

Az érzékelés nyomában

Látás, hallás és tapintás viszonya Ovidius
Metamorphoses című művének Narcissus-
történetében

Jelige: Ovidius

Lezárás dátuma: 2014. december 7.

A hazai irodalomértésben is népszerűsége tett szert az a médiatudományos orientáció, amely az elemzők figyelmét a műalkotások olyan szólamaira terelte, amelyek az érzékelés mikéntjéről tanúskodnak. Noha ez a megközelítésmód már évtizedekkel korábban, a Paul de Man által előtérbe helyezett, és Bettine Menke által továbbgondolt prozopopeia alakzata révén körvonalazódott. Jelen dolgozat ennek értelmében arra tesz kísérletet, hogy Ovidius *Metamorphoses* című művének Narcissus-történetében az érzékelés három legfontosabb területének – látás, hallás, tapintás – viszonyát vizsgálja meg. Ezzel szoros összefüggésben különböző alakzatok – intertextualitás, ekphraszisz, irónia, prozopopeia – és az érzékelés viszonyára is ki fogunk térni. A szövegköziség nem csak az elemzett történetben, hanem általában a római irodalomban is fontos szerepet játszik, hiszen az ezer szállal kötődik a görög kultúrához. A tárgyalt alakzat legfontosabb jellemzője az ismétlés, amely Narcissus történetében is pregnánsan jelen van, hiszen Narcissus a tükörkép (vizuális ismétlés), míg Echo a visszhang (auditív ismétlés) figurája. Majd pedig szintén az intertextualitás lesz az, amely el fog minket vezetni a történetben több helyen is megidéződő ekphrasziszhoz, amely legtöbbször csak hang és kép viszonyára kérdez rá, de jelen esetben az érintést is játékba hozza. A történet recepciójában a három érzékterület közül a tapintás kapta a legkevesebb figyelmet, habár Philip Hardie érintőlegesen foglalkozik vele Narcissus-elemzésében, és a közvetlen jelenlét biztosítékaként kezeli annak lehetőségét.¹ Tehát az érintés jelenlét és távollét dichotómiáját aktiválja, amely lényeges az elemzett történet szempontjából. Az iménti szembenállás utóbbi eleme – a távollét – az irónia sajátja, amely Krupp József *Metamorphoses*-elemzésének központi alakzata.² Quintilianus a görög *eiróneia* (irónia) kifejezést *illusion*nak fordítja,³ amely gesztus nem áll messze attól, hogy a huszadik században majd a megkülönböztethetlenség trópusává váljon.⁴ De az irónia leghétköznapiabb értelemben vett meghatározása – valaki más dologra utal, mint amit valóban mond – szerint is ironikus Ovidius szövege, hiszen kép és hang, valóság és fikció, írás és beszéd, jelenlét és távollét dichotómiáiról mást állít, mint ahogyan egyébként kezeli azokat. Közvetlenség és közvetítettség szembenállása a gyász tematikájához irányít majd minket, amelynek eddig csekély figyelmet szentelt az Ovidius-olvasók tábor, de az említett dichotómia a prozopopeia alakzatához is elvezet minket, amely jelenlévővé teszi a távollevő beszélő arcát,⁵ továbbá az

¹ Philip HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, 2002, 144.

² KRUPP József, *Distanz und Bedeutung*, Winter, 2009.

³ *Uo*, 85.

⁴ *Uo*, 86.

⁵ Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, *Pompeji* 8 (1997), 93–107.

eredet kérdéskörével is kapcsolatban áll, hiszen az arc adása⁶ egy tudatot is feltételez, amely így képződve meg korántsem a beszélő gondolatával, hanem csupán a beszéd befogadójának projekciójával, vagy ha tetszik illúziójával ekvivalens, így tehát az iróniával is összefüggésben áll.

Nem célunk a *Metamorphoses* befogadásának immár kétezer éves hagyományát áttekinteni, viszont mindenképpen említést érdemel az a markáns törekvés, amely a *Metamorphoses* forrásait igyekszik felkutatni.⁷ A szóban forgó műről magyar nyelven megjelent legfrissebb monográfia⁸ figyelmesen végigköveti, sőt továbbgondolja azt a megközelítést, amely a szöveg előképeit igyekszik feltárni. Noha nem szabad elfelejtetünk, hogy Acél Zsolt *Orpheus éneke* című könyve leginkább az *Átváltozások* tizedik könyvére fókuszál, és recepciótörténetét vállaltan csak a huszadik századtól kezdve tárgyalja, melynek két jellegzetes irányát különíti el. A már említett intertextuális orientáció mellett számottevő még a narratológiai jellegű megközelítés is. E két szemléletmód azonban korántsem áll annyira távol egymástól, mint azt elsőre gondolhatnánk, sőt ezen olvasatokat olvasva jelen dolgozat egyik kiemelt témájával is kapcsolat fedezhető fel, méghozzá az érzékeléssel, ennek legjelentősebb területével,⁹ a látással, hiszen mindhárom megközelítés kapcsolatba hozható az eredet kérdéskörével.

Nem is kell mondanunk, miként fűződik viszony az ovidiusi források vagy irodalmi előképek felkutatása és az eredet között. Árnyaltabb azonban a kapcsolat a narratológiai megközelítés esetén. Gérard Genette *Discours du récit* című elbeszéléseleméleti munkájával olyan fogalmi keretet biztosított – elsősorban most a „narratív szint” meghatározásának bevezetésére gondolunk –, amely az Ovidius-kutatás szempontjából a beágyazott elbeszélések vizsgálatát ösztönözte. A *Metamorphoses*ben több beágyazott történetet is találhatunk. Legradikálisabb példája ennek talán a tizedik könyvben olvasható, mikor Orpheus beágyazott elbeszélésebe még Venus narrációja is beágyazódik, aki szerelmének, Adonisnak Atalantáról mesél. Acél Zsolt megállapítása szerint, míg a görög irodalomban a kerettörténet és a beágyazott elbeszélés végig jól elkülöníthető marad, addig Ovidiusnál „ezek a *határok* elmosódnak”¹⁰ [kiemelés tőlem]. Vagyis elbizonytalanodunk a megnyilatkozások eredetének tekintetében, ahogy az Ovidius-filológia is bizonytalan a források és előképek kapcsán. Szilágyi János György az Ovidius-kutatás egyik olyan meglátását is említi, amely szerint az

⁶ „*prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni” Uo, 101.

⁷ vö.: SZILÁGYI János György, *Az „Átváltozások” költője* = Uő, *Paradigmák*, Magvető, 1982, 33–35.

⁸ ACÉL Zsolt, *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Ráció, 2011.

⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika* 980a.

¹⁰ ACÉL, I. m., 39.

Átváltozásokban semmi eredeti nincs, Ovidius csupán összeválogatja mások történeteit.¹¹ Mellesleg igen beszédes az a jelenség, hogy olvashatunk olyan tanulmányokat is, amelyek egyenesen egy mítoszgyűjteményt, egy valaha létezett könyvet fikciónak, melyet a szerző valószínűleg nagy haszonnal forgatott. Fontos lesz a továbbiakban is az eredetnek az így értett stabilizálhatósága – amely éppen a stabilizálhatatlanságról ad hírt –, melyet igyekszünk végig nem szem elől téveszteni. Azonban mi is a köze az imént elmondottaknak a látáshoz? A látvány olvasását felfoghatjuk úgy is, mint magának a látvány eredetének felgöngyölítését. Legyen szabad ennek szemléletessé tételére, és releváns voltának alátámasztása végett egy Ovidiustól időben igen messze eső példát felidézni. Mészöly Miklós *Film* című kisregényének az a gesztusa, mikor a legelején az Öregember tikkelésének olvasata vezeti az elbeszélést az 1912-es eseményekhez, melyeket e kényszeres rángás okaiként jelöl meg.¹² De beláthatjuk az iménti állítást egy másik megközelítés felől is, hiszen a mítosz maga is sok esetben okokat, eredeteket igyekszik kinyomozni.¹³ Noha inkább a *Fasti* előképeként említi a szakirodalom, a *Metamorphoses* is párhuzamba állíthatjuk Kallimachos *Aitia*, azaz *Okok* című művével. Tulajdonképpen Ovidius sem tesz mást, mint okokat nyomoz. Növények, állatok, természeti jelenségek és még sorolhatnánk, hogy miknek az eredetét meséli el. Példának okáért Daphné történetét felfoghatjuk úgy is, mint annak felkutatását, eredetének meghatározását, hogy miért is kedvelt növénye Apollónak a babér. Tehát az a tematika, amely a *Metamorphoses*-szakirodalom nagy részét meghatározza, az eredet kutatása, magának a műalkotásnak is meghatározó témája, amely – mint azt látni fogjuk – a mű több szintjén is jelentkezik. Mindenesetre meglepő tény, hogy míg a szakirodalom kevésbé explicálja ezt a tematikát, szemléletmódjában mégiscsak kitermeli azt.

Most pedig szorosabban rátérünk jelen dolgozat témájára, az ovidiusi Narcissus-történet elemzésére. Mint azt fentebb egy kiemeléssel már előrevetítettük, a határokról való beszéd sem hagyható figyelmen kívül a *Metamorphoses* elemzése közben, melyből az a tény is következik, hogy nem szorítkozhatunk csupán Narcissus történetének elemzésére, hiszen az továbbirányítja az olvasást más elbeszélésekre, noha a határok nem csak a művön belüli történetek között mosódnak el, hanem még számtalan szinten. Előzetesen csak néhányat említenénk: A *Metamorphoses* és más ovidiusi művek közt, amely egyszerre magával vonja a műfaji határok megbontását is, mivel az *Átváltozások* számtalan műfaji kódot hoz működésbe:

¹¹ SZILÁGYI János György, *I. m.*, 36.

¹² MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Jelenkor–Kalligram, 2002, 6–7.

¹³ KERÉNYI Károly, *Mi a mitológia? = Az örök Antigóné*, szerk.: BODOR Mária Anna, Paidion, 2003, 323; 326–328.

komédia, tragédia, elégia, bukolikus költészet, szónoklat, tanköltemény, himnusz.¹⁴ Ez a megállapítás pedig továbbbírányít minket ahhoz, hogy Ovidius műve más költők műveihez nyit átjárókat, például Vergilius *Georgicájának* negyedik könyvéhez, amely szintén tartalmazza Orpheus történetét.¹⁵ Az ovidiusi Narcissus-történet szövevényes textualitásának elemzéséhez öt vezérfonalat, azaz öt dichotómiát hívunk segítségül, melyek a következők: 1. hang és kép 2. kép és érintés 3. fikció és nem-fikció 4. élet és halál 5. fény és árnyék. Azonban látni fogjuk, hogy ezen öt szembenállás is kapcsolatokat mutat egymással, amely tény még szubtilisebbként mutatja fel Ovidius szövegét.

Kezdjük hang és kép viszonyával, mely kettőség egyrészt azért kiemelt jelentőségű, mert a Narcissus-történet két főszereplőjével hozható kapcsolatba: Narcissus a tükörkép, míg Echo a visszhang figurája, másrészt mivel a nyelv önprezentációjának legfontosabb médiumaiként említhetjük a képet és a hangot.¹⁶ A látvány és a hangzás közti heterogenitást a történet több helyen is színre viszi. Például mikor Narcissus Echo nimfával kerül kapcsolatba, először csupán a beszéd révén. Echo csak mások szavait ismételheti a Iuno által rászórt átok miatt, azonban a visszhangzás során a nimfa sajátos jelentéstartalommal tölti föl azokat a szavakat, melyeket Narcissus ejt ki. Ennek következtében viszont újra szóbahozhatjuk az eredet kérdését. Kinek a hangját hallja visszhangként Narcissus? Olvashatjuk akképpen e jelenetet, hogy Narcissus azért elegyedik szóba a lánnyal, mert az saját hangját ismétli, amely vonzalmat kelt a fiúban, és mintegy prolepszise a történet végzetes kimenetelű eseményének, hogy Narcissus megpillantja tükörképét és szerelemre lobban iránta. E tekintetben fontos még Narcissus felhívása a nimfa irányába, amely így hangzik: „huc coeamus” (*Met.* III. 386).¹⁷ A felszólítás két egymást kizáró olvasatot tesz lehetővé,¹⁸ hiszen a „coeamus” olvasható találkozássra, vagy éppen szexuális interkurzusra való felhívásként is, tehát értelmezhetjük akként e kijelentést, hogy eltekintünk a szexuális konnotációtól, és úgy vesszük, hogy a fiú csupán találkozni szeretett volna azzal a személlyel, akivel eltévedvén beszélgetésbe elegyedett, és csak a nimfa az, aki hibásan szexuális aktusra való felhívásként értelmezte a megnyilatkozást. De olvashatjuk úgy is, hogy Narcissus saját visszhangzott hangja által elcsábítva valóban aktusra való felhívásnak szánta a mondottakat, viszont mikor Echo előlép,

¹⁴ Alison KEITH, *Source and Genre in Ovid's Metamorphoses 1–5* = *Brill's Companion to Ovid*, szerk.: Barbara WEIDEN BOYD, Brill, 2002. idézi ACÉL, *I. m.*, 105.

¹⁵ vö.: ACÉL, *I. m.*, 57–81.

¹⁶ vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = *Uő, Metapoétika*, Kalligram, 2007, 13–54.

¹⁷ A *Metamorphoses* latin nyelvű szövegét a következő szövegkiadás alapján idézzük: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, szerk.: Richard J. TARRANT, Oxford, 2004.

¹⁸ vö.: William S. ANDERSON, *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*, Oklahoma, 1998, *ad loc.*

és a fiú felismeri, hogy a hanghoz rendelt, általa elképzelt arc¹⁹ nem esik egybe az erdőből előlépő lány látványával, menekülőre fogja.²⁰ Mladen Dolar részletes elemzést ad az olyan hangokról, amelyeknek forrását nem tudjuk beazonosítani, és melyeket mások nyomán „akuzmatikus”-nak nevez.²¹ Az olyan hangot, melynek forrását nem látjuk,²² gyakran hajlamosak vagyunk felértékelni. Dolar példája ezen a helyen Baum *Óz, a nagy varázsló* című könyve, ahol Óz csupán addig tűnik mindenhatónak, amíg Dorothy és társai nem találkoznak vele szemtől szembe.²³ Ha fenntartjuk Narcissus szavainak szexuális konnotációját, a fiú is csupán addig találja vonzónak az őhöz beszélő ismeretlent, amíg az nem lép elő rejtekhelyéről. Hang és kép heterogenitására példa ez, és a látvány levezethetlenségére a hangzásból. Ennek a jelenetnek inverze, mikor Narcissus saját képmásának látványából igyekszik levezetni annak hangját (III. 461–462). Mindezek ellenére a szöveg azt, amit mond – az imént tárgyalt két érzület különmeműségét – visszavonni látszik a mondás mikéntjével, hiszen a szöveg által alkalmazott szókapcsolatok éppen hang és kép szoros összetartozásáról adnak számot.

Ennek egyik példája a 385. sor: „perstat et alternae deceptus imagine vocis” („megáll és a beszélgetőtárs hangjának képe [ti.: visszhangja] által becsapva”), mely felidézheti Saussure „hangkép”²⁴ terminusát, mely elnevezésben – nem is kell mondanunk – hang és kép konvergenciájával találkozhatunk. A genfi nyelvész elkülöníti egymástól a hang akusztikai benyomását és azt, amit ő az érzékszerveink tanúságának, azaz pszichikai lenyomatnak, hangképnek nevez.²⁵ Tehát azt láthatjuk, hogy nem csak hang és kép, hanem írás és hang viszonyának kötéseit is érinti a tárgyalt terminus, miként a hang lenyomatáról beszél, hiszen az tulajdonképpen nem más, mint egyfajta írás.²⁶ Saussure a hangot valami akusztikainak, lineárisnak és időbelinek képzei el, míg a szöveget inkább vizuálisnak és térbelinek.²⁷ De

¹⁹ Itt lép működésbe a prozopopeia, hiszen Narcissus arcot ad a testetlen hangnak, és az ehhez rendelhető tudatot olvassa.

²⁰ Anderson kommentárjai nyomán más helyeket is említhetünk a Narcissus-történetből, amelyeknek kijátszható a szexuális konnotációja. Például a 363. sorban olvasható „sub Iove”, amely egyrészt jelentheti, hogy az események a szabad ég alatt történtek, másrészt, hogy a nimfák valóban Jupiter alá kerülnek az aktus során, de hasonlóan kétértelmű még a 403. sorban található „coetus” is.

²¹ Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing More*, Massachusetts, 2006, 60–61.

²² Nem melleleg megjegyzendő, hogy Dolar szerint a hang forrása sohasem látható, mivel a hangképzés egyetlen látható aspektusa, az ajkak mozgása, csupán illuzórikusan esik egybe a beszéd produkciójának fiziológiájával, így minden beszéd hasbeszédnek tekinthető. *Uo.*, 70.

²³ *Uo.*, 62.

²⁴ Ferdinand DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford.: B. LŐRINCZY Éva, Corvina, 1997, 91–92.

²⁵ Saussure a hangkép-fogalom dichotómia helyett a jelölő és a jelölt kifejezéseket javasolja a következő oldalon. *Uo.*, 92.

²⁶ A hang mint akusztikai benyomás testi, míg az ebből absztrahált pszichikai lenyomat értelmi affekció. Testi és lelki dichotómiáját Derrida Saussure általános nyelvészeti munkájának elemzése során írás és beszéd szembenállásával állítja párhuzamba. Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Typotex, 2014, 44–45.

²⁷ SAUSSURE, *I. m.*, 94–95.

miért fontos számunkra írás és beszéd viszonya, és mennyire áll ez a különbségtétel a római költészet alkotásaira? Az első válasz: az írás és a beszéd úgy kapcsolódik a tárgyalt történethez, amelynek középpontjában hang és kép kapcsolata áll, hogy míg a lejegyzés befogadásának közege a látáshoz,²⁸ addig a beszédé a halláshoz kapcsolódik.²⁹ A második válasz: Ovidius szövege a *Metamorphoses* szóbeli megalkotottságát hangsúlyozza már az invokációban – hasonlóan, ahogy például Vergilius az *Eclogae*ben, vagy Horatius az ódáiban,³⁰ de így cselekszik az antikvitáshoz szoros szálakkal fűződő romantikai is –, a mű írottágáról csupán implicite tesz utalást a tizenötödik könyv legvégén, mikor az olvasást nevezi meg a befogadás elsődleges módjának (XV. 878). Az írásosság hangsúlyozása inkább az elégia műfajának sajátja, mellyel az *Átváltozások* más pontokon mutat inkább hasonlóságokat.³¹ A szöveg és annak felolvasása közti feszültség azonban figyelemreméltó konstellációkat rajzol ki a latin nyelvű költészet esetében. Itt említhetjük az *elisio* jelenségét, amely számottevő különbséget teremt írott és felolvasott szöveg között. Természetesen a *Metamorphoses* szimulált élőbeszéde nem marad intakt az írás médiumától. Noha ma már nem úgy gondoljuk el a római költészet autentikus befogadási módját, hogy az csupán a halláshoz kapcsolódnék, hiszen a magányos, néma olvasás legalább annyira fontos volt a korszakban, mint a korábban kizárólagosnak tekintett közösségi felolvasás,³² a szöveg mégis – mint azt már említettük – saját hangzóságát igyekszik előtérbe tolni. A szöveg halláshoz kötődő kizárólagos befogadási módjából az következne, hogy a saussure-i beszédelfogás felől tekintve a római költészetet alkotó akusztikus jelölők elemeinek egymás után kellene megjelenünnük, láncot alkotniuk.³³ Jól tudjuk azonban, hogy semmi sem áll messzebb a latin nyelvű költészettől, mint a linearitás, hiszen a szövegekhez inkább a térbeliség képzei

²⁸ John Brenkmann elemzése szerint a szöveg Narcissus tükörképéről az írás indexei mentén nyilatkozik. John BRENKMAN, „Narcissus in the Text”, *Gerorgia Review* 30 (1976), 317; 320.

²⁹ Narcissus figurája, vagy maga a történet egy lehetséges értelmezés szerint az „intertextualitás példázata” Gregor VOGT-SPIRA, *Der Blick und die Stimme = Narcissus: ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace* (szerk.: Almut-Barbara RENGGER), Metzler, 2002, 28. Hozzátehetjük még, hogy az intertextualitás, ugyanúgy az ismétlésen alapszik, ahogy a tükröződés és a visszhang.

³⁰ ACÉL, I. m., 211–212.

³¹ Narcissus értelmezhető mint az elégiákból jól ismert „exclusus amator” („kizárt szerető”), annyi különbséggel, hogy őt nem fal vagy ajtó, hanem egy „vékony vízréteg” választja el szerelmétől (vö. pl.: *Heroides*, XVIII. 169–182), vagy mint a „virgo intacta” („érintetlen szűz”), hiszen „egyetlen fiú, és egyetlen lány sem érintette őt” (*Met.* III. 355.), amely sor egyébként Catullus 62. carmenjét visszhangozza. De megemlíthetünk még egy elégikus kelléket, amely szintén jellemző a tárgyalt történetre, a paraclausithyront, azaz a vágy kielégítésének lehetetlenségét. (HARDIE, I. m., 143–145; 156). De az elégikus megszólalásmód mikéntje – ti. hogy a megszólított sosincs jelen, ld. ismét a *Heroides* szövegeit – is beleillik a Narcissus-történet poétikájába, hiszen a fiú szerelmének jelenléte is csupán illuzórikus, amely jelenlét ismételten a prozopopeia alakzatának teljesítménye.

³² Holt N. PARKER, *Books and Reading Poetry = Ancient Literacies* (szerk.: William A. JOHNSON – Holt N. PARKER), Oxford, 2009, 186–229.

³³ SAUSSURE, I. m., 94–95.

mentén férünk hozzá. Elég, ha csak a hyperbaton alakzatára gondolunk, amely nem csak sorokon belül, de sorok között is jelentkezhetsz. Vegyük például a *Metamorphoses* első négy sorát:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
aspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Új testekké vált alakokról buzdít beszélni a lelkem; istenek (ugyanis azokat is ti változtattátok át) támogassátok, amiket elkezdtem és a világ kezdetétől az én időmig vezessétek a folyamatos éneket. (I. 1–4)

Jelen példában a hyperbaton sorokon történő átívelését figyelhetjük meg, mivel itt az egymás alá kerülő „in nova” és a „corpora” tartozik össze. De a linearitás megbontása kapcsán említhetjük a harmadik könyv 427. sorát: „inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!” („valahányszor hiábavaló csókokat adott a csalfa forrásnak”), mivel a „fallaci fonti” szintagma elemei saját metrikai helyükön nem alliterálnak, csupán akkor, ha térben szemléljük a szöveget. A térbeliséget erősítik még azok a jelenségek is, amelyek a történet vége felé haladva rendkívül megszaporodnak, tudniillik, hogy a szöveg utalásokat tesz önmaga anyagszerűségére. A 481–482. sorban olvasható négyes alliteráció („percussit pectora palmis. / pectora...”) („tenyerével verte a melleket / a melleket...”) még levezethető a hangzóságából, de a sorvégeken egymástól némileg távol ismétlődő „Echo”-k már nem. Egy kivételtől eltekintve az imént említett név mindig ugyanazon a metrikai helyen áll, a sorvégen, ahol rímhelyzetbe kerülve önmaga nevét visszhangozza, mely név még akár az „eheu” felkiáltásra – amely szintén sorvégen áll két egymást követő sorban (495–496) – is rímelhet. Nem mehetünk el szó nélkül amellett sem, hogy a Narcissus-történetet követő elbeszélés elején olvasható név, Echionides (Echion fia, Pentheus) is összecseng az „Echo” hangsorral.³⁴ A szakirodalom azon része, amely a Théba városához kapcsolódó történeteket elemzi, rendszerint kitér arra a kérdésre, hogy indokolt-e a Narcissus-történet helye a harmadik könyvben, hiszen a helyszín jelen esetben nem Théba. Mi legitimálja mégis a történet

³⁴ A *Metamorphoses* olvasása során mindvégig nem szabad elfelejtenünk, hogy a mű tizenöt könyvében található történetek nincsenek tipográfiaiilag elkülönítve egymástól (scriptio continua). Sokszor figyelembe nem vett tény, hogy nem csak a történetek nincsenek elkülönítve, hanem a szavak sem, így a helytakarékosság jegyében, valójában minden könyv egy hatalmas betűfolyam. Erre a jelenségre is utalhat a mű negyedik sorában olvasható „carmen perpetuum”. Így pedig szintén a határok mesterséges megvonására, a határ által elkülönített területek egymásba történő átcsapására lehet ez példa.

beékelését? Válaszunk pedig az, hogy semmi, mivel a történet elbeszélése ezen a ponton legalább annyira önkényes, mint magának Narcissusnak a fogantatása, így a legitimitás hiánya legitimálja végül a történet beékelését. Az egyetlen kapcsolat, melyet a thébai Teiresias alakján kívül találhatunk – az „Echo” és „Echionides” hangsor rímélése –, azonban mégsem számolja fel ezt az önkényességet.

Ha alaposabban szemügyre vesszük a szöveget, több különböző metrikai helyen álló homoioteleuton (rímpárt) is találhatunk még a történet végén, melyek szintén észlelhetőek a szöveg térbeliesülése nélkül, mégis érdemes őket tárgyalni, hiszen érdekes megvilágításba helyezik a szöveg más eljárásait. Gondolunk itt például a 492–493. sorok elején megismétlődő „nec” szócskára, vagy az „eudem” – „undam” rímpárra (498–499), vagy a sor elején, illetve a cezúra után álló „qu” kezdetű szavakra, mely jelenségek mind a szöveg transzparenciájának látszata ellen dolgoznak. A Metamorphoses-recepció a narratológiai megközelítés elterjedése óta beszél arról, hogy a szöveg elbeszélői folyamatosan az elbeszélte történet és az olvasó közé furakodnak.³⁵ Ez a jelenség pedig analóg azzal a ténnyel – melyet a narratológia még nem lát be –, hogy a szöveg nem igyekszik fenntartani azt az illúziót, hogy csupán történetek elbeszélésére szorítkoznék, és saját médiumát, a nyelvet, olyan közegnek tekintené, amely mintegy eltűnik a közvetítés során.

A temporális struktúra textuális szinten tetten érhető paradoxitását – hiszen a hyperbaton alakzata által a szöveg folyamatosan előre- és visszautal a szintaxison belül –, melyet a térbeliség kapcsán az imént már érintettünk, a történet tematikusan is színre viszi például azáltal, hogy Narcissus anyja, Liriope jóslatot kér Teiresiasztól, mely jövendölés, mint tudjuk, beteljesül. Fontos azonban az a tény is, hogy Teiresias jóslata – amely tulajdonképpen Liriope azon kérdésére adott válasz, hogy fia sokáig fog-e élni, és a következőképpen hangzik: „si se non noverit” („ha nem ismeri meg magát”) – összecseng, vagy inkább inverze a delphoi jósdá falára írt szövegnek, amely pedig éppen önmagunk megismerésére int. Ezt az inverziót erősíti, hogy míg Teiresias jóslata szóbeli, addig a jól ismert frázis eredetileg írott.

Érdekes még néhány olyan szöveghelyet megemlíteni, amelyek az időszerkezet szokatlan mivoltára utalnak. William S. Anderson kommentárja világít rá arra, hogy a Narcissus-történet elején egy archaikus szóalak („fide” régies singularis nominativus) keveredik Ovidius neologizmusaival („inreprehensa” és „temptamina”).³⁶ De az igeidők változatos használata is vonatkoztatható az imént említett megállapításra, ugyanis praesens perfectum, praesens imperfectum és praeteritum perfectum váltogatja egymást a történet

³⁵ ACÉL, *I. m.*, 93–94.

³⁶ ANDERSON *ad loc.*

elején. Szembetűnő, hogy az elbeszélő Narcissus tizenhatodik életévének betöltését egy praeteritum perfectummal („addiderat”) időben távolabbra utalja, mint megszületését. De az sem mellékes az időszerkezet szempontjából, hogy annak a jelenségnek (nárcizmus) Narcissus már maga is csupán terméke, amelyet Freud, vagy a mitológia tőle eredeztet.³⁷

Látvány és hang konvergenciájának nyelvi szinten történő tematizálásához még egyéb szöveghelyeket is találhatunk. Az első a 434. sorban olvasható: „ista repercussae quam cernis imaginis umbra est” („amit látsz a te árnyékod, képed visszatükröződése”). Jóllehet Ovidiusnál a *Metamorphoses*-ben a „repercussus” jelző mindig kép visszatükröződésére utal, de találhatunk más szöveghelyeket, ahol éppen a hang visszaverődésére használják. Következő példánk a 439. sor: „spectat inexploto mendacem lumine formam” („telhetetlen szemmel nézi a hazug alakot/képet”), amely kevésbé látvány és hang, mint látvány és nyelv viszonyára reflektál, hiszen a hazugság inkább egy nyelvi, vagy még inkább jelszerű, antropomorf mozzanat, amely nem kapcsolódhat Narcissus tükörképéhez, mivel éppen a nyelviség vonódik meg tőle, noha alakja emberszerű, mégis csupán egy árny. Viszont ha a képek hazudhatnak, akkor a képeket is olvasni kell, hiszen a hazugság megállapítása már magában rejti az értelmezés mozzanatát. Nem mellékes az sem, hogy az elbeszélő szájából hangzik el a „mendacem” („hazug”) melléknév, amely figyelmeztetés arra, hogy a látvány – vagy éppen maga az elbeszélés – megtéveszthet, és elveszthetjük az irányjelzőket a tekintetben, hogy mi a valóság és mi csupán illúzió.³⁸ Ugyanerre utalhat a forrásra vonatkozó „fallax” („csalfa”) melléknév is a 427. sorban, amely konnotálja a történet szempontjából is fontos párhuzamos hűtlenséget. A 349. sorban olvashatjuk „vana diu visa est vox auguris” („később üresnek látszottak a jós szavai”) [kiemelés tőlem], amely idézetben a „videre” játékba hozza a két érzékterület (látás és hallás) összefonódását.³⁹ Nem sokkal később olvashatjuk, mikor Echo először megpillantja Narcissust: „aspicit hunc [...] vocalis nymphe” („megpillantotta őt a hangból álló nimfa”) (III. 356–357). A „vocalis” melléknév („hangból lévő”)⁴⁰ jelentheti a lány testetlenségét is, ám a nimfa ennek ellenére is rendelkezik a látás képességével, sőt ő maga is látható Narcissus számára.⁴¹ Utolsó példánk hang és kép viszonyának értelmezéséhez: „illa parata est / exspectare sonos” („kész volt arra [ti.: Echo],

³⁷ vö. Jonathan Culler Oedipus király-elemzésével: Jonathan CULLER, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* = Uő, *The Pursuit of Signs*, Routledge, 2001, 195.

³⁸ A művészeti alkotás szemlélése során átélt esztétikai tapasztalatnak is ez a teljesítménye a Pygmalion-történet sokat citált szentenciája szerint: „ars adeo latet arte sua” („a műalkotás éppen saját művésziességével rejti el azt, hogy műalkotás”) (X. 252).

³⁹ KRUPP, *I. m.*, 93.

⁴⁰ TAMÁS Ábel, *Az olvasás veszélyei és a filológia oltalma = Filológia – interpretáció – médiatörténet* (szerk.: KELEMEN Pál és mások), Ráció, 2009, 339.

⁴¹ Lucretius szerint a nimfák megjelenése is csupán illúzió (DRN. IV. 580–581). vö.: HARDIE, *I. m.*, 156.

hogy várja a hangokat”) (III. 377–378). Jelen példában az „expectare” („várni”) infinitivus a fontos számunkra, amely magában rejti a látás aspektusát („spectare” ’látni’).⁴²

Most pedig mielőtt rátérnénk annak a szöveghelynek az elemzésére, amely átvezet minket a dolgozat második vezérfonalához, a kép és az érintés viszonyához, érdemes elidőznünk az utóbbi elméleténél. A magyar nyelvben az *érint* az *ér* igéből alakult ki, amely az etimológiai szótár tanúsága szerint szintén etimonja az *érez* és az *ért* igéknek is.⁴³ Hasonló jelenséggel találkozhatunk a latin és a német nyelvben is. A latin *affectus* főnév egyszerre foglalja magába az érzéki és az érzelmi ráhatást, de ugyanígy a német *Sinn* főnév, amely szintén kapcsolható mind az értelemhez, mind pedig az érzékekhez. Lőrincz Csongor a *Költészet konstellációi* című kötet bevezetőjében Rilkének egy, a taktilitásról tett megjegyzéséből és Derrida érintéselméletéből kiindulva a szóban forgó érzékről olyan megállapításokat tesz, amelyek mentén az *érintés* szó felcserélhető lehetne a dekonstruktörök szóhasználatára szerint értett *olvasással*, vagy a hermeneuták által jobban kedvelt *megértés* kifejezéssel.⁴⁴ Például mikor Rilke Rodin-elemzésében a következőt olvassuk: „Egy kéz másvalakinek a vállán vagy combján, többé nem teljesen azé a testé, amelyhez tartozik: belőle és az érintett vagy megragadott tárgyból új dolog keletkezik, egy dologgal több, aminek nincs neve és senkié”.⁴⁵ Amire itt fel kell figyelnünk az, hogy mind az érintő, mind pedig az érintett átalakul az érintés során, amely jelenség Gadamer képződmény fogalmához irányít minket.⁴⁶ A német filozófus az *Igazság és módszer*ben a műalkotás ontológiáját kifejtő vezérfonal, a játék tárgyalása után taglalja a képződményt. Gadamer a játék fogalmán keresztül mutatja be az esztétikai tapasztalat működésmódját. Aki játszik, az a játék része és nem reflektál saját maga játékos mivoltára, mert ekkor a játékrontó státuszába kerül.⁴⁷ Ugyanez történik a műalkotás befogadása során is, mivel Gadamer a klasszikus értelemben vett valóság–fikció dichotómia érvényességét kérdőjelezi meg azáltal, hogy a műalkotást nem egy külön világnak, egy alternatív valóságnak tekinti, hanem a mi világunk részének, hiszen csak ekkor hajtható végre a képzés mind a műalkotáson, mind annak befogadóján.

Visszatérvén a tárgyalt érzék elméletéhez, megemlíthetjük az érintés Lőrincz Csongor által, Derrida nyomán vizsgált másik aspektusát, amely a határ kérdésével, érinthető és érinthetetlen szembenállásával foglalkozik. Az érintés során jön létre maga az érintett felület,

⁴² KRUPP, I. m., 98.

⁴³ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I*, szerk.: BENKŐ Loránd és mások, Akadémiai, 1967, ér¹ a.

⁴⁴ Az érintés annyiban mégis több az olvasásnál vagy a megértésnél, hogy míg az utóbbiak csupán szellemi affekciót fejtenek ki, addig a költészet érintő médiuma, vagyis a hangzás testünkre is hat.

⁴⁵ Rainer Maria RILKE, *Auguste Rodin*, ford.: SZABÓ Ede, Helikon, 1984, 26. Lőrincz elemzése az idézethez: LŐRINCZ Csongor, *A költészet konstellációi*, Ráció, 2007, 20.

⁴⁶ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford.: BONYHAI Gábor, Gondolat, 1984, 93–99.

⁴⁷ *Uo.*, 89–93.

a határ, de ez sem az érintőhöz, sem az érintetthez nem tartozik, ezáltal kerülve az érinthetetlen köztesség pozíciójába, amely mégis megérint minket.⁴⁸ Ennek szemléletessé tételére álljon itt Lőrincz egyik Hölderlin-értelmezésének példája, amely a szélről állapítja meg, hogy megérint, noha maga érinthetetlen.⁴⁹ Természetesen a határ kérdése felveti kint és bent viszonyának kérdését is, amely akár a fentebb vázolt gadameri gondolatok mentén is elvezet minket valóság és fikció mibenlétének kérdéséhez, amely kettősség – mint azt látni fogjuk a következőekben – szorosan kapcsolódik az érintés témájához.

Mindezek előtt azonban érdemes kitekintenünk Heidegger *Lét és idő* című művének 28–30. paragrafusára, hiszen az affekció, érzék (Sinn) és térbeliség kérdései kerülnek bennük érdekes megvilágításba. Ezek a paragrafusok a hangulat témáját járják körül, amely napjainkban sem marginális terepe a kutatásoknak, gondoljunk itt Hans Ulrich Gumbrecht 2011-ben megjelent *Stimmungen Lesen* című könyvére. Hangulatok nélkül – mondja Heidegger – nem jöhetne létre affekció, sem az érzék, sem az értelem tekintetében.⁵⁰ Azaz sem „külső” (érzéki), sem „belső” (értelmi) affekció nem lehetséges hangulatok nélkül. Mikor a hangulat „ránk ront” „[n]em »kívülről« és nem is »belülről« jön, hanem a világban-benne-lét módjaként ebből magából lép elő”⁵¹ Azt láthatjuk, hogy külső és belső dichotómiáját az említett heideggeri gondolatok is viszonylagosítják, amely gadameri értelemben vett esztétikai tapasztalatba való bevonódás, vagy a Husserl és Heidegger nyomán tárgyalt szubjektum-objektum kritika mentén⁵² – amely megértő és megértendő elválaszthatatlanságával áll kapcsolatban, vagyis azzal hogy a két instancia nem külön-külön egy-egy világnak a része, hanem ugyanazon világban van jelen⁵³ – vezet el minket valóság és fikció kérdésségéhez, mely ponton visszacsatolhatunk az érintés témájához. A kérdés, amely ezen a ponton iránymutatásként szolgálhat, hangozzék így: mi az, ami megérint minket, és mit vagyunk képesek mi megérinteni? Hans Ulrich Gumbrecht *A jelenlét előállítása* című könyvének legelején úgy fogalmaz, hogy „ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie”,⁵⁴ azaz a taktilitás az, amely az episztemológiai értelemben felfogott igazságról való megbizonyosodást szavatolni látszik. Mintha a *Metamorphoses* szövege is így gondolkodna, mikor a következőket olvassuk a fiú tükörképéről: „posse putes tangi” („Úgy vélhetnéd, hogy meg lehet érinteni [ti.: annyira valóságos a tükörkép]”) (III. 453), amely kijelentés az

⁴⁸ LŐRINCZ, I. m., 21.

⁴⁹ LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, 2014, 86.

⁵⁰ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford.: BACSÓ Béla és mások, Gondolat, 1989, 274.

⁵¹ *Uo.*, 273.

⁵² GADAMER, I. m., 177–190.

⁵³ vö. az esztétikai tudat absztrakciójának bírálatával: *Uo.*, 81–87.

⁵⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, ford.: PALKÓ Gábor, Ráció, 2010, 7.

ekphraszisz nyelvét idézi – hiszen Narcissus tükörképét műalkotásként fogja fel a szöveg⁵⁵ –, amely alakzat, mint azt már említettük, általában csak kép és nyelv viszonyát problematizálja, de ezen a szöveghelyen az érintést is játékba hozza. Látvány és tapintás viszonyáról sem egységesen beszélnek a szöveg figurái, hiszen hol látás és érintés konvergenciáját állítják, hol pedig éppen ezek heterogenitását. A két érzékterület összefonódására legyen példánk, mikor Echo először pillantja meg Narcissust. A 371. sorban olvashatjuk: „vidit et incaluit” („meglátta és szerelemre gyúlt”). A lány szerelemre lobbanását kifejtő hasonlat – egy fáklya meggyújtása egy másik odaérintésével (III, 372–374) – tehát a meglátást teszi meg a megérintettség okának. Noha jól tudjuk, hogy az érintést, vagy a meggyulladást („incaluit”) itt nem annyira szó szerint, mint inkább figurálisan kell érteni, vagyis érzelmi érintettségről, nem pedig érzéki affekcióról van szó. Látvány és tapintás különműségének példája, mikor Narcissus így kiált fel: „liceat quod tangere non est aspicere” („legyen szabad nézni, amit megérinteni nem lehet”) (III. 478–479). Annak ellenére, hogy Narcissus ebben a kijelentésében elismeri, hogy a másik fiú csupán illúzió, és nem rendelkezik materialitással (érinthesetlenség), mégsem hagyja el a forrást. A két szövegrészletben az érintés morális és érzéki aspektusa is játékba kerül. Ez a két jelentésszint ötvöződik az érintés első előfordulásában: „nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae” („egy lány és egy fiú sem érintette meg [ti.: Narcissust]”) (III. 355). Az érintés itt jelentheti azt, hogy egyetlen fiú és lány sem került taktilis kapcsolatba Narcissusszal (akár hordoz ez az érintés szexuális felhangokat, akár nem), de érthetjük úgy is, hogy egyetlen fiú és lány sem érintette meg, azaz nem gyakorolt hatást a főhős érzelmeire, amely két jelentés között kauzális viszonyt is feltételezhetünk, mivel éppen amiatt utasít el minden közeledést, mert senki sem váltja ki belőle az ehhez elvárt érzelmeket. Az érintetlenség ezután a Narcissus által talált forrás kapcsán kerül szóba, melynek tükrét sem pásztor, sem hegyi kecske, sem más állat, sem madár, sem lehulló ágak nem érintették („contigerant”) (III. 407–410). Tehát ekkor az érintetlenség képzele mentén kerül egymással helyettesítési viszonyba Narcissus teste és a forrás.

A már idézet Gumbrecht-szöveghely folytatása így hangzik: „Ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie, és ez azt is jelenti, másfelől, hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre”.⁵⁶ De nem úgy áll-e inkább a dolog – tehetjük fel a kérdést –, hogy ami megérint minket, azt nem feltétlenül vagyunk képesek viszontérinteni? Példa lehet erre a szél értelmezése Lőrincz Csongor idézett Hölderlin-elemzése kapcsán, de eszünkbe juthat az *Oedipus Kolónosban* című tragédia címszereplőjének majdnem utolsó mondata, amely a

⁵⁵ KRUPP, I. m., 99.

⁵⁶ GUMBRECHT, I. m., 7.

következőképpen hangzik: „Óh, fénytelen fény, aki hajdan az enyém / Voltál, sugarad utoljára simogat [haptetai]”.⁵⁷ Oedipust tehát képes érinteni a fény, noha a fény megérintése az ő részéről nem lehetséges. De idézhetjük Lőrincz néhány vonatkozó megjegyzését is: „amivel a költészet megérint, az mindig legkevésbé sajátja”,⁵⁸ vagy „az érintő kéz, az érintettel való interpenetrációban maga is önállósul hordozójához képest, bizonyos értelemben szupplementummá válik, exteriorizálódik: létmódja ebben az értelemben analóg a lírai hangéval”.⁵⁹ Ezek mellé pedig érdemes odatennünk Gumbrecht gondolatát a *Stimmungen Lesen* bevezetőjéből, amely szerint a prozódia lenne a költészetnek az a tulajdonsága, amely mindenkor ugyanúgy hat a befogadókra.⁶⁰ Kétségtelen, hogy a hang megérint minket, afficiálja testünket, valami közvetlenként érzékeljük, de kérdésként tehetjük fel, hogy képesek vagyunk-e viszontérinteni a hangot, ha azt az utólagosság státuszába utaljuk, amely a befogadás aktusa során jelentkezik? Nem beszélve természetesen a hang azon episztemológiai státuszáról, hogy noha az megérint, maga mégsem tapintható ki.

Az imént elmondottakat figyelembe véve fordulhatunk csak kellő körültekintéssel a Narcissus-történet azon részéhez, amelyben Narcissus saját képmását szemléli, és próbál azzal taktilis kapcsolatot létesíteni. Mikor a fiú megpillantja magát a forrás tükreben, a látvány érzelmileg és testileg is afficiálja. Testét is érinti a kép – noha a látás az egyetlen olyan érzékünk, amelynek működése során nincs taktilis viszony az érzékelő és az érzékelt között –, hiszen a jelentkező patológus tünetek mind a fiú testével állnak kapcsolatban. Vagyis annak ellenére, hogy Narcissus és szerelme nem egy narratív szinten helyezkednek el, mégis létrejöhet valamiféle érzéki érintésen alapuló viszony. Ezen a ponton kérdésként merül fel az, hogy Narcissus önmegpillantása és a jóslat („si se non noverit”) miféle kapcsolatban áll egymással. Másrészt ettől nem függetlenül azt is kérdésessé tehetjük, hogy omnipotens-e az elbeszélő, vagy Narcissus érzelmei levezethetőek-e a külső, testi jelekből, mely korántsem biztos, hiszen a szöveg tanúsága szerint a fiú éppen mikor a legnagyobb hatás éri – észreveszi tükörképét –, akkor válik márványszoborhoz hasonlóvá (III. 416–417). A jóslatban szereplő „noverit” jelentheti egyrészt azt, hogy megismer, másrészt azt is, hogy felismer (anagnorisis). Viszont ha a jóslat pusztán arra utal, hogy felismeri-e azt Narcissus, hogy önnön tükörképét látja, akkor Teiresias jóslata nem korrelál a delphoi jósda falára felírtakkal, és azt implikálja, hogy a fiú akkor maradna életben, ha nem ismeri fel, hogy saját képmását szemléli. De ennél sokkal fontosabb, hogy az önmegpillantás ekvivalens-e az önmegismeréssel, vagy

⁵⁷ SZOPHOKLÉSZ, *Oedipus Kolónosban*, ford.: BABITS Mihály, 1550–1551. sorok

⁵⁸ LŐRINCZ, *A költészet konstellációi*, 28.

⁵⁹ *Uo.*, 21.

⁶⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford.: CSÉCSEI Dorottya, Prae, 2013/3., 19.

általánosabban: a látás magában foglalja-e a megértést is? Ovidius szövege nem igazít el minket a tekintetben, hogy milyen belső folyamatok játszódnak le Narcissusban a tárgyalt jelenet során – vagyis, hogy közelebb kerül-e a fiú önmaga megértéséhez –, ezekre csupán a fiú cselekedeteiből tudunk következtetni, tudniillik, hogy megpróbálja megölelni és megcsókolni saját tükörképét. Más példák mentén viszont arra a következtetésre juthatunk, hogy a puszta látás korántsem szavatolja a megismerést, annak ellenére sem, hogy külső, testi jelekből is következtethetünk belső tartalmakra (érzelmekre, tulajdonságokra). Még hozzá azért nem, mert a jel csak akkor képes jelként funkcionálni, ha magában rejtje a hazugság lehetőségét is. Látás és megismerés különeműségének legradikálisabb ókori példaként az *Oedipus király* álljon itt példaként, melyben a címszereplő számára saját bűnjelei mindvégig a szemei előtt hevernek, azonban ezeket csupán később ismeri fel.⁶¹

A tisztáson,⁶² ahol végül Narcissust utoléri a végzet, figyelemreméltó mintázat rajzolódik ki felszín és mélység, átlátszó és átlátszatlan között, mindezek pedig a csere fogalmával is szoros kapcsolatban állnak. Nem mellékes az sem, hogy Narcissus egy locus amoenusra érkezik – amely többek között a hamarosan szóba kerülő Actaeon- és emellett Narcissus történetével sok ponton hasonlóságot mutató Hermaphroditus-történetben is felbukkan –, amely köztudottan természeti és kulturális, vagy természet által formált és mesterségesen megalkotott eldönthetetlenségének színhelye. Ezen viszonyok Narcissust is zavarba hozzák, miként saját képmását szemléli, amely mind érzelmileg, mind testileg megérinti őt. Azonban a fiú kísérletei a viszontérintésre kudarcba fulladnak érzéki tekintetben (képtelen megcsókolni képmását, vagy megölelni azt), noha úgy látja, hogy érzelmileg ő is afficiálja szerelmét, amely a 442. sortól induló monológ megállapításaiból derül ki, amely

⁶¹ Gildenhard és Zissos elemzi részletesen Szophoklész tragédiája és a Narcissus-történet közötti párhuzamokat. A legerősebb kapcsolatot éppen az anagnorisis teremti meg, az a pillanat, mikor a két szereplő felismeri, hogy akit keresett (Laios gyilkosa, illetve a szeretett fiú), valójában saját maga. Ingo GILDENHARD – Andrew ZISSOS, „Ovid’s Narcissus (3.339–510). Echoes of Oedipus”, *The American Journal of Philology* 121 (2000), 136.

⁶² A tisztás felidézheti Heidegger *Lichtung* fogalmát is, amelyet hol *világlás*nak, hol *tisztás*nak fordítanak. Ennek egyik számunkra fontos aspektusa az az egymást keretező mozgás, amely a „fénylő közép” és a „körzet” közt létesül, amely mozgás egy helyütt hasonló mintázatot mutat *föld* és *világ* vitájával is, mely „vitában az egyik túllendíti a másikat önmagán” és akár a műalkotás anyagszerűségének és az előálló értelemnek egymást folyton megelőző játékára is utalhat. (Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete* = Uő, *Rejtektutak*, Osiris, 2006, 37–41). E mozgás akképpen jön létre a költészet esetében, hogy a jelentésalkotást irányíthatja a szöveg mediális szituáltsága, például a szöveg sorokba tördeltségének mikéntje, hangzósága, de e nem-szemantikai mozzanatoknak már elébe megy maga az értelmezés. Nem melléleg maga a Narcissus-történet is tisztásként funkcionál a harmadik könyvben, hiszen ahogy az elbeszélés recepciója gyakran megállapítja, a Narcissusról szóló történet heterogén az őt körülvevő Théba városához fűződő egyéb elbeszélésekkel (Brooks OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966, 231), mindemellett persze keretezheti is a többi történetet, vagy az egész művet, mivel – sok más metapoétikus elbeszéléssel egyetemben –, mint azt láttuk és még fogjuk is látni, jelen történeteknek, vagy magának az irodalomnak az olvasásáról is tanúságot tesz. Mindezek mellett az a párhuzam is figyelemre méltó, hogy miként Narcissus megérkezik a tisztásra az olvasó is ekként tesz. A történet szereplőinek a mű olvasása során betöltött funkciójának értelmezésére később részletesebben is kitérünk.

mintegy Narcissus érzelmi feltárulkozásaként funkcionál. Szavak által saját belső folyamatairól tesz tanúságot, azaz egy cserét hajt végre, hiszen érzelmei helyett szavait teszi élénk. Vagyis azt láthatjuk, hogy egy, az érzelmekhez képest külsődleges médiumról – Narcissus szavairól – olvasható le az, ami a fiú belsejében zajlik. Ezzel persze korántsem azt állítjuk, hogy a szó az érzelmek közvetítésének transzparens médiuma lenne, hanem azt, hogy az érzelmek fenomenalizálásának ez az egyik lehetséges módja a cselekedetek mellett, melyek itt is szerephez jutnak. Vegyük például a csókot, amely szintén csupán felületek súrlódása, mégis valami belső kinyilvánításaként értelmezhetjük,⁶³ de nem csak a csók, hanem a víz felszínén tükröződő kép is ezt ígéri, a mélység képzetét implikálja, és valami többre, valami önmagán túlira utal, ugyanúgy ahogy a nyelv. Tehát a csók során az érintkező felületek által képződik meg a mélység illúziója, ahogy a tükör felületén megjelenő kép térbelisége, azaz mélysége is csupán illuzórikus. Narcissus is úgy látja, hogy szerelme, mikor ő a forrás fölé hajol, a vízréteg alatt hanyattfekszik (III, 452), azaz térbeliesíti a kétdimenziós képet. A nyelvben is rétegek érintkeznek, szó szerinti és figurális szintjei – vagy ha tetszik az érzéki és az érzékfeletti –, mely szembenállásból az első elem úgy oldódik fel a másodikban, hogy maga nem tűnik el. Ez történik akkor is mikor a kristálytisza („inlimis”) (’iszaptalan’) víz felszínén megjelenik a tükörkép. Mind a csók, mind pedig a tükröződő kép a nyelv metaforája, amely a mélység ígéretével kecsegtet, és melynek olvasása mindig valami önmagán túlit, ez esetben egy tudatot implikál, amely mintegy szavatolni köteles a jelentésért, mindez persze az olvasás elkerülhetetlen hallucinatórikusságának következménye. Másképpen fogalmazva, az olvasás nem más, mint egy eredet, egy beszélő arc és ezzel együtt egy jelentésadó tudat fikcionálása, vagyis az olvasás és a prozopopeia teljesítménye tulajdonképpen ugyanaz. Mint azt a dolgozat elején már jeleztük, a *Metamorphoses* történetei felfoghatóak eredetek felgöngyölítésekként, bizonyos érzéki jelenségek kialakulását beszélik el, például, hogy miért van visszhang (akusztikai), vagy miért sötét az etiópok bőre (vizuális),⁶⁴ és még hosszan sorolhatnánk. De legtöbbször nem csak maguknak a tárgyalt jelenségeknek az eredetét mesélik el, hanem magának az eredetet elmesélő történetnek is inszcenírozzák a létrejöttét. Azaz láthatóvá válnak azok az arcok, amelyek maguk is eredetek és az eredetről mesélnek.

Nem sokkal korábban már szóba hoztuk, hogy Narcissus nem képes taktilis kapcsolatba lépni saját képmásával, melynek oka nyilvánvalóan a tükörkép illuzórikussága,

⁶³ „Mert csak ez az érintés, ez a kontaktus, ez a tapintat lesz képes arra, hogy megérintsen valami érinthetlent” Jacques DERRIDA, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford, 2005. 104.

⁶⁴ Id.: Phaeton története: II. 1–332.

nem hús-vér jellege, mely illuzórikusság azonban korántsem zárja ki a kölcsönös affektus bizonyos aspektusait, ahogy azt az esztétikai tudat absztrakciója sugallná.⁶⁵ Narcissus az eldöntetlenség állapotában lebeg, hiszen hol valóságnak, hol fikciónak érzékeli saját képmását. Mikor elfordul a tükröződő felszíntől – vagyis mikor felfüggesztődik az esztétikai tapasztalat –, felismeri, hogy szerelme nem más, mint önnön képmása, viszont ennek beismerése után sem ennek értelmében cselekszik. Miként már előzőleg is idéztük, Gumbrecht úgy fogalmaz, hogy ami jelen van, az megérintható. Feltehetjük ekkor a kérdést, hogy Narcissus teste jelen van-e önmaga számára? A fiú így nyilatkozik egy helyütt saját maga számára való jelenvalóságáról: „inopem me copia fecit” („szegénnyé tesz a gazdagság”) (III. 466).⁶⁶ Vagyis annyira közel van sajátmagához, hogy éppen ez a közvetlen közelség utalja elérhetetlen távolságba önmagát, emiatt fogalmazódik meg benne a következő vágy: „o utinam a nostro secedere corpore possem! / votum in amante novum: vellem quod amamus abesset” („Ó, bárcsak el tudnék válni a testünktől! / Újfajta vágy ébred a szerelmesben: bárcsak távol lenne az, akit szeretek”) (III. 467–468). Az idézet két szempontból is érdekes, egyrészt mivel a szerelmi vágy beteljesüléséért hagyományosan a jelenlét szavatolna, jelen esetben viszont éppen a távollét, másrészt pedig a testhez kapcsolódó birtokos névmás többes szám első személyű alakja, amely így a két testet – Narcissusét és tükörképének általa fikcionált testét – azonosnak tételezi. Közelség és távolság, vagy közvetlenség és közvetettség viszonyának szubverziója kapcsán eszünkbe juthat Heidegger híres elemzése Van Gogh – Heidegger szerint – parasztcipőket ábrázoló festményéről. A német gondolkodó azt állítja, hogy a cipők lényege [Wesen] a közvetlen kapcsolat esetén, a mindennapi használat során elrejtőzik és csupán egyfajta távolság esetén, a reprezentáció során tárulkozik fel.⁶⁷ De nem csak a közeli távolba utalása, vagy a közvetett közvetlensége kapcsán idézhető meg *A műalkotás eredete*, hanem a fikció státusza kapcsán is, amely a képmás mentén köthető Narcissus történetéhez. Mint azt az iménti példából is beláthatjuk, Heidegger a reprezentációt nem valami másodlagos, származtatott, elvetendő dolognak tartja, mint például Plátón az *Államban*. Noha a szóban forgó tanulmány magának a mimézisnek a kritikáját is nyújtja,⁶⁸ ezért Heidegger a szöveg további részében olyan példákat választ, amelyek a festménnyel ellentétben nem keverhetők a mimézés gyanújába.

⁶⁵ GADAMER, I. m., 78–79.

⁶⁶ Hasonlóan panaszkodik Midas király is, mikor érintésétől minden arannyá változik: „copia nulla famem relevat” („semmilyen bőség nem enyhíti éhségemet”) (XI. 129). Melyet egyrészt értelmezhetünk úgy, hogy a keze alatt arannyá váló étel nem csillapítja szükségletét a táplálék iránt, másrészt úgy, hogy semmilyen mennyiségű arany nem csillapítja mohóságát.

⁶⁷ HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 23–25.

⁶⁸ „Tehát a műben nem az adott esetben kéznéllevő egyes létező visszaadásáról van szó, hanem ellenkezőleg: a dolgok általános lényegének visszaadásáról” *Uo.*, 26.

Most pedig vegyünk szemügyre néhány közelebbi példát a Narcissus-történetből, amely valóság és fikció dichotómiájának aporetikusságáról, vagy az eredetről nyújt érdekes tapasztalatokat. Mint azt már érintettük, mikor Narcissus a forrásba tekintve beleszeret saját képmásába, az elbeszélő úgy írja le a döbbenettől mozdulatlanul váló fiút, mintha az egy márványszobor lenne: „adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem⁶⁹ / haeret, ut e Pario formatum marmore signum” („elbámul ő maga saját magán és ugyanolyan arccal, mozdulatlanul néz, ahogy egy paroszi márványból készült szobor”) (III. 418–419). Az idézett passzus értelmezéséhez megemlíthetjük Hardie észrevételét, mely szerint az „adstupet” („elbámul”) ige a művészeti alkotások szemlélésének szava⁷⁰ (hozzátehetjük, hogy a 424. sorban szereplő „miratur” is az). Például az *Aeneis* első énekében szereplő ekphraszisz – a Iuno-templom freskóiról, amelyek a trójai háborút örökítik meg – is azzal indul, hogy Aeneas elbámul („stupet”) (*Aen*, I. 495) az őt is ábrázoló képeken. Tehát mindkét szereplő elcsodálkozik miként észleli saját vizuális reprezentációját. Élő és élettelen, eredeti és annak szimulákroma közötti egyértelmű viszony bizonytalanodik el, mikor az elbeszélő szoborhoz hasonlítja Narcissust, ahogy nem sokkal később, mikor a szerelemtől lángoló fiú olvadó viaszhoz hasonlítódik,⁷¹ amely megidézheti egyrészt Horatius *Szatíráinak* első könyvének nyolcadik darabját, ahol a szerelmi varázslás kellékeként szolgáló viaszfigura emésztődik el a tűzben, mely bábuk azt a személyt formázzák, akire a bűbáj vonatkozik. Így a viasz említése is egy szimulákrumhoz teszi hasonlóvá a fiút. Másrészt Pygmalion történetét is szóba hozhatjuk, ahol a mester kőszobra átváltozás közben a jól formálható viaszhoz hasonlítódik.⁷² Továbbá az ovidiusi mű egyik legismertebb elbeszélése is eszünkbe juthat, Daedalus és Icarus története, ahol a mester fia túl közel repül a Naphoz, így megolvad a szárnyait összefogó viasz, aminek következtében a gyermek vízbe fullad.⁷³ De utalhat még a viasz a korszak egyik

⁶⁹ Nem mehetünk el szó nélkül az „eodem” névmás ambiguitása mellett. A kifejezés utalhat egyrészt arra, hogy a fiúnak nem változik az arckifejezése, miként a képmását szemléli, másrészt jelentheti azt is, hogy ugyanolyan az arca, mint a víztükörben megjelenő fiúé. Vagyis térbeli és időbeli aspektust is leképezhet, amely kettősség ismételt szöveg (térbeli) és beszéd (időbeli) szembenállásához vezet minket, amely pedig továbbíranyít a mindjárt szóba kerülő – a Narcissus-történet szempontjából sem inadekvát – ekphraszisz témájához, amely a vizuális, térbeli kép és az auditív, időbeli narráció között igyekszik egységet teremteni. Nem mellesleg az ekphraszisz során bemutatott képek gyakran „megelevenednek”, azaz a kimerevített időpillanatot ábrázoló festmény, mintegy filmként kezd el működni. Ennek legklasszikusabb példája az *Iliász* pajzsléírása (XVIII. 478–608). Tehát élő és élettelen dichotómiája bizonytalanodik el jelen ponton, amely a bekezdésben tárgyalt valóság és fikció oppozíció viszonyával is kapcsolatban áll.

⁷⁰HARDIE, I. m., 146.

⁷¹ „ut intabescere flavae / igne levi cerae [...] solent” („ahogy a sárga viasz szokott a könnyű tűzben megolvadni”) (III. 487–489).

⁷² „ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies” („ahogy a hymetti viasz lágyul meg a napon és a hüvelykujjak nyomására sokféle alakúvá gyúrható”) (X. 284–285).

⁷³ Vagyis a viasz ekkor is valóság (madár) és az azt imitáló ember (Daedalus és Icarus a hamis szárnyakkal) között teremt kapcsolatot.

médiatechnikai eszközére, a viasztáblára is, amely már a görögöknél is a lélek metaforája volt.⁷⁴

A történetek megalkotottságára, teatralitására példa, mikor Narcissus monológot intéz a forrást körbevevő fákhöz. Ha elfogadjuk e terület hasonlóságát egy színházzal, akkor a tisztás lenne a színpad, a fiú a színész, a fák pedig a nézők. A locus amoenus és a színpad párhuzamát Stephen Hinds elemzi részletesen, aki ezen – a *Metamorphoses* első öt könyvében gyakran előkerülő – színhelyeket egyfajta aranykor iránti nosztalgia és erőszakos cselekedetek terrénumaként azonosítja.⁷⁵ Fontos Hinds azon megállapítása is, hogy az ovidiusi locus amoenusokban jelentős szerep jut a virágoknak. Proserpina mielőtt elragadtatik az alvilágba, virágokat szed, ahogy Salmacis is mielőtt meglátja Hermaphroditust, Narcissus pedig virággá változik, de ezeken kívül is találhatnánk még példákat. A virág jól ismert kulturális toposza a szüzességhez és a sebezhetőséghez kapcsolódik, melyek itt is játékba hozhatóak, de Hinds megjegyzi, hogy a római költészetben az irodalmi gyűjtésnek is lehet a figurája.⁷⁶ Tehát a gyűjtés egyrészt utalhat a szerzői tevékenységre is, azaz Ovidiuséra, aki mintegy a római irodalom mezején barangolva összeválogatja, és egy csokorba gyűjti azt, ami elnyerte tetszését, ennek eredménye lenne a *Metamorphoses*. De a gyűjtés nem csak a produkció oldaláról, hanem a befogadás felől is elgondolható, hiszen az olvasó is gyűjtöget, méghozzá olyan elemeit a szövegeknek, amelyek beilleszthetők saját elemzésébe.⁷⁷ Így a locus amoenus nem csak természeti és kulturális (ember, vagy a természet alkotta táj) dichotómiájával állhat összefüggésben, hanem önkéntelen és színpadias viszonyát is megbolygatja, amely odautalhat minket az ovidiusi mű igen erős intertextualitásához, amely a szereplők, vagy történetek irodalmiasságát hangsúlyozza, de mindemellett élet és halál, evilági és túlvilági tematikáját is működésbe hozza, amely egyes pontokon valóság és fikció szembenállásával is kapcsolatba kerül. Proserpina a locus amoenusról elrabolva az alvilág úrnőjévé válik, Narcissus egy hasonló helyen végzi be életét, és a túlvilágon is ugyanazt a cselekvést végzi, mint ott, azaz önmaga képmását nézi egy víztükör felületén. A locus amoenus az árnyasság attribútumával is rendelkezik, amely fény és sötétség ideális összhangjának terepe, e kettő metszéspontja, azaz az alvilági és a földi élet közti átmeneti térként is értelmezhető, mivel világosság és sötétség kettőssége élet és halál szembenállásával is rokonítható. Mikor Narcissus saját képmását szakadatlanul csak bámulja, az elbeszélő a

⁷⁴ vö.: Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford.: KELEMEN Pál, Magyar Műhely–Ráció, 2005, 25.

⁷⁵ Stephen HINDS, *Landscape with Figures: Aesthetic of Place in the Metamorphoses and its Tradition = The Cambridge Companion to Ovid*, szerk.: Philip HARDIE, Cambridge, 2006, 122–149.

⁷⁶ Uo, 133.

⁷⁷ Hiszen a *legere* elsődleges jelentése 'összegyűjt' és csak ezután az 'olvas'.

következő megjegyzést teszi: „corpus putat esse quod umbra est” („testnek véli, ami árnyék”) (III. 417). Az *umbra* ’árnyék’ egyrészt utalhat a locus amoenus árnyasságára, amely a színházi ponyvák képzetét is megidézi egy ponton,⁷⁸ de vonatkoztatható még a szellemekre is,⁷⁹ e szerint a tükörkép mint kísértet jelenik meg. Ehhez kapcsolódik Narcissus önmaga felett érzett gyásza is, de még mielőtt ennek elemzésébe bocsátkoznánk az eredet témájához kapcsolódva megemlítünk még egy példát, hiszen nem mehetünk el szó nélkül amellett a tény mellett, hogy a fiú egy forrásban látja meg képmását („fons erat inlimis...”) („volt egy iszaptalan forrás...”) (III. 407).⁸⁰ Ahogy a magyar nyelvben, a latinban is jelenthet a *forrás* okot vagy eredetet. Ekkor viszont aporetikussá válik az eredeti és a szimulákrum közötti viszony, hiszen a vízforrás és a szimulákrum kerül kapcsolatba úgy, mint ahogy korábban az eredeti (Narcissus teste) és a másolat (szobor) montírozódott egymásra az elbeszélő hasonlata által. Ez a fajta elbizonytalanodás Narcissus látásmódjának leginkább a sajátja, ezt tanúsítja neve is, amely a *narkhé*, azaz a ’kábitás’ szóból ered.⁸¹ Tehát a fiatal fiú saját képmezeje által kábulatba ejtve – és ezzel együtt józan eszt elvesztve⁸² – nem képes még akkor sem eltávolodni a vágya tárgyától, mikor már beismerte annak nem valóságos létét. Úgy tűnhet számunkra, hogy Narcissus bizonytalansága a valóság és fikció elkülönítése kapcsán beszüremkedik az elbeszélő szólamába is, amint azt az előbbi példák (szobor, viasz, színpad és forrás) megmutatták. Ezeken kívül a szakirodalom egyéb szöveghelyeket is érint, ahol Narcissus és az elbeszélő hasonló pozícióba kerül. A 432. sorban olvasható aposztrophé („credule!”) egyben metalepszis is, hiszen az elbeszélő nem vesz tudomást a narratív határokról, mikor saját figurájával, Narcissusszal igyekszik párbeszédbe elegyedni.⁸³ De szintén nem tesz különbséget valóság és fikció közt, miként először a fiút hasonlítja márványszoborhoz (III. 419), majd pedig annak képmezejét (III. 421).⁸⁴ Így azt láthatjuk, hogy az elbeszélő is részint átalakuláson megy keresztül, azaz látásmódját tekintve Narcissusszá változik, annak ellenére, hogy helyenként tisztában látszik lenni a valóság és a fikció kettősségének mibenlétével („corpus putat esse, quod umbra est”). Ugyanezt a mintázatot figyelhettük meg korábban is, mikor a képet és a hangot különítette el a szöveg – mint itt a két nézőpontot –, majd pedig a figurativitás szintjén egymásból bontotta ki őket, ahogy jelen esetben a szemléletmódokkal történik.

⁷⁸ ACÉL, *I. m.*, 165.

⁷⁹ Micaela JANAN, „Narcissus on the Text: Psychoanalysis, Exegesis, Etics”, *Phoenix* 61 (2007), 290.

⁸⁰ A forrás környezetének leírása (III, 407–412) is az ekphraszisz hagyományához kapcsolódik. KRUPP, *I. m.*, 99.

⁸¹ KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Gondolat, 1977, 116.

⁸² Erre utal az elbeszélő, miután Narcissus befejezte monológiáját: „Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem” („Így szólt, és tébolyultan visszatért ugyanahhoz az archoz”) (III. 474).

⁸³ HARDIE, *I. m.*, 147.

⁸⁴ KRUPP, *I. m.*, 103.

Az elbeszélő és az elbeszélte szereplők közti viszony Actaeon történetében is érdekes megvilágításba kerül. A kezdő aposztrophé Cadmust szólítja meg, mely által egy narratív határsértés, egy metalepszis jön létre, mivel az elbeszélő és Théba alapítója nem egy narratív szinten helyezkednek el. Narcissus és Actaeon történetét más jelenségek is összekapcsolják. Mindkettőjük üldözőből válik üldözötté, mindkettőjük számára végzetes kimenetelű a locus amoenusra való megérkezés, míg Narcissus egy Naias (Liriope) gyermeke, addig Actaeon számára éppen a vizinimfákkal, és az ő úrnőjükkal, Dianával történő találkozás hozza el a halált. Az imént említett aposztrophé által létesülő metalepszis is beilleszthető a szöveg azon jellegzetességei közé, hogy több szinten is elbizonytalanítja egyes oppozíciók érvényét, vagy másképpen szólva, az azok között húzódó határok bejárhatatlanságáról tesz tanúbizonyságot. Narcissus maga is ilyen bejárhatatlan, úttalan utakon barangol, mikor Echo felfigyel rá: „Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit” („Meglátta az úttalan utakon kóborló Narcissust és szerelemre gyúlt”) (III. 370–371). Ennek értelmében Narcissus és az olvasó hasonló pozícióba kerülnek, vagyis Narcissus bolyongása az olvasás allegóriájaként értelmezhetővé.⁸⁵ A szakirodalom nem egy helyen utalást tesz arra, hogy Echo pedig magával a szerzővel mutat hasonlóságokat, mivel ugyanolyan kreatívan használja fel mások szavait, ahogy Ovidius teszi azt a *Metamorphoses* megírásakor.⁸⁶ De a szöveg ezt a konstellációt még tovább bonyolítja, mikor Narcissus és Echo között felcserélődik a viszony, hiszen végül a szarvasokat üldöző fiú válik üldözötté, miként a nimfa titokban követi őt. Be kell látnunk tehát, hogy Echo is azonosítható az olvasóval, mert egyrészt ő is nyomokat követ („sequitur vestigia furtim”) („titokban követte a lábnyomokat”) (III. 371), melyek forrását (a fiú testét) sohasem képes elérni, azaz megérinteni, mivel az elmenekül. Másrészt Echo is csupán mások szövegének recitációját hajtja végre, ahogy az olvasás aktusát is értelmezhetjük a néma szövegnek történő hang kölcsönzésével.

Most pedig térjünk rá Narcissus gyászának elemzésére, mely jelenlét és jelen nem lét, közvetlenség és közvetettség, élet és halál és ezzel egyetemben valóság és fikció szembenállásait hozza játékba.⁸⁷ A fiatal fiú önmaga hozzáférhetetlensége – hiszen csak önnön akusztikai és vizuális reprezentációihoz fér hozzá – felett érzett gyászának jelei: a mellek tenyérrel történő ütése és a sírás.⁸⁸ A gyász egy eltávozott, már jelen nem lévő

⁸⁵ vö.: a „narratív labirintus” alakzatával: KRUPP, I. m., 126.

⁸⁶ Genevieve LIVELEY, *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*, Continuum, 2011, 52. és Garth TISSOL, *The Face of Nature*, Princeton, 1997, 16.

⁸⁷ A gyász a *Metamorphoses* több elbeszélésnek is témája, gondoljunk csak Niobé (aki szintén kővé változik), vagy Cyparissus történetére.

⁸⁸ „percussit pectora palmis” („tenyerével melleit ütötte”) (III. 481); „lacrimis turbavit aquas” („könnyekkel kavarta fel a vizet”) (III. 475). A mellek tenyérrel történő ütlegelésének mint a gyász jelének legemlékezetesebb

személyre és magára a gyászolóra is irányuló cselekvés. Szokatlan, hogy Narcissus még életében elsiratja önmagát, gyásza nem annyira önmaga nem élő mivoltára, mint inkább jelen nem lévőségére, saját maga számára történő közvetlen hozzáférhetetlenségére vonatkozik. Mindenesetre a szöveg így is megbolygatja élő és élettelen elkülöníthetőségét. Erre a jelenségre más példákat is találhatunk az *Átváltozásokban*. Mladen Dolar *A Voice and Nothing More* című könyvében az élet elsődleges jelének nevezi a hangot,⁸⁹ amely szintén élet és halál aporetikusságát veti fel Echo mibenléte kapcsán, aki nem csak mint hang van jelen halála után is – mely magával vonja egy tudat implikációját is (prozopopeia), melyet a szöveg is alátámaszt, hiszen a lány a történet végén is visszhangozza a Narcissushoz köthető hangokat (szavak, és a tenyerek csattogása) –, hanem ezzel összefüggésben látni és érezni is képes, mivel még haragszik a fiúra, amiért az elutasította, de végül jajgatását hallva megszánja szerelmét (III. 494–495).⁹⁰ Szintén a halál felől engedi elképzelni a még élő nimfát a „vocalis” (III. 357) jelző, amely utalhat a lány testetlenségére is, hiszen a jelzőt érthetjük úgy, hogy ’hangból lévő’.⁹¹ A fentebb már tárgyalt akuzmatikus hang is kapcsolatban áll az élettelen és a halállal, hiszen a visszhang – melynek a történetben szintén nem vizualizálható a forrása – a prototípusa az olyan technikai eszközöknek (gramofon, telefon, rádió, melyek nem csak élet és halál, de közelség és távolság viszonyát is felforgatják), amelyek leválasztják a hangot annak eredetéről, így egyfajta szellemszerű létmódba utalják a beszélőt. Dolar példája ezen a ponton Proust regényének harmadik kötetéből származik, mikor az elbeszélő telefonbeszélgetést folytat nagymamájával, akinek közelgő halálát sejteti meg a kommunikációnak ez, az akkor még szokatlan módja.⁹² Tehát Echo-t már életében szellemszerűvé teszi a hangok oly módon történő visszaadása, hogy ő maga rejtve marad. De a fiú élete és túlvilági léte között sincs éles cezúra, hiszen az alvilágban is csupán a Styx vize fölé hajolva szakadatlanul csak szemléli saját képmását. Az érintés tematikája, valamint valóság és fikció, élő és élettelen kettőssége mentén idézhető meg Pygmalion története. A szobrászmester, aki a Propoetis-lányok erkölcstelen életmódját látva – akik miután prostituáltakká lesznek, kővé változnak (ahogy Echo is), ezzel az átváltozással mintegy inverzét képezve a most tárgyalt történetnek, ahol kőből lesz hús-vér ember – úgy dönt, hogy

példája a római irodalomból Seneca *Troades* című tragédiája, ahol az elpusztult várost gyászoló trójai nők végzik az említett cselekvést.

⁸⁹ DOLAR, *I. m.*, 14.

⁹⁰ TAMÁS, *I. m.*, 340.

⁹¹ *Uo.*, 339.

⁹² DOLAR, *I. m.*, 64. A tárgyalt Proust-részlet: Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában III.* (Guermites-ék), Európa, 1983, 156–159.

nőtlenül fogja élni életét.⁹³ Nincs teljesen egyedül mégsem, mivel egyik alkotása iránt szerelemre gyúl, minek következtében megfelelkezik annak alkotott létéről és úgy bánik vele, mintha a szobor is ember lenne. Venus ünnepén, az istennő teljesíti Pygmalion kérését, a márványszobor a mester érintésére megelevenedik, és nemsokára gyermekük is napvilágot lát. A szobrászmester jelentősen szerencsésebbnek nevezhető, mint Narcissus, hiszen mindketten egy szimulákrum iránt lobbannak szerelemre, de csak egyikőjük vágya teljesül. Narcissust miért nem duplikálta egy isten sem, hogy beteljesülhessen kívánsága? Csak az ünnep közegében elevenedhet-e meg az élettelen szobor, nem csak az egyén, hanem a közösség számára is? A korábban már tárgyalt játék mellett az ünnep is lehet a műalkotás létmódjának metaforája. Gadamer szerint az ünnep, noha mindig ugyanaz marad, ismétlődése során mindig megújul,⁹⁴ ebből, azaz paradox időszerkezetéből kifolyólag „egyidejűség” jellemzi, amely „azt jelenti, hogy valami, ami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert.”⁹⁵ Felmerülhet bennünk a kérdés, hogy mi tesz tehát különbséget az esztétikai tapasztalat és a téboly közt, amely nem idegen sem Narcissustól, sem Pygmaliontól. A hermeneutika válasza erre az, hogy az esztétikai tapasztalat felfüggesztődésének állapotában képes-e a befogadó az esztétikai tapasztalat reflektálására. Nem mellékes az sem, hogy az így értett esztétikai tapasztalat során mellőzött testi affekció (érintés) illuzórikusan mégis megképződik, az érzékek rászédése révén, és Pygmalion története éppen ennek az érintésnek lehet a példája.

A szertartás tematikájának nyomán visszacsatolhatunk a Narcissus-történet végéhez, a fiú temetéséhez, melyben hangsúlyos szerepet kap a fáklya, amely a római kultúrában két eseményhez köthető: a temetéshez és a nászhoz. Vagyis a fáklya motívuma – amely a tárgyalt történetben először a szerelem tüzenek gyors fellobbbanásának figurája – is magában hordozza élet és halál kettősségét, és ez elvezet minket a tűz ambiguitásához, hogy tudniillik az egyszerre magának az életnek a metaforája, másrészt pedig éppen az élet felszámolásához vezet. Narcissus a már elemzett monológ végén a következőképpen nyilatkozik: „primoque extinguior in aevo” („fiatalon alszik ki életem tüze” vagy „fiatalon száradok ki”) (III. 470).

⁹³ A *Metamorphoses* más metapoétikus szöveghelyeinek szereplői is kireflektálják magukat az élővilág ekképpen értett ökonómiájából, melyet talán nem érdemes rövidre zárni annyival, hogy a művészlét és a hétköznapi élet összeegyeztethetetlen. Például Orpheus, aki Eurydice halála után csak fiúkat szeret, vagy Narcissus, aki pedig önimádata, és emiatt bekövetkező halála miatt sem nemz utódokat. De szintén az ökonómia megbontása az is, mikor Midas király érintésére arannyá váló tárgyak az uralkodó számára kilépnek a gazdaság körforgásából, hiszen éppen ez gátolja meg a táplálkozásban, amely szintén kapcsolatban áll az ökonómiával.

⁹⁴ Hasonló viszony áll fenn aközött a szöveg között, amely az értelmezés aktusa során jön létre. vö.: Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk.: BACSÓ Béla, Cserépfalvi, 1991, 25.

⁹⁵ GADAMER, *Igazság és módszer*, 102.

Más helyen azonban ezeket olvashatjuk: „uror amore mei” („éget a szerelmem tüze”) (III. 464), „tecto paulatim carpitur igni” („lassanként elemészt a rejtett tűz”) (III. 490). Mint azt az első idézetben láthatóvá is tettük a latin szöveg kettős fordításával, nedvesség és szárazság dichotómiája is szerephez jut. Echo a szerelem tüzétől egyszerűen elszárad, míg végül kővé nem válik: „in aera sucus / corporis omnis abit” („a levegőbe távozott testének minden nedvessége”) (III. 397–398), de Narcissus halálát is a kiszáradás okozza, amely erősen ironikus mozzanat, lévén, hogy a fiú mindvégig egy forrás partján tartózkodik. Tulajdonképpen a forrás fellelése is a szomjúság következménye, hiszen a vadászat során kifáradt Narcissust ez vezeti a végzetes helyre, azonban mikor megpillantja tükörképét „másféle szomjúság” ébred benne, így éppen az a cselekedete okozza az olthatatlan sóvárgást – és ezzel együtt a halált –, mellyel éppen ezt a vágyat igyekszik csillapítani. Tehát miképpen élet és halál kettőssége találkozik a fáklya motívumában, úgy van jelen a fény és a sötétség is a locus amoenus árnyasságában.

Ezen a ponton érdemes rátérni a dolgozat ötödik vezérfonalaként megjelölt, imént említett dichotómia elemzésére, amely látás és nem látás, értelem és értelemnélküliség, vagy akár a betű és annak háttére közti viszonyt is játékba hozhatja. De ezeken kívül a szöveg erősebb kapcsolatot mutat fény és árnyék, tűz és víz szembenállásai között. A szövegben a „szem” („oculus”) helyett mindhárom előfordulás esetében az irodalmibb „lumen” szó szerepel. Tehát a szemek a tűzzel lennének kapcsolatban, amely – mint azt már korábban tárgyaltuk – egyszerre utalhat az égés folyamatára és egy érzelemre, a szerelemre. Ez a kettősség, amely külső és belső dichotómiáját bizonytalaníthatja el, a szem érzékszervében is tetten érhető. Gondoljunk csak arra a közhelynek számító közmondásra, amely a szemet a lélek tükrenek nevezi. Ha az előbbi két szembenállás egymással tükrös szerkezetét elfogadjuk, akkor a tűz – nyilvánvalóan – a fényhez kapcsolódnék, és ennek értelmében a víznek pedig az árnyékkal kell kapcsolatban lennie. Víz és árnyék összetartozását egyébként egy filológiai anomália is alátámasztani látszik, amely a 417. sor utolsó szava körül rajzolódik ki: „corpus putat esse, quod unda/umbra est”. Ekkor a szöveghagyomány két változatot is ajánl, hogy amit testnek vélt az csupán víz, vagy csak árnyék. Akárhogy is legyen, Narcissus tükröződése, azaz árnyképe a víz felületén jelenik meg, így pedig mindenképpen érintkezik egymással vízfelszín és árnyék.

Végezetül pedig zárja ezt a dolgozatot egy szöveghely, amely maga is a lezárásról szól, egy rövid idézet, amely az egész szöveg struktúrájának mesterpéldája lehet: „lumina mors clausit” (III. 503). Az idézet jelentheti egyrészt azt, hogy a „halál lezárta a szemeket”, másrészt azt, hogy a „halál elzárta a fényeket”. A két jelentés, amely egymással kiazmatikus

viszonyban áll, azaz ok és okozat – a szem lecsukása, melynek következménye a fény elzárása – nem választható ketté benne. Ez a struktúra a szöveg egészén végigvonul, nem csak a kiazmus miatt, amely maga is kapcsolatban áll az elemzett történet legfontosabb motívumával, a tükörrel – hiszen a trópus a tükrös görög *khi* betűről kapta nevét –, hanem azért is lehet a szöveg egészének figurája, mert éppen azzal, hogy elzárja előlünk a bináris oppozíciók közti határok biztos megvonhatóságát, teret nyit egy sokkal szubtilisebb elemzésnek. De ugyanígy nyit teret a halál is Narcissus számára, ahol az örökkévalóságig folytathatja kedvelt tevékenységét. A fiú halála, még ha ekvivalens lenne is a tükörbe történő belépéssel⁹⁶ – hiszen a tükörkép („umbra”) és a kísértet („umbra”) közt az árnyvilágban már nincs empirikus különbség –, akkor sem egyesülhetne képmásával, mivel – mint arról a szöveg is beszámol – az alvilágban is elkülönбöződik egymástól a két instancia. Ez az esemény csupán elénk tárja azt a végtelen jelölőláncot, melyet az egymással szembefordított tükrök „színhátekaként” tudnánk csak fenomenalizálni.

⁹⁶ Mivel Narcissus teste eltűnik, csupán egy virág (crocus) marad hátra, amely egyébként Hymenaeusnak, a nász istenének palástját alkotja, mely istennel a *Metamorphoses* tízedik könyvének elején is találkozhatunk.

Bibliográfia

- ACÉL Zsolt, *Orpheus éneke*, Ráció, Budapest, 2011.
- ANDERSON, William S., *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*, Oklahoma, 1998.
- ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, ford.: HALASY-NAGY József, Akadémiai, Budapest, 1979.
- BACSÓ Béla szerk., *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, Budapest, 1991.
- BRENNAN, John, „Narcissus in the Text”, *Georgia Review* 30 (1976), 293–327.
- CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Routledge, London–New York, 2001.
- DE MAN, Paul, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford.: FOGARASI György, *Pompeji* 8 (1997), 93–107.
- DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford.: MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014.
- DERRIDA, Jacques, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, ford.: Christine IRIZARRY, Stanford, 2005.
- DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge–Massachusetts, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford.: BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984.
- GENETTE, Gerard, *Narrative Discourse*, ford.: Jane E. LEWIN, Cornell, New York, 1983.
- GILDENHARD, Ingo – ZISSOS, Andrew, „Ovid's Narcissus (Met. 3.339–510). Echoes of Oedipus”, *The American Journal of Philology* 121 (2000), 129–147.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich, *A jelenlét előállítás*, ford.: PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich, „Hangulatokat olvasni”, ford.: CSÉCSEI Dorottya, *Prae* 14 (2013), 9–25.
- HARDIE, Philip szerk., *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2006.
- HARDIE Philip, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford.: BACSÓ Béla és mások, Gondolat, Budapest, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Rejtektak*, Osiris, Budapest, 2004.
- JANAN, Micaela, „Narcissus on the Text: Psychoanalysis, Exegesis, Ethics”, *Phoenix* 61 (2007), 286–295.
- JOHNSON, William A. – PARKER, Holt N. szerk., *Ancient Literacies*, Oxford, 2009.
- KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila – TVERDOTA György szerk., *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Ráció, Budapest, 2009.
- KERÉNYI Károly, *Az örök Antigoné*, Paidion, Budapest, 2003.
- KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford.: KERÉNYI Grácia, Gondolat, Budapest, 1977.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, ford.: KELEMEN Pál, Ráció–Magyar Műhely, Budapest, 2005.
- KRUPP József, *Distanz und Bedeutung*, Winter, Heidelberg, 2009.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Kalligram, Budapest, 2007.
- LIVELEY, Genevieve, *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*, Continuum, London, 2011.
- LŐRINCZ Csongor, *A költészet konstellációi*, Ráció, Budapest, 2007.
- LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014.
- OTIS, Brooks, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966.
- RENGER, Almut-Barbara szerk., *Narcissus: ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2002.
- RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, ford.: SZABÓ Ede, Helikon, Budapest, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford.: B. LŐRINCZ Éva, Corvina, Budapest, 1997.
- SZILÁGYI János György, *Paradigmák*, Magvető, Budapest, 1982.
- SZOPHOKLÉSZ, *Drámák*, Osiris, Budapest, 2004.