélravezetőbb egy férfi számára, ha megbecsültségre és társadalmi felemelkedésre vágyott. Hasonlóképp gondolta a skót származású James Cleland is, aki 1607-ben a nemes ifjak neveléséről szóló könyvének „A hősiességről” szóló fejezetében úgy fogalmazott, hogy „[m]ert noha egy fiatal nemesember soha nem lehet ennyire tanult művészetekben és tudományokban, és tökéletes minden gyakorlatban, e nélkül az erény nélkül [ti. a vitézség] mégsem méltó arra, hogy megbecsüljék”.<sup>265</sup> A Cleland könyvével nagyjából egyidőben írt és játszott *Coriolanus*-ban pedig Cominius így szól: „Úgy tartják / A vitézség a legfőbb erény és / Leginkább emeli birtokosa méltóságát.”<sup>266</sup>

A Tudor-kori Angliában tehát, noha az ország elsősorban gazdálkodással és kereskedelemmel biztosította stabilitását, a római és görög hősoktól, valamint a középkori lovagoktól örökölt hősiesség eszméje továbbra is meghatározó fokmérője maradt egy férfi, különösen egy nemesember megítélésének.<sup>267</sup> Keith úgy fogalmaz, hogy „még a legbékésebb tizenhatodik századi földbirtokos is úgy tekintett magára, mint aki a neveltetése részét képező klasszikus eposzok és lovagi legendák vérszomjas hőseivel áll rokonságban”.<sup>268</sup> William Gouge lelkesz pedig a 17. század elején a *Gods Three Arrowes* című művében amellett érvel, hogy „[h]a egy katona a csatamezőn hal meg jó ügyért, az olyan, mintha egy prédikátor a szószéken hal meg”.<sup>269</sup>

A csatában mutatott vitézség tehát a kor minden politikai, gazdasági és hitbéli változása ellenére becsülendő maradt. Emellett a kardvívásban, lovaglásban való jártasság és a harciasságra nevelés praktikus szempontból is kiemelten fontos elemei maradtak a felsőbb osztályokhoz tartozó ifjak képzésének, egészen az I. Károly bukását követő időszakig, amikor

---

<sup>265</sup> Saját fordítás. Cleland, James, *The Institution of a Young Noble Man*, Oxford, 1607, Internet Archive, 2024, 230. [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1475-1640\\_-or-the-insti\\_cleland-james\\_1607/page/230/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_-or-the-insti_cleland-james_1607/page/230/mode/2up?view=theater)

<sup>266</sup> Shakespeare, William, *Coriolanus*, II.ii., “It is held / That valour is the chiefest virtue and / Most dignifies the haver”.

<sup>267</sup> Keith, i.m., 44.

<sup>268</sup> Uo. 45.

<sup>269</sup> „For a souldier to die in the field in a good cause, it is as for a Preacher to die in a pulpit” Saját fordítás. William Gouge, *Gods Three Arrowe, Plague, Famine, Sword*, London: 1631, 217. oldal, §. 19. In the digital collection *Early English Books Online*, University of Michigan Library Digital Collections. Utolsó letöltés: February 18, 2025. <https://name.umd.umich.edu/A01974.0001.001>.

is hivatásos hadsereget állítottak fel.<sup>270</sup> Ám a hősiességet ünnep, verseny és látványosságok keretében dicsőítő lovagi tornák is az udvari látványosságok rendszeres eseményei maradtak, egészen 1625-ig.<sup>271</sup> Erre is találunk utalást a *Venus és Adonis*-ban, ám természetesen a szerelmi hódítás metaforájaként alkalmazva.<sup>272</sup> Egy Tudor- és Jakab-kori gentleman és udvaronc számára tehát alapvető volt, hogy stabilan manőverezzen a lovával, és egyúttal a kardforgatáshoz is értsen. Keith azonban kiemeli, hogy miután az angol egyetemek nem helyeztek hangsúlyt ezeknek a készségeknek az oktatására, sok fiatal nemes Franciaországba vagy Itáliába utazott, hogy ott sajátíthassa el a legfontosabb fortélyokat.<sup>273</sup> Sőt, egyes nemes ifjak önként vettek részt külhoni háborúkban.

Az eddig ismertetett erények és készségek szemléltetésére szó szerint élő példa is létezett, mégpedig az Erzsébet-kor *par excellence* udvaronca, diplomatája és ünnepezt költője, Sir Philip Sidney személyében. Sidney személye köré tragikus halála után komoly hőskultusz formálódott, hiszen azon értékeket testesítette meg, amelyeket a legdicséretreméltóbbnak tartottak a 16. század utolsó évtizedeiben. A Sidney-ről való megemlékezések közt több olyat is találunk, amelyek tematikájukban és szimbolikájukban kapcsolódnak Shakespeare *Venus és Adonis*-ához, főként az Adonisra való hősi emlékezet kapcsán Adonis halálához és a vadkanvadászathoz. A következőkben ismertetett, Sidney-t övező hőskultusz kialakulásának és főbb pontjainak áttekintéséből fontos tanulságokkal gazdagodhatunk a hős emlékezetének kora modern ikonográfiája vonatkozásában.

#### IV.9. A vadkan és a hős emlékezete: Sir Philip Sidney példája

Sidney hű protestáns volt, hitének aktív védelmezője. Oxfordban megalapozott humanista műveltségét európai utazásai során kardvívó és lovaglós tudása fejlesztésével, valamint a latin mellett olasz és francia nyelvismeretének tökéletesítésével egészítette ki. Szonettciklusára, az *Astrophil és Stellára* ma úgy gondolunk, mint a költeményre, ami „nagykorúsította” a reneszánsz angol költészetet.<sup>274</sup> Sidney azonban nem csupán művelt volt,

---

<sup>270</sup> Keith, *Anglorum Praelia*, 50.

<sup>271</sup> Uo. 54.

<sup>272</sup> „Now is she in the very lists of love, / Her champion mounted for the hot encounter” 595-596.

<sup>273</sup> Keith, *Anglorum Praelia*, 50.

<sup>274</sup> *Britannica*, „Sir Philip Sidney,” §7. <https://www.britannica.com/biography/Philip-Sidney>

de az udvari bajvívásoknak is rendszeres és hírneves résztvevője is. A harci fortélyokban jártas, művelt nemes azonban diplomáciai feladatokat is vállalt, s így, amikor 1585-ben a királynő úgy döntött, hogy segítséget nyújt a hollandoknak a spanyolok elleni küzdelemben, Sidney is feladatot kapott: Vlissingen (Flushing) városának kormányzója lett.

Az akkor harmincegy éves Sidney számára a korban fontos hősiesség, bátorság és becsületesség nem csupán megénekendő eszmék voltak, hanem követendő magatartásminták is. 1586 szeptemberében önként csatlakozott a Sir John Norris vezetése alatt Zutphen ellen vonuló csapatokhoz. Szeptember 22-én Sidney részt abban a lovassági akcióban, amelynek célja a városba tartó spanyol utánpótlási konvoj feltartóztatása volt.<sup>275</sup> Fulke Greville későbbi, a Sidney-legenda kialakulásában meghatározó beszámolója szerint Sidney a csata előtt levette combvértjét, miután meglátta, hogy egy társa nála könnyebb vértzetben készül harcra: nem akart nála nagyobb védelemben részesülni.<sup>276</sup> A harc során lövés érte a combját; a seb elfertőződött, és Sidney huszonöt nappal később, 1586. október 17-én Arnheimben meghalt. Holttestét Angliába szállították, de temetésére pénzügyi nehézségek miatt csak 1587. február 16-án került sor. A londoni Szent Pál-székesegyházban tartott, mintegy hétszáz hivatalos gyászolót felvonultató rendkívül pompás gyászszerartás maga is jelentősen hozzájárult Sidney posztumusz hősi kultuszának kialakulásához.<sup>277</sup>

Sidney tehát minden szempontból dicséretre méltó életet élt, 17. századi mértékkel mérve mindenképp. Hű volt az elveihez és hitéhez, művelt, alkotó ember volt, aki bátran harcolt azért, amiben hitt. Kortársai pedig jól ismerték ókoriak bölcsességét, miszerint

a név halhatatlansága... nem családtagokat, papokat, kolostorokat vagy jócselekedeteket kíván, hanem énekeseket, költőket és történészeket... Tudatában voltak a ténynek, hogy a világi hírnév az utókor társadalmi emlékezetével jár.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> Jan van Dorsten, "The Final Year," in *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*, ed. Jan van Dorsten, Dominic Baker-Smith and Arthur F. Kinney (Leiden: E. J. Brill, 1986), 16–24

<sup>276</sup> John Gouws, "Fact and Anecdote in Fulke Greville's Account of Sidney's Last Days," in *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*, ed. Jan van Dorsten, Dominic Baker-Smith and Arthur F. Kinney, Leiden: E. J. Brill, 1986, 62–82.

<sup>277</sup> Sander Bos, Marianne Lange-Meijers and Jeanine Six, "Sidney's Funeral Portrayed," in *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*, ed. Jan van Dorsten, Dominic Baker-Smith and Arthur F. Kinney (Leiden: E. J. Brill, 1986), 38–61.

<sup>278</sup> Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization, Functions, Media, Archives*, New York, Cambridge University Press, 2011, 29.

Sidney legendás emlékezetének megőrzésére kiemelkedően sok irodalmi mű született. A Sidney és Balassi recepcióját összehasonlító tanulmányában Szőnyi György Endre pontos számadatokkal is szolgál erre vonatkozólag: „öt szemtanú-beszámoló... nyolc további krónika jellegű eseménytörténet; 270 latin gyászvers... tíz angol nyelvű gyászvers,” továbbá „207 nyomtatásban megjelent allúzió, mely Sidney halála és 1625. között jelent meg.”<sup>279</sup> Az angol nyelvű gyászversek között találjuk Sir Walter Raleigh „Epitaph on Sir Philip Sidney”<sup>280</sup> című költeményét. Raleigh sorai az elhunyt erényéről, tudásáról, bölcsességéről, valamint becsületéről és vitézségéről szólnak, mondván, ez utóbbiak szólították harcba, s ezek biztosítottak számára hosszan tartó hírnevet. Majd összegzésként kijelenti, hogy mindezért az örökké tartó, dicső hírnévért „csupán” fiatal éveit és hátralévő évtizedeit vesztette el, amelyekben amúgy is igen bizonytalan a szerencse. A költemény Hannibálhoz, Scipióhoz és Petrarcához hasonlítja az elhunyt Sidney-t, majd az angyalokat kéri, mondják el a mennyekben dicséretét. Raleigh-nél tehát a neves ókori hadvezérek és a nagy költőelőd egyaránt megjelennek, ám sorait mégis a keresztyén mennyországban való bizakodással zárja.

Raleigh mellett Sidney barátja és kortársa, a leginkább az Ovidius *Átváltozások* című művének angolra fordításáról ismert Arthur Golding is megemlékezett Sidneyről. Golding az angol reneszánsz irodalomban mindenekelőtt Ovidius *Átváltozások* című művének 1567-ben megjelent teljes angol fordításáról ismert, amely Shakespeare Ovidius-értelmezésére is hatással volt. Golding Sidney halála után fejezte be Philippe de Mornay protestáns apológiájának angol fordítását, amelyet maga Sidney kezdett el, majd németalföldi útja előtt Goldingra bízott. A mű elé Golding az Earl of Leicesternek címzett ajánlólevelet írt, amelyben Sidney-ről is megemlékezett, mégpedig a francia Philippe de Mornay protestáns apológiájának angol fordítása elé fogalmazott, az Earl of Leycesternek címzett ajánlólevélben.<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Szőnyi György Endre, Philip Sidney és Balassi Bálint recepciója, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1989/ XCIII. /5., 493 – 510., 495.

<sup>280</sup> Raleigh, Sir Walter, „Sir Philip Sidney sírfelirata”, ford. Tóthfalusi István, *Magyarul Babelben*, Utolsó letöltés: 2025. február 20. [https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Raleigh%2C\\_Sir\\_Walter-1552/Epitaph\\_on\\_Sir\\_Philip\\_Sidney/hu/30063-Sir\\_Philip\\_Sidney\\_s%C3%ADrfelirata](https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Raleigh%2C_Sir_Walter-1552/Epitaph_on_Sir_Philip_Sidney/hu/30063-Sir_Philip_Sidney_s%C3%ADrfelirata)

<sup>281</sup> Mornay, Philippe de, *A woorke concerning the trewnesse of the Christian religion*, transl. Sir Philip Sidney and Arthur Golding, Apologetics, Puritans, London: 1587. Digitized by the Internet Archive in 2013, 2025. február 21. <https://archive.org/details/woorke00morn/page/n11/mode/2up>

...az a méltó és vitéz lovag, kegyelmes uraságod nemes rokona, Sir Philip Sidney, akinek ritka erényessége, vitézsége és udvariassága, amelyhez az igaz keresztyén vallás iránti szeretet és törődés párosult... meghalt... férfias sebesülésekben, amelyeket Fejedelmét szolgálva kapott, az elnyomottak védelmében, hogy fenntartsa az egyetlen igaz Katolikus<sup>282</sup> és Keresztyén Vallást... a nyílt mezőn, katona módjára, a legtiszteletreméltóbb halálban, amit csak kívánni lehet, és ami a legjobban illik egy Keresztyén Lovaghoz, amellyel méltán szerzett magának halhatatlan hírnevet az istenfélők között, és hagyott utánpótlásra méltó példát az ő hivatását gyakorlóknak.<sup>283</sup>

Golding emlékezetében tehát Sidney erényes volt, vitéz és udvarias, „az igaz keresztyén vallás iránti szeretet és törődés” birtokosa. Halála pedig „férfias sebesülések” miatt következett be, „amellyel méltán szerzett magának halhatatlan hírnevet”. *A költészet védelmében* és az *Astrophil és Stella* szerzője tehát nem csupán „udvari ember” volt, de a keresztyén hősök „utánpótlásra méltó” példája is. Az eddigiekből kirajzolódó Sidney-kép akár Shakespeare Adonisának programadója is lehetett volna. Az az idol, amely Adonis szeme előtt lebegett, amikor mindent maga mögött hagyva vadászni sietett. S talán az is volt, abban az értelemben, hogy az aktív formálódásban lévő Sidney-kultusz meglehetősen erős jelenléttel bírt annak az Angliának a kulturális terében, amelyben Shakespeare alkotott.

Más műfaj keretein belül, a pásztori tájak mitikus világát felidézve emlékezik meg Sidney-ről Edmund Spenser elégiája, az *Astrophel*. Az 1595-ben, a *Colin Clout Come Home Again* című kötetben megjelent költemény természetesen Sidney szonettciklusának címére reagál, míg cselekményének egyes mozzanatait, valamint szimbolikus képei több ponton is összekapcsolhatók Shakespeare *Venus és Adonis*-ával. Az *Astrophel* hasonló történetet mesél el, mint a *Venus és Adonis*, s ez, annak fényében, hogy a csatában elhunyt Sidney haláláról emlékezik meg, érdekes tanulságokkal szolgál. Spenser szépséges *Astrophel* pásztor volt, amíg

---

<sup>282</sup> Ebben a protestáns apológiához szánt előszóban a „katolikus” szó „egyetemes” értelemben értendő.

<sup>283</sup> „...that right worthy and valiant Knight, your good Lordship's noble kinsman Sir Philip Sidney, whose rare virtue, valour, and courtesy, matched with equal love and care of the true Christian Religion... died... of manly wounds received in service of his Prince, in defence of persons oppressed, in maintenance of the only true Catholick & Christian Religion, among the noble valiant and wife, in the open field, in martial manner, the most honourable death that could be desired, and best beseeming a Christian Knight, whereby he hath worthily won to himself immortal fame among the godly and left example worthy of imitation to others of his calling.” Saját fordítás. Az angol nyelvű idézetnél a szöveget modern helyesírással adtam meg. GOLDING, Arthur, *The Epistle Dedicatorie*, in Mornay, *A woorkes concerning* \*3

élt. Nádsípján gyönyörű dalokat költött azokról, akiket szeretett. A pásztorok büszkék voltak rá, a lányok virágokkal és gyümölcsökkel kedveskedtek neki. Ő azonban csak Stella után sóhajtozott, akinek szépsége Venusével vetekedett. Astrophel jeleskedett a sportokban és minden versenyben győzött. Mint egy lovag, kedvese szolgálatába ajánlotta magát, és nem csupán szavakkal, de különféle bátor tettekkel is mulattatta. A vadászatot azonban mindenek fölött szerette, olyannyira, „hogy minden mezőn és messzi erdőn / Azt kereste, hol élnek legbőszéesebben a kegyetlen vadak.”<sup>284</sup> Ügyessége fűtötte azon ambícióit, hogy idegen földre menjen „úrnője nevét és saját hírnevét felemelni.”<sup>285</sup> Ám talán éppen ez, a dicsőség iránti vágya volt az a hübrisz, amelyről Spenser nem túl burkoltan moralizálva megjegyzi: „Mi szükség a veszélyt külhonban leküzdeni, / Mikor körülöttünk is itt lakozik?”<sup>286</sup>

Astrophel aztán idegen földön, vadászbalesetben hal meg, egy vadkan sebesíti meg: a sűrű erdőben barangolva egy egész vadkan kondára talál, és olyan ügyesen manőverezik a hálójával, hogy az összes vadat sikerül foglyul ejtenie. Ám saját testi épségére nem ügyelve mohón közéjük szúr, hogy megölje őket, és bár sokat megsebesít, az egyik felbőszült állat ellene fordul „és vérhez szokott könnyörtelen fogával / nekiugrott a combjának”.<sup>287</sup> Astrophel sebesülése olyan súlyos, hogy a földre zuhan, az állatok pedig kimenekülnek a háló alól. Néhány arra járó pásztor találja meg, akik már nem tudnak rajta segíteni. Elviszik karjukon Stellához, aki zokogva siratja. Mikor meghal, Stella lelke is rögtön utána száll, az istenek pedig megsajnálják őket, és a halott szerelmeseket piros-kék virágokká változtatják, egy-egy csillaggal a közepükben.

Spenser elégiája több mozzanatában is az ovidiusi örökségből táplálkozik. Nem csupán abban, hogy a szerető nő mellől a kalandra vágyva és vadászatra indulva a vadkan sebesíti és öli meg, de az Adonis virággá változásának egy variációja is megjelenik<sup>288</sup> A lőtt sebe miatt

---

<sup>284</sup> „That every field and forest far away, / He sought, where salvage beasts do most abound,” Spenser költeményénél az idézetek saját fordításaim, a sorszámok a továbbiakban a költemény megfelelő sorait jelölik. Spenser, Edmund, „Astrophel: A Pastorall Elegie upon the death of the most Noble and valorous Knight, Sir Philip Sidney”, in *Spenser's Minor Poems*, ed. SÉLINCOURT, Ernest de, 3 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1910, vol. 1., 80-81.

<sup>285</sup> „His mistresse name and his own fame to raise.” Spenser, „Astrophel” 88.

<sup>286</sup> „What need perill to be fought abroad, / Since round about us, it doth make abode?” Spenser, „Astrophel,” 89-90.

<sup>287</sup> „And with fell tooth accustomed to blood, / Launched his thigh” Spenser, „Astrophel,” 118-119.

<sup>288</sup> O'Connell szerint Spenser közvetlen forrása Ronsard *Adonisa* volt, ám a szakirodalom Ronsard fő forrásaként is Ovidiust jelöli meg.

elhunyt Sidney-re tehát egy, az időtlen pásztori tájakon élő ifjú alakjával emlékezik a költő, akit azután a fenevad terít le örökre, vagyis ki nem mondottan egy Venus és Adonis variációval, ami nem meglepő az Adonis-kultuszt a háborúba hívott harcosok siratásaként megülő női ünnep fényében. A vadkanvadászat így, sajátos körülményeivel és mozzanataival a hőssé válás folyamatának, a vadkan általi halál pedig a hősi halál, a dicső harcban való legyőztetés témájának kora újkori példáját állítja elénk. Az irodalmi emlékmű sajátos példája Spenser e költeménye, amely a vadkannak a mítoszok korából származó többletjelentéssel bíró alakjával Sidney-t a mitikus hősök közé emeli.

O'Connel tanulmánya megjegyzi, hogy Spensernél nincs utalás Marsra, amellyel költeménye elkülönül más, Sidney-ről megemlékező elégiáktól. Pedig, mint mondja, a háború istenére történő utalás az *Astrophel*ben is szép elismerése lett volna Sidney harci teljesítményének.<sup>289</sup> Nézetem szerint azonban Spensernél is jelen van a Marssal folytatott küzdelem, mégpedig a vadkan szimbolikus képében. Ha a fenevad nem is magával a háború istenével azonos, szorosan hozzá kapcsolható. Mars a Venus és Adonis történet különböző verzióiban is megjelenik, nem csupán, mint Venus korábbi szeretője, hanem a vadkanhoz kapcsolhatóan: egyes változatokban a féltékeny Mars (Árész) vadkan képében támadja meg Adonist, más feldolgozások szerint ő küldi a vadkant.

Ronsard *Adonis*ában, amely Spenser forrásául szolgált, Mars arra kéri Dianát, hogy egy olyan erős vadkant küldjön Adonis ellen, mint amilyennel Atalanta és Meleagros küzdött. O'Connell azonban nem jut el a jelenség gyökeréig, s nem ismeri fel, hogy a vadkanvadászat szimbolikája a költemény közvetlen forrásainál sokkal korábbra, a hősök koráig nyúlik vissza, és *Astrophel* a mitikus tájakon való megjelenése és a vadkan által okozott halála összekapcsolja a csatában elhunyt mitikus hősökkel. A költeménybeli *Astrophel* Sidney emlékezete, akit vadkanok sebesítenek és ölnek meg. Ezáltal Sidney emlékezete, *Astrophel* „személye” hozzákapcsolódik a görög harcosok emlékezetéhez, tulajdonképpen a funerális kuroszok poétikai folytatásaként. A csatában elhunyt Kroisos, akinek sírverse arról tesz tanúságot, hogy „a csatán legelől verte le véres Árész” – azaz a háború istene maga, *Astrophel* és Sidney ösképe.

---

<sup>289</sup> O'Connell, Michael, *Astrophel: Spenser's Double Elegy*, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 11/ 1, The English Renaissance, Winter, 1971, pp. 27-35, 29.

Spenser ezzel egy olyan kultúra örökségébe vezeti be az elhunytat, amelyben a háborúban elesettekről a sírvers azt mondja: Arész ölte meg.<sup>290</sup>

A halott Sidney bátorsága számos megemlékezés nyomán Anglia-szerte ismertté vált. Amint arra Assmann rámutat, a hírnév „a halhatatlanság legbiztosabb formája,”<sup>291</sup> eléréséhez pedig három feltétel szükséges: érdemleges tettek, azok rögzítése, s ezek nyomán a jövő generációk emlékezete.<sup>292</sup> A hírnév megszerzésének nem akadály a halál, ha az küzdelem közben történik. Azoknak a harcosoknak, akik nem éltek túl a nagy csatákat, vagy küzdelmeket, van egy utolsó csatájuk, amelyben sok győzedelmes küzdelem után legyőzi őket az ellenfél. A tettek feljegyzése különféle képp történhet, mint ahogy halottainkra is számos módon emlékezhetünk. A költő a nyelv eszközével részletgazdagabban és időtállóbban tudja „rögzíteni” a mitikus állandóságba a hírnevet, mint a vizuális művészetek alkotója. A költemény emlékszik, és közben nem korrodálódik.<sup>293</sup> Sidney köré elsősorban az irodalmi emlékezet emelt kultuszt, de az emlékezésnek Shakespeare Angliájában is számos módja volt. Akár verbális vagy grafikus képek voltak ezek,<sup>294</sup> ikonográfiájukkal erősen hatottak a korabeli gondolkodásra.

Sidney példája azért volt különösen tanulságos, mert megmutatta: a kora újkori angol kultúrában a hősi ethosz és a fama ígérete nem absztrakt elméletként, hanem konkrét irodalmi és emlékezeti formákban működött. A vadászat, a veszélyes ellenfél (vadkan), a „fair death” és a posztumusz dicsőség retorikája egy olyan értékrendet rajzolt ki, amelyben a fiatal férfi testének kockára tétele a közösségi emlékezetben való fennmaradás felé vezető útként volt értelmezhető. Szükséges ugyanakkor megvizsgálnunk, hogy milyen ellenképesség működik ugyanebben a korszakban a hősi dicsőség nyelvével párhuzamosan. A 16–17. századi Anglia vizuális és morális halálkultúrája, a haláltánc-hagyománytól a koponya-emblémáig, olyan

---

<sup>290</sup> Az archaikus görög síremlékek egyik legszebb és legismertebb példája az athéni Archeológiai Múzeumban kiállított kurosz, Kroisos síremléke. A csatában fiatalon elhunyt hős szobra, egy festett kurosz egyben maga a síremlék, amelynek talapzatán sírvers is olvasható. A sírvers így emlékezik Kroisosra: „Állj meg a holt Kroisos sírjánál könnyeket ejtve, mert a csatán legelől verte le véres Arész.” Szilágyi János György fordítása. Kroisos síremlékének szép és részletes elemzését olvashatjuk a következő tanulmányban: NAGY Árpád Miklós, Kroisos: Egy athéni ifjú síremléke, *Ókor: folyóirat az antik kultúrákról*, 6./1-2., 2007.

<sup>291</sup> Aleida Assmann, „Western,” 28.

<sup>292</sup> Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, New York: Cambridge University Press, 2011, 29.

<sup>293</sup> Aleida Assmann, *Western*, 29.

<sup>294</sup> Lásd a II. fejezetben Mitchellnek a képek fajtáit leíró kategóriáit.

„memento mori” logikát képvisel, amely a fama ígéretének ellenpontjaként a test végeességét és romlandóságát teszi a jelentés középpontjává. Ez a háttér nem kitérő Shakespeare felé, hanem annak a kulturális mezőnek a része, amelyben Venus reakciói és képei olvashatóvá válnak.

#### **IV.10. Síremléken innen és túl: halál és emlékezet a kora modern Angliában**

Shakespeare korában a halál nem pusztán elméleti vagy teológiai gondolat volt, hanem erősen vizuális-kulturális tapasztalat is: képekhez, emblémákhoz, testképekhez és nyilvános ikonográfiai toposzokhoz kapcsolódott. E háttér egyik legfontosabb közvetítője a késő középkori eredetű haláltánc hagyománya, amely képi és verses formában is a középkor haláláról alkotott elképzeléseit jelenítette meg.<sup>295</sup> A „tánc” a haláltánc esetében is olyan koreografált, ismételhető kulturális forma, amely a halálról való gondolkodást mozgásba, sorozatba, ritmikusan ismétlődő jelenetekbe rendezi. Ez abban az értelemben rokonítható az ókori siratás rituális koreográfiájával, hogy mindkettő azt mutatja, a halál kulturális feldolgozása gyakran nem elvont fogalmakban, hanem formákban és „előadható” mintázatokban történik. A haláltánc célja és üzenete azonban egész más volt, mint a korábbiakban bemutatott siratási rítus. Ez a csontvázak és élők jeleneteit képekben összefűző allegória főként falfestmények, freskók és fametszetek formájában volt jelen, ám létezett szöveges formában is, és bizonyos esetekben elő is adták. Seibert szerint ez volt a késő középkori és kora újkori halálképzetek egyik legfontosabb vizuális hordozója. A párizsi Cimetière des Saints-Innocents (Szent Ártatlanok temetője) és a londoni St. Paul’s katedrális falain is olyan haláltánc-ábrázolások voltak láthatók, amelyek a nézőt egyszerre emlékeztették a test romlására és a társadalmi rang hiábavalóságára.<sup>296</sup> Lényege azonban nem csupán az volt, hogy „mindenki meghal,” hanem hogy a rang és a pompa csak ideiglenes maszk: az elmúlás egyenlővé teszi a királyt, a főpapot, az udvaroncot, a polgárt és a földművest.

A haláltánc mellett ugyanakkor ennek a vizuális rendszernek a sűrített jelképe is fontos szerepet töltött be a korabeli gondolkodásban és kultúrában: a death’s head, azaz a halálfej, a koponya, mint „memento mori” szimbólum, a 16–17. században a mindennapi tárgykultúrában széles körben elterjedt. A festményektől elkezdve a síremlékeken és kandallódíszeken át a gyász idején használt ékszereken keresztül az imádságos könyvekig és a rózsafüzérekig az élet

---

<sup>295</sup> Seibert, 10.

<sup>296</sup> Uo.

minden területén megjelent.<sup>297</sup> Ez a motívum azonban nem narratív, mint a haláltánc, hanem emblémaszerűen sűrít: egyetlen tárgyban fogja össze a test végső állapotát, a hiúság hiábavalóságát és az emlékezés morális parancsát. A halálfej első pillantásra mintha éppen annak az antik hősi emlékezetnek az ellentéte volna, amelyet a disszertáció korábbi fejezeteiben a fama, a hírnév ideájának elérése kapcsán írtam: a koponya nem a dicsőséget, hanem a test végső állapotát mutatja fel, a keresztyén hagyományban jól ismert mondatnak megfelelően: „Emlékezz, ember, hogy por vagy, és a porba térsz vissza.”<sup>298</sup> A halálfej a világi nagyság kritikáját sűríti. Mégsem arról van szó, hogy a kora modern Angliában a fama, a hírnév ideája eltűnne: inkább arról, hogy a hősi emlékezet és a memento mori egyszerre volt jelen, egy különleges teret jelölve ki a korabeli emberek számára. Shakespeare költeményében ez különös súlyt kap, mivel Adonis a vadkanvadászatban a hősi emlékezet felé mozdulna el, miközben a korszak képi halálkultúrája (koponya, bomlás, haláltánc) állandóan arra emlékeztet, hogy a test bármilyen lehetőséget rejt is a dicsőséges tettek véghezviteléről, végső soron az enyészetnek van kitéve.

Az elmúlás legfontosabb velejárója, hogy a test elbomlik a halál után.<sup>299</sup> Ezt Shakespeare a *Hamlet* sírásói jelenetében, Polonius férgeinek emlegetésében vagy II. Richard sír-retorikájában dolgozza tovább. A *Hamlet* temetőjelenetét a halál képi kultúrája felől olvasva a koponya, a kiásott csontok, a szag, a sírásó hétköznapi közönye mind azt mutatják, hogy a halál látványa egyszerre groteszk és filozófiai. Hamlet felismerése, hogy a nagy emberből is csak maradvány lesz, pontosan beleillik abba a hagyományba, ahol a halál képe a világi nagyság kritikája. A memento mori motívumként alkalmazott koponya képe a *Hamlet*-ben Seibert megfogalmazásában „az ember élő és holt állapota közti ellentétet hangsúlyozza: azt, milyen volt életében, és milyen most, holtan, csupán egy férgektől rágott, hús nélküli koponya.”<sup>300</sup>

A halál megjelenítéséhez képest a gyász ikonográfiája és társadalmi dramaturgiája már bonyolultabb. Az Erzsébet-kor gyászbeszéde nem a korlátlan, eksztatikus siratást tekintette követendőnek, hanem a mértékletes gyászt. A keresztyén vigaszirodalom újra és újra azt

---

<sup>297</sup> Uo., 12.

<sup>298</sup> Teremtés könyve 3:19, Isten szavai Ádámhoz a bűnbeesés után, emlékeztetve az embert a földből való teremtésére és a halál utáni fizikai enyészetre.

<sup>299</sup> Seibert, 10.

<sup>300</sup> „dwells on the contrast between man as he was alive and as he is now dead, a mere worm-eaten, fleshless skull.” Seibert, 86.

hangsúlyozta, hogy ha a halott üdvözült, az élőknek nem szabad mértéktelenül gyászolniuk.<sup>301</sup> Ez a norma Shakespeare-nél is feltűnik, gyakran próbára téve annak igazságtartalmát. A *Vízkereszt*-ben a Bohóc mondja Olivíának: „Annál bolondabb, madonna, amiatt gyászolni, hogy a testvéred lelke az égben van.”<sup>302</sup> Seibert szerint ez a jelenet szorosan illeszkedik a halálra való felkészülésről szóló korabeli kegyességi irodalom tanításához, amely nem tiltja ugyan a gyászt, de szigorúan elítéli a „túlzásba vitt” gyászt, hiszen a túlradó siratás hitbeli hiányként vagy önszerettként is olvasható.<sup>303</sup>

A halál körüli rítusok tekintetében az Erzsébet-korban sok középkori elem továbbélt, még akkor is, ha felekezeti szinten átalakult. Különösen az *ars moriendi*, a „jó halál művészete” maradt meghatározó. A haldokló körül ott volt a lelkész vagy a barátok közössége, és a halál kapcsán a bűnvallás, a hitvallás, a vigasztalás, az imádság, és az utolsó pillanatban az Isten kegyelmére hagyatkozás volt a legfontosabb. Ezek nem egyszerűen vallási gyakorlatok voltak, hanem egyúttal dramatizálható cselekvések, színházi minták is, amelyek aztán Shakespeare jeleneteit is strukturálták. Ám az említett rítusok és cselekvések komoly változásokon mentek át a középkor elmúltával és a protestantizmus megjelenésével, s mindezek aztán a tárgyi kultúrában is megmutatkoztak. A következőkben ezeket vizsgálom meg alaposabban.

A reformáció előtti Angliában a halottakról való megemlékezés részét jelentették a temetési misék, valamint a gyászmisék, amelyeket harminc nappal a temetés után és minden évben a halál évfordulóján mondtak a hozzátartozók. Hasonlóképp fontos szerepe volt a halottak lelki üdvéért mondott közbenjáró imáknak vagy a fogadalmi gyertyáknak.<sup>304</sup> Mindez a 16. század közepén megváltozott; az emlékezés másfajta módozatai kerültek előtérbe, sok addig megszokott rítus és szokás is átalakult. Az újjá formálódó rendszerben az első és legfontosabb lépés az volt, hogy az elhunyt megfelelő temetést kapjon. Ám megszűntek az ilyenkor hagyományosan az elhunytak lelki üdvéért mondatott misék, valamint a purgatóriumban szenvedő lelkek üdvéért mondott imák, hiszen a középkori hitvilágtól eltérően,

---

<sup>301</sup> G. W. Pigman III, *Grief and English Renaissance Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 27–39, különösen 27.

<sup>302</sup> Shakespeare, *Vízkereszt, vagy amit akartok*, I.5.61–61, ford. Lévay József.

<sup>303</sup> Seibert, 95.

<sup>304</sup> Keith, *Anglorum Praelia*, 242–243.

magának a purgatóriumnak a léte is megkérdőjeleződött.<sup>305</sup> A halottakról és a halál utáni történésekről való gondolkodás addig biztonságosnak érzett vallási keretei változóban voltak, s ez is része lehetett annak a változásnak, ami az emlékezet konkrétabb, földi formáira, elsősorban a templomokban és a sírkertekben elhelyezett síremlékekre helyezte a hangsúlyt.<sup>306</sup>

A temetések erős vizuális elemekkel gazdagodtak, úgy mint az „emléktárgyként szétosztott kesztyűk, sálak és gyászgyűrűk, valamint a szegényeknek való adományok,” és az örökzöldek, amelyekkel a templomokat díszítették.<sup>307</sup> A temetés egyúttal alkalmat szolgáltatott a halálon túli reputáció megalapozására is.<sup>308</sup> Ennek részeként egy érdekes szokás alakult ki: az elhunytat dicsérő költeményeket a halottas kocsira tűzték, hogy azok kísérjék az elhunytat végső nyughelyére. Ezeket a költeményeket azután a temetés után összegyűjtötték és összefűzve publikálták. A fentiekből kiolvasható, és Keith is rámutat, hogy a protestantizmus beköszöntével a síremlékek szerepe nem az elhunytak lelki üdvéért való közbenjárást és könyörgést szolgálta, sokkal inkább a megemlékezésre helyezte a hangsúlyt. Ezzel összhangban, a templomokban és a sírkertekben megsokasodtak a neveket, címeket is tartalmazó sírkövek, és a templomhajókban is egyre több síremlék, faragott kőszobor, megmunkált réz emléktárgy, festett fafigura, emelkedett. Sőt, ami korábban nem volt jellemző: sokan már életükben elkészítették saját sírkövüket, s a síremlékeken is egyre inkább előtérbe került az elhunyt egyéniségének vagy érdemeinek megrajzolása.<sup>309</sup> Mi több, a felsőbb osztályokhoz tartozók síremlékein egyre terjedelmesebb sírversek jelentek meg.<sup>310</sup>

A folyamatot nem mindenki figyelte osztatlan lelkesedéssel. Sir Thomas Browne, 17. századi orvos és polihisztor *Religio Medici* című, a korban bestsellernek számító művében kétségbe vonja, hogy szüksége van-e egyáltalán világi emlékezetre a keresztyén embernek: „De a keresztyén halhatatlanság elégségessége megghiúsít minden földi dicsőséget, és bármelyik halál utáni állapotra jussunk, az ostobasággá teszi a posztumusz emlékezést.”<sup>311</sup> Habár Browne

---

<sup>305</sup> A 16. századi, a purgatórium létéről lefolytatott angliai hitvitákról részletesebben olvashatunk FABINY Tibor 2022-ben megjelent *Eretnekek vagy Mártírok?* című könyvében, amelyben hosszabb magyar nyelvű részletet is közöl John Frith „A purgatóriumról: Felelet Morus Tamásnak” (1532) című értekezéséből.

<sup>306</sup> Keith, *Anglorum Praelia*, 245.

<sup>307</sup> Uo., 244.

<sup>308</sup> Uo.

<sup>309</sup> Uo., 245 – 249.

<sup>310</sup> Uo., 250.

<sup>311</sup> „But the sufficiency of Christian immortality frustrates all earthly glory, and the quality of either state after death, makes a folly of posthumous memory.” Saját fordítás. Browne, i.m., chapt. 5, §12.

e nézetével többek hitének adott hangot, más nézetek is erősen jelen voltak a korabeli köztudatban. Keith megfogalmazásában, a protestáns Angliában a posztumusz emlékezet és a hírnév iránti vágy megfért a Krisztusban hívők öröklétbe vetett hitével.<sup>312</sup> Ám az elhunytakra emlékezés nem szorítkozott az elégiákra, sírversekre, síremlékekre: az eltávozott képmását gyakran portré formájában is megörökítették, hogy vonásai az utókor számára is fennmaradjanak: nem csupán a múltra történő visszatekintést szolgálták, de a jövő generációknak is hirdették az elhunyt hírnevét.<sup>313</sup> Kiváló példa az elhunyt portréjának emlékezeti szerepére az az 1509 körüli, a firenzei szobrász, Pietro Torrigiano<sup>314</sup> által készített festett terracotta büszt, amely VII. Henriket ábrázolja, s vonásaihoz a mintát az elhunyt király halotti maszkjáról vette a művész. A büszt ma Kensingtonban, a Victoria és Albert Múzeumban látható.<sup>315</sup> Az elhunyt valódi vonásait őrző festett idol a hírneves férfiú emlékezetét az örökkévalóság, de legalábbis hosszú évszázadok számára őrzi meg a művész keze munkája nyomán.

A kora újkori halálképiség e rövid áttekintése jól érzékelteti, milyen kulturális jelképek között mozog a *Venus és Adonis* szövege, mennyire erős a társadalomban a vizualitásra való érzékenység, amelynek köszönhetően a költemény a holttest látványát nem pusztán tragikus eseményként, hanem képpé szervezhető, emblémaszerű tapasztalatként jeleníti meg. A haláltánc narratív sorozatossága és a death's head sűrített emblémája egyaránt arra tanítja a befogadót, hogy a test végső állapotát „jelként” olvassa, egyfajta memento mori-ként. Ugyanakkor viszont a kereszténység előtti időkből örökölt vitézség és katonai dicsőség ígérte is szívesen felmutatja ez a társadalom, egyfajta alternatív túlélésként a romlandósággal szemben. Shakespeare azonban nem egyszerűen csak átveszi ezt a vizuális nyelvet: már a költemény korai szakaszában, Adonis halála előtt is megjelenik Venus retorikájában a hősi emlékezet kritikája, amikor Adonist „festett képmásnak”, „kőnek”, „idolnak”, „szobornak” nevezi. A következő alfejezetben ezért ezt a passzust olvasom közeli: itt válik láthatóvá, hogy

---

<sup>312</sup> Keith, *Anglorum Praelia*, 241.

<sup>313</sup> Uo., 251.

<sup>314</sup> Pietro Torrigiano (1472–1528) itáliai reneszánsz szobrász volt, aki indulatos természetéről éppúgy ismert, mint művészetéről: a hagyomány szerint egy ifjúkori összetűzés során ő törte be Michelangelo orrát. Később Angliában dolgozott, ahol VII. Henrik és Yorki Erzsébet pompás síremlékének elkészítésével szerzett hírnevet, és az itáliai reneszánsz szobrászat egyik fontos közvetítője lett az angol udvarban. Élete végén Spanyolországba került, ahol tragikus körülmények között halt meg.

<sup>315</sup> King Henry VII, Portrait Bust, 1509-1511 (made), Torrigiano, Pietro, <https://collections.vam.ac.uk/item/O8858/king-henry-vii-portrait-bust-torrigiano-pietro/>

a szöveg miként teszi Adonis testét már életében emlékezeti tárggyá, és hogyan rajzolódik ki benne a hősi fama felé törekvő „ifjú harcos” alakja és a halandó test memento mori-szerű rögzítése közötti feszültség.

#### IV.11. „Fúj, élettelen képmás” – Hősiesség és emlékezet a *Venus és Adonisban*

Mikor az udvarlásban elfáradva, a hosszas győzködés, színészkedés, csábítás és női trükkök mind eredménytelennek bizonyulnak Adonis hajthatatlanságával szemben, Venus elkeseredésében kifakad:

Fúj, élettelen képmás, rideg, érzéketlen kő,  
Kipingált idol, tompa, halott kép,  
Szobor, mely csak a szemnek elég  
Férfi-szerű, de nem asszony szülte.<sup>316</sup>

Az idézett sorokról kontextusukból kiragadva is megállapítható, hogy a beszélő felfokozott érzelmi állapotban van, és hogy közlendője nyomatékosításához erős asszociációkat keltő képeket használ. Hogyan értelmezhetjük az istennő által használt „képeket,” és mennyiben nagyobb a jelentőségük, mint bármely más, szerelmesek civódása közben használt kifejezéseknek? Az istennő fenti szavai nem foglalnak el központi helyet a költeménnyel foglalkozó szakirodalomban, s ha sor is kerül elemzésükre, azt mintegy mellékesen teszik a tanulmányok szerzői, olykor egymástól igen eltérő értelmezéseket tárva az olvasók elé.

Watson úgy fogalmaz, hogy amennyiben sikerül túllépnünk a tényen, hogy Adonis csupán egy „élettelen képmás,”<sup>317</sup> akkor világossá válik, hogy a rá legjellemzőbb érzelem a harag,<sup>318</sup> s hogy Venus állításával ellentétben, aki „rideg, érzéketlen kőnek” nevezi, nagyon is érzelmesen reagál az istennő legtöbb felvetésére.<sup>319</sup> Az idézett sorok ebben a megközelítésben tehát leginkább szidalomként jelennek meg. Ezzel szemben Hart arra a következtetésre jut, hogy a fenti részben az istennő művészeti alkotáshoz hasonlítja Adonist, amely, tárgy lévén,

---

<sup>316</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 211-214.

<sup>317</sup> Uo., 211. sor

<sup>318</sup> Watson, „Conrarities,” 312.

<sup>319</sup> Uo.

nyilvánvalóan nem lehet oly módon élő, mint egy ember.<sup>320</sup> Kiernan viszont abból a jelenetből indul ki, amelyben Venus megragadja Adonis izzadó tenyerét és balzsamnak nevezi azt,<sup>321</sup> és úgy érvel, hogy az istennő sajátos retorikájával tulajdonképpen kiszípolozza Adonisból az éltető erőt. S így, teszi hozzá, amikor nem sokkal később „élettelen képmásnak” nevezi az ifjút, azzal végeredményben saját tetteinek a következményét írja le.<sup>322</sup> Meek elgondolásában a *Venus és Adonis* Shakespeare-nek az a műve, amely talán legerősebben épít a vizualitásra, mégis a vizuális művészetekről, köztük a színházról alkotott képe igen vegyes, s nem egyöntetűen pozitív. Ebből kifolyólag amikor Venus „élettelen képmásnak” nevezi Adonist, magát a képzőművészetet láttatja kedvezőtlen fényben, s szavaival egyenesen „ikonoklazzmust” hajt végre. Elemzésében a fent idézett sorok azt hangsúlyozzák, hogy azzal, hogy Adonis kizárólag a vizualitásra hat, a katolikus szentek szobraihoz hasonlatos, működése pedig a bálványimádással rokonítható.<sup>323</sup> Bár mindegyik magyarázat illeszkedik az egyes tanulmányok gondolatmenetébe, s a teljes idézet egyes kifejezéseit kiragadva igazolhatók, az elemzések valójában csupán futólag foglalkoznak a szöveghellyel, és leginkább átsiklanak az idézett rész fölött annak érdekében, hogy aztán a költemény „fontosabb” sorai felé léphessenek tovább. Emellett valamennyi említett tanulmány csupán részleteiben vagy mindössze felsorolásszerű szöveggént elemzi Venus sorait, olykor szinonimaként tekintve az egyes kifejezésekre, esetleg rangsorolva azokat.

Amint láttuk, az idézett sorokat természetesen külön-külön, kifejezéseire bontva is lehet értelmezni, akár egy-egy művészeti alkotásnak megfeleltetve azokat. Ám a korábban a hősi emlékezetéről, a vadkanvadászatról és az Adonis-kultuszról írtak fényében a négy sor egyben olvasva és értelmezve meglepően pontosan megfeleltethető egy síremlékként alkalmazott kurosz-szobornak.<sup>324</sup> A kurosz kőből készült és festett fiatal férfi: ábrázol, de nem él; látható, tapintható, mégsem lehet kommunikálni vele; hasonlít, de nem élő ember. Ám ami a legfontosabb, üzenete nem valamely elvont idea, de nem is a gyász és a veszteség miatt érzett szomorúság, hanem az ifjúság, a harci bátorság és a hősiesség.

A korábban bemutatott ógörög harcos, Kroisos síremlék-szobrát márványból faragták, és vörös festék nyomai fedezhetők fel rajta. Az életnagyságúnál nagyobb méretű fiatal,

---

<sup>320</sup> Hart, „Forging,” 364.

<sup>321</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 27-27.

<sup>322</sup> Kiernan, „Death,” 380.

<sup>323</sup> Meek, *Shakespearean Criticism*, Vol. 140, 326.

<sup>324</sup> Függelék: 1., 2. és 3. képek.

meztelen harcos alakja megfeszült izmokkal, harcra készen áll, archaikus mosollyal az ajkán.<sup>325</sup> Síremlékének felirata is erről tanúskodik: „Állj meg a holt Kroisos sírjánál könnyeket ejtve, mert a csatán legelől verte le véres Arés.”<sup>326</sup> Ahogy Nagy fogalmaz: “a síremlék egyszerre állítja Kroisos halálát tragikusnak, rövid életét pedig tökéletesnek. Hiszen fiatalon halt meg, ám csakis a fiatalság jutott neki osztályrészül.”<sup>327</sup> Szépen kiolvasható tehát a hasonlóság Venus fent idézett soraival, amelyek ekphraszisz-szerűen, Adonis metaforájaként egy funerális kurosz szobrot mutatnak be. Shakespeare-nél az istennő szavai leíró jellegük mellett szitokszónak is beillenek, alkalmasak a sértegetésre, amelyet az ellenszenvet és felháborodást érzékeltető „fúj” szócska csak megerősít. Fontosabb azonban ennél, hogy a szavak megmutatják: aki ezeket mondja, az tudja és érti, hogy mi Adonis valódi szándéka: az ifjú a bátor harcosnak járó dicsőség elérését, a hős szerepét érzi küldetésének. Amely esetben pedig semmi garancia sincs az életben maradására, és Venus azt is tudja, hogy aki ezt az emlékezetet vágyja, aki efelé tart, annak nem annyira a túlélés, mint inkább a korábbiakban említett, a 16. században sokat emlegetett „fair death” elérése számít, hiszen ebben a világban a „férfi sorsa, hogy harcos.”<sup>328</sup> Az istennő a dicsőségre és hírnévre törő, a hősiességben Odüsszeuszhoz és a Sidney-hez hasonló harcosokat, vadkanvadászokat követni akaró Adonishoz szól. Mondandójának haragos tónusa a harci virtust a szerelem elé helyező ifjút vádolja, aki társaival a vadászat során nem a szerelemnek, hanem Marsnak, Arésznak hódol, és akinek a jussa mindezért, jó esetben, a hírnevének és a harci bátorságának emléket állító síremlék vagy költemény. A háború istene nem kíméli a hősként harcolókat, hiszen a hírnevnek nem akadály a halál.

Ám Venus sorai valami mást is dramatizálnak: azt, hogy Adonis testét már a történetnek ezen a pontján „nem-élőként” kezdi el látni, előre vetítve a tragikus végkifejletet. Emellett pedig az ifjú testét olyan „tárgyként” határozza meg, amelynek lényege a láthatóság, de amelyből hiányzik a kölcsönösség, a válasz, a visszahatás, mindazok az adottságok, amelyek egy kapcsolathoz szükségesek. Az istennő számára, aki a költemény több pontján megérzések és látomások alapján előre látja Adonis korai végét,<sup>329</sup> az ifjú nem tud partner lenni, hiszen szinte már életében önmaga síremlékévé vált: kizárólag olyan tevékenységet akar végezni, amellyel vitézségét bizonyíthatja, s ezzel dicsőséget szerezhet. Venus azonban nem egy korán elhunyt

---

<sup>325</sup> Nagy, „Kroisos,” 24.

<sup>326</sup> Szilágyi J. Gy. (szerk.), A görög művészet világa I, Budapest, 1962, 266.

<sup>327</sup> Nagy, „Kroisos,” 28.

<sup>328</sup> Nagy, 26

<sup>329</sup> 671-672.

hőst akar, akire majd büszkén és áhítattal emlékszik az utókor, hanem hús-vér Adonist, aki talán „rózsa-láncra verve” marad mellette, mint korábban Mars, és akinek képmását utódaiban csodálhatja akkor is, amikor a halandó ifjú már nem él. Adonis azonban idő előtt meghal, megöli a felbőszült vadkan, s Adonis ezzel a mitikus időben él tovább.

Az idézett szakasz egyik legkülönösebb retorikai gesztusa, hogy Venus a csábítás jelenetei közepette mozgósít egy olyan szókészletet Adonisszal szemben, amely nem a szerelem nyelvéhez, hanem a halott testhez és az emlékezeti tárgyhoz kapcsolódik. E fordulat a disszertáció elméleti keretrendszerében vizsgálva különösen termékeny. Belting felől értelmezve a korábbiakat, ha a kép nem pusztán reprezentáció, hanem testhez kötött, testet helyettesítő, testet újrarendező emlékezeti médium, akkor Venus invokációja azt jelenti: Adonis teste már a halál előtt a kép státuszába csúszik át. Venus úgy beszél róla, mintha a fiatal férfi nem élő test volna, hanem „kőbe dermedt” forma: olyan jelenlét, amely már életében hősi szoborként viselkedik, kizárólag a szemnek adva valamit, ám a kapcsolódás lehetetlenségével együtt. A szerelmi konfliktus ebben a pillanatban médiumproblémává válik: a két szereplő nem csupán eltérő vágyakat követ és más emlékezeti módra vágyik, de más módon gondolkodik a test „jelenlétéről” is. Adonis aláveti jelenét a cselekvés és a teljesítmény, a férfi hősi rend horizontjába kerülés felé vezető cselekedeteknek; Venus viszont, a szerelem jelenben való megélését sürgeti, hiszen „minden elmúlik”, s Adonis az utódaiban is tovább élhetne.

Ezt az ellentétet érdemes egy másik, a költeményben többször is visszatérő hanggal összekapcsolni, amely szerint Adonis feltűnően nem „férfias,” hanem „zsenge,”<sup>330</sup> „a mező legszebb virága” és „bájosabb mint egy férfi.”<sup>331</sup> Ez nem pusztán esztétizálás, hanem annak „bizonygatása,” hogy Adonist fiatalsága és szépsége egy másfajta emlékezethez is kötheti. A disszertáció antik fejezeteiben, különösen a kurosztípus emlékezeti logikájáról szóló részekben azt láttuk, hogy a fiatal férfitest a görög vizuális kultúrában könnyen válik emlékezeti formává: a „tökéletes” ifjú test egyszerre hordoz erotikus és heroizáló potenciált, s éppen ezért alkalmas arra, hogy a halál és emlékezet metszéspontjában ikonikus státuszt kapjon. Shakespeare Adonisa ebben az értelemben „életében kurosztípus”: nem azért, mert a szöveg antik szobrot ír le, hanem mert a poétika már a történet elején a dicsőség és a halál emlékezeti terébe helyezi a testet.

---

<sup>330</sup> 128

<sup>331</sup> „more lovely than a man” Shakespeare, *Venus and Adonis*, 9

A szobor-retorika másik fontos következménye, hogy előkészíti a fejezet későbbi tétjét: a költemény végén Adonis nem abban a formában marad jelen, amelyet a férfi hősi rend logikája kínálna (hírnév, hősi emlékmű), hanem egy másik emlékezeti médiumban: a virágban, illetve Venus rituális emlékezeti performanszában. A „képmás...kő...idol” passzus tehát nem mellékes kitérő, hanem programadó jelzés: itt láthatóvá válik a költemény alapfeszültsége, amely szerint a test jelentése nem stabil, hanem az emlékezeti rendek küzdelmében formálódik. Adonis számára a vadkanvadászat, s a hozzá kapcsolódó férfi közösségi elismerés a jövő; Venus számára viszont Adonis már most „kép”, amelyet birtokolni, megőrizni, saját emlékezeti nyelvében rögzíteni akar. A kuroszt-szerűséget és az ahhoz kapcsolódó emlékezetet gúnyolva meg akarja óvni Adonist a tragikus végtől, magát pedig a csalódástól, hogy szerelem helyett Adonist kell siratnia. Az általa felhozott emlékezeti alternatívák eszköznek tűnnek a kezében: a végső célja az, hogy Adonist rávegye a szerelemre, az utódokban kiteljesedő képmás és emlékezet csupán másodlagos, hiszen a jelen valósága foglalkoztatja. Ennek fényében Adonis elutasítása nem pusztán prűdéria vagy tapasztalatlanság, hanem egy identitástétre reagáló ellenállás: ha enged Venusnak, akkor nemcsak erotikus értelemben rendelődik alá, hanem emlékezeti értelemben is átadja önmagát egy olyan rendnek, amely a testet nem cselekvő férfiként, hanem egy feladatkörben rögzített, birtokolható eszközként kezeli. Az „élettelen képmás, rideg, érzéketlen kő” passzus így egyszerre teszi láthatóvá a hősi emlékezet tárgyi, vizuális logikáját, a „kőből megformált emlékezet”<sup>332</sup> ígéretét, és készíti elő annak kudarcát. Shakespeare poétikája a költemény végén nem a maradandó, heroizáló emlékmű irányába alakítja Adonis emlékezetét, hanem az istennő gyásza, a rituális siratás és a mulékony virág médiuma felé.

A kora újkori emlékezeti kultúrában<sup>333</sup> azonban a hírnév nemcsak kőben és képekben, hanem szövegben is testet ölt: a név (nomen), a sírfelirat, az epitáfium és a vers olyan emlékezeti formák, amelyek egyszerre ígéren tartósságot és hordoznak fenyegetést az elfeledéssel szemben. Mielőtt megvizsgálánk, miként lép át a költemény a siratás előhírnökei keresztül a női gyász koreográfiájának nyelvére, érdemes röviden kitérni a síremlék részét képező emlékezeti szövegre, azaz a Shakespeare-nek tulajdonított sírversekre. Mint látni fogjuk, ezek a rövid szövegek különösen élesen mutatják, hogy a kő és a szöveg, mint

---

<sup>332</sup> Nagy,

<sup>333</sup> S ahogy Assmann rámutatott, már korábban, az antik görög és római kultúrában is. Aleida Assmann, „Western,” 28.

emlékezeti médiumok miként „versenyeznek” egymással, s miként válhat a költészet a halál utáni élet egyik legfontosabb formájává.

#### IV.12. Shakespeare, sírversek és a kőbe vésett emlékezet

A Shrank és Lyne szerkesztette *The Complete Poems of Shakespeare* külön részt szentel a Shakespeare-nek tulajdonított sírverseknek és emlékverseknek. A jórészt kétes szerzőségű versek tanulmányozását Shrank elsősorban abból a szempontból tartja tanulmányozásra érdemesnek, hogy kirajzolódhasson, miként konstruálódott Shakespeare szerzői alakja. A disszertáció szempontjából azonban tanulmányozásuk haszna abban áll, hogy sokat elárulhatnak arról, milyen kifejezésmódokban volt otthonos Shakespeare az emlékezés, a reputáció és a halottakról való diskurzus kapcsán.

A sírvers a kora modern kultúrában nem periférikus műfaj volt, hanem a mindennapi emlékezeti rend szerves alkotóeleme: az epitáfiumokat templomokban elhelyezett emléktáblákba vagy családi síremlékekre vésték, kéziratos gyűjteményes kötetekbe másolták, temetéseken vagy egyéb közösségi alkalmakon idézték, és olykor nyomtatásban is továbbadták. Mindez jól mutatja, hogy a korban az emlékezet nem csupán belső, pszichológiai aktus volt, hanem anyagi hordozókhoz, társadalmi gyakorlatokhoz és ismétlődő nyelvi formulákhoz kötött közösségi működés. Amint arra korábban is rámutattam, a halott emléke kőben, kéziratban, nyomtatásban, szóbeszédben és a liturgikus térben egyaránt jelen volt.<sup>334</sup> Keith is kiemeli, hogy a protestantizmussal beköszöntő hitbéli változások az emlékezeti kultúrára is hatottak: a síremlékek szerepe nem az elhunytak lelki üdvéért való közbenjárást és könyörgést szolgálta, hanem sokkal inkább a megemlékezésre helyezte a hangsúlyt. Ezzel összhangban a templomokban és a sírkertekben megsokasodtak a neveket és címeket is feltűntető sírkövek, s a templomok oldalhajóiban is gyakran számos síremlék, kőszobor, réz emléktárgy vagy festett fafigura emelkedett. Emellett egyre inkább előtérbe került az elhunyt egyéniségének vagy érdemeinek megrajzolása is.<sup>335</sup>

A disszertáció korábbi fejezeteiben rekonstruált női rituális siratás és a férfi hősi emlékezet rendjének kettőse felől nézve az epitáfium különösen beszédes médium: rövid, ítéletszerű, és közösségi nyelve jellemző módon a nyilvános emlékezet működéséhez

---

<sup>334</sup> Keith, 244

<sup>335</sup> Uo., 245 – 249.

illeszkedik. Nem a test körül szerveződő gyász performanszát rögzíti, hanem a név (nomen), a hírnév (fama) és az erkölcsi minősítés nyelvében helyezi el a halottat. Mindezzel, a siratással ellentétben, nem a veszteség jelen idejű tapasztalatát tartja fenn, nem a fájdalomra és a bánatra fókuszál, hanem olyan emlékezeti rendet teremt, amely kijelöl, mérlegel, összefoglal és fegyelmez.

A Shrank által szerkesztett 6. függelékben<sup>336</sup> közölt korpusz egyik legfeltűnőbb vonása, hogy a sírvers műfaja e szövegekben kettős arculatot mutat: egyrészt tartalmaz olyan szövegeket, amelyek a halotról komoly és méltóságteljes megemlékezéseket fogalmaznak meg, másrészt viszont fellelhető benne a maró, gúnyolódó, esetenként személyeskedő hang is. Shrank kiemeli, hogy a Shakespeare köré szerveződő hagyomány a költőt, mint a megemlékezés ünnepélyes hangjának megszólaltatóját és egyben mint a Jakab-kori szellemesség alakját őrizte meg, aki a sírfelirat műfaját játékos kegyetlenséggel tudta kifordítani.<sup>337</sup> A két stílus azonban nem volt teljesen ellentmondásban: a kora modern emlékezeti kultúrában a halálról való beszéd nem zárta ki sem a morális ítéletet, sem az epigrammatikus csattanót: a sírvers nem pusztán gyászolt, hanem értékelt és maradandó formában rögzített.

A kulturális emlékezet médiumait összehasonlító fejezetében Assmann kiemeli, hogy a költő a nyelv eszközével részletgazdagabban és időtállóbban tudja rögzíteni a mitikus állandóságba a hírnevet, mint a vizuális művészetek alkotója. Mint mondja, a költemény emlékszik, ám közben nem amortizálódik, ellentétben egy síremléssel vagy szoborral.<sup>338</sup> E tekintetben különösen tanulságosak a Stanley-síremlék feliratai, amelyek az emlékezet hordozóinak természetét szinte programatikus módon teszik reflexió tárgyává: önmagukon elmélkedve azt kérdezik, vajon a kő az időtállóbb, vagy a szó?

A Stanley-síremlék az angliai Shropshire-ben, Tong községben található, mégpedig a Szent Bartholomew templomban. A templom arról nevezetes az irodalmi zarándokok számára, hogy Dickens egyik kedvelt szereplője, „Kicsi Nell” itt hal meg az *Ódon ritkaságok boltjában*. Ám, mint arra Campbell rámutat, ennél fontosabb, hogy Milton Shakespeare-ről írt

---

<sup>336</sup> „Poems posthumously attributed to Shakespeare,” Shrank, „Appendix 6,” *The Complete*, 1323

<sup>337</sup> Uo.

<sup>338</sup> Aleida Assmann, „Western,” 29.

költeményéhez ennek a síremléknek a feliratai szolgáltak inspirációul.<sup>339</sup> A síremléket négy obeliszks veszi körül;<sup>340</sup> a két főalak Sir Thomas Stanley, Derby harmadik Earljének második fia, valamint a felesége Margaret, lejjebb tőlük pedig fiuk, Sir Edwards Stanley. Sir Thomas 1576-ban halt meg, fia pedig 1632-ben. Mivel Shakespeare kapcsolatban állt a Stanley családdal, az epitáfiumokat több 17. századi kézirat is neki tulajdonítja. A nottinghami és a Folger-kézirat külön címmel közli a két hatsorost, és megjegyzi, hogy „Shakespeare-nek a tongi templomban lévő sírjára vésett” verseként tartotta számon; Dugdale 1663–64-es shropshire-i feljegyzése pedig még határozottabban fogalmaz: „A következő verseket William Shakespeare, a néhai híres tragédiaíró írta.”<sup>341</sup> Mindez nem valódi bizonyíték, csupán egy komolyan vehető hagyomány, és a sírversek és Shakespeare között nincs bizonyítottan szerzőségi kapcsolat.<sup>342</sup> Ennek ellenére a versek szövege jól mutatja azt az erős, 17. századi emlékezeti kultúrát, amely Shakespeare költészetének kontextusául szolgált. A síremlék fekvő sírszobrainak fejénél a felirat a következő:

Kérdezd, ki fekszik itt, de ne zokogj,  
Nem halt meg ő, csupán alszik.  
E kőbe rótt feljegyzés csupán csontjainak szól;  
Hírneve maradandóbb e köveknél,  
S önnön jósága, bár ő maga eltávozott,  
Élni fog, mikor földi emlékműve nem lesz.<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup> Campbell megjegyzi, hogy bizonytalan, a két versszak egyetlen költeményt alkot-e, ám nézete szerint az egészen bizonyos, hogy Milton Shakespeare-ről szóló „On Shakespeare” műve ezen alapul. Campbell, 220-222  
Campbell, Gordon, „Obelisks and Pyramids in Shakespeare, Milton and Alcalá,” Sederi 9 (1998) 219-220.

<sup>340</sup> Mint Campbell rámutat, Shakespeare idejében korban bármely piramis-szerű képződményben végződő formát egyszerűen piramisnak neveztek, így pl. tornyokat, kis díszcsúcsokat, kiszögelléseket, vagy z eredetileg síremlékként alkalmazott obeliszkeket. Campbell, 220

<sup>341</sup> „Shakespeare Engraven on his Tomb in Tong Church”; Dugdale 1663–64-es shropshire-i feljegyzése pedig még határozottabban fogalmaz: „These following verses were made by William Shakespeare the late famous tragedian”, Campbell, 224

<sup>342</sup> Campbell, 226

<sup>343</sup> „ASK WHO LYES HEARE, BVT DO NOT WEEP, HE IS NOT DEAD, HE DOOTH BVT SLEEP THIS STONY REGISTER, IS FOR HIS BONES HIS FAME IS MORE PERPETVALL THEN THEISE STONES AND HIS OWNE GOODNES WT HIMSELF BEING GON SHALL LYVE WHEN EARTHLIE MONAMENT IS NONE.” Stanley síremlék, keleti oldal, saját nyersfordítás.

A lábaknál pedig a következő sorok olvashatók:

Nem emlékkő őrzi meg hírnevünk,  
Sem égbe törő piramisok nevünk;  
Annak emlékezete, akiért ez itt áll,  
Túléli a márványt s a rongálók kezét.  
Midőn minden az idő enyészetéé lesz,  
Stanley, akiért ez áll, a mennyben fog állni.<sup>344</sup>

A Stanley-síremlék keleti feliratát Kroisos epigrammájával, az archaikus görög kor egyik paradigmikus hősi sírfeliratával összevetve jól kirajzolódik a két korszak kulturális emlékezeti rendje közti különbség. Kroisos sírverse sírásra szólította fel az utókort a bátor ifjú harcosnak járó büszkeség és a méltán kivívott hírnevének elismeréseként, hiszen maga Árészt verte le a csatában. A Stanley síremlék viszont tagadja, hogy a márvány részt vállalna az emlékezet megőrzésében, sőt, a mennyországban való hit miatt a sírást, siratást is ellenzi. A hírnév fennmaradását a jóssággal köti össze, amely túlél bármely kőbe vésett emlékezetet. A holtak Hádész birodalmában másképp éltek tovább az ókoriak számára az alvilágban lévő lélekre másképp gondoltak, mint a keresztények a mennyországra. Hádészban lenni nem volt olyan módon boldog beteljesülés, mint a mennyországba kerülni. Így a jelentős tettekről, Kroisos esetében a harci bátorságról való megemlékezés más hangsúlyt kapott és fontosabb volt, mint a halál utáni élet. Ezért is volt lényeges kihangsúlyozni, hogy Árészt verte le, hiszen egy katona számára nem volt erőteljesebb földi teljesítmény, mintha a harc istene ölte meg. A Stanley-síremlék keleti felirata viszont a jószág örökkévalóságáról tanúskodik, és pontosan az alkalmas arra, hogy az elhunyt halála után a mennyországban állhasson.

Az epitáfium második fele szintén nem ismeri el a kő tanúságát. Az idő pusztító erejével szemben az emlékezet tartósságáról szól, s Stanley mennyországban biztosított helyéről tanúskodik. A nyugati oldalon olvasható sorok abból a felismerésből indulnak ki, hogy a kő, bármily monumentális is, önmagában nem képes a hírnév és a név megőrzésére. A síremlék

---

<sup>344</sup> „NOT MONVMENTALL STONE PRESERVES OVR FAME, NOR SKY ASPYRING PIRAMIDS OVR NAME THE MEMORY OF HIM FOR WHOM THIS STANDS SHALL OVTLYVE MARBL, AND DEFACERS HANDS WHEN ALL TO TYMES CONSVMPCTION SHALL BE GEAVEN STANDLY FOR WHOM THIS STANDS SHALL STAND IN HEAVEN.” Stanley síremlék, keleti oldal, saját nyersfordítás, Campbell, 220-222

tehát paradox módon saját elégtelenségét hirdeti ki: az anyag rongálható, az idő minden földi hordozót alávet a pusztulás törvényének, ezért szükséges egy másik maradandóság fogalmának megidézése. Azaz a síremlék nem megszünteti, hanem láthatóvá teszi az anyagi hordozó és az emlékezet közti feszültséget: amit a kő csupán ideiglenesen képes hordozni, azt a név, a hírnév és a költői beszéd maga ismételhetségével tartósabban őrzi meg; de valójában ezek is csupán hordozók, és az igazi tartósság abból fakad majd, hogy „Stanley... a mennyben fog állni.”

Ez a gondolat közvetlenül kapcsolódik a disszertáció Shakespeare-fejezetének tétjéhez is. A *Venus és Adonis* emlékezeti konfliktusában éppen az a kérdés, milyen médiumban maradhat jelen a halott: a hősi rend „maradandó” emlékezetében, azaz a névben, a hírnévben, vagy a faragott síremlékben, vagy a női gyász testi, rituális nyelvén: az érintésben, a siratásban, vagy a vérből nyílt múlandó virágban. A Stanley-felirat keleti oldala: „E kőbe rótt feljegyzés csupán csontjainak szól; Hírneve maradandóbb e köveknél,” különös tömörséggel fogalmazza meg a csont és a hírnév kettősségét: a „kőbe rótt feljegyzés” a maradványok helyét rögzíti, a „hírnév” azonban az ismétlésben és a közösségi emlékezetben él tovább. Ily módon a sírfelirat nem pusztán jelöl, hanem a saját médiumára is reflektál: a kő szükséges, de nem elégséges.

E ponton érdemes az értelmezésbe bevonni Belting kép–halál összefüggését is, mert a kora-modern epitáfiumok, köztük a Stanley-feliratok és a funerális kuroszt feliratának logikája ugyanarra a kulturális alaptapasztalatra reagálnak, ám más módon. Belting úgy fogalmaz, hogy a képek eredeti jelentősége szorosan összefügg a halál tapasztalatának feldolgozásával, s az archaikus társadalmakban a halottkultusz részeként a képek a halottak testi jelenlétét pótolták, és lehetővé tették, hogy az elhunyt valamiképpen továbbra is jelen maradjon az élők közösségében. Így az emlékezet nem pusztán az utókor fejében őrződött meg, hanem tárgyi, látható formát is öltött, például a halotti maszkban;<sup>345</sup> s amint láttuk, Kroisos esetében a kurosztban. Ha a test eltűnik, akkor a kultúra képeket, jeleket, feliratokat, állít a helyére és ezek a helyettesítések egyszerre őrzik és „újra teremtik” a halottat. A Stanley-síremlék is ezt tematizálja, ám azt is megmutatja, hogy a sírvers gyakran nem a veszteség „szabad” nyelve, hanem az érzelmek fegyverezésének, a társadalmi ítéletnek és a közösségi emlékezet rendbetételének eszköze. A „Kérdezd, ki fekszik itt, de ne zokogj, Nem halt meg ő, csupán alszik” típusú sorokban a gyász lehetősége felmerül, de vers rögtön korrigálja is: bár a siratás

---

<sup>345</sup> Hans Belting, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology,” *Critical Inquiry* 31, no. 2 (Winter 2005): 307

nem törlődik el, az epitáfium nem is enged teret a bánatnak, hanem eszkatológiai vigasz által szabályozott emócióvá alakul. Vagyis a sírvers itt nemcsak emléket állít, hanem *irányt is ad a* gyásznak, és ezzel egyúttal a női lamentáció szélsőséesebb, testiesebb, túlradóbb logikáját is ellenpontozza.

Mindez éppen azért lényeges, mert Shakespeare *Venus és Adonis*ának a zárása nem ebben a rendezett epitáfium-nyelvben teljesedik ki: a végén nem sírfelirat, nem a túlvilág ígérete és nem is hősi kommemoráció következik, hanem egy másik emlékezeti technika lép működésbe. Ez a női siratás koreográfiája, amely a testhez, a látványhoz és az érintéshez ragaszkodva formálja meg Adonis posztumusz alakját. Ha a sírvers a hírnév és az örök élet fegyelmezett rendjébe helyez, akkor Venus gyásza inkább ellenirányú mozgás: a halált nem elvonatkoztatja, hanem testközelben tartja; nem lezárja, hanem felnyitja az érzelmeket; nem a halott helyét rögzíti, hanem a hiányt teszi újra és újra jelen idejűvé.

Ha tehát a Shakespeare-nek tulajdonított sírverskorpusz darabjait a kora modern emlékezet felől olvassuk, akkor nem csupán azt látjuk meg, miként örököltette meg a korszak a halottakat, hanem azt is, hogy az emlékezés aktusa milyen törékeny: anyaghoz kötött és folyton újraírásra szoruló gyakorlat volt. A kő nem elég, de nélkülözhetetlen. A név fennmarad, de csak ha újra és újra kimondják. A gyász megjelenik, de legtöbbször a vigasz, a morális példa vagy az epigrammatikus tömörítés keretein belül. A dicsőség nem egyszerűen az idő fölötti győzelem, hanem az emlékezeti közösségek munkájának eredménye. A Shakespeare-nek tulajdonított sírversek ebben az összefüggésben úgy olvashatók, mint annak a kulturális rendszernek a lenyomatai, amelyben a veszteség feljegyzéssé, a halott névvé, a név pedig a közösségi emlékezet egyik újra meg újra aktiválható formájává válik. A sírvers- és sírfeliratkorpusz példái tehát világossá teszik, hogy a kora modern emlékezeti kultúrában a halott „helye” többnyire a név, a reputáció és a morális minősítés nyilvános nyelvében képződik meg, és a kő, akár emléktáblaként, akár monumentumként, ennek a rendezett, fegyelmező emlékezetnek a materiális támasza.

A *Venus és Adonis* azonban épp ott válik igazán beszédessé, ahol ennek a rendnek a logikája megbicsaklik: Adonis halála nem vezet el sem a stabil, epitáfiumszerű összegzéshez, sem egy hősi kommemoráció biztos formájához, hanem egy másik emlékezeti technika nyelvébe fordul át. Shakespeare már a tragikus vég előtt elkezdi előkészíteni ezt a kódváltást: olyan képeket, hangnembváltásokat és testi gesztusokat működtet, amelyek a női rituális gyász koreográfiáját vetítik előre, és mintegy „megágaznak” annak, hogy a történet végén ne a kőbe vésett emlékezet és hírnév, hanem a siratás performatív aktusa formálja meg Adonis posztumusz alakját. A következő alfejezetben ezért azokat a szövegbeli jelzéseket veszem sorra,

amelyek már jóval a holttest felfedezése előtt a lamentáció irányába terelik az olvasást: a siratás előhírnökeit.

#### IV.13. A siratás előhírnökei

A költemény utolsó nagy egységében a narráció hirtelen hangnemet vált: a vadkanvadászat, amely Adonis számára a férfiközösségbe való belépés és a hősi emlékezet küszöbhelyezete, megszakítja az udvarlás folyamatát, és ezzel a szöveg egy másik kulturális nyelvbe lép át. A szerelem reménye és lehetősége ekkor semmisül meg végképp, hiszen Venus megpillantja a felöklelt Adonis holttestét:

És siettében, szerencse híján megpillantja,  
Hogy a rút vadkan legyőzte szépsége kedvesét.<sup>346</sup>

A látvány nemcsak a történet cselekményét töri meg és fordítja más irányba, hanem a költemény mediális logikáját is: a szerelem retorikai játékanak helyébe a test és a veszteség rituális nyelve lép, amelynek szervező elve a siratás koreográfiája. Ez az a töréspont a költeményben, amely után fokozatosan bontakozik ki a kezdeti sokkot követve Adonis testének megvizsgálásából a halálról való megbizonyosodás, a siratás, a virág megjelenése és az „átváltozás,” hogy aztán Venus a virággal a keblén Páfoszra repüljön galambok-húzta fogatán.

A szöveg azonban már korábban is előkészíti a halált és a gyászt, Shakespeare poétikája többször „megelőlegezi” a siratást: Venus a költemény számos korábbi szakaszában látni véli Adonis halálát. Egyrészt a már fent elemzett „élettelen képmás” kezdetű szakaszban, ahol az ifjan elhunyt harcos síremlékeként látja az ifjút maga előtt, bár a halál ténye itt csupán áttételes. Majd előre haladva az udvarlásban, a „nyugtalanító Féltékenységről”<sup>347</sup> szól, amely Lyne lábjegyzete szerint nem szerelmi riválisra utal, hanem sokkal inkább egyfajta általános aggodalomra, nyugtalanító félelemre.<sup>348</sup> Venus szerint ez váratlanul, a legbékésebb pillanatokban törhet a szerelmesre.<sup>349</sup> Vagyis a kifejezés itt főként azt jelenti, hogy amikor a szerelem uralkodik, akkor vele együtt megjelenik egy olyan belső készenléti állapot, amely

---

<sup>346</sup> „And in her haste unfortunately spies /The foul boar’s conquest on her fair delight,” 1029-1030

<sup>347</sup> „disturbing Jealousy,” 649

<sup>348</sup> Lyne jegyzetei, *The Complete Works*, 137

<sup>349</sup> 645-652

mindent fenyegetésnek lát, és akkor is riadót fúj, amikor nincs valódi veszély. Így, folytatja Venus:

Hol igaz hírt, hol hamisat hoz,  
Szívemen zörget, és fülembe súgja,  
Hogy ha szeretlek, halálodtól kell rettegnem.<sup>350</sup>

Ám ez a megszemélyesített Féltekenység nem csupán egy megfoghatatlan, halálától való félelmet generál. Az istennőnek egészen részletes látomásban jelenik meg Adonis tragédiája, és elmondása szerint ezt is a Féltekenység okozza:

Sőt, még ennél is többet tár szemem elé:  
Egy dühös, tajtékzó vadkan képét,  
Melynek éles agyara alatt hátán hever  
Egy hozzád hasonló képmás, alvadt vértől foltosan;  
Kinek vére, a friss virágokra ömölve,  
Gyásztól kókadttá teszi azokat, s lehajtja fejüket.<sup>351</sup>

Az idézett versszak festményszerűen mutatja be Adonis halálának pillanatát, amelyben a megszemélyesített természet együtt gyászol az istennővel. Venus mindezt azért tárja Adonis elé, hogy eltántorítsa a vadászattól. Ám ennél tovább is megy: elmondja, hogy még a látomástól is szinte vérzik a szíve, s a félelem igenis jó tanácsadó, hiszen megisteníti látnoki képességeit. Végül orákulumként nyilatkozik:

Halálodat jövendölöm, élő bánatom,  
Ha holnap a vadkannal találkozol.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> 658-660

<sup>351</sup> „And more than so, presenteth to mine eye, /The picture of an angry chafing boar, Under whose sharp fangs, on his back doth lie An image like thyself, all stained with gore, Whose blood upon the fresh flowers being shed, Doth make them droop with grief, and hang the head.” 661-666

<sup>352</sup> 671-672

Az istennő hangja itt már nem csupán az elrettentés vagy a félelem, hanem a bizonyosság hangján szól. A jóslási aktus újra visszatér majd az utolsó szakaszban, ám akkor már egészen már szerepet betöltve. Az utolsó olyan jelenetben, amelyben Adonis is élőként van jelen, a szerelem és a buja vágy közti különbségről beszél, azzal vádolva Venust, hogy ez utóbbitól vezérelve közeledik felé.<sup>353</sup> Sorait így zárja:

Többet is szólhatnék, de többet nem merek:

Régi a szöveg, s a szónok túl zöld.

Ezért hát most búsan távoزم;

...

S ezzel kiszakad az édes ölelésből,

A szép karok közül, mik Venus kebléhez kötötték,

S a sötét tisztáson át sietve haza tart,

Hátán fekve hagyva a Szerelmet, mélyen elkeseredve.<sup>354</sup>

A távozó Adonis hullócsillagként tűnik el a sötét erdő felé az istennő elől,<sup>355</sup> hogy a szerelmes rábeszélést hátrahagyva, végre a vadászatba vethesse magát: „Engem” – mondta, „várnak a barátaim!”<sup>356</sup> Az istennőn magára maradva úrrá lesz a rettegés, hogy a veszélyes vad elveszejtí Adonist, így idő előtti siratásba kezd. A rítus azonban a holtak kiváltsága volt az ógörögöknél, és olyat siratni, aki még él, legalább annyira rossz ómennek számított, mint annak a botránya, ha valaki temetetlenül maradt.<sup>357</sup> Ez utóbbi súlyáról tanúskodik Antigoné tragédiája is. Venus azonban nem tud uralkodni félelmén, és rákezd:

S most szívét ütlegeti, mire az felnyög,

Hogy a szomszédos barlangok is, mint kik megrendülnek,

Szó szerint visszhangozzák jajgatását;

---

<sup>353</sup> Shakespeare, *Venus és Adonis*, 793-804

<sup>354</sup> „More I could tell, but more I dare not say:/ The text is old, the orator too green./ Therefore in sadness now I will away;... With this he breaketh from the sweet embrace /Of those fair arms which bound him to her breast, And homeward through the dark laund runs apace,/ Leaves Love upon her back, deeply distressed.” 805-814

<sup>355</sup> Uo. 815-816

<sup>356</sup> Uo. 718

<sup>357</sup> Alexiou, *Ritual*, 4.

Szenvedés a szenvedésen mélyen megsokasul:

„Jaj nekem!” — kiáltja, hússzor is: „jaj, jaj!”

S hús visszhang hússzor felel rá ugyanúgy.

Ő erre felfigyelve, sirató dalba kezd,

S rögtönözve dalol bús-keserves éneket

A szerelemről, hogy teszi rabbá az ifjakat, s tébolyulttá a véneket,

Miként bölcs a balgaságban, s balgán szellemes.

Súlyos éneke mindig jajban zárul,

S a visszhangok kara is mindig ugyanúgy felel.<sup>358</sup>

Az idézett strófákban Venus mozdulataiban az ókori siratás előírt gesztusai jelennek meg. A korábban részletesebben megvizsgált halottvirrasztás fázisában a ravatalra helyezett test körül a legközelebbi női hozzátartozók álltak: a fő sirató a halott fejénél, mögötte a többi nőrokon, akik az elöl álló gesztusaira és jajgatására reagáltak. Ahogy az ókori forrásokban láthattuk, a siratás legjellemzőbb hangegysége a jajgatás, legjellemzőbb testi gesztusai pedig a mellkas vagy a fej ütögetése, a haj tépése, és esetenként az arc karmolása volt. A fent idézett sorokban pontosan kirajzolódnak ezek a gesztusok, hiszen Venus „szívét ütlegeti, mire az felnyög,” majd „Jaj nekem!” — kiáltja, hússzor is: „jaj, jaj!” A rítus itt nem drámai szöveggént, hanem költeményként rögzül, s amint azt Biónnál is megfigyelhettük, a siratás poétikai kifejezése itt is kiterjeszti a megjelenítés lehetőségeit: a természet is bevonódik a gyász kifejezésébe. Az istennő szíve felnyög, és „a szomszédos barlangok... visszhangozzák jajgatását,” a temetésen sirató női rokonok felelgető, visszhangzó jajsavával. Ezzel azt a közösségi hangteret idézik meg, amelyben a rítus körkörös, hullámzó menetét a testi gesztusokon kívül a résztvevők ritmikusan felhangzó jajgatása adja.

Az istennő azonban nem marad meg a jajgatásnál, hanem „rögtönözve dalol bús-keserves éneket,” amely végül ugyancsak jajgatásban végződik, amelyre aztán a „siratók kara” hasonlóképp válaszol. Mindez pirkadatig folytatódik, egyre növekvő intenzitással: „Szenvedés

---

<sup>358</sup> „And now she beats her heart, whereat it groans, /That all the neighbour caves, as seeming troubled, /Make verbal repetition of her moans; /Passion on passion deeply is redoubled: /‘Ay me’, she cries, and twenty times, ‘woe, woe’, /And twenty echoes, twenty times cry so. /She, marking them, begins a wailing note, /And sings extemporally a woeful ditty, /How love makes young men thrall, and old men dote, /How love is wise in folly, foolish witty. / Her heavy anthem still concludes in woe, /And still the choir of echoes answer so.” 793-804

a szenvedésen mélyen megsokasul.” Ez a jelenet azért különösen termékeny, mert bár Adonis a költeménynek ezen a pontján nincs jelen a „színen,” mégis él még. Shakespeare viszont már itt olyan hang- és testkoreográfiát indít el, amely az ókori siratás rítuslogikájában előírt, közösségileg kódolt gesztusokkal rokon. A siratás itt sem „magányos monológ,” hanem visszhangzó, felelgető, térben szétterülő akusztikai esemény. Ezzel a költemény már az átmeneti éjszakai szakaszban megmutatja, hogy Venus gyásza nem csupán pszichológiai állapot, hanem kulturális gyakorlat is: a test és a hang már előre felkészül a lamentáció rítusára.

Az, hogy Venus „idő előtt” siratja Adonist, baljós jel, ám mint ilyen, semmiképp sem az egyetlen a költeményben: az ifjú halálának elkerülhetetlensége a szövegben már jóval korábban kirajzolódik, méghozzá az Adonis-kultusz rituális eseményeinek és ikonográfiájának kontextusában. Mint láttuk, az Adoniában az ünnep fázisainak jelentése és azok egymásutánja a temetési szertartás menetét követte, de a rítusban végrehajtott cselekvések és az azokban használt tárgyak, eszközök természetesen szimbolikusak voltak, erről tanúskodnak a rítushoz kapcsolható költemények is. Együttesen a halál lezárását segítő koreográfiát jelenítették meg az emlékezés szükséges tárgyaival, leginkább a háborúban elesett férfiak gyásza kapcsán.

A kultusz egyik kulcseleme a gyorsan kihajtó növények (egyfajta saláta magjai) elültetése megtört cserepekbe vagy ezüst tálkába, amelyeket aztán szertartásos módon a háztetőkre vittek az asszonyok, ahol a hirtelen kihajtott zsenge növények gyorsan kiszáradtak az égető nyári napon. Alexiou hangsúlyozza, hogy ezek a gyorsan sarjadó, majd hamar elfonnyadó növények Adonis ifjúságát, frissességét és szépségét jelképezik.<sup>359</sup> A nap hevétől való gyors elhervadás és kiégés az egy nála nagyobb, pusztító erőnek való túlzott kitettséget és a sebezhetőségét mutatja be; Adonis efemer életére utal. Ezzel a háttérrel különösen beszédes, hogy Shakespeare Adonisa a szerelmi jelenet kellős közepén, amikor Venus sokadszorra próbálja rávenni, hogy maradjon mellette a fűben, az ifjú hirtelen így szól:

...Fúj, ne többet a szerelemről!

Arcomat égeti a nap, odébb kell húzódnom.<sup>360</sup>

E sorok, felületesen olvasva, lehetnének egy bizonytalan, cselekvésre képtelen ifjú „gyerekes panasza,” ám a kultusz felől olvasva egy olyan szimbolikus gesztus lenyomatai, amely az

---

<sup>359</sup> Alexiou, *Ritual*, 56

<sup>360</sup> „Fie, no more of love, / The sun doth burn my face, I must remove,” 185-186

Adonis-kert logikáját idézi meg: a nap hevétől kiégő élet képét. A tetőre kihelyezett cserép-kert soknak érzi a sugarak erejét, amelyek kiszárítják, elégetik fizikai valóját. A napfény itt romboló erőként jelenik meg; nem szó szerint értendő, hogy a napsütés a hús-vér Adonisban ténylegesen tenne kárt, hanem a szöveg Adonist szimbolikusan nézve a kertecskék efemer növényeivel azonosítja, amelyek számára a napfény ereje valóban élet vagy halál kérdése. Adonis, anélkül, hogy tudatában lenne, a mitikus időben és térben értelmet nyerő kultusz rituális logikájához csatlakozik: a saját testét és szépségét egy olyan rítusba és időbe írja bele, amely eleve a gyors hervadás, a halál felé mutat. Hogy panasza egyfajta rejtett halálfélelmet takar, az a fenti kiáltását előkészítő sorokból is kiolvasható:

S most Adonis bágyadt lélekkel,  
Nehéz, sötét, rosszálló tekintettel néz,  
Komor szemöldöke beárnyékolja szép ábrázatát,  
miként a ködös párák, mikor elborítják az eget,  
elkomorítva arcát, felkiált:<sup>361</sup>

Ezek a sorok nem egy pusztán türelmetlen ifjút mutatnak be: a lélek erőtlenségével indítanak, s tekintetének sötét, súlyos, nem tetszést kifejező jellege valami rossztól való félelmet fejez ki, ahogy a nap felé tekint. Mint aki vár, megfigyel, értelmez. Szemöldöke is elkomorul, és szépséges arcát fokozatosan árnyékolja be. A következő hasonlat ezért közvetlenül azt fejezi ki, hogy Adonis ragyogó szépségét valami átmeneti, de erős homály fedi el: úgy borul árnyék a tekintetére, „mint ködös párák, mikor elborítják az eget”. A kép két szinten, vizuális és lelki síkon egyszerre működik: nem pusztán rosszkedvet ír le, hanem az elevenség megbillenését, a világosság fenyegetetté válását. A hasonlat ereje éppen abban áll, hogy a pára nem szilárd test, hanem lebeg, elfed, szétterül, és nem lehet megragadni. Emiatt a kép már önmagában is a bizonytalanság, az átmenetiség és a múlékonyosság felé nyitja meg Adonis alakját. Ezután kiált fel, hogy „Arcomat égeti a nap, odébb kell húzódnom!” Kijelentése így inkább félelemmel, a kultusz kontextusában akár a halálfélelemmel rokonítható, mintsem pimasz udvariatlansággal.

---

<sup>361</sup> „And now Adonis with a lazy sprite, /And with a heavy, dark, disliking eye,/ His louring brows o'erwhelming his fair sight,/ Like misty vapours when they blot the sky,/ Souring his cheeks, cries”

A jelenet az Adonis-kultusz perspektívájából vizsgálva felfűzhető arra az ikonológiai láncra, amelynek következő láncszeme az itt korábban elemzett, ám a költeményben 30 sorral később következő „Fúj! Élettelen képmás...” kezdetű strófa, amely, mint láttuk, a dicsőségre törő, ám korai halállal számoló ifjú harcosnak szól. Röviden idézzük fel ismét az említett versszakot:

Fúj, élettelen képmás, rideg, érzéketlen kő,  
Kipingált idol, tompa, halott kép,  
Szobor, mely csak a szemnek elég  
Férfi-szerű, de nem asszony szülte.  
Nem vagy te férfi, bár férfi a külsőd,  
Mert a férfiak maguktól is csókra hajolnak.<sup>362</sup>

Az idézet első négy sorát, már korábban, mint a „kuroszt-szerűség vádját” azonosítottuk; a strófa vége ezt az elkeseredett gondolatsort zárja le, amely az elérhetetlen férfinak szól, aki jelen van, de még sincs jelen; karnyújtásnyira van, de mégsem megragadható. Ebben a kontextusban a „ködös párák” megjelenése érdekes áthallással szolgál, ha összevetjük az Iliász 23. énekének azzal a szöveghelyével, amelyben az elhunyt társa siratása után a tengerparton alvó Akhilleusznak megjelenik Patroklosz szelleme, és utasításokat ad a temetésére vonatkozóan. Mikor ezután Akhilleusz magához akarja ölelni temetetlen barátja szellemét, az páráként tűnik el:

Ámde kerülj közelébb: hadd tudjunk, bár kis időre,  
egymást átkarolón jóllakni a bús zokogással.  
Szólt, s kedves kezeit vágyón nyújtotta feléje,  
s meg nem fogta: a lélek a föld mélyébe sziszegve  
füstként szállt tova és ámulva ijedt föl Akhilleusz<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> 211-214.

<sup>363</sup> Homérosz, *Iliász*, 23. könyv, 97-101. Devecseri Gábor fordítása; „So saying he reached forth with his hands, yet clasped him not; but the spirit like a vapour was gone beneath the earth, gibbering faintly.” [Homer, Iliad, Book 23, line 93](#)

A lélek füstként, páráként való azonosítása ismert irodalmi toposz, számos bibliai példát is hozhatunk rá,<sup>364</sup> de az ókori klasszikusokban is megtalálható. Az említett áthallás nem közvetlen kapcsolatot keres az Iliász idézet passzusával, csupán a korán elhunyt katona páráként elillanó lelkének képére kívánja felhívni a figyelmet az elhunyt hős siratásának kontextusában. Különösen, hogy az elhunyt görög hősök esetében Homérosznál is (többek közt Patroklos és Hektor is ezt kéri) máglyás temetés volt a búcsúztatás módja, mely során a lélek páráként elillan. A „misty vapours” hasonlat azt mutatja, hogy Adonis arca már életében úgy homályosul el, mintha a későbbi siratás árnyéka vetülne rá. Még nem a halott Patroklosz páralétében van, de már nem is a tiszta, érintetlen fény oldalán áll: szépsége fölé valami sötét, lebegő, elmosódó fátyol ereszkedik; azaz a költemény itt már a jövőendő gyász eseményének tudatában tekint az ifjúra.

A homéroszi párhuzam azért is termékeny, mert mindkét jelenet középpontjában az érintés lehetetlensége áll. Akhilleusz hiába nyújtja ki karját Patroklosz felé, a lélek pára módjára tovatűnik. Shakespeare-nél Venus az, aki újra és újra meg akarja ragadni, magához vonni, testileg birtokolni Adonist; ez a vágy azonban ugyanúgy kudarcra van ítélve. A „misty vapours” tehát a költeményen belül annak a tragikus tapasztalatnak is képe lehet, hogy Adonis nem tartható meg: a szépsége elhomályosul, a teste eltűnik, jelenléte sirathatóvá válik. Ilyen értelemben a pára képe átvezet a vágy nyelvéből a gyász nyelvébe. Ahol kezdetben csak borús tekintetet látunk, ott utólag már a veszteség előjelét is felismerhetjük. Különösen jelentős mindez annak fényében, hogy Adonis teste is páráként („like a vapour”) tűnik majd el az „átváltozás” pillanata előtt.

#### **IV.14. Venus siratja Adonist**

A disszertáció korábbi fejezeteiben rekonstruált antik rituális–ikonográfiai háttér felől nézve Shakespeare szövegében két, egymással feszültségben álló emlékezeti logika lép a színre. Az egyik a férfi hősi emlékezet rendje: a dicsőség, a hírnév, a beavatási feladatok és jelképek, a férfiközösséghez való tartozás narratívája, amelynek cselekvésmodellje a kockázatvállalás, a próbatétel és a veszélyes ellenfél legyőzése. A másik a női rituális emlékezet rendje: a test köré szerveződő, koreografált gyász, az érintés, a vér, a siratás gesztusai, valamint az a különös átformáló erő, amellyel a lamentáció a veszteséget közösségi emlékezetté formálja.

---

<sup>364</sup> A legismertebb talán, amikor Isten lelket lehelt Ádámba: 1Mózes 2:7

Shakespeare költeménye e két rendet nem pusztán tematizálja, hanem poétikailag működteti is: a szereplők közti konfliktus, a szerelem és a vadászat szembenállása, valójában két emlékezeti jövőkép ütközése, így az, ami a történet végén történik, ennek az ütközésnek az eredménye.

A záró 165 sor (a holttest felfedezésétől Venus távozásáig) eseményeinek sora betetőzi a költeményt: bár arányait tekintve „kisebb” egység a megelőző, erotikával és retorikai harccal telített részhez képest, megvilágító ereje olyan jelentős, hogy a költemény addigi teljes íve új értelmet kap, és a homályosabb részeket is világossá teszi. Nem egyszerűen lezárja a történetet, hanem működésbe lépteti azt a rituális mechanizmust, amely kezdettől fogva összeköti, feszültségben tartja, és körkörösén mozgatja a vadász és a sirató szimbolikus történetét. Adonis elvesztésének pillanatában a költemény átlép a komikus–erotikus beszédmódból a rituális gyász nyelvébe, emlékezeti kódváltást hajt végre, és olyan poétikai rendet alakít ki, amely a halál eseményét emlékezeti aktussá alakítja. A szakasz, amelyben ez a váltás megtörténik, a már korábban idézett két sor:

És siettében, szerencse híján megpillantja,  
Hogy a rút vadkan legyőzte szépséges kedvesét.<sup>365</sup>

Egészen eddig a pontig az istennőben még él a remény, hogy élve viszontlátja Adonist; meg is feddi magát borús gondolataiért és látomásaiért:

Ej, ej, balga Szerelem, úgy tele vagy félelemmel,  
Mint az, kit kincse terhel, s tolvajok vesznek körül.  
Oly semmiségek is, melyeket sem szem, sem fül nem igazolt,  
hamis képzelgéssel gyötrik gyáva szívedet.<sup>366</sup>

Mindezt alig néhány sorral Adonis testének felfedezése előtt mondja, mielőtt a vadászkürt hangjára futni kezd, hogy megtalálja szerelmét. Ám a vérbe fagyott holttest látványa sokkolja, és maga is mintha egy pillanatra meghalna a halottal:

---

<sup>365</sup> „And in her haste unfortunately spies /The foul boar’s conquest on her fair delight,” 1029-1030

<sup>366</sup> 1021-1024

S midőn meglátta, szemét meggyilkolta a látvány;  
Mint a nappalt szégyellő csillagok, visszavonultak;

...

Így véres látványára szemei elmenekültek  
Fejének mély, sötét kamráiba.”<sup>367</sup>

A szöveg tehát nem csupán Adonis halálát, de Venus testének átrendeződését is megmutatja. A látvány sokkja a szemek „halálát” okozza: Venus nem csak becsukja a szemét, hanem azok „Fejének mély, sötét kamráiba” húzódnak vissza. A kritikai kiadás szerint a metafora a szemüregeket barlangszerű lakóhelyként mutatja be, visszavezeti a tekintetet a koponya belsejébe.<sup>368</sup> A látás mintegy eltemetődik a testben, és Venus teste temetési térré válik: a halott Adonis látványát temeti el, s vele maga is kicsit meghal. Ez a motívum később visszatér, amikor különböző testrészei „lázasága” nyomán szemei mintegy feltámadnak:

E zendülés úgy megriasztja végtagjait,  
Hogy sötét fekhelyéről ismét kipattan szeme.<sup>369</sup>

Ahogy Lyne is hangsúlyozza, a barlangszerű lakóhelyekként („dark cabins”) újragondolt szemüregek, itt „sírszerű” mellékjelentéssel gazdagodnak.<sup>370</sup> A „sötét fekhely” („dark beds”) metaforika a bánat és a gyász látásmódját továbbviszi és szimbolikus temetési térbe helyezi át: a szem nem a megismerés szerveként működik tovább, hanem mintha magába zárva eltemetné az eléje táruló jelenetet, képet. A halott test látványa nem pusztán esztétikai sokk, hanem olyan tapasztalat, amely a néző (az istennő) testét is átrendezi. Ez a beltingi értelemben vett kép-test viszony egyik legtisztább példája: a kép nem kívül marad, hanem „helyet keres” a testben, hogy aztán a testet emlékezeti hordozóvá alakítsa.

Az idézett passzus más szempontból is jelentős: a rituális siratás felől ragadható meg. Venus reakciója itt még nem a lamentáció hangos gesztusnyelve, hanem a gyászt elindító

---

<sup>367</sup> Which seen, her eyes are murdered with the view;/ Like stars ashamed of day, themselves withdrew; /.../  
So at his bloody view her eyes are fled, / Into the deep dark cabins of her head. Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1031-1032 és 1037-1038

<sup>368</sup> Lyne jegyzete, *The Complete*, 189.

<sup>369</sup> „This mutiny each part doth so surprise / That from their dark beds once more leap her eyes” 1049-1050.

<sup>370</sup> Lyne jegyzete, *The Complete*, 189-190.

döbbenet, némaság és visszahúzódás fázisa. A csiga behúzódó szarva,<sup>371</sup> vagy a napfény miatt szégyenkező csillagok képe<sup>372</sup> olyan liminális állapotot mutatnak be, amelyből később lázadásként felfogható módon tér vissza a látás. A látvány „bent” marad, a koponya belseje a sírhely metaforájává válik; majd a kép kölcsönhatásba lép a testtel, és ebből születik meg a siratás performatív nyelve.

A „sötét kamra” és a „sötét fekhely” metaforákra a kora modern halálképiség perspektívájából tekintve az értelmezési lehetőségek tovább árnyalhatók. A két kifejezés egyszerre utal a szemgödörré és a sírra,<sup>373</sup> s így funkcióját és jelentését tekintve a haláltánc ábrázolások csontváz- és koponyavilágához, azon belül is a *death's head* (halálfej) emblemikus képéhez kapcsolhatók. Venus reakciója ebben a kontextusban nem csupán pszichológiai sokk, hanem ikonográfiai ön-átváltozás is: gyászoló teste „magára veszi” a koponya képét, és ezzel a hősi dicsőség ígéretét egy másfajta erkölcsiséget felmutató képpel ellenpontozza.

A 16–17. századi Angliában a hírnév és a dicsőség eszményének nyelve egyáltalán nem tűnt el, sőt: iskolai és nevelési kontextusban is előszeretettel alkalmazták, nevelő célzattal. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan erős volt a dicsőség fegyelmezésének, a hiúság megzabolázásának és a „jó halál” normáinak diskurzusa is. Christopher Ocland *Anglorum Praelia* című, kifejezetten iskolai olvasásra ajánlott neo-latin művének modern kritikai kiadásához írt bevezetőjében Sutton azt hangsúlyozza, hogy a szöveg a *virtus* (harci bátorság) bemutatását a „fama”, a „gloria”, a „decus” és a „nomen”<sup>374</sup> megszerzésének fő útjaként írja le.<sup>375</sup> Ugyanez a katonai–erkölcsi gondolkodás a kora újkori nevelési irodalomban is jelen van: Cleland *The Institution of a Young Noble Man* (1607) a nemesi identitást a bátorság és a közösség szolgálatának horizontján helyezi el,<sup>376</sup> míg a 17. századi prédikációs irodalom a „jó ügyért” a harctéren meghaló katona halálát a prédikátor hivatásával állítja párhuzamba.<sup>377</sup>

---

<sup>371</sup> „Or as the snail, whose tender horns being hit,/ Shrinks backward in his shelly cave with pain,” 1033-1034

<sup>372</sup> „Like stars ashamed of day, themselves withdrew,” 1032

<sup>373</sup> Lyne jegyzete: „dark beds eye-sockets (see l. 1038), with some suggestion of graves (Duncan-Jones and Woudhuysen 2007: 218),” 190. o.

<sup>374</sup> A szöveg kontextusában: közösség által továbbadott hírnév, ünnepezt dicsőség, méltóság vagy erkölcsi–társadalmi fény; jó név és név mint státusz, emlékezet

<sup>375</sup> Erről a IV.9-ben írtam részletesebben. Dana F. Sutton, “Introduction”, in Christopher Ocland, *Anglorum Praelia* (1580), A Hypertext Critical Edition, The Philological Museum, 2007

<sup>376</sup> James Cleland, *The Institution of a Young Noble Man* (Oxford, 1607), 230.

<sup>377</sup> William Gouge, *Gods Three Arrowe, Plague, Famine, Sword* (London, 1631), 217, §19

Ezzel egyidőben azonban a kora újkor moralizáló és vallási nyelve következetesen emlékeztet arra is, hogy a dicsőség nem azonos a halhatatlansággal: a test romlása, a halandóság és a bűn – üdvösség kettősének értelmezési tere a hírnév ígéretét is relativizálja. A „triumphus” hagyományához kapcsolt figyelmeztető formula: “Respice post te! Hominem te memento!” azaz „Nézz magad mögé! Emlékezz, hogy ember vagy!” Tertullianusnál olvasható,<sup>378</sup> és a kora újkori olvasó számára is hozzáférhető klasszikus, késő-antik példázatként működhetett, a „memento mori” hagyományhoz kapcsolhatóan.

Adonis ambíciója, a vadkanvadászat mint hírnév-küszöb, tehát egy olyan kora újkori kulturális térben jelenik meg, amely egyszerre tartotta fenn a dicsőség és a hírnév nyelvét, és működtetett mellette egy *memento mori*-típusú erkölcsöt hirdető, ezzel ellentétes logikát. Venus siratása és test-képei ebbe a két irányba mutató értelmezési keretbe rajzolják bele Adonis halálát: a hírnév remélt időtlenítése helyett a test végességét és az elmúlás felől olvasható élettelen testet, valamint magát az elmúlást megjelenítő koponyát teszik tapinthatóvá. Bár szó szerint nem mondja ki a *memento mori* formulát, testének ikonográfiája mégis ezt teszi. A dicsőség és a hírnév ígérete, amely a vadkanvadászat horizontján Adonis számára reális kulturális alternatívaként felmerült, itt a test végességének és a világi dicsőség hiábavalóságának képével ütközik: a hírnév időtlensége helyett a koponya és a sír metaforája lép működésbe. E képek tehát újra csak arra emlékeztetnek, hogy a kérdés nem csupán az, meghal-e Adonis, hanem az, hogy halála után milyen emlékezeti alakzatban marad jelen: a férfi hősi rend kuroszt-szerű, hírnév-centrikus modelljében, vagy a női rituális emlékezet test- és képalkotó logikájában. Itt válik világossá, hogy Shakespeare poétikája miként teszi a testet eleve emlékezeti tárggyá.

Venus tekintete tehát „Fejének mély, sötét kamráiba”<sup>379</sup> menekülnek a látvány elől, s szemei

Ott lemondanak hivatalukról és fényükről  
Hogy zaklatott agya rendelkezzen velük,  
Mely a rút éjjel parancsol társulást,  
Hogy többé tekintet ne sebezze szívét,  
Mely, mint trónján háborgó király,

---

<sup>378</sup> Fordítás angolból. Tertullianus, *Apologeticus* 33.4

<sup>379</sup> Shakespeare, Venus és Adonis, 1038

Sugallatukra halálosan felnyög.

Mire minden hűbéres megremeg,  
Mint mikor a földbe börtönzött szél,  
Kiútért küszködve, megrázza a talaj fundamentumát,  
Amely hideg rettegéssel zavarja meg az emberek elméjét.<sup>380</sup>

Az istennő tehát valahol félúton van élet és halál közt, ám a sokk és a belső vívódások után kinyitja szemeit, és rátekint a halott Adonisra:

S fölnyílván, kelletlen fényt vetett  
A tág sebre, melyet a vadkan vájt  
Puha ágyékába, melynek szokott liliumfehérét  
Sebéből patakzó bíbor könnyek áztatták.  
Nem volt virág, fű, gyógyfű, levél vagy gyom a közelben,  
Mely ne lopta volna vérét, s látszólag vele vérezett.<sup>381</sup>

Visszatérve a sokk némaságából Venus újra kinyitja a szemét, és valóban látni kezdi az immár élettelen testet. A szemek „feltámadása” a sírszerű „sötét fekhelyből” egyfajta miniatűr, halálból való visszatérés-dramaturgiaként játszódik le: a látás meghal, eltemetődik a fej sötét gödreiben, majd újra előtör onnan. Ez a mozzanat a siratás koreográfiájának egyik előfeltétele, hiszen a gyász nem tud addig megszólalni, amíg a látás nem tért vissza, hogy az élő test megkezdhesse a halott test vizsgálatát, az érintést, majd a lamentációt.

A siratás a görög tragédiában és epikában is sokszor a látás megrendülésével kezdődik. Az *Iliász* XXII. könyvében Andromaché virágos szőtest készít gyanútlanul, amikor meghallja

---

<sup>380</sup> „Where they resign their office and their light To the disposing of her troubled brain, Who bids them still consort with ugly night, And never wound the heart with looks again, Who like a king perplexèd in his throne, By their suggestion gives a deadly groan. Whereat each tributary subject quakes, As when the wind imprisoned in the ground, Struggling for passage, earth's foundation shakes, Which with cold terror doth men's minds confound.”1039-1048

<sup>381</sup> „And, being opened, threw unwilling light / Upon the wide wound that the boar had trenched / In his soft flank, whose wonted lily white / With purple tears, that his wound wept, was drenched. / No flower was nigh, no grass, herb, leaf, or weed, / But stole his blood, and seemed with him to bleed.” 1051-1056

a jajgatást, amely legyilkolt férje miatt hangzik fel. Előbb csak a falakról felhangzó kiáltásokat hallja, majd maga is kirohan a várfalra:

És miután odaért a tömegbe, a bástya fokához,  
állva maradt a falon s szétnézett: s látta, amint őt  
vonszolják a mezőn: a sebes paripák kegyeletlen  
hurcolják az akháj öblös gályák közelébe.

Andromakhé szemeit sűrű éj lepte be nyomban:  
hátrahanyatlott bágyadtan, s elhagyta a lélek.

...

Sógornők, ágyok sűrű sora állt körülötte,  
és fölfogták őt, aki vágyakozott a halálra.  
S hogy föllélegzett, s megtért kebelébe a lélek,  
tört hangon zokogott...<sup>382</sup>

A jelenet szinte pontos megfelelője az Adonis holttestét megpillantó Venus reakciójának. Szemei elsötétülnek, s teste is szintre holtra válik: „vágyakozott a halálra.” S csak ezután, amikor „föllélegzett, s megtért kebelébe a lélek,” emeli fel hangját, és kezd a siratásba: „tört hangon zokogott”. Venus jelenete is hasonló dramaturgiát követ: a sokk sötétsége után a szemek újranyílása nem egyszerű érzékelési mozzanat, hanem a lamentáció feltétele, a gyászbeszéd küszöbhelyzete. A látás lehetővé teszi, hogy az élő test rituális figyelemmel forduljon a halott felé, és megkezdődhessen a siratás.

Csakúgy, mint Andromakhé, Venus a sötétségbe, a nem-látásba való visszavonulás után tér vissza a halott test látványához, a valósághoz. Tekintete rögtön a seben állapodik meg, „melyet a vadkan vágjt.” A „vágjt” („trenched”) szó nem egyszerű megsebzést, felsértést jelent, hanem kifejezetten durva, harci környezetben olvasva is erőszakot sejtető kifejezés; a vadkan agyarával kivájta a húst. Mindez Adonis ambíciójának következményét teszi kézzelfoghatóvá. Az élettelen test „liliomfehér” bőrét a sebből szivárgó „bíbor könnyek” (purple tears) festik be. A „purple” Lyne jegyzete szerint ténylegesen bíbort jelöl, vagyis a költemény egyik visszatérő

---

<sup>382</sup> Homérosz, Iliász XXII., 463-477, Ford. Devecseri Gábor Sorszámok a következő angol kiadás alapján:

[Homer, Iliad, Book 22, line 437](#)

vizuális párosa, a fehér és a bíbor itt is visszatér.<sup>383</sup> A növényzet mintha „magába inná” a vért, hogy később vissza is adja: ez egyrészt az elégikus költészetből ismert, a természet részvétnyilvánításának toposzát idézi, másrészt azonban a korábbiakban ismertetett halottvirrasztás ókori rítusát is, amely során a holttestet fehér ruhába öltöztették, és a hagyomány szerint növényekkel, levelekkel vették körül: majoránnával, zellerrel, szőlő-, mirtusz- és babér levelekkel, részben apotropaikus (gonosz-elhárító) funkciót remélve tőlük.<sup>384</sup> Mindemellett az Adonis vérét magukba szívó virágok részben már az „átváltozást” is előrevetítik.

Amikor Venus észleli a virágok „méltóságteljes részvétét” („solemn sympathy”),<sup>385</sup> elkezdi hangos siratását:

Feje egyik válla fölé billen.  
Némán kínlódik, tébolyultan őrjöng;  
Azt gondolja, nem halhatott meg, nem is halott.  
Hangja elakad, tagjai elfelednek hajlani,  
Szemei dühösek: miért zokogtak már korábban is.<sup>386</sup>

Az „Feje egyik válla fölé billen” sorban Venus mozdulatát „ismerős színpadi gesztusként” is magyarázzák,<sup>387</sup> ám, ha látható is volt e gesztus a 16. századi darabokban, az nem csökkenti annak érvényességét, hogy a fenti strófában leírt gesztusok, kezdve az oldalra döntött fejjel, a zokogással, a görcsösen mozduló végtagokkal („Némán kínlódik, tébolyultan

---

<sup>383</sup> „Even as the sun with purple-coloured face... Rose-cheeked Adonis hied him to the chase;” 1-3 Lyne megjegyzi, hogy bár a „bíborszín” az első sorban a reggeli nap színére utal, az elpirulást is felidézi, és jól ismert jelző volt Ovidius Amores című művében ugyanezen értelemben. A szín elsősorban a nemesi, a királyi méltóságra utal, azonban a költeményben főként a vérrel hozható kapcsolatba, valamint a kis virággal, amivé Adonis átváltozik. Bár az első néhány sorban világos a különbség Adonis „ifjonti pírja” és a nap mély, sokat-látott, erőteljes bíbor színe között, a különbség a költemény végére összemosódik, s az elhunyt Adonis inkább az utóbbival írható le.

<sup>384</sup> Alexiou, *Ritual*, 5

<sup>385</sup> „This solemn sympathy poor Venus noteth;” 1057

<sup>386</sup> „Over one shoulder doth she hang her head./Dumbly she passions, frantically she doteth, / She thinks he could not die, he is not dead. / Her voice is stopped, her joints forget to bow, / Her eyes are mad, that they have wept till now.” 1058-1062

<sup>387</sup> Lyne, 192

örjöng”) a rituális siratás gesztusait írják le. A sirató test itt nem csupán kifejez, hanem egyértelműen átmeneti állapotba kerül, mintha megszűnne a normális testhasználat: „Hangja elakad, tagjai elfelednek hajlani.”

Mindez egy olyan liminális helyzetet körvonalaz, amelyben a sirató az élők és a holtak világa közé kerül. E jelenségre kitérve Alexiou megjegyzi, hogy a gyászoló nő szinte közvetítő szerepet tölt be az élők és a holtak világa között és szenvedése miatt nem csupán zaklatottnak, tébolyultnak, de ön- és közveszélyesnek is tűnhet.<sup>388</sup> Sijakovic pedig kiemeli, hogy bár természetesen férfiak és nők egyaránt gyászolták a halottakat, a gyász módja mégis jelentős eltérést mutat a hagyományos társadalmakban a férfiak és nők tekintetében: a férfiak visszafogottabb módon emlékeznek meg, míg a nők általában hosszabban, nyilvánosan, hangosabban és „artikuláltabban” gyászolnak, siratóének formájában.<sup>389</sup> Muich emellett arra is rámutat, hogy a siratás a nők fájdalmára fókuszál, s nem a maszkulin emlékezetre.<sup>390</sup> A fent idézett sorokban még pontosan ezt látjuk: a fej jól felismerhető gesztusán kívül Venus kontrollálhatatlan fájdalmat él meg és mutat. Pontosán, „mintha eszét vesztette volna,” bánata és a veszteség miatti fájdalma összekuszálja érzékelését:

A sebre oly rendületlenül függeszti tekintetét,  
Hogy káprázó szeme háromnak mutatja,  
S aztán megfeddi roncsoló szemét,  
Mely újabb vágást csinál, hol hasadéknak nincs is helye.  
Arca kettőnek látszik, s tagjai is mind duplán,  
Mert a szem gyakran téved, ha háborog az elme.

„Nyelvem egyért sem bírja gyászát kimondani,  
S mégis” — mondja — „Íme, két Adoniszt látok holtan.  
Sóhajaim elszálltak, sós könnyeim kiapadtak,  
Szemem tüzzé lett, szívem ólommá.  
Nehéz szívem ólma olvadjon szemem vörös tüzétől:  
Így halok meg a forró vágy cseppjeitől.

---

<sup>388</sup> Alexiou, *Ritual*, 6

<sup>389</sup> Sijakovic, „Shaping,” 82

<sup>390</sup> Muich, „Focalization,” 1

Jaj, szegény világ, micsoda kincset vesztettél!  
Mely arc maradt még élve, melyet nézni érdemes?  
Kinek a nyelve zenél most? Mivel dicsekedhetsz  
A régmúlt dolgokból, vagy az ezt követők közül?  
A virágok édesek, színük üde és ékes,  
De az igaz, édes szépség vele élt és halt meg.<sup>391</sup>

Ez a gazdag, sűrű szöveg Adonis sebén túl leginkább az istennő érzéseire és testi reakcióira fókuszál, és szimbolikus képeivel jól láttatja Venus belső folyamatait. Szavaiból egyértelműen érzékelhető, hogy gyásza nem csupán kimondott panasz, de teljes testi és érzelmi megrendülés. Tekintete először mereven a sebre tapad, ám végül kimondja, hogy szeme nem megbízható tanú: a fájdalomtól megzavart elméje az az egyetlen sebet háromnak látja, s Adonis maga is duplán jelenik meg. Venus gyászoló elméje szétbontja a valóságot, és torzképekkel vegyíti. Az istennő elmarasztalja tekintetét, mintha az is bűnrészes lenne a roncsolásban. Az idézett szöveghely legerősebb állítása az, hogy a szeretett test pusztulása után az istennő látása sem marad érintetlen.

Ebben a szakaszban a siratás hangja is ebből a szétesésből születik: úgy tűnik, veszteségének mértéke nyelvi lehetőségeit is meghaladja. A gyász itt olyan túláradás, amelyben a test és a nyelv egyszerre mond csödot: a sóhajok elszállnak, a könnyek elfogynak, a szem tüzzé, a szív ólommal lesz. Ez a képrendszer egyszerre fejez ki bénultságot és belső égést. Venus nem megnyugszik a sírásban, hanem mintha saját fájdalmának anyagává alakulna át. A gyász itt nem passzív szomorúság, hanem emésztő, önpusztító szenvedély.

Bánata ugyanakkor mégsem marad csupán személyes veszteség, hiszen a szöveg a „Jaj, szegény világ...” megszólítással kitágítja a gyászt a társadalom más résztvevőire felé is, s a veszteségek panaszos sorolásával Adonis emlékezetének kialakítását is megkezdi. Adonis

---

<sup>391</sup> „Upon his hurt she looks so steadfastly, / That her sight, dazzling, makes the wound seem three, / And then she reprehends her mangling eye, / That makes more gashes, where no breach should be. / His face seems twain, each several limb is doubled, / For oft the eye mistakes, the brain being troubled. / ‘My tongue cannot express my grief for one, / And yet’, quoth she, ‘behold two Adons dead. / My sighs are blown away, my salt tears gone, / Mine eyes are turned to fire, my heart to lead. / Heavy heart’s lead melt at mine eyes’ red fire: / So shall I die by drops of hot desire. / ‘Alas, poor world, what treasure hast thou lost, / What face remains alive that’s worth the viewing? / Whose tongue is music now? What canst thou boast, / Of things long since, or anything ensuing? / The flowers are sweet, their colours fresh and trim, / But true sweet beauty lived and died with him.’” 1063 – 1080

halála nem csak az ő vesztesége; a világ lett szegényebb nélküle: „micsoda kincset veszítettél!” Az már a siratás nyelvezetének tipikus példája, hogy a halottat kivonja a mulandó egyediségből, és pótolhatatlan értékke emeli. Megfigyelhető, hogy Venus költői kérdései mind az emlékezet retorikai alakzatai:

Mely arc maradt még élve, melyet nézni érdemes?

Kinek a nyelve zenél most? Mivel dicsekedhetsz

A régmúlt dolgokból, vagy az ezt követők közül?<sup>392</sup>

Bár emlékezetképzésről beszélünk, a Venus által szavakba öntött gyász nyelve itt nem a hősi tett felől, hanem a test elvesztésének tapasztalata felől közelíti meg Adonis halálát, és emlékének továbbélését. Venus nem egyszerűen emlékszik, hanem úgy beszél Adonistról, hogy minden más szépséget leértékel mellette; azaz siratásával az idealizálás munkáját is elvégzi: a halottból abszolút mérce lesz. Soraiban a posztumusz emlékezet kialakításának lehetünk szemtanúi, hiszen a részlet a jelen látványából fokozatosan emlékművet formál: a virágok még szépek, frissek, elevenek, de Venus kijelenti, hogy az „igazi, édes szépség” Adonisszal együtt élt és halt meg. Ez egyszerre végletes és nagyon emberi állítás. A gyász nem objektív, hanem kizárólagos: a szeretett lény halála után minden más szépség elhalványul. Venus siratása ezért nem csupán a veszteséget mondja ki, de rögzíti is Adonist az emlékezetben, mint az egyszeri, megismételhetetlen szépség alakját. A panasz így válik emlékezetté: a halott nincs többé jelen, de a róla mondott túlzó, szenvedélyes beszéd megőrzi, sőt nagyobbá is teszi, mint amilyen életében volt. A rögzítendő fő értéke pedig, úgy tűnik, szépsége és kellemes hangja, amely jelentős különbség az Adonis által vágyott vitézséghez képest, vagy a korban gyakori jósággal szemben. Bizonyos szempontból Venus egyfajta szóbeli emlékművet állít Adonisnak.

Bár emlékezetképzésről beszélünk, a Venus által szavakba öntött gyász nyelve itt nem a hősi tett felől, hanem a test elvesztésének tapasztalata felől közelíti meg Adonis halálát, és emlékének továbbélését. A siratás egyik csúcspontján Venus az őt ért veszteséget a világ egészére kiterjeszti, az általa megfogalmazott retorikai kérdésekkel.

A felsorolás beszédes: “kincs,” “arc,” “zene,” “szépség”: mind olyan kategóriák, amelyek Adonist nem hősi cselekvőként, hanem a szépség, a látvány és a hangzás kivételes hordozójaként rögzítik. A siratás itt nem heroizál, hanem esztétikai-érzéki veszteséggé alakítja a halált: Venus a halott testből nem hírneves alakot, hanem a szépség jelenlétének megszűnést

---

<sup>392</sup> Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1064-1066

alkotja meg, és ezzel máris kijelöli azt az emlékezeti irányt, amelyben Adonis továbbélhet.<sup>393</sup> Ez a női emlékezeti logika a disszertáció korábbi fejezeteiben rekonstruált rituális siratás egyik alapvonásához kapcsolódik: az elhunyt halálát nem tettei teszik feldolgozhatóvá, hiányát nem ezek teszik elfogadhatóvá, hanem pontosan a hiány testi tapasztalata, tagjainak, érintésének megváltozott érzékelése, amelyet a sirató szavai közösségi eseménnyé, átélhető tapasztalattá formálnak.

A következő strófákban Venus a természetet is bevonja az emlékezeti folyamatba. A nap, amelynek pusztító erejétől korábban tartott az ifjú, most főszereplővé válik, csakúgy, mint a szél, és szerelmes kérőkként versengenek Adonis kegyeiért, egy idealizált ifjúkorban:

Főkötőt se fátylat ezután senki ne viseljen:  
A nap, s a szél nem iparkodnak majd megcsókolni titeket.  
Elveszteni való szépség híján nem kell félnetek:  
A nap megvet, s a szél sziszeg rátok.  
De míg Adonis élt, a nap s a csípős levegő  
Tolvajként álltak lesben, hogy ellopják tőle szépségét.  
  
S ezért húzta fejére sapkáját,  
Melynek pereme alá a tündöklő nap belesett;  
A szél lefújta róla, s hogy az nem volt rajta,  
Fürtjeivel játszott; akkor Adonis sírt,  
S ők mindjárt, zsenge évein megesve,  
Azon vetélkedtek, melyikük szárítsa fel előbb könnyeit.  
  
Hogy arcát lássa, az oroszlán arra sétált  
Valami sövény mögött, hogy meg ne riassza;  
Mikor Adonis magát dalolva szórakoztatta,  
A tigris megszélidült, és lágyan hallgatta.  
Ha megszólalt, a farkas otthagya zsákmányát,  
S aznap már nemrémisztette a gyámoltalan bárányt.  
  
Mikor a patakban árnyát nézte,  
A halak arany kopoltyúikat arra terítették;

---

<sup>393</sup> Venus a siratásában következetesen a szépség, a látvány és a hiány felől közelíti meg Adonis elvesztését, és emlékezetének kialakítását is ezekre alapozza.

Mikor a közelben volt, a madarak oly örömet leltek benne,  
Hogy némelyik énekelt, mások pedig csőrükben  
Szedret és érett, piros cseresznyét hozott neki:  
Ő látványával táplálta őket, azok őt bogyókkal.<sup>394</sup>

Az idilli képek a pásztori tájakat idézik, Adonis alakja pedig Orfeuszét: az állatok megszelídülnek, s az éneklő vagy beszélő Adonis köré gyűlnek, hogy lássák, hallgassák. A sorok Adonist a csodás kivételesség szintjére emelik, és egyúttal azt is láthatóvá teszik, hogy a Venus emlékezetében élő Adonis nem azonos azzal az ifjúval, aki valóban létezett, hanem egy olyan Adonis ő, akit az istennő emlékezetében meg akar őrizni. A siratás tehát nemcsak megőrizz, hanem át is alakít: a női lamentáció kreatív ereje abban áll, hogy a veszteségből elbeszélhető, ismételhető és átadható alakzatot hoz létre: ugyanúgy kulturális jelenlétet, mint a hősi emlékezet, ám máshová teszi a hangsúlyt, más tulajdonságoknak ad jelentőséget és már formában őrzi meg az elhunytat, mint amelyre a hősi emlékezet alakzatai (név, sírfelirat, szobor, dicsőítő költemény stb.) törekednének.

A fent idézett sorokban a nap és az „éles levegő” tolvajként való megjelenítése egyszerre működteti a természet részvétének elégikus toposzát és a siratás túlzó, hiperbolikus logikáját: a halál talán könnyebben feldolgozható oly módon, hogy a kozmikus elemek látszólag csupán Adonis szépségére vadásznak, azért versengenek. A gyászbeszéd ebben a szakaszban úgy állítja be a halált, mint a szépség elleni erőszak végső aktusát. A képsor folytatásában Venus azt is elbeszéli, miként incselkedett a szél Adonis hajával, hogyan sírt az ifjú, s aztán hogyan versengtek az elemek, hogy elsőként szárítsák fel könnyeit. Ez a narratív bővítés fontos, hiszen megmutatja, hogy a siratás nem csupán jajgatás, sírás, hanem történetmondás is, amely a halott

---

<sup>394</sup> „Bonnet nor veil henceforth no creature wear: / Nor sun, nor wind, will ever strive to kiss you./ Having no fair to lose, you need not fear: /The sun doth scorn you, and the wind doth hiss you./ But when Adonis lived, sun and sharp air/ Lurked like two thieves, to rob him of his fair. /‘And therefore would he put his bonnet on, / Under whose brim the gaudy sun would peep; / The wind would blow it off, and being gone, / Play with his locks; then would Adonis weep, / And straight in pity of his tender years, / They both would strive who first should dry his tears. / ‘To see his face the lion walked along / Behind some hedge, because he would not fear him; / To recreate himself when he hath sung./ The tiger would be tame, and gently hear him./ If he had spoke, the wolf would leave his prey,/ And never fright the silly lamb that day./ ‘When he beheld his shadow in the brook,/ The fishes spread on it their golden gills;/ When he was by, the birds such pleasure took/ That some would sing, some other in their bills /Would bring him mulberries and ripe-red cherries:/ He fed them with his sight, they him with berries.” 1081-1104

múltját szelektív módon, de emlékezetileg hatékonyan szerkeszti újra. És pontosan ez az a működésmód, amelyről Assmann is beszél, hogy a kulturális emlékezet arra kérdésre adott válasz, hogy „Mit nem szabad elfelejtenünk?”<sup>395</sup>

A természet közreműködése, megnyugtató képei után azonban a szöveg hirtelen visszafordul a halál nyers ténye felé. A vadkan nem pusztán ellenfél, hanem halál-figura is, aki eleve a sír felé „néz”:

Ám ez a rút, zord, sündisznóorrú vadkan,  
Melynek lefelé szegezett szeme mindig csak sírt keres,  
Sosem látta a szép öltözetet, amelyet ő viselt;  
Tanú rá az, ahogyan bánt vele.<sup>396</sup>  
Ha mégis látta arcát, akkor bizony tudom:  
Csókot akart adni neki, s így ölte meg.<sup>397</sup>

A folyton sírt kereső vadkan („looketh for a grave”) már önmagában is memento mori-szerű sűrítmény: a halál nem heroikus csúcspontként, hanem a testet elnyelő végpontként jelenik meg. A vadkan így Adonis hősi horizontját, a vágyott beavatási próbatételt a sír képével ellenpontozza, és előkészíti azt, hogy Venus siratása végül ne a heroikus beteljesülés, hanem a heroikus rend megghiúsulásának történetét mondja el.

Hogy a vadkan, mint „gyilkos” jelenik meg a sirató énekben, jól ellenpontozza az állat szerepét a funerális ikonográfiában. A szöveg a vadkan tekintetét és testtartását funerális irányultságú emblémává sűríti: hogy „lefelé szegezett szeme mindig csak sírt keres,” egyszerre idézi fel a vadkan túró, „sírkereső” mozdulatát és azt a kulturálisan rögzített képet, hogy az állat a halál felé húzza az embert. Ikonográfiailag tehát a lefelé néző vaddisznó képe a vadászat határhelyzetét a temetés horizontjába fordítja. Különösen termékeny és megvilágító erejű kontraszt ehhez az az ikonográfiai toposz, amely már az antikvitástól kezdve részét képezi a funerális művészetnek: a vadkanvadászat faragott sírokon való ábrázolása.

---

<sup>395</sup> Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization*, 30

<sup>396</sup> Fontos kiemelni, hogy a szerkesztői jegyzetek szerint a „Witness the entertainment that he gave” sor itt egyértelműen azt jelenti: „This is proved by the way he treated Adonis,” Lyne, 199.

<sup>397</sup> „But this foul, grim, and urchin-snouted boar, /Whose downward eye still looketh for a grave,/ Ne'er saw the beauteous livery that he wore;/ Witness the entertainment that he gave./ If he did see his face, why then I know,/ He thought to kiss him, and hath killed him so” 1105-1110

Mindezt figyelembe véve a földet néző vadkan képének elemzésekor különösen termékeny kontrasztot nyújthat a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében található *Vadászjelenettel díszített athéni szarkofág* (Kr.u. 225–250 körül). A szarkofág mind a négy oldala vadászjelenetet ábrázol, az erdőben bottal és dárdával felfegyverkezett férfiak vadkecskére, szarvasra és vaddisznóra vadásznak.<sup>398</sup> Amint azt a leírás is megerősíti, a „vadászjelenet gyakori téma római szarkofágokon... a zsúfolt kompozíció hellenisztikus minták emlékét őrzi... a Kr. u. 150 körül induló és a birodalom minden részébe szállító athéni szarkofág műhelyek egyikében készülhetett.”<sup>399</sup> A jelenet a szarkofágokon gyakori vadászábrázolás-típus egyik példája, ahol a vadkan elejtése a férfi erő és a veszéllyel szembeni helytállás képi nyelveként működik, ám a halál elkerülhetetlenségét is jelöli. A szarkofágon mégis legyőzik a vadkant a vadászok, s a vadászat a síremléken így nem csupán egy történet, hanem a halott társadalmi önképének vizuális rögzítése is, a vadkan legyőzése egyfajta elégtétel, s az elhunyt pozicionálása.

Shakespeare költeményében Venus sirató beszéde a vadkan legyőzését képileg is megjelenítő, heroizáló rendnek feszül ellen: miközben a vadkanról úgy énekel, mint ami sírt keres, a gyász retorikája a vadász–vadkan viszonyt nem diadaljelenetté, hanem halált okozó emblémává teszi. Így világosan kirajzolódik a kontraszt a két emlékezeti rend között: a férfi emlékezeti rend: a virtus, a hírnév és a hősi próbatétel a szarkofágok képi retorikájában a vadkant legyőzhető ellenfélként, a dicsőség feltételeként mutatja be, míg Venus női, rituális emlékezeti rendje a vadkant a veszteség jelölőjévé, a test pusztulásának és a hiány okozójának alakjává írja át. A két ikonográfiai logika: a vadkan elejtése, mint férfias kommemoráció, illetve a vadkan győzelme, mint női siratásra kényszerítő halálesemény, egymást ellentétesen teszi láthatóvá, hogy Adonis utóélete nem egyetlen stabil jelentésben, hanem emlékezeti médiumok és beszédmódok versengésében képződik meg.

A kép jelentéséhez kapcsolódva különösen érdekes, ahogy Venus mintegy magyarázatot ad a halálra, és az erőszakot erotikus nyelvbe fordítja át: a „szép öltözet” egyszerre idézi a külső ragyogást, a tényleges öltözetet és a látványt, és a társas, az udvari fogadtatás regiszterét. A szerkesztői jegyzetek szerint a „szép öltözet” („livery”) itt ünnepélyes külső megjelenésként („gorgeous outward show”) működik, a „treatment” („entertainment”) pedig egyszerre semleges és ironikus árnyalatú: mintha a vadkan „vendégként” bána Adonisszal, miközben

---

<sup>398</sup> Műtárgy leírás: Szépművészeti Múzeum, Budapest, Antik Gyűjtemény: *Vadászjelenettel díszített athéni szarkofág*, <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/6819/>

<sup>399</sup> Uo.

valójában elpusztítja.<sup>400</sup> A siratás ezzel a metaforikával pontosan azt végzi el, amit a rituális gyász, a siratás gyakran tesz: a nyers erőszakot kulturálisan olvasható, bár ambivalens képpé alakítja.

Az istennő magyarázata, amely szerint a vadkan tulajdonképpen csókolni akarta Adonist, a lamentáció erotikus logikájának szélsőséges példája: „Csókot akart adni neki, s így ölte meg.”<sup>401</sup> A kommentár szerint ez az ötlet rokonítható (sőt, akár eredeztethető) egy Adonis-halálról szóló költeménnyel, amelyet Shakespeare korában, bár vitatható módon, Theokritosznak tulajdonítottak,<sup>402</sup> és az *Six Idyllia* (1588) névtelen fordításában is hozzáférhető volt.<sup>403</sup> Vagyis Shakespeare itt nem „a semmiből” talál ki egy bizarr erotikus magyarázatot, hanem egy olyan, már a korabeli recepcióban is mozgó hagyományt épít be költeményébe, amely a halált a vágy nyelvéhez kapcsolja. A „nuzzling” kifejezés ráadásul a jegyzet szerint egyszerre idéz vadkan által végzett „túrást” és intim testi közeledést: a szó épp azért annyira hatásos a sorban, mert a két jelentésmező között billeg.

A seb helyének jelölése a lágyékban az Adonis-mítosz vegetációs–termékenységi értelmezési tere felé nyitja meg a jelenet értelmezését. A kritikai jegyzet kiemeli, hogy Abraham Fraunce allegorikus feldolgozása az „Aminta’s Dale” (1592) című műben a seb helyét összekapcsolja a történet mögött álló termékenységmítosssal, különösen Spenser *The Faerie Queene* című művének változatában.<sup>404</sup> Olvasata explicitté teszi a termékenységi logikát: Adonis mint nap jelenik meg, a vadkan mint tél, a seb pedig az „eszköz,” mert télen a nap „impotens”, a föld pedig terméketlen. Adonis agyarral való ledöfésének mint csóknak az értelmezése után at istennő hirtelen kijózanodik az emlékekből, és ráeszmél a szerelem és Adonis végleges elvesztésére:

De ő halott, és sosem áldotta meg

---

<sup>400</sup> Lyne, 199.

<sup>401</sup> Shakespeare, Venus és Adonis, 1110.

<sup>402</sup> „I minded not to kill / But as an image still / I him beheld for love, / Which made me forward shove, / His thigh, that naked was, / Thinking to kiss alas”

<sup>403</sup> Lyne, 198

<sup>404</sup> „by Adonis is meant the sun; by Venus, the upper hemisphere of the earth (as by Proserpina the lower); by the boar, winter; by the death of Adonis, the absence of the sun for the six wintry months; all which time, the earth lamenteth: Adonis is wounded in those parts, which are the instruments of propagation: for, in winter the sun seemeth impotent, and the earth barren: neither that being able to get, nor this to bear either fruit or flowers” Uo.

Ifjúságom az övével; annál átkozottabb vagyok.<sup>405</sup>

A szerelem lehetetlenségének és a halál valóságának elismerésekor Venus térdre esik, és egy különösen jelentős gesztust tesz:

Akkor azonnal a földre vetette magát  
És bekente arcát Adonis megalvadt vérével.<sup>406</sup>

Az arc vérrel való bekenése korántsem csupán egy erősen dramatikus, érzelmet kifejező tett: amint arra T. Horváth rámutat, a Dionüszosz és a Kübelé-Attis misztériumokban a legmagasabb rendű Attisz-beavatási szertartás a bikaáldozat volt, amely során a jelölt fejére az áldozati bika vére folyt, és így a jelölt egyesülhetett a misztérium által tisztelt istennel.<sup>407</sup> Bár Adonis alaptörténetében Adonis vére már az antik szerzőknél, pl. Biónnál, Ovidiusnál stb. is virággá változik, Shakespeare-nél az a kép is megjelenik, hogy Venus a halott ifjúvérét az arcára keni, sőt: ugyanez a motívum a Lukrécia meggyalázásában is megfigyelhető, amikor Collatine magára keni Lukrécia vérét. A vérrel való érintkezés ugyanakkor egyszerre gyászjel és az intimitás kétségbeesett pótléka: mintha Venus a testtel való érintkezésre tenne egy utolsó, kétségbeesett próbálkozást egy olyan történetben, amelyben a szerelem nem teljesedett be.

E gesztus után, amely nem vitatja tovább Adonis halálát, megjelennek a siratásnak a halottvirasztás (prothesis, ravatal) szakaszában megfelelő fizikai gesztusai is, hiszen az érintés itt a halál felismerésének legfontosabb eszköze:

Ajkára néz: sápadtak;  
Kezénél fogva érinti: az hideg.  
Súlyos történetet suttog a fülébe,  
Mintha hallaná a gyötrő szavakat.  
Felemeli a szemét lezáró ládafedeleket,  
S íme: két lámpa hever ott, sötétben kialudva.

A két tükör, melyekben magát ezerszer

---

<sup>405</sup> 1120

<sup>406</sup> „With this she falleth in the place she stood, /And stains her face with his congealèd blood.” 1121-1122

<sup>407</sup> T. Horváth, 43

Látta viszont, s most már nem tükrözik vissza;  
Erejük amelyben nemrég még kitűntek, odalett,  
És minden szépség megfosztatott hatásától.  
„Az Idők csodája” – mondta –, „ez az én kínom:  
Hogy bár te halott vagy, a nappal mégis fényes.”<sup>408</sup>

Venus egymás után vizsgálja meg Adonis végtagjait és érzékszerveit. A „ládafedelek” képe (szemhéjak mint ládák fedelei) az emberi testet tárgyá, zárt edénnyé alakítják; az arcképet és a szépséget többé nem mutató tükrök, a kialudt lámpák: a szemei pedig egyszerre viszik tovább a fény–sötétség gyászpoétikáját és írja át a látást a hiány tapasztalatává. Adonis testének halála nemcsak a szerelem, hanem a visszatükrözés, a kölcsönösség halála is: a test többé nem válaszol, sem érintésre, sem tekintetre: ajka sápadt, nem beszél, csókot nem ad, keze hideg: nem érint, füle süket, nem hall. Mindezek a hiány állapotát rögzítik, és Adonis elvesztésének a fájdalmát kézzelfoghatóvá teszik. A jelenetnek ugyanakkor egyfajta fordított biblikus áthallása is lehet, hiszen Tamás apostol éppen Krisztus feltámadásáról bizonyosodott meg sebei és feltámadt teste megérintésével.

A szakasz csúcspontján aztán Venus kimondja azt a mondatot, amely egyrészt rögzíti a halál botrányát és megmásíthatatlan tényét, másrészt megnyitja a jövő felé a siratást: „bár te halott vagy, a nappal mégis fényes.” A szakasz elején „Az idők csodája” („Wonder of time”) a jegyzet szerint egyszerre jelentheti az örökkévalóság csodáját és a „világ csodáját”;<sup>1</sup> az “én kínom” („spite”) pedig azt, ami különösen „fáj” vagy „kegyetlenül sért”: hogy a világ rendje megy tovább, miközben Adonis megszakadt.<sup>409</sup> Itt lép át a siratás a múlt idealizálásából a jövő elrendezésébe: Venus nem pusztán gyászol, hanem normát és példázatot akar teremteni.

E ponton indul a „jóslás” blokk, amelyről a szerkesztői jegyzetek hangsúlyozzák: a szöveg példázattá kívánja tenni a történetet.<sup>410</sup> Ám Venus szavai hamar átfordulnak a jóslatból átokba:

---

<sup>408</sup> „She looks upon his lips, and they are pale; She takes him by the hand, and that is cold; She whispers in his ears a heavy tale, As if they heard the woeful words she told. She lifts the coffer-lids that close his eyes, Where lo, two lamps burnt out in darkness lies. Two glasses where herself herself beheld A thousand times, and now no more reflect, Their virtue lost, wherein they late excelled, And every beauty robbed of his effect; ‘Wonder of time,’ quoth she, ‘this is my spite, That thou being dead, the day should yet be light.’” 1123-1134

<sup>409</sup> Lyne, 201

<sup>410</sup> Lyne, 202

Mivel meghaltál, íme, itt jövendölöm:  
A szerelemre ezután mindig bánat jár;  
Féltékenység szolgál majd neki,  
Édes lesz a kezdete, de rossz ízű a vége;  
Sosem lesz egyenlő, de magasröptű és földhöz ragadt,  
S a szerelem minden gyönyöre sem fogható e kínhoz.

Ingatag lesz, hamis, csalással teli,  
Rügyet hajt, s egy lélegzet alatt elveri a végzet;  
Alján méreg, teteje túlzottan megszórva  
Oly édes cukorral, hogy az a legigazabb szemet is rászedi.  
A legerősebb testet is elgyengíti,  
A bölcsét némasággal sújtja, s szónokolni tanítja a bolondot.

Takarékos lesz és féktelen tobzódás,  
A roskatag öreget táncra oktatja;  
A bábész útonállót csöndben tartja,  
A gazdagot megkopasztja, a szegényt kincsekkel gazdagítja.  
Dühöngő örült lesz és bolondosan szelíd,  
Az ifjat megöregíti, az aggot gyermekké teszi.

Ott gyanakszik majd, hol aggódni nincs ok;  
S nem fog félni, hol óvakodnia kellene;  
Irgalmas is lesz, és túl szigorú,  
És akkor a legcsalóbb, mikor legigazabbnak tűnik.  
Makacs lesz ott, hol legengedékenyebbnek mutatkozik,  
A vitézségbe félelmet önt, a gyávába bátorságot.

Háborúk és szörnyű események oka lesz,  
És viszályt szít fiú és apa között;  
Alattvalója és szolgálja lesz minden rosszkedvnek,  
Mint a száraz gyújtós táplálja a tüzet.  
Mert szerettemet a halál fénykorában pusztította el,

Kik legjobban szeretnek, nem élvezik majd szerelmüket.

A felsorolásban a jóslatok perspektívája egyre szélesedik, míg a szerelem olyan erővé válik, amely rendet bont, viszályt okoz, szinte bibliai súlyú fenyegetéseket idéz. A disszertáció siratás- emlékezeti tengelye felől ez úgy olvasható, mint a női siratás ellen-emlékezeti gesztusa: Venus nem engedi, hogy halálában Adonis a hősi rendbe tagozódjon be, hanem egyrészt Adonis hiányát rögzíti, másrészt fájdalmát kiterjeszti a jövő szerelmi tapasztalataira. Mintha az elveszett szerelmi bánatnak állítana emléket. A lamentáció itt nem a közösség számára „hasznos” halált legitimálja, hanem szerelembe ágyazva örökíti tovább azt a szerelmeseknek szenvedést okozva. Vagyis a heroizáló emlékezettel szemben a hiány emlékezetét teszi normává. A jóslat valójában átokba fordul. Bár a keresztény temetések perspektívájából ez különösnek hathat, az ókori siratásnak mindez évszázadokig része volt, és Szolónnak kellett törvényekkel szabályozni a siratás menetét és körülményeit, hogy elejét vegye a vérbosszúnak. Természetesen a vérbosszú a középkori és kora-modern kultúrában is jelen volt, ám jelen kutatás szempontjából a lényeges szempont, hogy itt a siratás részeként jelenik meg, mint ahogy Aiszhülosznál is láthattuk, az Agamemnon halálát megbosszulni akaró Élekre esetében, aki a Kartól kér tanácsot a bosszú kapcsán.<sup>411</sup>

A bosszú végeztével a következő, ikonikus sorok következnek; ikonikusak abban az értelemben, hogy központi részét képezik a Venus-és Adonis történetnek, és többek közt ez alapján is kapcsolják a történetet elsősorban Ovidiushoz és az *Átváltozások* című művéhez, pedig a jelenet a kezdetektől fogva része volt a mítosznak, mint láthattuk. Tehát a költemény így folytatódik:

Ekkor a fiú, ki mellette feküdt holtan,  
páraként elillant szeme elől;  
S vérében, mely a földre ömlött,  
Bíbor virág sarjadt, fehérrel tarkázva,  
Jól idézve sápadt arcát és a vért,  
Mely kerek cseppekben állt meg annak fehérjén.<sup>412</sup>

---

<sup>411</sup> „ÉLEKTRA: Mit mondasz? Mint bíró jöjjön, vagy mint bosszuló? / KARVEZETŐ: Csak mondd ki nyíltan: gyilkolásért gyilkoló.” Aiszhülosz, *Áldozatvivők*

<sup>412</sup> 1165-1170.

A recepció hagyományosan ezt a jelenetet nevezi átváltozásnak, ám, ha megfigyeljük, maga a test nem változik át, hanem elpárolog, és a virág Adonis véreből nő ki. Az egymással küzdő emlékezeti rendek perspektívájából szemlélve a költeményben felvetett „élettelen képmás, hideg érzéketlen kő,” mint emlékezeti formula, egyfajta kurosz és a szerelem hiányát kifejező siratás küzdelmében a vérből sarjadó virág igen beszédes: a halál jeléből, a vérből sarjad, ez az élő, elpusztítható, ám újra és újra kihajtásra alkalmas kis növény, amely egyszerre jeleníti meg a szerelem szépségét, bódító illatát és törékeny voltát, mülékony természetét.

A test, amely „páraként elillan” ugyanakkor nem csupán képi, de teológiai rezonanciákat is megnyit. Korábban a napon fekvő s annak erejétől féltő Adonis kapcsán említettem a lélek és a pára bibliai és antik párhuzamát, ám az akkor egy kevésbé konkrét sejtelemmel, egyfajta szimbolikus halálfélelemmel volt összekapcsolható. Itt azonban a hasonlat igen konkrét, hiszen azt mondja, hogy Adonis maga, „a fiú” eltűnt, mint a pára, és helyében csak vértócsa maradt, amelyből a virág nőtt ki. Ez a virág Venus emlékezetének legszebb képi megjelenítése. A pára emellett a korábbiakban, a misztérium-vallások beavató szertartásaira visszautalva az ég felé szálló áldozati füst képzetkörét is mozgósítja. De a Shakespeare-korabeli Angliában más áthallása is lehetett a test páraként való elillanásának, hiszen a kifejezés Jean Calvin *Lectures or Daily Sermons* (1578) című művének végén, egy imában is felbukkan: „but rather always that we may be attentive unto thy providence: that we may know not only that our *life* doth hang by a thread, but that it is like a *vapour vanishing away*,”<sup>413</sup> amely szakaszban maga az élet az, amely páraként elillan.

A virág színe is sokatmondó („purple... chequered with white”), mert a költemény fehér–bíbor kettősségének utolsó nagy visszatérése: a vérrel pettyezett fehér test tovább örökítődik a bíbor virág fehérrel pettyezett szirmaira. Lyne azt is megemlíti, hogy Shakespeare nem nevezi meg a virágot, mint más szövegek, de a „breath” utalhat az „anemone” hagyományos nevére, amely angolul a „wind-flower”, majd ezen felül azt is hozzáteszi, hogy Ovidiusnál éppen a szélben gyorsan lehulló szirmok teszik hangsúlyossá a mulandóságot.<sup>414</sup>

A virág megjelenése után Venus azonnal testközeli emlékezeti aktusba vonja a növényt:

Lehajtja fejét, hogy a frissen sarjadt virágot megszagolja,  
S Adonisa leheletéhez hasonlítja;

---

<sup>413</sup> Lyne, 204

<sup>414</sup> Lyne, 204.

Azt mondja: keblében fog lakni ezentúl,  
Mivel őt magát a halál ragadta el tőle.  
Lemetszi a szárát, s a törés helyén  
Zölden cseppenő nedv: könnyekhez hasonlítja.

„Szegény virág” – mondja –, „ez volt apád szokása:  
Édes sarjadék egy még édesebb illatú apától,  
Hogy minden apró bánatára könnybe lábadjon a szeme.  
Vágyta, hogy önmagához nőjön fel;  
Ahogy te is, de tudd: éppoly jó  
Keblemben elhervadnod, mint az ő vérében.”

„Itt volt apád fekhelye, itt, a keblemen;  
Te vagy a legközelebbi vére, s ez jogod.  
Nézd, ebben az üres bölcsőben leld nyugalmad,  
S dobogó szívem ringat majd éjjel-nappal;  
Nem telik majd el egy óra, s egy perc sem benne,  
Amelyben ne csókolnám meg édes szerelmem virágát.”<sup>415</sup>

Az istennő megszagolja a virágot, s Adonis leheletéhez hasonlítja (“breath”). Hogy a virág illata a lélegzettel kerül összekapcsolásra, nagyon szépen példázza, miként válik a virág Adonis élő emlékezeti jelévé: az istennő a lamentációban a halálból és a hiányból alkotja meg a szerelmes emlékezetet, amelyet a virág tud megjeleníteni, szemben egy faragott szoborral, síremlékkel. A

---

<sup>415</sup> „By this the boy that by her side lay killed / Was melted like a vapour from her sight, / And in his blood that on the ground lay spilled / A purple flower sprung up, chequered with white, / Resembling well his pale cheeks and the blood / Which in round drops upon their whiteness stood. / She bows her head, the new-sprung flower to smell, / Comparing it to her Adonis 'breath, / And says within her bosom it shall dwell, / Since he himself is reft from her by death. / She crops the stalk, and in the breach appears / Green-dropping sap, which she compares to tears. / 'Poor flower, 'quoth she, 'this was thy father's guise, / Sweet issue of a more sweet-smelling sire, / For every little grief to wet his eyes. / To grow unto himself was his desire, / And so 'tis thine, but know it is as good / To wither in my breast, as in his blood. / 'Here was thy father's bed, here in my breast; / Thou art the next of blood, and 'tis thy right. / Lo, in this hollow cradle take thy rest, / My throbbing heart shall rock thee day and night; / There shall not be one minute in an hour / Wherein I will not kiss my sweet love's flower.” 1171-1188

virág ezen felül egyúttal a beltingi értelemben vett ikonikus jelenléte Adonisnak, azaz ikonikus jelenlétének konkrét, kihelyezett megvalósulása, amelyet pontosan az elhunyt képe (ez esetben a virág), a néző (Venus) és a nézés aktusa kreál. De még egy lépést eltávolodva a jelenettől, az esemény metaképpé változva hozza létre Adonis emlékezetét, hiszen Shakespeare minden egyes olvasója rátekint az Adonis véréből kinőtt virágra, s ezáltal a Venus siratása által kialakított, a szerelem elvesztését megörökítő emlékezeti alakzatra. Ebből a perspektívából nézve viszont Shakespeare költeménye mégis megőrzi Adonis férfi-rendbe ágyazott emlékezetét is, hiszen maga a költemény, mint szavakból formált síremlék tartalmazza a vadkan alakját, a kő szarkofágok vitézséget megjelenítő funerális elemét. Venus leszakítja a virágot, és a virágot keblébe helyezi. A kicsorduló nedvet könnyként olvassa („Green-dropping sap”), amely kép Ovidiusnál is megjelenik, Adonis anyjának, Myrrha fájának könnyező nedvében, aki fa alakjában szülte meg Adonist, és ezzel Shakespeare finoman visszahívja Adonis genealógiai eredetét is. Venus ezután meg is szólítja a virágot, s a könnyeire utalva azt mondja: „Szegény virág... ez volt apád szokása: / Édes sarjadék egy még édesebb illatú apától.” Ezzel tulajdonképpen szimbolikusan megvalósítja az Adonison korábban számon kért utódok megalkotását. Az „issue” azonban itt egyszerre utód (offspring) és Adonis végső formája (outcome) is: a virág nem pusztán jelöl, hanem mintha Adonis „utódeként” lépne Venus mellé.

A záró strófákban a korábban, különösen a költemény elején megfigyelt anyai jelentésmező is felerősödik: Venus keble bölcsőként jelenik meg („hollow cradle”), amely elringatja a virágot („rock thee day and night”), amely hol Adonis utódeként, hol Adonisként jelenik meg a költemény záró soraiban. Majd az utolsó csók motívuma is sűrűsödik: „nem telik el egy óra sem úgy...,” mondja az istennő, hogy „ne csókolnám meg édes szerelmem virágát.” Ez az a jelenet, amelyben a női rituális emlékezet a test hiányát nem síremléssel, hanem egy élő, törékeny, hervadni képes, de újra és újra megjelenő emlékezeti tárggyal (virággal) ellensúlyozza. Ez a virág egyszerre lesz emlékmű és anti-emlékmű: nem kőből van, nem maradandó, hanem mulandóságával őrzi meg a veszteséget, és épp ebben a minőségében áll szemben a hősi hírnév időtlenítésének ígéretével.

Így, a világtól megcsömörödve elsiet;  
Befogja ezüst galambjait; kiknek gyors szárnyai által  
Úrnőjük az üres égbolton átszál,  
S könnyű fogatán sebesen szállítják,

Páfosz felé tartva, ahol a királynőjük

El akar rejtőzni, hogy ne lássák.<sup>416</sup>

A történet lezárása ugyancsak kettős: az „El akar rejtőzni” („Means to immure herself”) egyszerre jelöl lezárást és bizonytalanságot: a jegyzet szerint nem világos, hogy Venus ténylegesen megteszi-e, amit „akar,” ám a siratás így nem végleg lezárt gyászmunka, hanem egy fenntartott emlékezeti állapot. Venus a virágot magával viszi, és a veszteséget a saját testéhez kapcsolva, virág alakjában őrzi meg, mintha ezzel maga garantálná, hogy Adonis története (immár a női rituális emlékezet nyelvén) újra és újra elmondható legyen. Mivel Venus maga a szerelem, a halott véreből kinőtt virág a szerelem keblén ringatva garantálja, hogy Adonisra nem bátor vadászként, harcosként, hanem szerelmesként emlékeznek.

Ugyanakkor az istennő Páfoszra való visszavonulásának képe egy korábbi elemet, ősképet is őriz: a III. fejezetben kifejtetteknek megfelelően: a rituális siratás minden esetben rituális tisztálkodással végződött, a halottasháznál kihelyezett rituális edények segítségével, vagy a tengervízben fürdéssel. Az Adonis-kultusznak is ez az utolsó állomása: a tengerbe dobják a cserép-kertecskéket és az Adonis szobrokat.

---

<sup>416</sup> 1189-1194

## V. Francesco Furini: *Venus Adonist siratja*



Francesco Furini: *Venus Adonist siratja* (1626–1628 körül)

Festmény, olaj, vászon, 233 × 190 cm

Régi Képtár, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Ez a kép public domain körébe tartozik.<sup>417</sup>

### V.1. Francesco Furini barokk Adonisa

Francesco Furini (1603–1646) a 17. századi firenzei festészet egyik legkülönösebb és legellentmondásosabb alakja. Pappá szentelése (1633) ellenére, vagy talán ezzel párhuzamosan, festészete az érzékiség, a testiség és az erotikus sebezhetőség képi megfogalmazásának egyik legkövetkezetesebb példája az itáliai barokk művészetben. Alkotásai egyszerre gyökereznek a Medici-udvar humanista-antikizáló hagyományában és a korai barokk szenzuális, atmoszferikus festőiségében. Erika Langmuir a Palazzo Pitti 2008-as Furini-kiállításáról írott tanulmányában hangsúlyozza, hogy Furini rajztudása a firenzei disegno-hagyományhoz

---

<sup>417</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morte\\_di\\_Adone\\_-\\_Furini.jpg#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morte_di_Adone_-_Furini.jpg#filelinks)

kötődik, amelyben a rajz egyszerre volt invenció és a természet megfigyelésén alapuló valóságábrázolás. A klasszikus eszmény és az élő modell megfigyelésének e kettőssége a festészetben állandó feszültséget teremt.<sup>418</sup>

„Furini művészetének központi témája a női szépség és csáberő, festői eszközeit is ennek megfelelően választotta meg: a testformákat lágyan modellálja, és látható gyönyörűségét leli a puhán gyűrődő kelmék bemutatásában.”<sup>419</sup> A budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának gyűjteményéhez tartozó *Venus Adonist siratja* (1626–1628 körül) elnevezésű olajfestménye is e kettősség egyik legösszetettebb megnyilvánulása.<sup>420</sup> A festmény monumentális mérete (233 × 190 cm), az antik szobrászati allúziók tudatos alkalmazása és a kompozíció érzelmi intenzitása Furininak ezt a művét a barokk Adonis-recepció egyik kiemelkedő darabjává teszik.

Furini *Venus Adonist siratja* című festménye és Shakespeare *Venus és Adonis*ának utolsó 165 sora médiumkülönbségük ellenére az ismert mitológiai történetnek ugyanazt a pontját teszi a jelentésképzés centrumává: a halál utáni jelenléte megteremtő női siratást. Hogy a számos kora modern képzőművészeti feldolgozás közül miért épp ez a festmény vált kutatásom vizuális szempontból központi elemévé, arra a következőkben fogok kitérni. A választásnak több, egymást erősítő oka van.

## V.2.A. Tematikai és elméleti illeszkedés: siratás, mint emlékeztető cselekvés

A dolgozat egyik központi állítása, hogy a Venus és Adonis-történetben két emlékezeti logika feszül egymásnak: a férfias vitézség és hírnév horizontja, a vadászat, mint hősi próbatétel ígéretével, és a női rituális gyász testközeli, affektív emlékeztetképzése. Shakespeare szövegében ez a feszültség a záró 165 sorban válik látványosan olvashatóvá: ez az a szakasz, amelyben a történet a komikus–erotikus udvarlásból átlép a holttest körüli rítusok: az érintés, a vér, az átok, és a vérből kihajtó virág, mint emlékezeti jelölő nyelvbe. Furini festménye ennek a történetmesélési kódváltásnak a vizuális megfelelője. A jelenet középpontjában a halott test és az őt szinte őrjöngve sirató Venus áll, azaz a kép a történetnek épp azt a pontját rögzíti, amelyben az emlékezet nem a dicső vadász egyfajta hősi narratívájaként, és nem is a szerelmes légyott emblémájaként, hanem a gyász performanszoként mutatkozik be. Azaz a festmény nem

---

<sup>418</sup> Erika Langmuir, „Francesco Furini. Florence,” *The Burlington Magazine* 150 (2008), 431–433.

<sup>419</sup> Szépművészeti Múzeum, *Venus Adonist siratja*, adatlap.

<sup>420</sup> Uo.

„véletlen” illusztrációként, hanem párhuzamos emlékezeti esettanulmányként kapcsolódik a Shakespeare-fejezethez.

## V.2.B. Ikonográfiai „kisebbség” a kora újkori képi hagyományban

A kora modern Európában Venus és Adonis története rendkívül népszerű volt: irodalmi, zenei és képzőművészeti feldolgozások hosszú sora mesélte el újra és újra a görög-római mitológia e magkapó történetét. A teljesség igénye nélkül: a legismertebb festészeti változatok, mint Tiziano *prádói Venus és Adonis*-a (1554)<sup>421</sup>, Rubens több feldolgozása,<sup>422</sup> Paolo Veronese velencei festőnek a szintén a Pradóban található képe (1580 körül)<sup>423</sup>; Annibale Carracci *Venus, Adonis és Cupido*,<sup>424</sup> Bartholomeus Spranger, *Venus és Adonisa*,<sup>425</sup> stb. művei többnyire vagy a szerelmes légyottot vagy az éppen vadászni induló Adonist visszatartó Venust, a búcsú pillanatát hangsúlyozzák: a testek dinamikáját, a vágy és az ellenállás dramaturgiáját, illetve a tragédia előérzetét. Ezzel szemben az Adonis halálát és a tényleges siratást középpontba állító képi megoldások, különösen úgy, hogy a rituális siratás gesztusnyelve domináljon, aránylag ritkábbak. Néhány kiemelt példa: Sebastiano del Piombo, *Adonis halála* (Morte di Adone) című festménye,<sup>426</sup> Paolo Veronese, *Venus Adonist siratja* című munkája,<sup>427</sup> Domenichino, *La morte di Adone* (1603-1604),<sup>428</sup> Peter Paul Rubens *Venus Adonist siratja*<sup>429</sup> című festménye 1614-ből,

---

<sup>421</sup> Tiziano Vecellio: *Venus and Adonis*, 1554, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb>

<sup>422</sup> Peter Paul Rubens: *Venus and Adonis*, ca. 1630 The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535>

<sup>423</sup> Paolo Veronese: *Venus and Adonis*, ca. 1580, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/692667da-d0f5-4765-ba03-30fdce3513d1>

<sup>424</sup> Annibale Carracci: *Venus, Adonis and Cupid*, 1590, <https://www.museodelprado.es/en/easy-to-read/venus-adonis-and-cupid-annibale-carracci/667706bf-dfb3-14db-608e-3a33cdfd3e69>

<sup>425</sup> Bartholomeus Spranger, *Venus and Adonis*, c. 1585 - c. 1590, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Venus-and-Adonis--e5716494d7b94aabb6813989ba376f40>

<sup>426</sup> Sebastiano del Piombo: *Morte di Adone*, 1511-1512, Uffizi, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Sebastiano\\_del\\_Piombo\\_-\\_Morte\\_di\\_Adone\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Sebastiano_del_Piombo_-_Morte_di_Adone_-_Google_Art_Project.jpg)

<sup>427</sup> <https://artvee.com/dl/venus-mourning-adonis/>

<sup>428</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenichino,\\_La\\_morte\\_di\\_Adone\\_\(1603-1604\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenichino,_La_morte_di_Adone_(1603-1604).jpg)

<sup>429</sup> <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore/explore-the-collection/venus-mourning-adonis/>

amelynek érdekessége, hogy leírásánál a Dulvich Picture Gallery Bion költeményére hivatkozik, vagy Diego Paolo festménye, a *Venus felfedezi Adonis holttestét*.<sup>430</sup>

Ebben a kontextusban Furini festménye különleges helyet foglal el: képi allúziói és a téma vizuális programja olyan ikonográfiai fókuszot kínál, a holttest körüli női gyász koreográfiáját, a lamentáció pátoszformuláit, és a mítoszbeli, valamint az Adonis-kultuszhoz köthető szimbolikus képeket, amelyek igen komplex módon jelenítik meg a történet lezárását, és közvetlenül összevethetők Shakespeare zárószakaszának képeivel és retorikai gesztusaival.

### **V.2.C. A női siratás vizualizálása: Venus teste, mint emlékezeti médium**

A disszertációban kiemelt kérdés, hogy Venus miként alkotja meg a női emlékezet formáival Adonis emlékezetét: az érintéssel, a test vizsgálatával, a vérhez tapadó képekkel, az átokkal és az átváltozott virág jelével. Shakespeare-nél Venus nem hősi tetteket rögzít, hanem a test szépségét, sebezhetőségét és elvesztését, és ebből alakul ki Adonis posztumusz identitása, emlékezete. Furini festménye ennek a logikának a vizuális sűrítményeként értelmezhető: a kép a sirató testet (Venust) és a siratott testet (Adonist) olyan közelségben tartja, hogy az emlékezés aktusa nem elvont „kommemoráció,” hanem testi eseményként látszik. Ez különösen termékeny alap a Shakespeare költeményével való összehasonlításhoz: a költeményben a siratás részben narratív: Venus történeteket mond Adonisról, ám közben a beszédét összekötő sorok az istennő testi érzeteit, mozdulatait, gesztusait is leírják. A festményben természetesen a gyász elsődlegesen gesztus és póz, vagyis ikonográfiai jel. A két művet együtt vizsgálva megfigyelhető a rituális–ikonográfiai modell médiumközi működése.

### **V.2.D. Az olasz barokk, a kora újkori Adonis-paradigma, és a „klasszikus anyag” újrafeldolgozása**

Miközben Shakespeare a kora modern angol nyelvben és poétikában dolgozza át a mítoszt, Furini az olasz barokk vizuális kultúrában helyezi fókuszba a jól ismert alaphelyzetet. Így a két, együtt vizsgált mű, a költemény és a festmény párosítása nemcsak egy egyszerű „szöveg–kép” összevetés, hanem két, nagyjából 30 év különbséggel, különböző médiumokban

---

<sup>430</sup> Diego Polo: *Venus Discovering the Dead Adonis*, The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1965.19>

és különböző nyelvi és kulturális közegben alkotott kora újkori emlékezeti stratégia összehasonlítása is. Ráadásul az olasz Adonis-recepció környezetében (Marino L'Adone-ja körüli, erősen ambivalens moralizáló–érzéki olvasatokkal) a siratás jelenete eleve olyan térben mozog, ahol a vágy, a veszteség és a morális értelmezés folyamatosan egymásba csúszik: vagyis a festmény értelmezése könnyen beilleszthető abba a fejezeti keretbe, amelyben a kora újkori többhangúságot, az erotika, a moralitás és az emlékezet hangján megszólaló történetet tárgyalom.

## **V2.E. Hozzáférhetőség, mint kutatói előny**

Végül nem csupán kényelmi okokból fontos szempont, hogy Furini festménye a budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában található, de a kutatás minőségét is befolyásolja, hiszen az életnagyságú kép egészen más összbenyomást ad eredetiben felkeresve, mint egy csupán online elérhető reprodukció. Nem elhanyagolandó szempont, hogy a monumentális méretű festmény hogyan hat a nézőre, annak érzékeire, ha eredetiben látja, felnézve rá, eltörpülve mellette, elidőzve a finoman kidolgozott részletek felett.

Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy Furini festményét nem csupán azért emeltem be Shakespeare költeménye mellé, mert a kutatás ötletadója volt, hanem mert a kora újkori Venus–Adonis-hagyományon belül éppen azt a ritkábban megfigyelhető ikonográfiai fókuszot választja, amely a disszertáció tétjét is a legélesebben láthatóvá teszi. Ez az Adonis-kultuszban legerősebben megjelenő, de minden Venus és Adonis feldolgozásban jelen lévő hiány és halál utáni emlékezet kérdése. Az emlékezet az eredeti Venus és Adonis történetben és feldolgozásaiban nem egy előre megalkotott, bevett „formula,” mint amilyen például egy sírkő, vagy akár egy kurosz-szobor lenne, hanem egy olyasfajta ikonikus jelenlét és emlékezeti forma, amely a női siratás testközeli, rituális munkájában jön létre. A festmény így nem kiegészítő illusztráció a Shakespeare-fejezet mellett, hanem annak elméleti tengelyével egy irányba mutató, azzal párhuzamosan vizsgálható és intermedialitásra építhető esettanulmány.

## **V.3. Furini firenzei közege: Medici kertek és a Laokoón-csoport másolata**

A fiatal Furini művészete a Medici-udvar kulturális környezetében formálódott: tanulmányait Giovanni da San Giovanninál kezdte, majd, hogy művészetét fejlessze és az újabb irányzatokat is megismerje, Rómába utazott. Ezen útja (1619–1622) során közvetlenül is megismerhette az antik szobrászat és a klasszikus kompozíció mintáit, amelyeket korábban, a

firenzei Medici-kertekben már tapasztalt: ott másolatban találkozott az antik szobrok másolataival mint sok más firenzei művésznövendék, többek közt Michelangelo. Azokat másolva szívta magába az antik művészetben észrevétlenül jelenlévő gesztusokat, pátoszformulákat.

Mindez azért érdemel kiemelt figyelmet, mivel a Szépművészeti Múzeum tárgyleírása alapján „a szerelmét sirató Venus bomlott mozdulata a Laokoón-csoport jobb oldali fiúalakjának gesztusait utánozza.”<sup>431</sup> A Laokoón-szoborcsoport reneszánsz életútja pedig szinte tankönyvi példája annak, hogyan lesz egy antik tárgyból egyszerre művészeti tekintély, példakép és elméleti és művészeti viták tárgya. Azaz, hogyan kezd el önálló kulturális pályát befutni.

A Laokoón-csoportot 1506. január 14-én találták meg egy, a római Esquilinus-dombon található szőlőskertben, Felice de 'Fredis birtokán.<sup>432</sup> A hír gyorsan eljutott II. Gyula pápához, aki azonnal a helyszínre küldte udvari művészeit, akik közt, a hagyomány szerint, Michelangelo és Giuliano da Sangallo is jelen voltak a megtaláláskor.<sup>433</sup> A leletet Sangallo, Plinius írásai alapján azonosította, méghozzá a Titus császár palotájában emlegetett, híres Laokoón-csoporttal.<sup>434</sup> Plinius rövid, de rendkívül erős értékítélete, mely szerint a Laokoón minden más alkotásnál előbbre való,<sup>435</sup> a következő évszázadokban nem pusztán inspirációvá alakította a leletet, de értelmezési kényszerre is tette: a tárgyra már eleve úgy kellett nézni, mint a művészet egyik csúcsteljesítményére.

A szoborcsoport jelentősége a rituális-ikonográfiai–emlékezeti nézőpontjából ott válik izgalmassá, hogy a felfedezés pillanatától töredék volt: hiányzó részekkel, sérülésekkel, kiegészítési igénnyel. Ez a megtalálás után nagyon hamar megmozgatta rekonstrukciós vágyat és számos rajz, gipszforma, és egyéb másolat készült róla, s ezzel együtt az a kérdés is megfogalmazódott: *mit tekintünk A Laokoónnak?* – az antik maradványt, vagy a modern értelmezések, azaz kiegészítések, pózrekonstrukciók stb. által olvashatóvá tett alakzatot? A

---

<sup>431</sup> Francesco Furini: *Venus Adonist siratja*, Szépművészeti Múzeum adatlapja, 2019

<sup>432</sup> A későbbi leírások szerint a lelőhely Santa Maria Maggiore környékén lehetett. „The discovery of the Laocoön group in January of 1506” <https://understandingrome.substack.com/p/the-discovery-of-the-laocoon-group>

<sup>433</sup> Uo.

<sup>434</sup> 11. Laocoon in Germany, The Reception of the Group since Winckelmann, 240-290, <https://books.openedition.org/obp>

<sup>435</sup> „Laocoön and His Sons: The revealing detail in an ancient find” <https://www.bbc.com/culture/article/20210721-laocon-and-his-sons-the-ultimate-expression-of-suffering>

legismertebb vita Laokoón hiányzó karja körül alakult ki. A történet közkeletű, leegyszerűsített változata úgy tartja, hogy Michelangelo „kiegészítette” (ráadásul tévesen) a kart. Pontosabb azonban úgy fogalmazni, hogy a 16. századi kiegészítési gyakorlatok és a hozzájuk kapcsolódó tekintély-hagyomány Michelangelo alakjához kötötte a „helyes” póz kérdését – vagyis a kar körüli vita valójában arról szól, hogy kinek a tekintete jogosult az antik test „helyes” jelentését kijelölni.

A firenzei Medici-kerti másolat ebbe a történetbe úgy illeszkedik, mint az antik pátosz továbbélése egy új reprezentációs térben: a Medici-kert nem egyszerűen csak kiállítóhely volt, hanem az antik mintákon nevelődő elit képi iskolája is. Ikonográfiai szempontból itt kulcskérdés a főalak karjának mozdulata: a korai újkori másolatok egy része olyan pózt rögzít, amely a testet olvashatóbbá, a szenvedést retorikusan láthatóvá teszi: a kar gesztusa mintegy kijelöli a fájdalom irányát és csúcspontját. Ha az adatlap<sup>436</sup> valóban inkább az egyik fiú rekonstrukciós történetét emeli ki, annak oka gyakran az, hogy a mellékalakok pózaiban látják a kompozíció belső ritmusának kulcsát. Ám a főalak karjának kérdése ikonológiai értelemben mégis a legnagyobb tét, hiszen a központi test beszédmódját, pátoszát, belső küzdelmét rögzíti, valamint a siratás rituális gyakorlatának kulcsgesztusát.

A Laokoón felfedezésének tanulsága röviden az, hogy egy antik szobor a kora újkorban nem pusztán múltbeli tárgy, hanem aktív kulturális alapelem, öskép, amely egyrészt tekintélyszövegeket mozgósít (Plinius), másrészt rekonstrukciós vitákat generál (a hiányzó testrészek pótlása), harmadrészt másolatokon keresztül új emlékezeti és reprezentációs terekbe költözik és talál helyet (a római Belvedere-ből a Medici-kertekbe). Vagyis a Laokoón története nemcsak egy egyedi műtárgy története, de annak a folyamatnak a modellje is, amelyben az alkotás „teste,” mint kép- és jelentéshordozó, a Warburg és Belting által leírt módokon médiumról médiumra vándorol, és minden megnyilvánulásában másképp lesz érvényes és olvasható.

Ám Venus mozdulatának a Laokoón-szoborcsoport valamelyik alakjával való azonosításán kívül a festményt a többi alakra vonatkozólag is „antik szobrászati idézetgyűjteményként”<sup>437</sup> jellemzik. A múzeum adatlapjáról a következőket tudhatjuk meg róla: „Adonis teste és az őt tartó egyik a toszkán nagyhercegi gyűjteményben őrzött Patroklosz-szoborra emlékeztet, míg az előtérben a fáklyát kioltó puttó alakja a capitoliumi Nílus-szobor

---

<sup>436</sup> Szépművészeti Múzeum, *Venus Adonist siratja*, adatlap.

<sup>437</sup> Uo.

egyik gyermekfigurájának pózát idézi.”<sup>438</sup> Újra kibontva és megvizsgálva ezeket a képi allúziókat azonban részben eltérő előképeket találhatunk, mint a felsoroltak, és az egyes festménybeli alakok újraértelmezésével a festmény részleteinek és teljes egészének értelmezése is módosulhat.

#### V.4. A 17. századi Adonis-képtípusok és Furini érzéki barokkjá

Mint láttuk, a 16–17. században Adonis története rendkívül népszerű volt. A korban elsősorban az Ovidius *Átváltozások* című művének X. könyvében olvasható narratívájából ismert történet a szerelem, az óvó figyelmeztetés, a vadászat és a halál dramaturgiáját kínálta a festők számára. A történet számos formában és anyagban került feldolgozásra vizuálisan, a szén- és tusrajztól kezdve az olajfestményen keresztül a kisplasztikáig vagy márványszobrokig. Az egyik legismertebb, témát feldolgozó kora modern festmény, Tiziano *Adonis búcsúja* az elválás pillanatát hangsúlyozza, amely Rosand elemzése szerint a narratív idő teljes ciklusát sűríti egyetlen instabil jelenetbe.<sup>439</sup> A tanulmány egyben arra is rámutat, hogy a reneszánsz festők az antik szarkofágok háromszögletű narratív szerkezetéből merítettek ihletet: a vadászatra indulás, a halál és a test megtisztításának jelenetei a temetkezési kontextusban nyertek ikonikus középpontot.<sup>440</sup> Rubens kompozíciói is e hagyományt dramatizálták, a testek mozgalmasságát és az érzelmi kitörést hangsúlyozva.

Furini festménye a halott Adonis felfedezésének pillanatát örökíti meg. Itt nem a búcsú, nem a vadászat, hanem a halott teste fölötti gyász kerül középpontba. Adonis teste ugyanakkor az érzéki vonzerő és a halandóság egyidejű jelölője is. Ez belesimul a kor stílusbeli preferenciáiban, a fő irodalmi forrásául szolgáló költemény, Marino *L'Adone* című eposza is (1623) a mítoszt érzéki, barokk retorikával telítette, tovább erősítve a téma vizuális népszerűségét.<sup>441</sup> Rodolfo Maffei megfogalmazása szerint Furini alakjai a „bukott szépség” koncepcióját mutatják be,<sup>442</sup> amely különösen termékeny Adonis témájában.

---

<sup>438</sup> U.o.

<sup>439</sup> David Rosand, „The Passion of Adonis,” *Arion* 21.3 (2014): 9–10.

<sup>440</sup> Rosand, 8–9.

<sup>441</sup> Frank J. Warnke, review of *Adonis, Selections from L'Adone, Italica* 46 (1969).

<sup>442</sup> „bear the marks of corruption and mortality: theirs is a fallen beauty,” Rodolfo Maffei, *Un'altra bellezza. Francesco Furini, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, R. Maffei*, Firenze 2007.

## V.5. Marino *L'Adone* című költeménye mint értelmezési háttér

Marino *L'Adone* című eposzának 18. cantójában található a nimfák siratóéneke, amely magyarul a következő:<sup>443</sup>

132.

Eközben Aurora, amint erkélyéről  
könnyes szemét a mezőre veti,  
meglátja a ziháló, haldokló Adonist,  
aki még gyenge nyögéssel panaszkodik.  
Látja, hogy a szép ifjú kegyetlen végét  
minden nimfa könnyekkel kíséri,  
és hogy valamennyien, kedves nevét ismételve,  
tenyerükkel verik magukat, és hajukat szaggatják.

133.

Így szóltak: – Meghalt Adonis. Bánatos Ámor,  
most miért nem sírsz? A szép Adonis meghalt.  
Egy istentelen és kegyetlen vadállat kemény fogával,  
istentelen és kegyetlen fogával igazságtalanul ölte meg.  
Nimfák, hát ti nem sírtok? Íme, hirtelen  
Adonis, gyönyörűségetek, vigaszotok,  
saját vérével áztatja a virágokat.  
Sírjatok, Gráciák, és sírjatok ti is, Ámorok.

134.

Ott fekszik a kecses Adonis, Adonis,  
e völgyek büszkesége, a fű ölén fekszik,  
sápadtan és vörösen. A nevetést, az éneket

---

<sup>443</sup> Giambattista Marino, *L'Adone*, XVIII. 133–137. Bodrogai Dóra, kéziratos munkafordítás, 2026, a következő kiadás alapján: Marino, Giambattista. *L'Adone*, Biblioteca Italiana, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/si174>; vö. Giambattista Marino, *L'Adone*, Paris: Oliviero di Varano, 1623, canto XVIII, ott. 133–137, digitalizált példány: Getty Research Institute, Internet Archive, [https://archive.org/details/gri\\_33125010846711](https://archive.org/details/gri_33125010846711)

hagyjátok, ó, Múzsák. Ámor, oltsd el a fáklyát.  
Sirassátok Adonist, Adonis méltó a siratásra,  
akit széttépett a kegyetlen és falánk vadkan.  
Adonis, a mi Adonisunk immár nem él.  
Sírjatok, ó, források, és könnyezzetek, ó, partok.

135.

Sirassa a szép istennő szeretett kedvesét,  
ha ugyan egeről idelent meglátja őt.  
Nem csókolja többé, nem; többé nem fordítja felé  
megszokott, édes tekintetét részvétellel.  
A gyilkos szörnyetegnél is könyörtelenebb a szíve,  
ha kedves Adonisát nem siratja és nem sóhajtozik érte;  
Hullassanak könnyeket szomorú, könnyes szemei.  
Sírjatok, ó, erdők, és feleljetek, ó, halmok.

136.

Szegény Adonis, arcodon már a halál,  
bágyadtan és kimerülten kileheled lelked.  
Venus szívéen a seb és a szép Adonis oldalán a vágás egyszerre keletkezik.  
Ó, a megölt szép Adonis oldala  
szebb és fehérebb a fognál, amely beléharapott.  
Kettőzzétek meg sirással hangos jajszavaitokat.  
Sírjatok, ó, folyók, és sóhajtozzatok, ó, szelek.

137.

Szerencsétlen kutyák, szeretett vezéretek  
hidegen és széttépve fekszik a fűvön;  
sirassátok Adonist, és keserű ugatással  
töltsétek meg a néma erdőket és az üreges sziklákat.  
Az egykor boldog erdők most a fukar,  
kemény és gonosz végzet miatt bánatosak és csüggedtek,  
egykor vidámak és ragyogók voltak, most fájdalmasak és sötétek.  
Sírjatok, ó, sziklák, és visszhangozzatok, ó, erdők.

138.

Így sirattak a vigasztalhatatlanok, és hangos  
sóhajok közt száll fel panaszuk.

E szomorú látványra Aurora  
harmatos ezüstcseppeket hullatott,  
mintha részvétből ő maga is  
sírásával akarná kísérni mások fájdalmát;  
és az igen váratlanul bekövetkezett bajtól megdöbbenve  
nyomban hírt adott róla Cythereának.

Marino *L'Adone* című költeményének bevonása Furini festményének értelmezésébe nem közvetlen forráskapcsolat bizonyítását célozza, hanem azt a kora modern értelmezési közeget teszi láthatóvá, amelyben Adonis halála a szerelmi mitológia és a siratás motívumait egyszerre mozgósíthatta. Francesco Guardiani tanulmánya szerint Marino monumentális költeményében Adonis alakja több ponton Krisztussal azonosítható: a költemény rejtett módon Krisztus szenvedésének, halálának és feltámadásának történetét is magában hordozza.<sup>444</sup> Guardiani értelmezése különösen a haláljelenet szempontjából fontos, mert rámutat arra, hogy Marino a vadkan támadását először kifejezetten testi-erotikus, sőt genitális sérülésként írja le,<sup>445</sup> majd a siratás és a későbbi emlékezet nyelvében a seb jelentése áthelyeződik, és Adonis sebe olyan oldalsebként jelenik meg, amely Guardiani szerint az olasz vallásos nyelvben egyértelműen Krisztus oldalsebére utal.<sup>446</sup>

Ez a hangsúly Furini festményének elemzése szempontjából azért termékeny, mert a kép nem pusztán Adonis halott testét mutatja meg, hanem azt a pillanatot, amikor a test a siratás és az emlékezet tárgyává válik. Marino szövegében a nimfák siratása és Venus gyásza a halál

---

<sup>444</sup> Francesco Guardiani, „A Christological Metamorphosis in a Baroque Poem,” in *Saints and the Sacred: Select Proceedings of the 3rd St. Michael's College Annual Symposium*, szerk. Joseph Goering, Francesco Guardiani és Giulio Silano, Ottawa: Legas, 2001, 185–195, kül. 185. Guardiani szerint Marino *L'Adone* című költeményében Adonis története Krisztus szenvedésének, halálának és feltámadásának rejtett történeteként is olvasható.

<sup>445</sup> Csakúgy, mint Shakespeare költeményében.

<sup>446</sup> Guardiani, „A Christological Metamorphosis,” 194–195. Guardiani hangsúlyozza, hogy Marino a vadkan támadásának erotikus-anatómiai leírása után Adonis sebet a siratás és az emlékezet nyelvében „la piaga del costato”-ként nevezi meg

eseményét rituális és affektív keretbe helyezi; Furininél ugyanez képi kompozícióként jelenik meg. A halott Adonis teste köré szerveződő női alakok nem egyszerűen illusztratív mellékszereplők, hanem a siratás közösségi és testi nyelvét jelenítik meg. Guardiani krisztologikus értelmezése<sup>447</sup> ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a barokk Adonis-ábrázolásokban a seb, a halott test, a gyász és a metamorfózis nem választható el élesen egymástól: a mitológiai halál képe egyszerre erotikus, funerális és szakrális jelentéseket hordozhat. Furini festménye ezért Marino felől olvasva nem egyszerűen Ovidius képi továbbírása, hanem olyan siratási jelenetként is értelmezhető, amelyben Adonis halála a női gyász közvetítésével válik emlékezeti és affektív eseménnyé.

Rosand hangsúlyozza, hogy az antik siratás gesztusai a keresztény művészetben is tovább éltek, különösen a Pietà- és Magdolna-ábrázolásokban.<sup>448</sup> Tiziano *Pietà*-ján<sup>449</sup> a Magdolna gesztusa egy antik Venus-szarkofág kompozíciójára vezethető vissza.<sup>450</sup> A keresztény és a mitológiai, valamint az antik, ógörög gyász így ebben az alkotásban ikonográfiailag összekapcsolódott. Furini kompozíciója ebbe a hagyományba illeszkedik.<sup>451</sup> Venus gesztusa, karjának drámai felemelése, egyszerre idézi az antik thrénosz (gyászének) extatikus mozdulatait és a barokk keresztény siratás teatralitását. A festmény tehát több rétegben értelmezhető: mint antik szobrászati idézetek rendszere; mint barokk szenzuális irányzatának emlékezetes megvalósulása; és mint az ókori és a keresztény siratás ikonográfiai keresztmetszete, valamint, mint a szépség és a bomlás kontrasztját narratív és képi értelemben is bemutató kompozíció.

E kontextus ismeretében válik világossá, hogy Furini *Venus Adonist siratja* című műve nem pusztán egy mitológiai jelenet illusztrációja, hanem a barokk Adonis-recepció sűrített, reflexív változata is. A festmény ikonográfiai és kompozíciós szerkezetét is ebben a perspektívában vizsgálom.

---

<sup>447</sup> Francesco Guardiani, „A Christological Metamorphosis in a Baroque Poem,” in *Saints and the Sacred: Proceedings of a St. Michael's College Symposium*, ed. Joseph Goering, Francesco Guardiani and Giulio Silano (Ottawa: Legas, 2001), 185–195.

<sup>448</sup> Rosand, 5–6.

<sup>449</sup> Tiziano: Pietà, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Titian\\_-\\_Piet%C3%A0\\_-\\_WGA22851.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Titian_-_Piet%C3%A0_-_WGA22851.jpg)

<sup>450</sup> Fritz Saxl, „Titian and Pietro Aretino,” in *Lectures*, ed. Gertrud Bing, 2 vols. (London: Warburg Institute, 1957), I: 161–173, különösen 173, pls. 113–114.

<sup>451</sup> Mina Gregori, „Un tassello per Francesco Furini e l'antico,” in *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, ed. Mina Gregori and Rodolfo Maffei, Firenze: Mandragora, 2007, 13–19.

## V.6. Megrendelés és gyűjteménytörténet

A A budapesti *Venus Adonist siratja* korai provenienciája nem minden részletében rekonstruálható, a szakirodalom azonban a festményt azzal a *Morte di Adone* című képpel azonosítja, amelyet Filippo Baldinucci tudósítása szerint Giovan Battista Baccelli firenzei kereskedő rendelt meg Furinitől.<sup>452</sup> A megrendelés tehát nem feltétlenül arisztokrata, hanem a firenzei vagyonos polgári-kereskedői közeghez kapcsolható. A festmény monumentális mérete (233 × 190 cm) ugyanakkor reprezentatív elhelyezést valószínűsít. A mitológiai és profán tárgyú, erőteljes affektív és érzéki karakterű kompozíciók fontos helyet foglaltak el a 17. század első felének firenzei festészetében, és Furini életművének is meghatározó csoportját alkotják.<sup>453</sup> A Medici-udvar kulturális politikája különösen kedvezett az antik mitológia vizuális újraértelmezésének. A nagyhercegi gyűjteményekben őrzött antik szobrok – köztük a Laokoón-másolat és más hellenisztikus drámai kompozíciók – nem csupán dekoratív elemek voltak, hanem a művészi képzés eszközei. Az, hogy Furini antik szobrok mozdulatait, gesztusait alkalmazza festményén, mintegy idézetként, ebben a közegben nem eklektikus választás, hanem tudatos művészeti pozicionálás. A festmény későbbi gyűjteménytörténete a 19–20. század fordulóján kapcsolódik a magyarországi műgyűjtéshez; a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárába kerülve a firenzei barokk egyik reprezentatív darabjaként került bemutatásra. Ebben a kontextusban a mű nem pusztán mitológiai jelenetként, hanem a firenzei seicento festészet érzéki barokk irányzatának fontos példajaként értelmezhető.

## V.7. Adonis a barokk vizuális kultúrában

A 17. századi Adonis-ábrázolások három fő ikonográfiai típusa különíthető el, attól függően, mely jelenetét mutatják be a történetének: a szerelmes légyott, idill valamely pillanata; a búcsú

---

<sup>452</sup> Roberto Cannatà, „Furini, Francesco,” *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998), s.v. „Furini, Francesco”; vö. Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. F. Ranalli, vol. IV (Firenze, 1846), 630; *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, vol. I, *Pittura* (Firenze: Cantini, 1986), 268.

<sup>453</sup> Giuseppe Cantelli, „Mitologia sacra e profana e le sue eroine nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento,” *Paradigma* 3 (1980): 147–169;

Maria Pia Mannini, „Allegorie profane del Furini,” *Paragone* 30, no. 353 (1979): 48–61.

pillanata; és a halál/haldoklás jelenete, amely azonban szinte sohasem a vadkan támadásának pillanatát mutatja be, hanem már a megsebzett Adonist, amely többnyire a mellette sirató Venussal és néha egyéb alakokkal egészül ki. Ám, mint Rosand rámutat, gyakran a szerelmes légyott sem az az idilli jelenet volt, mint aminek első látásra tűnt. Veronese *Venus és Adonisa*<sup>454</sup> kapcsán így fogalmaz:

a lappangó tragédia éppen a fiú alvása miatt válik még elkerülhetetlenebbé: az alvás — legalábbis Homérosz óta — a halál testvére. Adonis aláfordított karja is ezt a baljós hasonlóságot erősíti meg. A női istenség meztelenségén végig sikló árnyék, miközben a nap hevétől nyújtott hús enyhülést jelzi, egyúttal ennek a festménynek az érzelmi hangoltságát is módosítja, változó kedélyállapotot, sötétebb előérzetet vezetve be. Az érzéki idillre ránehezedik a halál közelsége.<sup>455</sup>

Tehát csakúgy, mint Shakespeare-nél, itt a történet képi megjelenítésében is jelen van a halál igen korán, már a látszólag idilli, szerelmes találkozáskor is. Rosand azt is hozzáteszi, hogy Adonis épp azzal válik a festmény központi alakjává, hogy vadászként alszik az istennő ölében, azaz teljesen kiszolgáltatja neki magát. Mint mondja, a reneszánsz és később a barokk festők számára ehhez az elrendezéshez ókori ábrázolások, „köztük római falfestmények és antik szarkofágok” szolgáltatták ennek az ábrázolásnak az alapját.<sup>456</sup> Majd rámutat arra a fontos, keresztény művészettel való kapcsolódási pontra, hogy az ókori ábrázolásokon az életétől elbúcsúzó Adonis az istennő karjaiban hal meg, s hogy ez az ikonográfiai típus az úgynevezett „*imago pietatis*... [amely később] a keresztény ábrázolás típusa is: a siránczó *Mater dolorosa*, aki halott Fiának testét tárja a szemlélő elé.”<sup>457</sup> Furini kompozíciója is ehhez az ikonográfiai ábrázolás típushoz tartozik: nem a cselekvés, a vadászat, hanem a veszteség pillanata kerül benne előtérbe. A vadkan már nincs jelen; a narratív konfliktus lezárult. A hangsúly a halott test és a gyászoló nő viszonyára helyeződik. Az alkotó ezen választása különösen jelentős, hiszen míg Tiziano kompozíciója az idő instabilitását, Rubensé pedig a mozgás dinamizmusát hangsúlyozza, addig Furini a test mozdulatlanságát állítja a kép középpontjába.

---

<sup>454</sup> lásd: Függelék, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_y\\_Adonis\\_\(Veronese\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_y_Adonis_(Veronese).jpg)

<sup>455</sup> Saját ford. Rosand, „The Passion of Adonis,” 19.

<sup>456</sup> Uo., 20.

<sup>457</sup> Uo.

## V.8. Furini, siratás és a firenzei barokk

A 17. századi firenzei festészet gyakran klasszicizálóként jellemezhető, különösen a bolognai iskola hatására. Furini azonban nem ennek a kiegyensúlyozott, racionalizáló irányzatnak a követője volt, hanem az úgynevezett érzéki barokk irányzatnak. Ez jól tetten érhető Adonis halálát ábrázoló festményén is, amelyen a megjelenítés atmoszferikus, sfumatóba burkolt, és a bőr felületének puha modellálására épít. Langmuir megfigyelése szerint figurái egyszerre idealizáltak és sebezhetőek; a test nem heroikus, hanem érzéki és romlandó.<sup>458</sup> Ez különösen fontos Adonis esetében, hiszen a hellenisztikus hősi test (kuros-hagyomány) helyett Furini a sérülékeny, fiatal férfitestet ábrázolja. A halál nála nem heroizáló transzcendencia, hanem az érzéki szépség megszakadása; a kompozíció nem a hősies narratívát, hanem a siratás koreográfiáját szervezi meg.

Rosand egyik kulcsmegfigyelése, hogy a pátosz gesztusokban megnyilvánuló nyelve az antik és keresztény művészetben egyaránt jelen van.<sup>459</sup> A kar extatikus lengetése a fej fölött, a haj kibontása, a test fölé hajló gesztusok az ókori thrénosz és a barokk Pietà között folyamatos összeköttetést sejtetnek. Furini festményén Venus gesztusa e kontinuum része. A kompozíció felidézi a halottvirrasztás archaikus típusát, hiszen a test vízszintes tengelye és a fölé hajló gyászoló alak háromszög-szerkezete temetkezési ikonográfiára utal. Mindezzel a festmény egyszerre válik mitológiai és részben keresztény siratássá.

## V.9. A reneszánsz és barokk Adonis-ábrázolások ikonográfiai előzményei

A Venus és Adonis-téma reneszánsz recepciója nem pusztán Ovidius narratívájának illusztrációja volt, hanem az antik temetkezési ikonográfia és a humanista mítoszértelmezés komplex újraolvasása. A mítosz festészeti története szorosan összekapcsolódik azzal a vizuális hagyománnyal, amely az antik szarkofág-reliefeken rögzült. Rosand kiemeli, hogy a római szarkofágok háromosztatú szerkezete, azaz a baloldalt az indulást, jobboldalt a halált, középen a test rituális előkészítését ábrázoló reliefek nem csupán történetet mesélnek el, hanem temetkezési szimbolikájukkal jelentést hoznak létre, s közülük is, a középső jelenet, amely a test megtisztítását vagy ravatalozását ábrázolja, ikonikus frontalitásával kiemelkedik a narratív

---

<sup>458</sup> Langmuir, „Francesco Furini. Florence,” 432

<sup>459</sup> Rosand, „The Passion of Adonis,” 6.

epizódok közül.<sup>460</sup> Így, hangsúlyozza, a mitológiai történet a síron való ábrázolásban a halott személy reprezentációjává válik,<sup>461</sup> tehát a hős teste itt nem csupán epikus figura, hanem a temetkezési rítus allegorikus hordozója. Ez a modell alapvető jelentőségű Furini itt elemzett festménye szempontjából, amelynek kompozíciója a narratív eseménytől elvonatkoztatva a test köré szerveződik. A vadkan jelenlétének és Adonis vadkan általi megsebzésének hiánya, a siratás gesztusának központi jelentősége a szarkofág középső képének logikáját idézi.

Tiziano *Adonis búcsúja* (1553–54, Prado) azt a pillanatot ragadja meg, amelyben a múlt: a szerelem éjszakája, a jelen: a bizonytalan indulás és a jövő: a halál, egyidejűleg van jelen. Rosand szerint a kompozícióban a narratív idő teljesen körbe ér.<sup>462</sup> Ez a narratív feszültség azonban még nem a siratás képe, a hangsúly itt még az instabil jeleneten van. Furini ezzel szemben az idő utáni pillanatot, az antik szarkofágok harmadik képének témáját ábrázolja: a halál bekövetkezett, a narratíva lezárult. Ez az elmozdulás a barokk affektív struktúra felé mutat. Ennek kapcsán Rosand különösen fontos megfigyelése, hogy az antik Venus-siratás képi formulái a keresztény művészetben, különösen a Pietà- és Magdolna-ábrázolásokban, új életre keltek.<sup>463</sup> Ez figyelhető meg Tiziano *Pietà*-ján is, amelyen Magdolna gesztusa egy antik Venus-szarkofág figurájára vezethető vissza. Az ókori és a keresztény sirató gesztusok közti átjárás kettős irányú: az antik gesztusok keresztény kontextusba kerülnek, a keresztény gyász teatralitása viszont hat a mitológiai témájú kompozíciókra.

A siratás témája és képi megjelenítése a 17. század elejére már nem egyszerűen narratív epizód, hanem érzelmi csúcspont. Giambattista Marino *L'Adone* című eposza az érzéki részletezés és a metaforikus ornamentika irányába tolta el az ábrázolás hangsúlyát. Ebben a feldolgozásban az ifjú teste nem csupán tragikusan elhunyt vadász és hős, hanem esztétikai objektum: a halál a szépség megszakításának retorikai felerősítése. Marino költészete vizuális imaginációra épül: nem véletlen, hogy a 17. századi festészetben az Adonis-téma különösen alkalmas volt az érzéki test festői bemutatására. Rubens változatai (pl. 1614 körül) a mozgás és az izomfeszültség drámai fokozását hozzák. Venus gesztusa kétségbeesett, a testek csavarodnak, a kompozíció diagonális dinamizmusa a barokk színházi látványhoz köthető.

Furini művén a halott test nem heroizált, hanem lágyan modellált, szinte márványos felületű és mégis törékeny. A kompozíció is visszafogottabb, atmoszferikusabb, a mozgás pedig

---

<sup>460</sup> Uo., 19.

<sup>461</sup> Uo.

<sup>462</sup> Uo., 11

<sup>463</sup> Rosand, „The Passion of,” 20.

nem kifelé robban, hanem befelé sűrűsödik. Az érzelem nem excentrikus, hanem koncentrált. Pontosan ezek a felsorolt indokok azok, amelyek döntő jelentőségűek: Furini nem a rubensi energiát követi, hanem a firenzei érzelmes barokk irányát. Mindezen belül a 17. századra a siratás jelenete fokozatosan önálló képtípussá vált. Nem szükséges a vadászat vagy a halál epizódja; elegendő a halott test és a gyászoló alak viszonya.

Pontosan ez az elmozdulás jelenti a döntő átmenetet a narratív képtől a rituális képfelepítés felé, amelynek, nézetem szerint, Furini budapesti festménye az egyik csúcspontja, hiszen a kompozíció nem történetet mesél, hanem gyászstruktúrát szervez.

#### **V.10. A siratás rituális-ikonográfiai szerkezete – kompozíció és testkoreográfia**

Mielőtt a kompozíció szerkezetét megvizsgálnám, érdemes a jelenetet közelebbről, részletesebben leírni, mert Furini festményének hatása nagyrészt abból fakad, ahogyan a mitológiai szereplőket a gyász koreográfiájában elrendezi. A kompozíció jobb szélén Adonis holtteste látható: teste átlósan nyúlik el a kép jobb fele felé. Feje közelebb esik a nézőhöz; szeme csukva, szája kissé nyitott, egyik karja mellkasára hanyatlik, a másik élettelenül lecsüng. Az ifjú teste nem heroikus merevséggel, hanem puha, elernyedtt súllyal ábrázolt, mintha a halál pillanata még nem keményítette volna márványszerűvé a tagokat. Felsőteste részben fedetlen, világos bőrfelülete a sötét háttérből szinte fényforrásként emelkedik ki, ám a test mégis sárgás, sápadt, nem élő.

Baloldalt Venus alakja uralja a jelenetet. Teste erősen kifordított, csavarodó mozdulatban jelenik meg: egyik lábával a földön áll, másik lábát a vörös drapériára helyezi, felsőteste fedetlenül fordul a halott felé. Egyik karját előre és felfelé nyújtja, másik kezével megragadja egy hajtincsét; arca Adonisra szegeződik, szája résnyire nyitott, mintha a siratás hangja éppen most szakadna fel belőle. A test elfordulása, a kibomló haj és a felemelt kar együttese nem egyszerűen fájdalmat jelez, hanem a lamentáció képi nyelvét aktiválja. Rosand találó megfogalmazásával élve: ez a szenvedés testbe írt, kulturálisan kódolt gesztusnyelve.<sup>464</sup> Venus alakja ugyanakkor nem csupán hisztérikus kétségbeesést mutat, hanem koreografált gyászt: karja azonban nem teljes extázisban lendül az ég felé, hanem félmagasságban

---

<sup>464</sup> David Rosand, "The Passion of Adonis," *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 21, no. 3 (Winter 2014): 5–27.

emelkedik, mintha a mozdulat megakadna. A felsőtest előre hajlása a halott fölé borul, de nem teljesen fedi el azt; ez a gesztus egyszerre fejez ki oltalmazást, birtoklást és elengedést.

A képen négy nőalak látható. Egyikük a kép jobb oldalán, egészen a háttérben a könnyeit törölgeti, lehajtott tekintettel, a gyász néma tanújaként. Három pedig Adonis testét veszi körül. A legmarkánsabb közülük természetesen Venus, de a holttestet két további női kísérő is megtartja: az egyik, aki a kép előterében áll, és közben Venusra tekint, ám ő maga nem sír, hanem a hát és a vállak alá nyúl, a másik a térdek alatt emeli az ernyedtt Adonist. E mellékalakok ikonográfiai szerepe nem annyira az egyéni azonosíthatóságban, mint inkább a rituális siratás közösségi jellegének érzékeltetésében áll; legvalószínűbben Venus kísérőiként, nimfákként olvashatók. A görög siratás hagyományát elemző munkák jól mutatják, hogy a gyász nem pusztán individuális érzelm kifejezés, hanem kollektív, testileg szabályozott rítus is volt; Furini festményén a nőalakok együttese ennek a közösségi lamentációnak a képi megfelelőjét teremti meg.

A kép bal alsó előterében egy puttó ül háttal a festményt nézőnek; balra fordulva ül, fél arca látszik, lefelé fordított fáklyáját a földhöz nyomja. A kis alakot hagyományosan Amor-figuraként azonosítják.<sup>465</sup> A fáklya kioltása hagyományosan az élet lángjának kialvását, a szerelem megszakadását és a jelenet funerális dimenzióját egyszerre teszi láthatóvá. A kioltott fáklya történetbeli ikonográfiáját megvizsgálva azonban a kis alaknak egy konkrétabb előzmény és értelmezés is tulajdonítható: a barokk Itáliában is népszerű Bion költeményében olvashatók alapján a kis alak részben az Amor barátjaként számon tartott és gyakran vele együtt ábrázolt<sup>466</sup> Hüménusszal is párhuzamba állítható. Emlékeztetőül, Bion költeményében a vonatkozó rész:

Rőt fáklyáit eloltja az ajtónál Hümenaiosz, s míg szétszórja a nász-koszorút, nem a „hümén”-t, már nem a „hümén”-t zengi szokása szerint, csak az „ó jaj”-t. „Ó jaj” - a bús

---

<sup>465</sup> Az adatlap leírása szerint a Rómában található Nílus szobor egy mellékalakjának az allúziója. Francesco Furini: *Venus Adonist siratja*, Szépművészeti Múzeum adatlapja, 2019

<sup>466</sup> Hüméniosz és Cupido/Ámor közös ábrázolása, összekapcsolása a későbbiekben is gyakori volt, így pl. George Rennie (1802-1860) szobrán (ca. 1831.) amely a Victoria és Albert Múzeumban látható.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O108628/cupid-kindling-the-torch-of-group-rennie-george/>

Képet

lásd:

Függelék

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/George\\_Rennie\\_Cupid\\_Rekindling\\_the\\_Torch\\_of\\_Hymen\\_at\\_the\\_V\\_and\\_A\\_2008.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/George_Rennie_Cupid_Rekindling_the_Torch_of_Hymen_at_the_V_and_A_2008.jpg)

Khariszok, keserűbben, mint Hümenaiosz gyászolják Kinürasz sarját, deli, bájos Adóniszt, s „meghal a kedves Adónisz!” - ezerszer zengi az ajkuk.<sup>467</sup>

A Biónnal való párhuzam, még, ha Furini közvetlen forrása feltételezhetően Marino költeménye is volt, két dolgot erősít meg. Az egyik, hogy a kioltott fáklya lakodalmi fáklya, azaz a halál nem csupán az életnek, de a szerelemnek, a közös jövőnek is véget vet, a másik pedig, hogy a Biónra való utalással Furini még inkább a rituális siratáshoz kapcsolja a jelenetet, így Venus karjainak pozíciója, gesztusa egyértelműen nem csupán a spontán gyász kifejezése, hanem az ógörög temetési szertartás sirató jeleneteihez és az Adonis-kultusz gesztusaihoz köthető.

Adonis lecsüngő keze alatt vörös virág és vöröses foltok jelennek meg, amelyek a vérre, illetve annak virággá alakulására utalnak. E motívum az Adonis-mítosz ovidiusi hagyományára utal vissza, amelyben a halott ifjú vére emlékezeti jellé, virággá változik.<sup>468</sup>

A háttérben a bal oldalon szikla és növényzet, Venustól jobbra komor ég és viharfelhők bontakoznak ki, a táj azonban nem válik önálló narratív tényezővé: a néző tekintetét mindvégig a testek egymáshoz való viszonya vezeti. Ez a részletező leírás azért is fontos, mert a festmény figurális rendszere tudatosan épít antik mintákra. A Szépművészeti Múzeum műtárgyleírása szerint „a szerelmét sirató Venus bomlott mozdulata a Laokoón-csoport jobb oldali fiúalakjának gesztusait utánozza”; ugyanitt olvasható az is, hogy Adonis teste és az őt tartó nőalak együttese a Menelaosz szobor allúziója.<sup>469</sup> E képi allúziók nem egyszerű idézetek: Furini a klasszikus formákat a gyász, a veszteség és a testközeli emlékezet barokk nyelvévé alakítja át.

A Patroklosz holttestét tartó Menelaosz képi megidézése azért is különösen érdekes és jelentős ebben a képi környezetben, mert ismert módon az Iliászból Patroklosz halála az egyik legjelentősebb, siratásra okot adó esemény a görögök számára, és ez az, ami aztán Hektor megölésére és holttestével való kegyetlen bánásmódra ösztönzi Akhilleuszt. A szobor, ami a jelenlegi kutatások szerint Furini mintájául szolgálhatott az Adonis holttestét tartó nimfa megformálásához, a ma a firenzei Loggia dei Lanzi a Piazza della Signoria-n található antik római szobor.<sup>470</sup> A Kr. e. 240-230 körül faragott görög eredeti római másolatát Rómában találták

---

<sup>467</sup> Uo.

<sup>468</sup> Bár a virág motívuma, mint láthattuk, Adonis-kertecske formájában már a kezdetektől fogva jelen volt.

<sup>469</sup> Furini: *Venus Adonist siratja*, Szépművészeti Múzeum adatlapja, 2019

<sup>470</sup> Menelaus holding the body of Patroclus (Patroclo e Menelao), Loggia dei Lanzi, Florence, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menelaus\\_holding\\_the\\_body\\_of\\_Patroclus\\_\(Patroclo\\_e\\_Menelao\),\\_Loggia\\_dei\\_Lanzi,\\_Florence\\_-\\_detail-\\_26583218892.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menelaus_holding_the_body_of_Patroclus_(Patroclo_e_Menelao),_Loggia_dei_Lanzi,_Florence_-_detail-_26583218892.jpg), Képet lásd még: Függelék

meg, és 1570-től a Medici család tulajdonában volt, a Ponte Vecchio közelében felállítva. A Loggiába csak 1741-ben került. Egészen biztosan ismerős lehetett hát Furini számára. Kiemelendő, hogy a kép központi témája a női siratás, az Adonis testét tartó, és így a siratásba bekapcsolódó nőalak nem egy „lett-volna hőst”, egy fiatal vadászt gyászol, hanem a görögség történetének egyik kiemelkedően hősie figuráját, ráadásul egy olyan szobor megformálására utalva, ahol a holttestet tartó alak maga is király és katona.

A festmény kompozíciója szerkezeti szempontból első pillantásra a klasszikus barokk háromszög-kompozíció szabályait követi, ám a formai stabilitás mögött finom egyensúlyozás figyelhető meg a nyugalom és a belső feszültség között. A kép alapvonalát Adonis vízszintesen elhelyezett teste adja, e fölé hajol Venus alakja, akinek felsőteste enyhén ívelt mozdulattal követi a halott test vonalát. A testek elrendezése egy aszimmetrikus háromszög formáját rajzolja ki, amelynek egyik alsó csúcsa Adonis lábánál, másik alsó pontja a kép jobb oldalán elhelyezkedő mellékalaknál, felső csúcsa pedig Venus felemelkedő karjánál található. Ez a háromszög azonban nem statikus: a testek enyhén diagonális elhelyezése, különösen Adonis törzsének elfordulása, egyfajta dinamikát generál. A halott test nem merev frontalitással jelenik meg, hanem enyhén oldalra fordulva, ami egyszerre idézi a klasszikus nyugalmat és a barokk plaszticitást.

A háttér sötét tónusai és a figurák világos, szinte porcelánszerű bőrfelülete éles kontrasztot képeznek, ám a chiaroscuro itt nem dramatizáló, hanem atmoszferikus: a fény nem robbanásszerű, hanem puha, diffúz hatást kelt. Ez a fénykezelés tompítja a jelenet brutalitását, és a halál kegyetlenségéről az érzéki felületre tereli a figyelmet. A kompozíció legvilágosabb pontja Venus kínlódo teste, ám Adonis halott testének finoman modellált formái a szem számára ugyanolyan erős fókuszot jelentenek. A halott test idealizált, nem látható rajta a vadkan támadásának naturalisztikus nyoma, amely pedig fontos szerepet játszik a történet poétikai feldolgozásaiban. De a hangsúly itt nem a vér kiontásán, hanem a test szépségének leromlásán, az elmúláson van. Ez az esztétikai döntés jelentős: a halál itt nem a fájdalom és a testi halál brutalitásában jelenik meg, és nem is kötődik a hősiességhez, hanem a törékeny szépség elvesztésének eseményeként van ábrázolva.

A halott Adonis feje enyhén hátra billen, ajkai félig nyitottak. A tekintet üressége nem riasztó, inkább csendes egyértelműséggel jelöli az életteleniséget. A test súlya a nőalak ölébe simul; ez a gesztus az ikonográfiai hagyományban a siratás egyik alapmotívuma: mint láttuk, az antik szarkofágokon is látható volt már, és a keresztény hagyományba a Pietá formájában

öröklődött tovább.<sup>471</sup> A test és a gyászoló nő érintkezési pontjai, a combon nyugvó Adonis törzse, a női alak keze a mellkason, a kompozíció intim zónáját alkotják, emellett a mellkas érintése szintén hagyományos sirató gesztus. A vízszintes test és a fölé hajló női alak szerkezete emlékeztet a ravatalozás, a prothesis archaikus típusára: a halott teste horizontálisan kiállítva, a gyászoló nő fölé hajolva már az archaikus görög vázafestészetben is ismert képtípus. Furini kompozíciója azonban nem a frontalitásra épül; a test enyhén átlós elhelyezkedése és a figurák puha modellálása a ravatal-jelenet barokk reinterpretációját hozza létre.

Mindezeket figyelembe véve a kompozíció egészét nem egyszerűen mint mitológiai jelenetet, hanem mint a rituális siratás képi ábrázolását érdemes olvasni: a vízszintes test, a fölé hajló női alakok, az érintkezési pontok rendszere és a lefelé fordított fáklya együtt olyan ikonográfiai formulákat aktiválnak, amelyek túlmutatnak a barokk festészet stiláris keretein. A következő alfejezetben ezért mindezeket a gesztusokat és testtípusokat Aby Warburg pátoszformula-elmélete, valamint Hans Belting emlékezeti test-koncepciója felől vizsgálom meg.

### V.11. Antik előképek és a gesztus öröklődése: test és emlékezet

A *Venus Adonist siratja* kompozíciójának klasszikus elemzése után világossá válik, hogy Furini festménye olyan gesztus- és testformulákat aktivál, amelyek kulturális emlékezeti rétegeket hordoznak. Warburgnak a pátoszformulákról írt felismerése szerint, amelyet a *Mnemosyne Atlas* bevezetőjében fogalmazott meg, az antikvitás vizuális kultúrájában rögzült, „előre megformált érzelmi formulák”, a különböző korszakokban újabb kontextusokban aktiválódtak.<sup>472</sup> Ahogy azt korábban megvizsgáltuk, Warburg számára a gesztus nem stiláris elem, hanem érzelmi energia hordozója, amely a történelem során átalakul, de nem szűnik meg. A sirató nőalak felemelt karja, a haj kibontása, a test fölé hajló mozdulat olyan formulák, amelyek az antik thrénosz-ábrázolásoktól a barokk Pietàig nyomon követhetők. A gesztusok továbbélése ugyanakkor nem jelenti jelentésük változatlan fennmaradását. Bakódi Péter középkori és kora reneszánsz képi példák elemzésében arra hívja fel a figyelmet, hogy az azonos vagy hasonló testtartások és gesztusok jelentése az adott narratív és kompozíciós kontextustól függően módosulhat; sőt a naturalisztikusabb testábrázolás olykor éppen növeli a

---

<sup>471</sup> Rosand, „The Passion of,” 20.

<sup>472</sup>“ The conscious distancing of the inherited past was achieved by absorbing the expressive values of antiquity into a new dynamic of form.” Aby Warburg, *Introduction to the Mnemosyne Atlas*, 1929.

jelentés ambivalenciáját.<sup>473</sup> A passzivitás, a habozás vagy az érintés különböző képi összefüggésekben eltérő jelentést vehet fel. Furini festményén ezért az antik eredetű siratógesztusokat sem változatlan jelentésű formulákként, hanem az adott barokk kompozícióban újrendeződő és új jelentést nyerő testmozdulatokként érdemes értelmezni.

Warburg egy másik helyen az antik érzelmi gesztusokat „dynamogram”-ként írja le, amelyek erős érzelmi töltetet hordoznak.<sup>474</sup> Ilyen erős érzelmi töltet hordozó gesztus az archaikus és klasszikus kori görög vázafestészen a halottvirrasztás jeleneteiben a gyászoló nőalak karja, amely gyakran meredeken emelkedik az ég felé, miközben a sirató nő ujjával haját tépi.<sup>475</sup> A felravatalozott test vízszintes elhelyezése és a fölé hajló női alak elrendezésének ez a vizuális szerkezete a temetkezési ikonográfia alapformája. Rosand megfigyelése szerint a reneszánsz művészet e gesztusokkal „újra beírja a klasszikus siratást a keresztény ikonográfiába.”<sup>476</sup> A gesztus időn átívelő érzelmi töltést hordoz, és ez Furini festményén is szépen megfigyelhető: Venus karjának félig felemelt mozdulata nem spontán reakció, hanem egy hosszú vizuális hagyomány újra aktiválása. Bár az istennő mozdulata lágyabb, kecsesebb, mint az antik ábrázolásokon, a mozdulat visszafogottsága mégsem a formula hiánya, hanem annak barokk transzformációja. A pátoszformula tehát nem csupán túlél, hanem új teológiai és esztétikai kontextusba kerül.

Belting antropológiai képelmélete szerint viszont a kép nem önálló objektum, hanem a testhez kötődő kulturális forma. A halál a közösségben nemcsak veszteséget, hanem hiányt is teremtett, ezért a halottakat képek révén igyekeztek továbbra is jelenvalóként megőrizni. Ezek a képek mindig valamilyen anyagi, testhez hasonló hordozóhoz kapcsolódtak, amely a hiányzó test pótlására szolgált.<sup>477</sup> A kép elsődleges funkciója tehát nem reprezentáció, hanem a hiány kezelése. Furini festményén Adonis teste egyszerre jelenlévő és hiányzó. A test látható, de élettelen. A siratás gesztusa nem heroizál, hanem a hiányt, az élet és a szépség hiányát teszi láthatóvá. Ebben az értelemben a halott test maga is médium. Adonis teste nem pusztán ábrázolt objektum, hanem az emlékezeti folyamat közvetítője.

---

<sup>473</sup> Péter Bakódi, *The Imagery and Politics of Sexual Violence in Early Renaissance Italy*, Cambridge University Press, „Victims of Lust”, 44–45.

<sup>474</sup> „carry emotional charge across time.” Warburg, uo.

<sup>475</sup> Ezekre a gesztusokra a III. fejezetben számos példát hoztam, néhány további példa:

<sup>476</sup> „reinscribes classical lament into Christian iconography.” David Rosand, “The Passion of Adonis,” 2014.

<sup>477</sup> Hans Belting, „Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben,” Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*, 2008. ősz. <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/>

## V.12. Siratás és emlékezet

A kurosz-szobor a férfi hősi emlékezet monumentális típusa az ógörög kultúrában: frontalitás, időtlenség, és stabilitás jellemzi: a megjelenített test idealizált és zárt forma.<sup>478</sup> A siratott test ezzel szemben horizontális, sérülékeny és relációba ágyazott, amennyiben az őt körülvevők jelenítik meg elmúlása fájdalmát és a helyén kialakuló hiányt. Warburg terminológiájával élve a kurosz a stabilizált forma, míg a siratás a dinamikus pátoszformula: a funerális kurosz-szobor lezár; a siratás viszont megnyit. Furini festménye nem egy kurosz-szobor mintájára megalkotott heroikus emlékezetet hoz létre: Adonis teste nem monumentális, hanem lágy és törékeny. Testének súlya az őt tartó nőalak ölébe simul; az emlékezeti pozíció így nem heroikus, hanem viszonyrendszerhez kötött. Warburg rámutatott, hogy az antik érzelmi formulák új kontextusban a fegyelmezettség és az eruptív kitörés között váltakoznak,<sup>479</sup> és ez egészen pontosan írja le Furini Venusának gesztusát is, amely két pólus között lebeg: nem kontrollálatlan kitörés, de nem is teljes stabilizáció. A festményen az érzelem nem teatralizált, hanem interiorizált; a képi kompozícióban a vadkan, amely az ókori férfi próbatétel emblémája, hiányzik, mivel a narratív konfliktus háttérbe szorul: a hangsúly a testen és a gesztuson van. Ez a hiány jelentéssel bír. A Pathosformel itt nem a hősi küzdelemhez, hanem a veszteséghez kapcsolódik. A seb nem heroikus jel, hanem a halál bizonyítéka.

## V.13. Vér, virág, test: a kultikus jelentés átrendeződése

Furini festményének ikonográfiai és elméleti vizsgálata után kirajzolódik egy jelentős jelentéseltolódás: a férfi próbatétel emblémáját jelentő vadkan háttérbe húzódik, miközben a test, a seb és a virág válik az emlékezeti szerkezet centrumává. Ez az átrendeződés nem csupán egy egyszeri, narratív döntés, hanem kulturális jelentőségű hangsúlyváltás: az ókori mitikus hagyományban a vadkan a férfivá válás próbatételének egyik legsűrűbb kódja volt, amelyben a férfi test a veszély vállalásán keresztül legitimálódott. Az Adonis-kultusz viszont ezzel szemben

---

<sup>478</sup> Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C.* (Ithaca–London: Cornell University Press, 1985), 252–254.

<sup>479</sup> „oscillate between control and eruption.” Warburg, *uo.*

részben a háború, a korai halál elleni protestáció eszközeként működött.<sup>480</sup> Furini kompozíciójában azonban a vadkan nincs jelen. A halál oka nem vizuális tényező, hanem narratív háttér. A képen nem a küzdelem, hanem annak következménye jelenik meg.

Ez a hiány strukturális jelentőségű: a férfi hősi rend emblémája átadja helyét a női rituális gyász nyelvének: a hangsúly itt nem a próbatételen, hanem a veszteségen van, és pontosan ezért kerül az élettelen test, és az ő élettelenségére reagáló nők csoportja a középpontba. A halál vizuális bizonyítéka pedig a seb, amely nem pusztán anatómiai részlet, hanem az élet megszakadásának jele. Furini festményén a seb alig látható: nem dramatizált, mégis a kompozíció láthatatlan középpontja. A tekintet a test világos felületére irányul, ahol a sérülés csendesen jelen van. A férfi próbatétel hősi narratívája pedig ezen a ponton átalakul: a seb nem a bátorság bizonyítéka, hanem a halál tényének jelölője. A sebből, amelyre a sirató Venus tekintete tapad, Adonis holtteste alá szivárgott a vér. Már látszik is az abból nőtt, vörös színű virág, a hagyomány szerint: az anemone. Az Adonis-mítosz egyik legfontosabb eleme a vér virággá alakulása, többek közt azért, mert a metamorfózis nem pusztán poétikai motívum, hanem kultikus jelentésátfordítás. Ovidius így írja le az átváltozás jelenetét, Venus szól:

„mert érted, Adonis, a gyászom  
mindig megmarad, és évenként újra meg újra  
képe halálodnak s panaszkodás hangja feléled;  
s véredből válnék ma virág. Vagy váltani néked  
lány-tagokat hajdan jóillatú menta-virággá,  
Persephone, lehetett? De ha hősi gyereket Cinyrasnak  
átváltoztatod, az vétség?” Szólt, majd meg a vérét  
hinti be illatozó nektárral, a vér pedig ettől  
duzzadozott, valamint buborék az esőben a lápnak  
sárga vizén, azután nem telt bele egy kerek óra,  
s lám a kifolyt vérből ugyanolyan szépségű virág kél,  
mint ama pün fáé, mely magját rejteni szokta  
szívós héja alatt;<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Laurialan Reitzammer, *The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice* (Madison–London: University of Wisconsin Press, 2016), 60–89, különösen 86; vö. Laurialan Reitzammer, „Aristophanes’ Adôniazousai,” *Classical Antiquity* 27, no. 2 (2008): 282–333.

<sup>481</sup> Ovidius, *Metamorphoses*, X. könyv, Venus és Adonis, Ford.: Devecseri Gábor

<https://mek.oszk.hu/03600/03690/>

Shakespeare költeményével ellentétben itt pontról pontra követhető az átváltozás, sőt átváltoztatás, amelyet Venus hajt végre: a vér itt nem eltűnik, hanem az istennő cselekedeteinek következményeként formát vált. Ez az átváltozás kulcsfontosságú: a vér a lineáris halál narratíváját jelöli, míg a virág a ciklikus visszatérés lehetőségét. Furini festményén a virág nem feltétlenül domináns vizuális elem, mégis jelen van a kompozíció jelentésszerkezetében, hiszen már a halott test puhasága és a bőr fényének törekenysége is a virág törekenységének, múlandóságának, egyben megkapó szépségének jellege felé mozdul. A vér és a virág logikája itt nem elbeszélve, hanem strukturálisan van jelen. Az Adonis-kultusz rítusaiban a gyorsan növekvő és gyorsan elszáradó „Adonisz-kertek” a rövid élet és a hirtelen halál emblémái voltak. A törekeny növények ciklikus újránövekedése a gyász rituális ismétlését tette lehetővé. A siratás, a tengerhez hordozás és a vízbe dobás a temetkezési rítus szerkezetét ismételte meg mitikus térben. Furini festménye is e kultikus struktúrát vizualizálja. A vízszintes test, a fölé hajló női alak, a fáklya, a mellékalak mind a temetési rítus képi megfelelői.

A vér–virág–test átrendeződése világossá teszi, hogy Furini festménye nem önálló ikonográfiai jelenség, hanem ugyanannak az emlékezeti dilemmának a vizuális megfogalmazása, amely Shakespeare költeményében nyelvi formát ölt. A következő fejezet ezért a két médium összeolvasását végzi el: az azonos emlékezeti rend (siratás), eltérő médiumlogika kettőse mentén.

## **VI. Shakespeare és Furini: azonos emlékezeti kód, eltérő médiumlogika**

A Venus és Adonis történetének kora modern recepciójában Shakespeare költeménye és Furini festménye két különböző médiumban, de azonos emlékezeti dilemmára ad választ: hogyan emlékezzünk korán elhunyt szerettünkre, ha nem a tettek feletti büszkeség vagy a társadalmi „hasznosság” irányából akarjuk megközelíteni hiányát? A két mű megfogalmazása közti különbség nem a jelentésben, hanem a médium működésében rejlik.

Mindkét mű középpontjában ugyanaz a strukturális feszültség áll: a férfivá válás hősi próbatétele és az ahhoz kapcsolódó emlékezeti rend, valamint a hírnév szemben áll a szerelem logikájával és női rituális siratás alakzataival. Shakespeare szövegében Adonis a vadászatot választja a szerelem helyett. Mint láttuk, döntése mögött nem pusztán kamaszos vonakodás áll, inkább egy alternatív önazonosítás: a dicsőség és a hírnév horizontja. A költemény azonban nem a vadkan diadalát, hanem a halott test felfedezését dramatizálja: a hangsúly a siratáson van. Furini festménye ugyanezt a döntési pontot vizualizálja: a vadkan nincs jelen, a próbatétel már lezárult. A festmény nem a férfi ambíciót, küzdelmet, nem is a szerelmes légyottot vagy a

búcsút, hanem a halál következményét állítja középpontba, a női siratás gesztusaival, és a megújuló emlékezetet jelképező virággal.

Shakespeare médiuma az idő. A narratíva kibomlik, késleltet, előrevetít. A halál előérzete már a korai sorokban is jelen van, és a holttest felfedezése után végigkövethetjük Venus reakcióinak, siratásának folyamatát, de Adonis testének megvizsgálását, majd holttestből virággá változását is, míg végül Venus távozik Paphosra.

Furini médiumának mindez az időbeli continuitás, változás nem adatik meg: az ő mozgástere a tér. A halál pillanata nem előzmény és nem következmény, hanem egyetlen koncentrált jelenet. A festmény nem történetet mond el, hanem állapotot rögzít: és mégis: ahogy Rosand fogalmazott Tiziano *Adonis búcsúja* kapcsán, itt is azt láthatjuk, hogy a kép mintha a narratív idő teljes ciklusát sűrítene egyetlen instabil jelenetbe.<sup>482</sup> Ám a különbség a két médium megfogalmazásában mégis alapvető: a szöveg időben bontja ki az emlékezeti konfliktust, a kép pedig térben sűríti azt.

A narratív szöveg és a vizuális médium különbségének dilemmája fogalmazódik meg a két médiumban megjelenő képek kapcsán, amelyek, Mitchell terminológiájával élve: verbális és grafikus képek. Warburg elméletének megfelelően mindkét mű pátozformulákat aktivál, ám sajátos, egymástól eltérő módon. Shakespeare esetében a pátozformula retorikai: a siratás gesztusai szavakban jelennek meg: a szöveg a test mozdulatait nyelvi képekké alakítja. Furini festményén ellenben a pátozformula vizuális: a kar félmagasságban emelkedik, a test fölé hajló mozdulat plasztikusan jelenik meg, itt valóban láthatjuk, ahogy Venus „Feje egyik válla fölé billen. / Némán kínlódik, tébolyultan örvöng”<sup>483</sup> A különbség tehát nem a formula jelenlétében, hanem annak médiumspecifikus megvalósulásában van.

A testet és annak státuszát megvizsgálva azt láthatjuk, hogy Shakespeare-nél a halott test leírása részletező és érzéki, a test még a halál után is a szépség hordozója. A szöveg időt hagy a szemlélésre. Ehhez igen hasonló szellemben, bár Furini festményén a test vizuálisan van jelen, érzéki fénybe burkolva, az elvesző szépség megjelenítőjeként. Ám elhelyezkedéséből, a kompozícióban elfoglalt helyéből adódóan nem analizálható lineárisan, hanem a néző tekintete körbejárja, majd visszatér rá. A festmény így egyfajta hiányállapotot hoz létre, a hiány jelenlétét;<sup>484</sup> a test jelenléte tulajdonképpen a hiány jelölője.

---

<sup>482</sup> David Rosand, „The Passion of Adonis,” *Arion* 21.3 (2014): 9–10.

<sup>483</sup> Shakespeare, Venus és Adonis, 1058-1059.

<sup>484</sup> Hans Belting, „Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben,” Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*, 2008. ősz. <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/>

Mindkét műben feltűnő, hogy a vadkan, amely a férfi próbatétel emblémája, háttérbe szorul. Shakespeare-nél a vadkan a halál okozója, de a szöveg végső súlypontja nem az állaton, hanem a siratáson van. Furininál pedig a vadkan teljesen hiányzik, csak a seb megléte utal rá. Ez a hiány jelzi a jelentéseltolódást: a hősi próbatétel narratívája átadja helyét a gyász emlékezeti rendjének.

A két mű összeolvasása tehát megerősíti a dolgozat alapállítását, hogy Venus és Adonis története nem pusztán szerelmi tragédia, hanem kulturális emlékezeti választóvonal. Egyrészt jelen van benne (a háttérben) a férfi hősi emlékezeti rend, amely a halált időtleníteni kívánja, s amely elérésének legjobb módja a vitézség megléte és a csatában szerzett dicsőség, amelynek a szimbolikus jelölője (ahogy Sidney-nél is láttuk) a vadkan alakja. Ugyanakkor részét képezi a történet „előterében” a női siratás rítusa, amely a halált ismételhető hiányként tartja fenn. A két emlékezeti rend közötti dilemmában feltett kérdésre Shakespeare és Furini eltérő médiumban ugyan, de ugyanazt a választ adják: Adonis nem funerális kuroszként, „élettelen képmás”-ként, „hideg, érzéketlen kő-ként” rögzül az emlékezetben, hanem siratott testként. A festmény és a költemény közötti kapcsolat nem direkt hatástörténeti viszony, hanem strukturális párhuzam. Mindkettő az antik rituális–ikonográfiai alapsémák újraaktiválásaként ábrázolja a Venus és Adonis történetben a szerelem és halál feszültségét, harcát és kimenetelét. A rituális–ikonográfiai modell így nem utólagos értelmezési keret, hanem a művek szerves belső működésének feltárása.

## **VII. Konklúzió – Adonis kulturális igazsága**

A dolgozat kiinduló kérdése az volt, miként válik Adonis halála kulturális emlékezeti választóvonallá, és hogyan aktiválódnak e történet kora modern feldolgozásaiban azok a rituális–ikonográfiai ősképek, amelyek az antik gyász és a hősi emlékezet alapszerkezeteit hordozzák. A vizsgálat során világossá vált, hogy Venus és Adonis története nem elsősorban szerelmi tragédia vagy mitológiai narratíva, hanem két, egymással strukturálisan feszültségben álló emlékezeti rend metszéspontja. A történetben nem csupán az a tét, hogy „mi történik” Adonisszal, hanem az, hogy halála után mi lesz a halál eseményének és az Adonisra való emlékezésnek a kulturális formája valamint, hogy milyen nyelv képes a veszteséget utólagos jelenlétté alakítani.

A disszertáció első eredménye annak belátása, hogy a két emlékezeti rend, a férfi hősi emlékezet és a női rituális siratás nem pusztán tematikusan létezik a mítoszban, hanem formaként és testkoreográfiaként is működik. Az archaikus és klasszikus görög temetkezési ikonográfia elemzése feltárta a női rituális siratás gesztusnyelvének alapformáit: a haj

kibontását és tépését, a mellkas ütögetését, a kar ég felé emelését, „lengetését,” a halott test fölé hajló mozdulatot, hangilag pedig a körkörös, ismétlődő, ritmikus és közösségi, válaszadós jajgatást. Ezek a hangok és mozdulatok nem spontán érzelmi reakciók, hanem kulturálisan kódolt testhelyzetek és gesztusok:<sup>485</sup> olyan ismételhető formák, amelyek a veszteséget közösségileg artikulálják, és a halottat nem heroizált példázattá, hanem hiányként jelenlévő entitásként teszik láthatóvá. A siratás koreográfiája így nem „lezárja” a halált, hanem fenntartja: a halált ismételhető tapasztalattá, a testet pedig emlékezeti tárggyá alakítja.

Ezzel szemben a férfi hősi emlékezet modellje, amelyet a mitológiai gyökerű Venus és Adonis történetben a kurosz-szobrok időtlenített frontalitása és a vadkanvadászat beavatási narratívái példáznak, a halált a beteljesülés horizontján értelmezi. A próbatétel vállalása, a seb mint a megsebzett harcos jele, a közösségi elismerés lehetősége, a név és a hírnév (fama) időtlenítése mind a halott időben való megőrzésének, egyfajta „kimentésének” technikái:<sup>486</sup> a test eltűnhet, a névnek viszont fenn kell maradnia. A két rend különbsége tehát nem pusztán annyi, hogy „nők siratnak, férfiak dicsőítenek”,<sup>487</sup> hanem az, hogy a halál eseményét két eltérő emlékezeti logika szervezi át: az egyik a hiányt őrzi meg, a másik a beteljesülést igyekszik rögzíteni.

A dolgozat középpontjában álló két kora modern mű: Shakespeare *Venus és Adonisa* és Francesco Furini *Venus Adonist siratja* című festménye ebben az értelemben nem egyszerűen feldolgozások vagy újraírások, hanem emlékezeti döntések hordozói. Mindkét műben azt figyelhettük meg, hogy a történet olyan pontjain, ahol a hősi emlékezet logikája kínálna megoldást (a próbatétel, a vadászat, a férfi beavatás, a dicsőség), a hangsúly elmozdul: a férfi rend ígérete megbicsaklik, és a női rituális emlékezet nyelve kerül a centrumba. Ezt a dolgozat több szinten is igazolta: a gesztusok ismétlődésében, a testhez való viszonyban, a kompozíciós sémákban, a látvány és érintés hangsúlyozásában, valamint abban a következetes jelentéseltolódásban, amelynek során a halál nem heroikus tetőpontként, hanem veszteségként és hiányként rögzül.

---

<sup>485</sup> Margaret Alexiou: *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 2nd ed., revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2002, különösen 4–10, 55–61.

<sup>486</sup> Jeffrey M. Hurwit: *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C.*, Ithaca–London: Cornell University Press, 1985, 252–254.

<sup>487</sup> Nicole Loraux: *Mothers in Mourning*, with the Essay “Of Amnesty and Its Opposite”, trans. Corinne Pache, Ithaca–London: Cornell University Press, 1998, különösen 9–27, 35–42.

Shakespeare költeményében e döntés különösen tisztán láthatóvá válik a szerkezet szintjén. A mű nagy részében a csábítás, az ellenállás, az erotikus retorika és az ironia játéka dominál; a halál és a siratás mégis olyan poétikai kódváltást idéz elő, amely utólag visszamenőleg is átírja a korábbi szakaszok tétjét. A költemény korai jeleneteiben, például az Adonist „érzéketlen kőnek”, „élettelen képmásnak” mondó szakaszban már előkészül az a gondolat, hogy a test jelentése nem stabil: Adonis nem csupán emberként, hanem előre elképzelt emlékezeti tárgyként jelenik meg. A szobor-retorika egyszerre gúny és diagnózis: jelzi, hogy a hősi rend emlékezeti ideálja már életében ráíródik Adonis alakjára, miközben Venus retorikája ezt az ideált folyamatosan kifordítja, relativizálja, vagy alternatív emlékezeti utak felé tereli.

A költemény végén, a holttest felfedezésétől a Páfoszba távozásig tartó záróegység pedig már nemcsak előkészíti, hanem végrehajtja a kódváltást. Venus sokkja, a „cabin / dark beds” metaforika, a koponyyszerű belső terek megnyitása a kora újkori halálképesség (death's head, memento mori) felől olvasható, ugyanakkor a gyász rituális koreográfiájának első fázisa is: a némaság, visszahúzódás, majd a testhez való visszatérés. A holttest vizsgálata, az érintés jelenetei, az idealizáló emlékek narratív gazdagsága, majd az átok: mind olyan fázisok a történet menetében, amelyek a siratás performatív logikáját teszik meg az elhunyt utóéletének megjelenítőjeként. A hősi emlékezet rendjében a halál a hírnév előszobája lenne; Venus siratásában viszont a test nem vonul háttérbe, hanem épp ellenkezőleg: a test válik emlékezeti hordozóvá, hiszen a siratás rítusa a test körüli rituális mozdulatok, cselekedetek összessége.

Az átváltozás-jelenet ebben a kontextusban nem egyszerű „csoda”, hanem emlékezeti fordulópont. Shakespeare szövegének szoros olvasásakor világossá válik, hogy nála a virág nem úgy jelenik meg, mint a holttest közvetlen átváltozott mása. A folyamat itt másként alakul: a test eltűnik („elpárolog”), és a vérrel átitatott földből virág nő ki. Ez a különbség azért döntő, mert a virág nem a hősi emlékmű alternatívája, hanem a női emlékezeti rend vizuális megtestesülése: élő, törékeny, ismétlődően elmúló és újra felbukkanó jel, amely nem a dicsőséget, hanem a veszteséget hordozza. A virág egyszerre emlékmű és ellen-emlékmű: nem időtleníteni akar, hanem a múlandóságot tartja fenn, és épp e múlandóságon keresztül teszi ismételhetővé az emlékezést. A kurosz-szobor stabil, „köbe zárt” üzenetével szemben a virág olyan médium, amelyhez a későbbi befogadók mindig új viszonyt kénytelenek és képesek kialakítani.

Furini festménye ugyanezt az emlékezeti döntést egy másik médiumlogikában hajtja végre: a kép nem narrál: a néző nem időben halad, hanem a kompozícióban mozog, újra és újra visszatér a testhez, a gesztushoz, a súlypontokhoz. Itt különösen beszédes a vadkan hiánya: a férfi próbatétel emblémája eltűnik, a hősi narratíva centrumát kiüríti a kép. A hangsúly a

testközelségen, az ölelésen, a halott test körüli gesztusokon, a siratás intim terén van. A festmény a hiány jelenlétét hozza létre: a halott test vizuálisan jelen van, de éppen ez a jelenlét teszi tapinthatóvá, hogy már nincs ott valójában, hiszen nincs benne élet. A kompozícióban a női gyász nem mellékszál, hanem a jelentés fő hordozója: Furini Venusának testtartása, érintése, és a látvány elrendezése mind a rituális siratás ikonográfiai szerkezetét aktiválja újra.

A két mű összeolvasása ezért megerősíti a dolgozat alapállítását: a Venus és Adonis történet kulturális emlékezeti választóvonal. E felismerés túlmutat az Adonis-mítosz konkrét recepcióján. A dolgozat eredménye azt mutatja, hogy a kora modern művek nem egyszerűen az antik történetet illusztrálják, hanem az antik rituális–ikonográfiai emlékezet struktúráit aktiválják újra. A gesztusok, a testtípusok és a kompozíciós sémák nem dekoratív hagyományrétegek, hanem kulturális emlékezeti döntések hordozói. Ha a pátoszformulákat úgy értjük, mint az affektus történetileg öröklődő képi és testi formáit,<sup>488</sup> akkor láthatóvá válik, hogy a „túlélés” nem pusztán stílustörténeti jelenség, hanem a gesztus túlélése egyben a gyász túlélése is, és a gyász túlélése egyben az emlékezeti rendek konfliktusának túlélése.

A disszertáció módszertani tétje, a rituális–ikonográfiai modell, így egyértelműen nem csupán kiegészítő, támogató keretnek tekinthető, hanem olyan olvasási módnak, amely képes összekapcsolni azt, ami a szöveg és a kép hagyományos elemzéseiben gyakran szétválik: a testet, a gesztust, a médiumot és az emlékezetet. A modell segített megmutatni, hogy a női siratás nem „téma” vagy „szerep,” hanem kulturális technika, a halott test körüli cselekvés és beszéd olyan rendje, amely képes a halál eseményéből közösségi emlékezeti formát létrehozni. Ezzel szemben a férfi hősi emlékezet rendje szintén technika:<sup>489</sup> a próbatétel, a dicsőség, a név és a monumentum rendje. A két technika ütközése pedig nem csupán az Adonis-történet sajátja, hanem a nyugati kultúra egyik visszatérő alapfeszültsége.

Adonis kulturális igazsága tehát nem a hősi beteljesülés, hanem a siratásban fennmaradó emlékezet. A történet nem a férfi önazonosítás beteljesülését, hanem annak megszakadását és átalakulását beszéli el. A vér virággá válása a halál lineáris logikáját ciklikus, kultikus logikává fordítja: nem azt állítja, hogy a halál megsemmisíthető, hanem azt, hogy a halál kulturális jelenlétté alakítható, mégpedig nem a dicsőség és a síremlék formájában, hanem a rituális gyász

---

<sup>488</sup> Aby Warburg: „Dürer and Italian Antiquity,” in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trans. David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999, 553–558; vö. „The Emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting,” *uo.*, 271–274.

<sup>489</sup> Jan Assmann: *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, különösen 15–69.

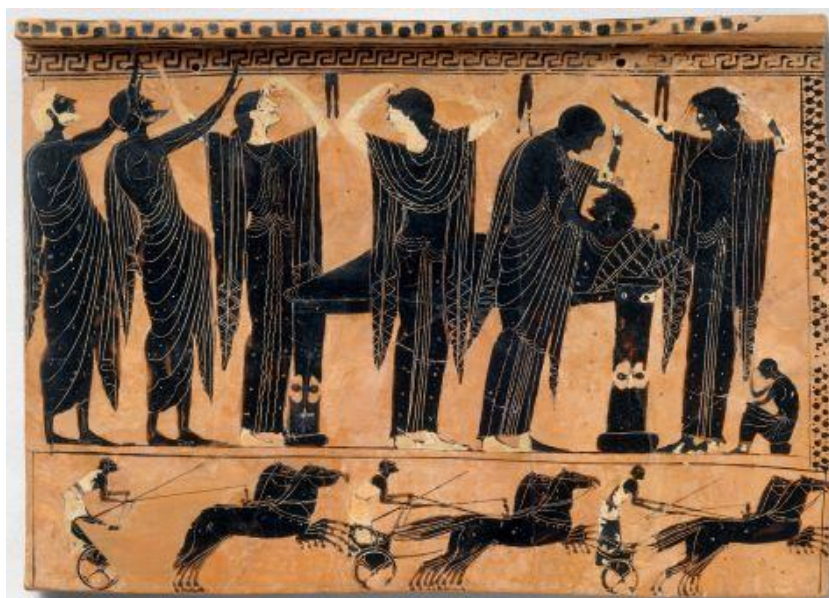
ismétlésén, az emlékezeti jel törékenységén, a test hiányának újra és újra aktiválható formáin keresztül.

A dolgozat lezárásaként fontos kiemelni azt is, hogy mindez visszahathat arra, ahogyan a kora modern művek antikvitáshoz való viszonyát látjuk. Shakespeare és Furini nem azért kapcsolódnak az antik forrásokhoz, mert tudós módon akarják idézni azokat, hanem mert olyan kulturális formákat mozgósítanak, amelyek az antik rítusok és képek mélyebb rétegeiben már készen álltak: a siratás gesztusai, a halott test körüli koreográfia, a vér és fehérség szimbolikus képei, az átok és a bosszú rituális veszélye, a virág mint mulandó emlékezeti médium. A kapcsolat a festmény és a költemény között így nem direkt hatástörténeti, hanem strukturális: mindkettő az antik rituális–ikonográfiai alapsémák újraaktiválása.

A dolgozat a hiányt nem csupán tárgyként, hanem módszertani ösztönzőként is értelmezi. A vizsgálat szükségképpen két fő esettanulmányra szűkült, és e két mű köré szervezte az antik és kora modern anyagokat; ugyanakkor a feltárt emlékezeti választóvonal logikája tágítható. A kora modern Adonis-recepció hatalmas korpusza, irodalomban, képzőművészetben, és zenében egyaránt, további példákkal erősítheti meg vagy finomíthatja azt a megállapítást, hogy az Adonis-történet azért különösen termékeny, mert a vágy és a halál találkozása eleve emlékezeti dilemmát hoz létre. A jelen dolgozat e dilemmát egy olyan metszéspontban ragadta meg, ahol a test, a gesztus és a médium egyetlen, sűrű jelentésmezővé áll össze. Adonis alakja így a két emlékezeti rend határán álló figura marad. Nem válik kuros-szoborrá, nem lép be a hősi időtlenség terébe. A siratás, a virág és a test törékeny jelenléte őrzi meg. Ebben az értelemben Adonis halála nem pusztán tragikus esemény, hanem a kulturális emlékezet választásának allegóriája: annak a döntésnek a képe, hogy mit nevez egy közösség maradandónak, és milyen formában hajlandó a veszteséget emlékezetté alakítani.

## FÜGGELÉK

1. kép: Feketealakos temetési tábla. Kr. e. 515 körül Metropolitan Museum, NY, Public Domain



2. kép: Attikai feketealakos terrakotta temetési tábla töredéke

*Prothesis*: a halott siratása

Exekias követője, Kr. e. 530 körül

Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum, ltsz. 12697

BAPD 9031877 (saját fotó)



3. kép: Miniatur kockázó asztal, négy sirató alakkal. Kr.e. 580. Kerameikos temető múzeuma, Athén (saját fotó)



4. kép: Rituális tál, sirató alakokkal a fogantyúján. Kr. e. 650-550. Kerameikos temető múzeuma, Athén (saját fotó)



5. kép: Kis méretű terrakotta halottaskocsi sirató alakokkal. Ekphora: a holttest elszállítása a temetőbe. Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén (saját fotó)



6. kép: Kis méretű terrakotta halottaskocsi sirató alakokkal.



7. kép: Monumentális attikai síramfora. Kerameikos temető, Kr. e. 760–750. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum. Prothesis-halottvirrasztás (saját fotó)



8. Fájlf:George Rennie Cupid Rekindling the Torch of Hymen at the V and A 2008.jpg

© CC BY 2.0, Ezt a képet eredetileg a Flickr-on tették közzé. A Commonsra User1354 töltötte föl a Flickr upload bot segítségével, 2008. június 13., 02:14 dátummal. Abban az időpontban az alábbi licencen szerepelt.

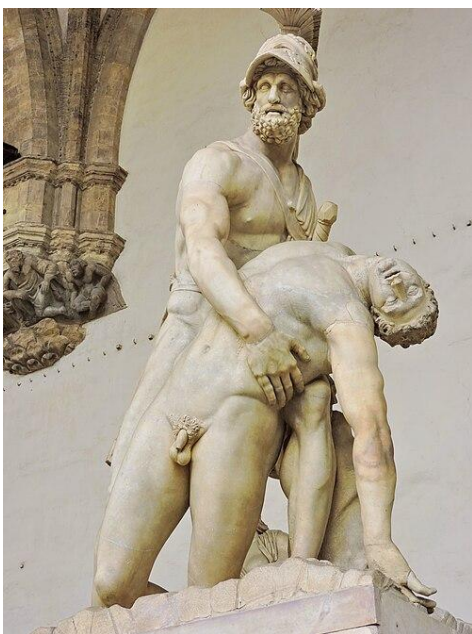


9. Menelaus holding the body of Patroclus (Patroclo e Menelao), Loggia dei Lanzi

This image was originally posted to Flickr by Dimitris Kamaras at

<https://flickr.com/photos/127226743@N02/26583218892> It was reviewed on 16 May

2022 by FlickreviewR 2 and was confirmed to be licensed under the terms of the cc-by-2.0.



## BIBLIOGRÁFIA

- Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2002.
- Anderson John, Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.
- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Bate, Jonathan. "Shakespeare's Lovers." Lecture transcript of Lecture, Gresham College, London, 23 January 2018 <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/shakespeares-lovers>
- Bate, Jonathan. „Shakespeare's London and Ancient Rome.” Lecture given at Gresham College, London, 17 October 2017.
- Baxandall, Michael, *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet*. Budapest: Corvina, 1986.
- Beazley Archive Pottery Database*. Classical Art Research Centre, University of Oxford. <https://www.carc.ox.ac.uk> (hozzáférés: 2026. augusztus 20.)
- Belting, Hans. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology." *Critical Inquiry*. Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), 302-319
- Belting, Hans. "Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben" Ford. Matuska Ágnes. *Filológiai Közlöny* 2005/1-2., LI. évf, 24-41.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Translated by Thomas Dunlap. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011.
- Belting, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest: Balassi, 2000.
- Berry, Edward. *Shakespeare and the Hunt: A Cultural and Social Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Bob Fülöp Erzsébet. *A színházi hermeneutika alapjai: a Gesztus mint hermeneutikai tett*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 2013.
- Bredenkamp, Horst, *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet, mint képtudomány*. BUKSZ, 2003/3. 253-258
- Briand, Michel. „Gestures of grieving and mourning: a transhistoric dance-scheme.” *Dance ACTIONs - Traditions and Transformations*. Nordic Forum for Dance Research

- (NOFOD)/ Society of Dance History Scholars (SDHS), Trondheim, Norway, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, 2013. 73-87.
- Burkert, Walter. *Greek Religion, Archaic and Classical*. Translated by John Raffan. Wiley-Blackwell, 2013.
- Cantelupe, Eugene B. "An Iconographical Interpretation of *Venus and Adonis*, Shakespeare's Ovidian Comedy." *Shakespeare Quarterly* 14, no. 2 (Spring 1963): 141-51.
- Castelli Giudi, Benedetta. "Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive. The correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924 – 1925)." *Anthropology and Aesthetics*, no. 52, Museums: Crossing Boundaries (Autumn, 2007): 222. <http://www.jstor.org/stable/20167757>.
- Castiglione, Baldassare. *Az udvari ember*. Ford. Vigh Éva. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2008.
- Culler, Jonathan. „The Closeness of Close Reading.” *ADE Bulletin* 149 (2010): 20–25. <https://doi.org/10.1632/ade.149.20>
- Daigle, Lennet J. "Venus and Adonis: Some Traditional Contexts," in *Shakespeare Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews*, Vol. XIII., 1980, 31-46. in: *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 330-339.
- Danforth, M. Loring. *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Đapović, Lasta. *Death and the Other World in Curses*. Belgrade: Institute of Ethnography, 2009.
- Easterling, 1991. In Muich, Rebecca. "Focalization and Embedded Speech in Andromache's Iliadic Laments." *Illinois Classical Studies* No. 35-36 (2010-2011), pp. 1-24 <https://www.jstor.org/stable/10.5406/iliclasstud.35-36.0001>
- Erl, Astrid. „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory.” In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Szerk. Erl, Astrid, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- Fabiny, Tibor (Szerk.); Pál József (Szerk.); Szőnyi György Endre (Szerk.) - *A reneszánsz szimbolizmus: ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. JATEPress - Szeged, Magyarország, 1998.
- Fabiny, Tibor. „Megjegyzések az embléma elméletéhez.” In: *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma. Az 1480-as évektől az 1640-es évekig*. Szerk. Szőnyi György Endre, Kiss Attila. Kijarat Kiadó, 2020.

- Farella, Cristina. On Ancient Greek Lamentation and Women in Democracy.  
<https://medium.com/pulpmag/on-ancient-greek-lamentation-and-women-in-democracy-6e82ae9d6940>
- Farrell, Kirby. "Love, Death and the Hunt in *Venus and Adonis*." In *Play, Death, and Heroism in Shakespeare*, Chapel Hill, NC.: The University of North Carolina Press, 1989, 117-130.
- Fischer-Lichte, Erika. "Színház és rítus." Ford. Kiss Gabriella. *Theatron* 6, 1-2 (2007): 3-12.
- Forster, Kurt W. "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images." *Daedalus* 105, no. 1, in *Praise of Books* (Winter, 1976): 169-176.  
<http://www.jstor.org/stable/20024391>.
- Goodland, Katherine. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to King Lear. Studies in Performance and Early Modern Drama*. Hampshire: Ashgate, 2005.
- Haland, Evy Johanne *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014
- Hart, Jonathan. "Till Forging Nature Be Condemned of Treason: Representational Strife in *Venus and Adonis*," in *Cahiers Elisabethains*, No 36, 1989, 37-47. In *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 363-370.
- Hockney, David: *Titkos tudás. A régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Budapest: Officina'96, 2003.
- Hollingsworth, Cole S. "A Dangerous Game: Boar Hunting Symbolism from the Ancient Greeks to Romans." Eau Claire: McIntyre Library, University of Wisconsin, 2018
- Holst-Warhaft, Gail. *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*. Patsdow, Cornwall: T J Press Ltd, 1995.
- Homer. *The Odyssey*. Homer. Translated by A.T. Murray. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd.: 1919. Perseus Digital Library.  
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0136>
- Homérosz. Iliász. Ford. Devecseri Gábor. <https://mek.oszk.hu/00400/00406>
- Homérosz. *Odüsszeia*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Hughes, Richard A. *Lament, Death and Destiny*. New York: Peter Lang Publishing, 2004.
- Hume, Anthea. "Motives of Woe: Shakespeare and 'Female Complaint.' A Critical Anthology." *The Review of English Studies* 45, no. 180 (1994): 603+. *Gale Academic*

- OneFile* (accessed June 15, 2024). <https://link.gale.com/apps/doc/A16551594/AONE?u=anon~48493f03&sid=googleScholar&xid=09ad8ec9>
- Impett, Leonardo and Sabine Süsstrunk. „Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas.” School of Computer and Communication Sciences, Ecole Fédérale Polytechnique de Lausanne, Switzerland <https://www.semanticscholar.org/paper/Pose-and-Pathosformel-in-Aby-Warburg's-Bilderatlas-Impett-S%C3%BCsstrunk/f3a34525fa7021322f132c80c9517f240cf1e742>
- Impett, Leonardo, Valentine Bernasconi and Eva Cetinic. „A Computational Approach to Hand Pose Recognition in Modern Paintings.” *Journal of Imaging* 2023, 9, 120, <https://www.semanticscholar.org/reader/f0f56db2124dc787514a6e15743616b0a409a3ea>
- Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012.
- Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012.
- Kerrigan, John. *Motives of Woe: Shakespeare and 'Female Complaint' A Critical Anthology*. Oxford [England] : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1991.
- Kiernan, Pauline. „Death By Rhetorical Trope: Poetry Metamorphosed in *Venus and Adonis* and the Sonnets,” in *The Review of English Studies*, XLVI, 184, November 1995, 475-501. In *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 377-391.
- Kluge, Sophie. „Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth.” *MLN*, Vol. 129, No. 5, (December 2014), *Comparative Literature Issue*, 1149-1169. [Project MUSE - Adonis at the Crossroads: Two \(Three\) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth \(jhu.edu\)](https://www.jhu.edu/projects/muse/article/adonis-at-the-crossroads-two-three-early-modern-versions-of-the-venus-and-adonis-myth)
- Lachmann, Renate. „Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature.” In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Szerk. Erll, Astrid, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- Logeion*. University of Chicago. <https://logeion.uchicago.edu>
- MacKenzie, John M., *The Empire of Nature: Hunting, Conservation, and British Imperialism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997.

- Maurette, Pablo. „Shakespeare’s Venus and Adonis and Sixteenth-Century Kiss Poetry.” *English Literary Renaissance*, Vol. 47, No. 3. (2017), pp. 355-379 Published By: The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/48641748>
- Meek, Richard. „’To captivate the eye’: Venus and Adonis.” In: *Narrating the Visual in Shakespeare*, pp 29-54. Farnham, UK, Ashgate, 2009. In: *Shakespearean Criticism*, Vol. 140, 324-338.
- Mitchell, W. J. T, *Picture Theory*, Chicago: Chicago UP, 1994.
- Mitchell, W. J. T. “What Is an Image?” *New Literary History* 15, no. 3, Image/ Imago/ Imagination (Spring, 1984): 503-537. <https://www.jstor.org/stable/468718>
- Muich, Rebecca. “Focalization and Embedded Speech in Andromache's Iliadic Laments.” *Illinois Classical Studies* No. 35-36 (2010-2011), pp. 1-24  
<https://www.jstor.org/stable/10.5406/iliclasstud.35-36.0001>
- Nagy, Árpád Miklós. “Kroisos: Egy athéni ifjú síremléke” In *Tengeristennő Az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Szerkesztette Horváth, Judit. Budapest: Gondolat kiadó, 2015. 135–150.
- Nagy, Árpád Miklós. “Kroisos: Egy athéni ifjú síremléke” *Ókor: folyóirat az antic kultúráról* 6./1-2. (2007)
- Neumann, Birgit. “The Literary Representation of Memory.” In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Szerk. Erll, Astrid, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- Olick, Jeffrey K. “From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products.” In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Szerk. Erll, Astrid, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- Ovidius Naso, Publius. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1982.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. New York: Doubleday Anchor Books, 1955.
- Pigler Andor. „A barokk tárgyválasztás és formanyelv.” Majovszky Pál szerk.: *Magyar Művészet* 5. évfolyam (1929), 253-264.  
[https://adt.arcanum.com/en/view/MagyarMuveszet\\_1929/?query=%22Francesco+Furini%22&pg=297&layout=s](https://adt.arcanum.com/en/view/MagyarMuveszet_1929/?query=%22Francesco+Furini%22&pg=297&layout=s)

- Priest, Harold Martin, ford. Adonis, Selections from L'Adone of Giambattista Marino. Ithaca, Cornell University Press, 1967.
- Rebhorn, Wayne A. (1978) „Mother Venus: Temptation in Shakespeare's Venus and Adonis” in *Shakespeare Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews*, Vol. XI, 1978, 1-19. In: *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 320-340.
- Rosand, David. “The Passion of Adonis.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Winter 2014, Vol. 21, No. 3 (Winter 2014), pp. 5-27 Published by: Trustees of Boston University through its publication *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/arion.21.3.0005>
- Rougemont, Denis de. *Love in the Western World*. Ford. Montgomery Belgium. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- Schankweiler, Kerstin and Philipp Wüschner. “Pathosformel (pathos formula).” In *Affective Societies: Key Concepts*. Edited by Jan Slaby, Christian von Scheve. Routledge, 2019. [https://www.researchgate.net/publication/332282342\\_Pathosformel\\_pathos\\_formula](https://www.researchgate.net/publication/332282342_Pathosformel_pathos_formula)
- Searchable Greek Inscriptions*. Packard Humanities Institute <https://inscriptions.packhum.org>
- Seibert, Loris Elaine. *Shakespeare's Treatment of Elizabethan Ideas about Death*. A Thesis for the Degree of Master of Arts. The Rice Institute, Huston, Texas, 1958.
- Shakespeare, William. *Venus and Adonis*. In *The Complete Poems of Shakespeare*. Edited by Cathy Shrank and Raphael Lyne. London and New York: Routledge, 2018.
- Shakespeare, William. *William Shakespeare Szonettjei*. Ford. Fazekas Sándor. Budapest, MMA Kiadó, 2023.
- Shohet, Laurent. “Shakespeare's Eager Adonis.” *Studies in English Literature, 1500-1900* (Winter, 2002) Vol. 42, No. 1, *The English Renaissance* (Winter, 2002), 85-102. [Shakespeare's Eager Adonis on JSTOR](#)
- Šijaković, Đurđina. “Shaping the Pain: Ancient Greek Lament and Its Therapeutic Aspect.” *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 59:1 (2011): 71-96, <https://brewminate.com/shaping-the-pain-ancient-greek-lament-and-its-therapeutic-aspect/>
- Simms, Ronda R. „Mourning and Community at the Athenian Adonia.” *The Classical Journal*, Dec., 1997 - Jan., 1998, Vol. 93, No. 2 (Dec., 1997 - Jan., 1998), pp. 121-141, Published by: The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS), <https://www.jstor.org/stable/3298134>

- Smith, Richard Cándida. *Art and the Performance of Memory*. London and New York: Routledge, 2003.
- Steinberg, Theodore L. „The comedy of Love: The Medieval Venus and Shakespeare’s *Venus and Adonis*,” in *The Mythographic Art: Classic Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, University of Florida Press, 1990, 235-45. In: *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 352-357.
- Sultan, Nancy. *Exile and the Poetics of Loss in Greek Tradition*. Lanham, Boulder, New York, and Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1999
- Szilágyi János György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János, Németh György: *Görög művelődéstörténet*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.  
<https://www.szaktars.hu/osiris/view/nemeth-gyorgy-ritook-zsigmond-sarkady-janos-szilagyi-janos-gyorgy-gorog-muvelodestortenet-2006/?query=G%C3%B6r%C3%B6g+m%C5%B1vel%C5%91d%C3%A9st%C3%B6rt%C3%A9net+szil%C3%A1gyi+j%C3%A1nos&pg=0&layout=s>
- Szőnyi, György Endre. „A szövegen belül és kívül, avagy a kultúra medialitása.” In *Társadalmi változások – nyelvi változások Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében, A XXII. MANYE Kongresszus előadásai Szeged, 2012. április 12–14.* (Budapest – Szeged: MANYE – Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2013), 60 – 72
- Szőnyi, György Endre. *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*. (Ikonológia és mű értelmezés 10) Szeged: JATEPress, 2004.
- Szőrényi, László (1978) *A barokk hősi ideál az olasz és a közép-európai latin jezsuita eposzokban*. Irodalomtörténeti Közlemények, 82. pp. 529-539.  
<https://real.mtak.hu/176408/>
- T. Horváth Ágnes, *Az ókori mediterráneum térségének vallásai és mítoszai*, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 1999.
- Thorp, Margaret Farrand. „Shakespeare and the Fine Arts.” *MLA*, Vol. 46, No. 3 (Sep., 1931), pp. 672-693, <http://www.jstor.org/stable/457854>
- Tódor, Csaba. *Szimbólum, rítus, drama: angliai és erdélyi unitárius temetésekről*. Budapest: Magyar Unitárius Egyház Magyarországi Egyházkerülete, 2018.
- Trapp, J. B. “Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69 (2006): 1-50,  
<http://www.jstor.org/stable/40025839>

- Warburg, Aby, *MNHMOSYNH / Mnémoszüné (Aby Warburg válogatott tanulmányai)*, Budapest: Balassi Kiadó/Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995.
- Warburg, Aby. "Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring." Ford. David Britt. In: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Ford. David Britt. Los Angeles, The Getty Research Institute: 1999.
- Warburg, Aby. „The Absorption of the Expressive Values of the Past.” Fordította Matthew Rampley. *Art in Translation* 1, 2. sz. (2009): 273–283.  
<https://doi.org/10.2752/175613109X462708>
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Ford. David Britt. Los Angeles, The Getty Research Institute: 1999.
- Watson, Donald G. "The Contrarities of Venus and Adonis," in *Studies in Philology*, Vol. 75, no 1. (Winter 1978): 32-63. In: *Shakespearean Criticism*, Vol. 33, 309-340.
- Wilson, Emily. "Ah, how miserable!" *London Review of Books* 42, no. 19, October 8, 2020.  
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n19/emily-wilson/ah-how-miserable>
- Xenophon. *On Hunting*. Szerk. E. C. Marchant, G. W. Bowersock, tr. Constitution of the Athenians., Xenophon in Seven Volumes, 7. E. C. Marchant, G. W. Bowersock, tr. Constitution of the Athenians. Harvard University Press, Cambridge, MA; William Heinemann, Ltd., London. 1925.  
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0210:text=Hunt>.