

Megálmodott labirintus tucatnyi folyosóval

Daedalus és Icarus mítoszának recepciótörténetéről

Tartalomjegyzék

I.	BEVEZETÉS	3
II.	DAEDALUS ÉS ICARUS A RÓMAI IRODALOMBAN	4
1)	Vergilius: <i>Aeneis</i>	4
2)	Ovidius: <i>Ars Amatoria</i> és <i>Metamorphoses</i>	8
III.	A RECEPCIÓTÖRTÉNET LABIRINTUSA: ALLEGÓRIA ÉS PARADOXON	14
1)	A recepciótörténetről röviden	14
2)	Egy példa: Kántor – Bruegel – Auden – Williams	17
IV.	DAED&ICAR&CO – DAEDALUS ÉS ICARUS A KORTÁRS MAGYAR KÖLTÉSZETBEN	20
1)	Jász Attila: <i>Daidaloszi napló</i>	20
2)	Jász Attila: <i>szárnyas csiga – Átiratok. – Myth&Co</i>	24
V.	UTÓSZÓ HELYETT	33
VI.	BIBLIOGRÁFIA.....	34

I. BEVEZETÉS

Hans Blumenberg szerint a „mítosz mindenfajta befogadás számára – s ide kell sorolnunk a költői befogadás szintjét is – olyan séma csupán, amellyel tetszés szerint lehet bánni [...]”.¹ A mítosz szakrális gyökereiből fakadó ismétléskényszer, amelyet „a variálás örömeinek szabadsága vált fel”, szükségszerűen kikényszeríti a mítoszreceptiót, amelynek azonban nincsen abszolút kezdete: a mítosz mindig is a befogadásban létezik, produkció és reprodukció egyenértékűek.²

Daedalus és Icarus³ története az ókortól kezdve kedvelt, sokat használt, széles interpretációs és variációs lehetőségeket felvonultató mítosz. Ovidius, aki a legnagyobb hatású elbeszélője és továbbhagyományozója a mítosznak, amely szinte minden művében felbukkan (*Her.* 18.19; *Fast.* IV. 283–284; *Trist.* III. 4. 21, III. 8. 6⁴), azon a két helyen is, ahol a történet hosszabb elbeszélésére kerít sort (*Ars am.* II. 21–98, *Met.* VIII. 152–235⁵), egészen máshova helyezi a hangsúlyokat.⁶ De az apa és a fiú repüléstörténete – amint azt látni fogjuk – úgy gyűrűzik végig az egész európai kultúrtörténeten, hogy az egyes alkotások sokrétű párbeszédei között bolyongva végül mi is Minos labirintusában találhatjuk magunkat.

Dolgozatomban a mítosz recepciótörténetének egy szeletét: a kortárs magyar költészetet, és elsősorban Jász Attila *Daidaloszi napló és szárnyas csiga*⁷ (sic!) című köteteit vizsgálom, mindenekelőtt arra koncentrálva, hogy melyek azok a szempontok, amelyek e mítosz értelmezését tekintve a kortárs lírában kiemelt jelentőséghez jutnak – hiánypoétika intertextualitás, metapoétikusság –, egyszersmind rámutatva arra is, hogy ezek az aspektusok, a retroaktív intertextualitás⁸ szellemében hogyan hatnak visszafelé, vagyis: a mítosz antik megfogalmazásait hogyan helyezheti új fénytörésbe az, ahogy Daedalus és Icarus történetét kortársaink olvassák, nem megelégedve arról sem, ahogyan utóbbit a recepciótörténet egy markáns vonulata (Bruegel festménye és ennek 20. századi költői reflexiói) determinálja.

¹ Blumenberg 2006, 116.

² Uo. 133–142.

³ A főszövegben Daedalus, Icarus és a további mitológiai szereplők neveinek latinos írásmódját követem, függetlenül attól, hogy az egyes szövegek milyen írásmódot alkalmaznak, kivéve Ariadné és Pindaros nevét.

⁴ A szöveghelyeket összegyűjti Darab 2009, 338.

⁵ A szűken vett Daedalus és Icarus-epizód a 183. sorral kezdődik, jöllehet az azt megelőző Minos- és labirintusepizód elválaszthatatlan tőle.

⁶ Lásd Gloviczki 2002. Az *Ars*ban még nem szereplő nézők szerepeltetésének lehetséges interpretációiról a *Met.*-ben lásd Davisson 1997.

⁷ A *szárnyas csiga* című kötet címe és az egyes költemények címei is végig következetesen kisbetűvel szerepelnek a kötetben, így dolgozatomban én is ezt fogom követni. A dolgozatban elemzett szövegeket lásd a függelékben.

⁸ Vö. Edmunds 2001, 153.

II. DAEDALUS ÉS ICARUS A RÓMAI IRODALOMBAN

1) Vergilius: *Aeneis*

Vergilius *Aeneis*ében egy rövid részlet erejéig, egy *ekphrasis* keretében találkozhatunk Daedalus és Icarus történetével a hatodik könyv legelején (VI. 14–33), amikor a megtépzott trójai csapat Cumaenél ér partot, ahová a hagyomány – legalábbis e hagyomány – szerint Daedalus érkezett a levegőn át, és templomot állított Phoebusnak.⁹ Ezt a templomot szemlélik Aeneas és a trójaiak, és ennek a templomnak a leírásával szembesül az olvasó. Az *ekphrasis* – több más vergiliusi *ekphrasis*hoz hasonlóan – ahogy Aeneas és csapatát, úgy az eposz olvasóját is az elbeszélte cselekményen való kívülhelyezkedésre és szemlélődésre hívja: a trójaiakat a templom, az olvasót az elképzelt templom és a róla beszélő nyelv szemlélésére.

A szövegrészt az ismétlések és a tükröződések, másrészt az elhallgatás poétikája szervezi. Ez előbbi értendő akár a szó szerinti ismétlésekre, mint a 32–33. sorban a *bis* kifejezés kétszeri szerepeltetése, de arra is, ahogy egy szójáték keretében (*filius* ’fia valakinek’ – *filum* ’fonál’) Theseus és Icarus alakja kerül párhuzamba egymással (*Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolut, / caeca regens filo uestigia* – VI. 29–30¹⁰), ahogy Daedalus művének befejezetlenségét tükrözi vissza a trójaiak szemlélődésének hirtelen megszakítása, vagy akár ahogy a képen látható, Minotaurusnak feláldozott hét fiatal a trójaiak által ott feláldozott hét tulok feláldozásában köszön vissza.¹¹ A szemlélődést hirtelen Sybilla szakítja meg, mondván: *non hoc ista sibi tempus spectacula poscit* (VI. 37). Az ábrázolás több tekintetben is „hiányosnak” mondható: mindenekelőtt – ahogy azt a narrátortól megtudjuk – Daedalus atyai fájdalomából fakadóan nincs jelen rajta Icarus (*tu quoque magnam / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes* – VI. 30–31), de sok egyéb mozzanat is mintha kimaradna a képi elbeszélésből. A Daedalus által készített alkotás ugyanis, legalábbis ahogyan Vergilius *ekphrasis*a bemutatja – nem függetlenül attól, hogy az apa saját történetét ábrázolja a templom kapuján – a *homo faber* történetének csak kifogásolhatatlan, illetve az ő szerepét kidomborító mozzanatait teszi láthatóvá: így például a kép – jelentős logikai és narratív hiányt hagyva maga után – látványosan hallgat arról, hogy Pasiphae és a bika egyesülését is Daedalus tette lehetővé, és így a Minotaurus megszületésében és ennek nyomán a labirintusba záratásban is súlyos felelőssége van, de Ariadné fonala és Theseus hőstette sincsenek megnevezve a leírásban, legfeljebb utalásszerűen

⁹ Erről ld. Hoeffmans–Hoeffmans 1994, 147.

¹⁰ Az *Aeneis* részleteit inntől kezdve Mynors 1972 alapján idézem.

¹¹ Fitzgerald 1984, 57.

jelennek meg,¹² Daedalus bolyongásai viszont annál szemléletesebben vannak ábrázolva, illetve elbeszélve (*Aen.* VI. 24–27). Az ekphrasis alakzata így a középpontba emeli azt a kérdést is: vajon megjeleníti-e ezeket a részleteket a képzőművészeti alkotás, és csak az elbeszélés „feledkezik meg” róluk, vagy már maga a templomkapun látható dombormű is terhes ezektől a hiányoktól? Vagy másképpen fogalmazva: ki hallgat el és mit, illetve ki az, aki megszólítja Icarust? Vagy másképpen fogalmazva: a daedalus emlékmű fedi el készítőjének „ballépéseit”, vagy a vergiliusi narrátor – esetleg szemlélőként és az ekphrasis fokalizátoraként Aeneas – érzékel(tet)i szelektíven Daedalus ábrázolását? Jóllehet ezek a kérdések az ekphrasis jellegéből adódóan alapvetően megválaszolhatatlanok,¹³ jól mutatják azt, hogy nemcsak Aeneasék értelmezése marad töredékes – hiszen a szemlélődés, amely kiragadja egy pillanatra a trójai csapatot az eposz fő cselekményéből, abrupt módon fel is függesztődik –, de a vergiliusi szövegrészlethez közelítő olvasó is kénytelen belenyugodni, az ő interpretációja is szükségszerűen az örök fragmentumlétre van ítélve.

Ez a szembeötlő hiánypoétika – és különösképpen Icarus hiánya – tág teret nyit az interpretációs lehetőségek előtt: egyrészt lebegteti az ábrázolhatóság, elbeszélhetőség, pontosabban ábrázolhatatlanság és elbeszélhetetlenség kérdéseit, hiszen Icarus jelen nem léte Daedalus művészi kudarcának a lenyomataként is felfogható.¹⁴ Másrészt érdemes lehet a részletet mint „figyelemjelenetet” is szemügyre venni, hiszen úgy tűnik fel, hogy a vergiliusi elbeszélő a mítoszt szükségképpen szelektíven ábrázoló képzőművészeti ábrázoláshoz való egyik lehetséges költői viszonyulást prezentálja: ezúttal nem szupplementál, nem kiteljesíti költői eszközökkel az élettelen ábrázolást, hanem a nyelv révén éppen a vizuális hiányt teszi láthatóvá. A hiány jelensége nemcsak a szöveg „mélyrétegeiben”, hanem témaként is megjelenik, hovatovább, az epizód a töredékességhez való egy lehetséges viszonyulást viszi színre: azt a viszonyulást, amely nem tölti ki az üres helyeket a képzelőerő segítségével, hanem a fragmentumot a maga töredékességében ábrázolja.

Csak hogy, jóllehet az elbeszélés a mítosz bizonyos részleteit látszólag elhallgatja, a figurativitásban és a szövegköziségben rejlő lehetőségeket kiaknázva mégis beszél – még ha hallgatólagosan is – arról, amit a képzőművészeti alkotás és/vagy annak verbális megjelenítése elfed. A szövegrészlet ugyanis nemcsak Daedalusnak és Icarusnak, de Catullus 64.

¹² Uo.

¹³ Mitchell az ekphrasist egy „vizuális reprezentáció verbális reprezentációjaként” definiálja. Ezen kérdések megválaszolhatatlansága is abban áll, amit Mitchell „ekphrasztikus szkepszisnek” nevez: abból az alapvető belátásból, hogy az ekphrasis nem lehetséges, lévén a szavak „megidézhetik”, de soha nem „láttathatják” a képet. Mitchell 2008, 194–195.

¹⁴ Vö. Putnam 1987, 197–180. Ennyiben Vergilius narratívájában Icarus bukását Daedalus bukása követi.

*carmen*jének és érintőlegesen gyászepigrammáinak is emléket állít, mindezek nyomán pedig mesterien ágyaz meg a római irodalom legterjedelmesebb Daedalus és Icarus-elbeszéléseinek, amelyek Ovidiusnál (*Ars* és *Met.*) olvashatók.

A vergiliusi szövegrész nyitányát tragikus irónia hatja át: *redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacrauit / remigium alarum posuitque immania templa* (VI. 18–19). Daedalus ugyanis annak az istennek állít templomot, aki – még ha átvitt értelemben is, de – napistenként a fia haláláért felelős. Ezáltal is megelevenedhet a szemünk előtt a naphoz túl közel repülő fiú alakja, amennyiben Daedalus megérkezésében nemcsak sikerét, hanem *egyedül* érkezését, azaz egyben kudarcát is megpillanthatjuk, de a sor az aposztrophé alakzatán keresztül szintén tragikusan közel hozza egymáshoz a szövegrész első és utolsó sorait, és ennek nyomán Phoebust és Icarust is. A kezdősorok virtuóz utalásrendszere még itt sem merül ki egészen: az ugyanis, ahogy itt, és még néhány sorral arrébb (*Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna / praepetibus pennis ausus se credere caelo / insuetum per iter gelidas enauit ad Arctos* – Aen. VI. 14–16) a vergiliusi narrátor Daedalus repülését a hajómetaforikával¹⁵ itatja át, párbeszédbe lép a catullusi epyllion azon soraival, amelyek éppen fordítva teszik ezt: a könnyű fuvalatok képzetén keresztül a hajózást metaforizálják a repüléssel (*atque ita nave leui nitens ac lenibus auris / magnanimum ad Minoa venit sedesque superbas* – *carm.* 64. 84–85¹⁶). Daedalus és Theseus alakjának antagonisztikus kapcsolata kézenfekvő: míg előbbi fia, utóbbi apja halálát okozza, ráadásul Aegeus és Icarus emléke is – miután mindketten a tengerbe zuhantak – a tenger nevében él tovább. Ezt vetíti előre az intertextuális kapcsolat, amely nemcsak a hajózás és repülés, hanem a két szereplő utazásának irányán keresztül is ellentétbe kerül egymással: míg Theseus Krétára érkezik, Daedalus menekül onnan. Mondhatni, a szöveg hangosan hallgat Icarus történetéről, és a fájdalom okán ki nem faragott, illetve el nem beszélt részleteket a halottnak kijáró némasággal beszéli mégis el.

Hasonlóképp visszhangozza Vergilius a catullusi 64. *carmen*t a narrátor metaleptikus kiszólása előtt, amikor Daedalus és a labirintus ábrázolását írja le (*Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resoluit, / caeca regens filo uestigia* – VI. 29–30): *inde pedem sospes multa cum laude reflexit / errabunda regens tenui uestigia filo* (64. 112–113). Kétségtelen, hogy a catullusi elbeszélés is megképez egy hiányt: Theseus és a labirintus történetének elbeszéléséből épp csak Ariadnét

¹⁵ A hajómetaforika az Icarus történetével szoros kapcsolatot ápoló Phaethon-epizódban is fontos szerephez jut (vö. Konkoly 2015a, 26). A két terület ilyen típusú összejátszása pedig olyan nagy hatású, hogy később, a reneszánszban például Giovanni del Virgilio a mítosz racionalizálásának szándékával a repülésre a hajók gyorsaságának metaforájaként tekint.

¹⁶ A Catullus-idézetek forrása: <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>.

felejt ki, jóllehet – minthogy a 113. sor végén álló *filo* kifejezés, a kontextus által erősítve felidézheti a *filiát* – mintha provokatív módon fel is hívná a figyelmünket erre a hiányra. A vergiliusi elbeszélés viszont még eggyel tovább megy a 64. *carmen* szójátékán, és egyrészt egy alternatív mítoszváltozat jegyében Theseus labirintusból való kijutásának érdemét Daedalusnak tulajdonítja, másrészt úgy alakítja át a catullusi sorokat, hogy az ő elbeszélésében a *filo* kifejezés kapcsán könnyen asszociálhatunk nemcsak a *filia*, hanem a *filius* főnévre is. Vergilius tehát ezzel is a hiányt teszi érzékelhetővé, és mintegy aláhúzza: amennyire megdöbbentő a 64. *carmen*-ben Ariadné, annyira megdöbbentő a cumaei Apollo-templomon Icarus hiánya, ráadásul az *aemulatio* jegyében a szójátékot immár két szereplőt néma megidőzésére használva. Mindezt fokozva, Vergilius egy további hiánnyal toldja meg az elbeszélést, amelyet szintén a narratívába beszüremkedő catullusi hangok tesznek mégis hallhatóvá: nem nevezi meg ugyanis sem a labirintust, sem Theseust, pusztán az *inextricabilis error* kifejezést olvashatjuk, amely a kétértelműség játékaival kecsegtet: ha elfogadjuk, hogy a sor elején található *labor* főnév a labirintusra vonatkozó etimologizáló utalás,¹⁷ a „kibogozhatatlan bolyongást” Theseus tévelygő lépteire (*errabunda ... vestigia*), de akár ismétlésként magára a labirintusra is érthetjük.¹⁸

Érdemes még egy utolsó pillantást vetnünk az *Aeneis*-szövegrészlet lezárására a catullusi epigrammák, és általában az epigrammaköltészet felől is. Ugyanis mind az aposztrophé alakzata, mind a *tu quoque* frázis az epigrammaköltészet sajátos jellegzetessége,¹⁹ és az *Aeneis*-ben is ilyen kontextusban, a VII. ének első sorában, Caieta elbúcsúztatásakor fordul elő fordul elő még egyszer (VII. 1–2). Ennyiben pedig a szövegrészlet még egyszer átértékelődik, a cumaei Apollo-templomot ugyanis ennek nyomán felfoghatjuk, újra Catullushoz és a 68. *carmen*-hez kapcsolódva,²⁰ Icarus *non notum sepulchrum*-ként is, amelyet maga a narrátor tesz – az aposztrophé nyomán – *kenotaphionná*²¹, ám ahogy láthattuk, a szöveg mélyrétegeiben, és elsősorban a burjánzó intertextuális utalásrendszer segítségével, meg is tölti a sírt Icarus emlékével.²²

¹⁷ Pavlock 1998, 144.

¹⁸ Vagy kicsit még tovább menve a gondolatban, akár magára a műre: akár a templom kapuján látható domborműre, akár a képzőművészeti alkotásra is.

¹⁹ Ehhez lásd Horsfall 2000, 46., illetve Dinter 2005, 157–160.

²⁰ A catullusi gyászversek és az *Aeneis* intertextuális kapcsolatáról lásd: Somfai Péter készülő tanulmányát (*A catullusi „fivérgyászoló” költemények visszhangjai Vergilius Aeneisében*) az *Ókor* 2020/4-es, megjelenés alatt álló számában.

²¹ Vö. Putnam 1987, 181.

²² De akár eszünkbe juthat a 101. *carmen* 4. sora is: *et mutam nequiquam alloquerer cinerem*.

2) Ovidius: *Ars Amatoria* és *Metamorphoses*

Ezen a ponton érdemes rátérnünk a Daedalus és Icarus történet másik – a vergiliusnál jóval nagyobb terjedelmű – két elbeszélésére, Ovidius *Ars amatoriájának* és *Metamorphosesének* egy-egy kapcsolódó részletére (*Ars* II. 21–98, *Met.* VIII. 152–235). Azt, hogy a hiánypoétika hogyan válik a recepció fontos eszközévé, a két ovidiusi elbeszélés is jól mutatja, hiszen mindenekelőtt mindkét szövegrész – felvillantva ezáltal a hiányos ábrázoláshoz való másik lehetséges viszonyulást – a Vergilius által teremtett „töredéket” írja tovább, az *Icare* aposztrophé által megkonstruált hiány terébe lép be, és azt írja meg, amit Vergilius kihagyott: Daedalus és Icarus repülésének történetét. Az *Icare* kifejezést pedig, egy határozottan szubverzív poétika keretében, több különböző szöveghelyen és kontextusban is visszhangozzák az ovidiusi szövegrészek. Míg Vergiliusnál a narrátor az atyai szereppel és fájdalommal azonosulva szólítja meg a képen jelen nem lévő Icarust (*Icare* – *Aen.* VI. 31), addig az *Arsban* Daedalus saját magát szólítja meg (II. 33), a *Met.* egyik szöveghelyén a fiát kereső Daedalustól halljuk az *Icare* felkiáltásokat (VIII. 231–232), valamivel később pedig a narrátor nem Icarust, hanem Daedalust szólítja meg (VIII. 240²³). Ovidius tehát szinte minden lehetőséget kiaknáz, amellyel a vergiliusi poétika variatív megidézésére alkalma nyílhat, és az intertextuális utalások nyomán a *Met.* elbeszélésében az *Icare* ismétlésén keresztül, utólagosan értelmezve is az *Aeneis* elbeszélőjének pozícióját, a vergiliusi narrátor szerepét magának Daedalusnak adja át²⁴ – ezzel implikálva azt a kérdést is: ki is beszél valójában az *Aeneis* VI. 30–31. soraiban? –, míg a második reminiscenciával lebegtetni azt is, hogy elbeszélésében nem is annyira Icarus, hanem sokkal inkább Daedalus az, aki a hiányt megtestesíti. Ennek az intertextuális eljárásmodnak a hatására – akár az aposztrophé-idézés, akár annak nyomán, ahogy Ovidius a vergiliusi Daedalus fájdalomtól lehulló és remegő kezeit már a nagy mű megépítésének pillanatába vetíti vissza²⁵ – az a benyomásunk támadhat, hogy Ovidius mintegy megelőzi az *Aeneis* szerzőjét, és nem is Ovidius az, aki imitálja Vergiliust, hanem épp fordítva: Vergilius néhány metaforát vagy poétikai alakzatot kölcsönözve meséli el az apa és a fiú repüléstörténetét saját eposzának egy rövid epizódjaként.²⁶

²³ A *Met.*-ből vett idézeteket Miller-Goold 1974–1988 alapján idézem.

²⁴ Ezzel a lehetőséggel már az *Aeneis* is játszik: a narrátor daedalusi módon szólítja meg a részlet elején Phoebust, majd később tőle halljuk az *Icare* kiáltásokat is.

²⁵ *bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus* (*Aen.* VI. 32–33) – *inter opus monitusque genae maduere seniles, / et patriae tremuere manus* (*Met.* VIII. 210–211).

²⁶ Erről az Ovidiusra jellemző poétikai eljárásmodról lásd Hinds 1998, 99–122.

Ebben a keretben értelmezhető az is, ahogy Ovidius a Vergilius által előkészített hagyománnyal bánik. Az *Aeneis* elbeszélésében manifesztálódó hiánypoétikát ugyanis Ovidius – például az *Icare* többszöri visszhangzásával – a történet szerves részévé teszi.²⁷ Amikor ugyanis Daedalus először szólítja meg fiát a *Metamorphoses*-ben: „*Icare,*” *ait* „*moneo, ne, si demissior ibis, / unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat*” (VIII. 204–205), Icarus még jelen van, bár az atyai kezek remegése – különösképpen a vergiliusi szöveg ismeretében – már előrevetítik szörnyű végzetét. A következő, többszörösen visszhangzó aposztrophék esetében viszont – bár Daedalus ezt még nem tudja – az apa épp úgy a már jelen nem lévő fiút szólítja meg, ahogy tette azt a vergiliusi narrátor: *at pater infelix, nec iam pater,* „*Icare,*” *dixit,* / „*Icare,*” *dixit* „*ubi es? qua te regione requiram?*” / „*Icare*” *dicebat...* (Met. VIII. 231–233). Ezáltal az ovidiusi narrátor nemcsak Daedalus szájába adja az *Aeneis* elbeszélőjének szavait, hanem – az epigrammatikus ismétlésre még nagyobb hangsúlyt helyezve – Icarus emlékműállításának történetét a repülésepizód terébe írja vissza. Innen nézve a *sepulchro condidit* szókapcsolatot érthetjük így is: Daedalus szavaival, illetve szavainak az epigrammaköltészetet idéző jellegével temeti el fiát – hogyan is tudná más módon eltemetni a tengerbe zuhant holtestet? –, és hozza létre a vergiliusi szövegben még csak az allúzióhálózat révén megképződő *kenotaphiont*. A narrátor pedig – új energiákkal feltöltve az *Aeneis* elbeszélésének hiányképző erejét – egy másik, jelentős hiány érzékeltetésének erejéig szakítja meg az atyai kiáltásokat, amikor hozzáteszi: nem is apa már, *nec iam pater* az, aki fia után kutat.

Ariadné és Daedalus, illetve Ariadné és Icarus alakjainak párhuzamosságát is továbbgondolja a Met. az allúziók révén: először is épp olyan magányos elzártságban létezik a szigeten Ariadné, mint Daedalus, a megoldásaik azonban merőben eltérőek: míg a catullusi Ariadné a halálát látja a helyzetében (64. 184–187), addig az ovidiusi Daedalus meglátja a menekülés lehetőségét („*terras licet*” *inquit* „*et undas / obstruat: et caelum certe patet; ibimus illac*” – Met. VIII. 185–186). Amikor azonban azt hihetnénk, hogy Daedalus képes kilépni az intertextuális kapcsolat által bukásra determináltságból, az ovidiusi elbeszélés végén a catullusi narratíva egy újabb – nem éppen biztató – tematikus visszhangjára lehetünk figyelmesek: Daedalus éppúgy ontja hiába szavait a szélbe, ahogy Ariadné (*carm.* 64. 164–166), ráadásul az *ignarus* jelzőn

²⁷ A két ovidiusi elbeszélés tartalmilag is feltűnő hiányokkal dolgozik: kezdve ott, hogy a Met. egész kontextusának tekintetében a filológia egyik központi problémája, hogy a történetben nem találkozunk szigorú értelemben vett átváltozással (jóllehet Anderson 1972, 199–200 szerint Daedalus tényleg valami madár-félévé [„kind of bird”] változott), folytatva azzal, hogy – a Met. többi történetével szemben – isteni közbeavatkozásra sincs példa. Icarus bukásának lehetséges okait is csupa, a hiányhoz kapcsolódó fogalommal tudjuk leírni: *impietas*, engedetlenség (az engedelmesség, a szülők és az istenek tiszteletének hiánya), fiatalság (a bölcsesség hiánya), nagyravágás, gátlástalanság (az önmérséklet hiánya) stb.

keresztül Icarus alakja idéződik meg, aki a saját magára leselkedő veszéllyel szemben *ignarus* néhány sorral feljebb.²⁸ Ahogy tehát Icarus nem sejti a rá leselkedő veszélyt, úgy nem ismerik a szelek Ariadné szerencsétlenségét, de éppígy nem sejti Daedalus sem, hogy kiáltásai hiábavalóak. Mindeközben egymásra íródik Ariadné és Icarus alakja is. Egyrészt: Icarus kiáltásait éppúgy elnémítja a tenger (*Met.* VIII. 229–230), mint ahogy Ariadné hangját hordja szét a szél, másrészt azáltal, hogy Ovidius – a vergiliusi reminiscenciák révén – visszautalja Icarust az ekphrasisbeli jelen nem létebe: a fiú, akárcsak apja, végső soron, ha nem is Kréta szigetének, hanem a fikcionalitásnak a rabjaként, a királylány sorsára jut.²⁹ Ovidius tehát mintegy visszalép egyet az intertextuális lánc szemein, Vergilius mögé kerülve, de a költőelődöt el nem felejtve.

Ovidius nemcsak a Vergilius által is megidézett catullusi részleteket szálatzza szét és kontextualizálja újra, hanem – meglátva már a 64. *carmen*ben is megbúvó labirintus–szövegmetaforapárt –, erre, illetve Horatius ódáinak emlékezetére támaszkodva építi tovább a burjánzó polilógust, míg Daedalus és Icarus történetét mint *par excellence* költőalakok történetét is olvashatóvá teszi.³⁰

A *Metamorphoses* szigorú értelemben vett „Daedalus és Icarus” elbeszélését Ariadné, Theseus és a labirintus történetének rövid leírása előzi meg (*Met.* VIII. 159–168.), amely úgy idézi fel a catullusi labirintusleírást (*carm.* 64. 112–115.), hogy szinte az az érzésünk is támadhat: Ovidius úgy igyekszik megalkotni saját Daedalusának labirintusát, hogy abból még a catullusi Theseus se találjon ki, de a retroaktív intertextualitás révén az *Aeneis* megfelelő szakasza is újraértelmeződhet: az ovidiusi szövegrész egy újabb többértelműséget képes megnyitni benne. A *hic labor ille domus et inextricabilis error*³¹ sor utolsó két szava ugyanis (*Aen.* VI. 27), amely

²⁸ Az ovidiusi szövegek azonban lexikálisan is határozottan építenek a hiány fogalmaira, mindkét elbeszélés hemzseg ugyanis a fosztóképzős kifejezésektől, tagadásoktól, egyes szöveghelyeken ez pedig paradigmatis jelentőséggel bír. A *Met.* elbeszélésében például Daedalus az *ignotas artes* („ismeretlen művészetre”) fordítja a figyelmét, és *ignotas alason* („ismeretlen szárnyakon”) emelkedik a levegőbe. Icarus nincs tisztában a rá leselkedő veszéllyel (*ignarus pericla*), ahogy az *Ars*ban is úgy játszik a szárnyakkal, hogy nem tudja, azok később az ő vállát fogják nyomni (*Nescius haec umeris arma parata suis*). Daedalus *non repetenda* csókokat ad Icarusnak, miután a korából fakadó meggondolatlanságból óvatlanul (*incautis nimium temerarius annis*) a magasba tör, és megolvadnak szárnyai, a zuhanás közben egy csepp levegőt sem képes fogni (*non ullas auras*), vagy csapkodó karjai nem képesek tartani a könnyű levegőt (*nec tenues ventos brachia mota tenent*), ahogy Daedalus sem képes visszatartani könnyeit (*Nec patriae lacrimas continuere genae*).

²⁹ Ariadné fikcióba zártóságáról lásd: Tamás 2017, 28–32.

³⁰ Az Ovidius-elbeszélés ilyen megközelítéséhez lásd: Ritoók 2009, Gloviczki 2002.

³¹ A 64. *carmen* igen szoros intertextuális kapcsolatot ápol a *De rerum naturá*val (lásd: Tamás 2017), az *errare* kérdésének pedig kiemelt jelentősége van már a mű II. könyvének legelején (1–14). Ennek fényében úgy tűnik fel, hogy sem a vergiliusi narrátor/Aeneas, sem Daedalus nem képes(ek) arra, hogy epikureus módon, fájdalom nélkül szemléljék Icarus bukását, ahogyan a catullusi Aegeus és a vergiliusi Dido sem voltak képesek epikureus szemlélőkké válni.

vonatkozhat akár Theseusra, akár magára a labirintusra is, egy harmadik értelmezési lehetőséggel gazdagodik: a szintén tévelygő mesterember képével, akit megcsal saját műve (*vixque ipse reverti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti*—*Met.* VIII. 167–168). Innen nézve a *domus* kifejezés – amelyet a másik két alternatíva esetében mint a Minotaurus „otthonát” lehet interpretálni – vonatkozhat éppúgy arra, hogy a labirintus Daedalus otthona lesz, mint amennyire arra, hogy a *monstrum*é.

A catullusi labirintus metapoétikus vonulatait³² még egy, szintén önreflexív epikus hasonlattal dúsítja fel Ovidius:³³ Daedalus művének csalfaságát és kanyargásait a Meander folyó bolyongásához hasonlítja (*Met.* VIII. 162–166). A folyónak metapoétikus és programadó jelentősége van a római irodalomban: Propertius például az elégiaköltészet könnyed témáival szembenálló súlyosabb témaként sorolja fel a Meander hullámlásának megénekklését (II. 34. 33–36), Seneca pedig egyenesen a költői *aemulatio*val állítja párhuzamba a folyó kanyargását. (*Ep.* 104. 15).³⁴ Ovidius tehát már Daedalus első munkáját, amely később a repülést kényszeríti ki, a költői munkával szoros kapcsolatban álló labirintussal és folyóval metaforizálja, és hozzátehetjük: ahogy a Meander hullámai vagy a labirintus folyosói, úgy téveszti meg olvasóját, kanyarog, és tér vissza újra és újra önmagához maga a *Met.* is.³⁵ Amikor a mesterembert a szárnyak készítése közben írja le, a narrátor az alábbi hasonlatot használja: *sic rustica quondam / fistula disparibus paulatim surgit avenis* (VIII. 191–192.) Azáltal, hogy a daedalusi mű készítésének folyamata Pán sípjának készítésével azonosítódik (*Met.* VIII. 189–192), az ovidiusi elbeszélő mintegy bebiztosítja a metapoétikus olvasási lehetőséget: nemcsak a saját eposzának Io-elbeszélésén belül található Syrinx-betétet idézi fel, de ezáltal Daedalus munkáját a költői mesteréggel azonosítja.³⁶ A folyóhasonlat Horatiusnál is metapoétikus jellegű, ráadásul abban az ódában zúg Pindaros zenéje zuhogó patakként, amelyben egy versszakkal feljebb, a nyitóképben a görög költő Daedalusszal kerül párhuzamba (*Carm.* IV. 2. 1–8).

A repülés mozzanata mindemellett többször is megjelenik a Horatius-életműben, így például megidéződhet – legalábbis Ovidius két elbeszélésének fényében – már rögtön az *Ódák* I.

³² Erről lásd: Tamás 2017, 28.

³³ „A *Tristia* két másik helyen pedig (I 1,90; III 4,22) már *expressis verbis* hasonlítja magát a magasba törő Icarushoz, ha megannyira bánva is egykori vakmerőségét.” Gloviczki 2002, 117.

³⁴ Pavlock 1998, 142–143. Uő. azt is meggyőzően tárgyalja, hogy Ovidius az *ambiguo lapsu* szókapcsolaton keresztül Vergilius elbeszélésével is párbeszédbe lép, és mintegy korrigálja a költőelőd szójátékát, amellyel a *labor* kifejezés feltételezett etimológiáján keresztül Vergilius a labirintusra utal (VI. 27).

³⁵ A *Met.* szerkezetéről lásd pl. Gloviczki 2012, a labirintus szerkezetéről Pavlock 1998.

³⁶ Pavlock 1998, 147.

könyvének első darabjában, amikor a horatiusi beszélő azt mondja: feje búbját be fogja verni a csillagokba: *quodsi me lyricis vatibus inseres / sublimi feriam sidera vertice* (*Carm.* I. 1. 35–36), a mítosszal való kapcsolatot pedig az Icarusra mint már tengerre való finom utalás is aláhúzza: *luctantem Icaris fluctibus Africum / mercator* (*Hor. Carm.* I. 1. 15–16). De Daedalus alakja is megjelenik, már explicit módon az I. 3. ódában is mint az emberi határok megsértésének példája, Promethetusszal és Herculesszel párhuzamba állítva, ráadásul épp a költőtársnak, Vergiliusnak címezett *propemptikon*ban. Ha Lockeyer alapján pedig elfogadjuk, hogy a „hybris-cselekedeteket” körüljáró metaforákat, köztük a hajóra szállást mint határsértést is az *Aeneis*re való utalásként is lehet érteni,³⁷ így pedig a hajózás, az alvilágjárás vagy a repülés a költeményben az irodalmi szöveggel vagy az irodalmi tevékenységgel azonosítódik, az utolsó versszak többes szám első személyű alakjai tehát a „költőkre” is vonatkozhatnak – különösen az I. 1 és, amint látni fogjuk, a II. 20 óda ismeretében – a horatiusi beszélő költőtársához szóló dorgálása, figyelmeztetése erősen ironikus keretbe kerül.

A II. 20 ódában ugyanis a lírai beszélő már nemcsak, hogy a repülés tevékenységét állítja párhuzamba a költői tevékenységgel, de valódi metamorfózison megy keresztül: hattyúvá változik³⁸ (*Carm.* II. 20. 9–16), amely „proto-ovidiusi” mozzanatként, Ovidius felől olvasva, erősen ironikus értelmezést állíthat elő.³⁹ Az átváltozástörténeteket tartalmazó eposz terében ugyanis – a *Met.*-en belül példátlan módon – Daedalus és Icarus nem képes átváltozáson keresztül menni, „pusztán” imitálja a repülést. Ezzel szemben az aitiológiai eposz műfajától igen távol álló *Ódák* terében, ahol némiképp idegenszerűen hat egy groteszk részletességgel ábrázolt metamorfózis, a horatiusi beszélő igenis átváltozik. Innen nézve pedig nem is tűnik olyan merésznek, amikor a horatiusi versbeszélő azt állítja magáról: még Icarusnál is híresebb lesz (*iam Daedaleo notior Icaro* – *Carm.* II. 20. 13).⁴⁰ Amikor „Horatius” az I. 3 ódában a repülést mint *hybrist* állítja példaként Vergilius elé, saját II. 20-beli átváltozásának már előre ironikus kontextust teremt, arról nem is beszélve, hogy a IV. 2. ódában Pindaros dicséretét és vele szemben a maga kicsinységét igyekszik szemléltetni azzal, hogy Pindarost Icarushoz (*Carm.*

³⁷ Idézi Hornbeck 2013, 148.

³⁸ Természetesen a költői lét és a madarak kapcsolata egészen Platónig megy vissza (és tovább), és a test és lélek kapcsolatát, a lélek repülését érintő antik elméletekkel is szoros kapcsolatban áll. Erről ld. pl. Harrison 2017, 235–236.

³⁹ A II. 20. humoráról, illetve az I.1-gyel és a III. 30-cal való kapcsolatáról ld. Kárpáti 2011.

⁴⁰ A hattyúvá változó vates képe – ha a beszélő nem tenné világossá az icarusi párhuzamot – sokkal inkább Cygnus, és ezzel összefüggésben Phaethon történetét idézhetné meg (erről ld. Harrison 2017, 235–236), amely egyébként szintén fontos analógiákat mutat az Icarus-történettel, és különösen az *Ars Icarus*ával. Hornbeck szerint egyrészt ezzel az összehasonlítással és a *notior* kiemelésével a horatiusi beszélő épp azt a határsértést követi el, amelyet Icarus is, másrészt azzal, hogy Platónról Enniusig összeollóz hasonlatok a költeményében, végső soron ugyanaz a kézműves marad, mint maga Daedalus. Ld. Hornbeck 2014, 160.

IV. 2. 1–4), míg magát később egy méhecskéhez hasonlítja (*Carm.* IV. 2. 27–32). Feltehetnénk a kérdést: ha Pindaros Icarus, ő pedig Icarusnál is híresebb lesz, akkor végeredményben ki a nagyobb költő: Icarus vagy a méhecske?

A repülés tehát, illetve Icarus alakja Horatius életművében, bár sokszor rendkívül ironikus keretben, magával a költővel kerül párhuzamba, ám Ovidius újabb ironikus folyosókkal gazdagítja a labirintust. Amikor ugyanis az *Ars* elbeszélésében Daedalus Iuppiter segítségét kérve azt mondja: ő nem fogja érinteni a csillagok szféráját (*Da veniam coepto, Iupiter alte, meo: / Non ego sidereas adfecto tangere sedes* – *Ars.* II. 38–39), a horatiusi *carmen* megidézésével egyrészt utólag repüléssé alakítja a csillagokig emelkedő *vates* képét, másrészt akaratlanul is előrejelzi: ő valóban nem, viszont fia, Icarus, akárcsak a horatiusi beszélő, igen. Hasonlóképp, amikor Ovidius az *Ars* elbeszéléséhez képest talán legnagyobb változtatást viszi véghez a *Met.*-ben, és a történetet az események három megfigyelőjével: a halással, a pásztorral és a földművessel egészíti ki, megidéződhetnek előttünk az I. 1.-ben felsorolt „tipikus foglalkozások”: az ősi földnek örülő földműves, vagy a hajós, aki a cyprusi deszkán remeg, míg az icarusi (!) hullámok a déli széllel küzdenek (*Carm.* I. 1. 11–16). A reminiscencia nyomán könnyedén eljuthatunk odáig, hogy a foglalkozások felsorolásából kimaradt költőt a *Met.*-ben Icarus alakjában keressük, hiszen ő az, aki a horatiusi beszélőhöz hasonlóan végül ütközik a csillagok szférájával.

Daedalus és Icarus története tehát már a római költészetben is sokrétű intertextuális párbeszédnek nyit teret: az apa és a fiú története Vergiliusnál a hiány retorikája felől manifesztálódik, a látszólagos „üres helyeket” azonban Catullus beszüremkedő hangjai töltik meg, Ovidius esetében pedig az intertextualitás olyan virtuóz használatának lehetünk tanúi, amely a szövegközi párbeszéd nyomán végső soron a költősors allegóriájaként is olvashatóvá alakítja a mítoszt. Az allegorizáló megközelítés azonban olyan végtelen teret nyit meg, hogy az világlik ki: „ha egyszer megengedtük az allegorikus magyarázatokat, jóformán nehezebb megmondani [a mítoszlól], hogy mit nem jelent, mint azt, hogy mit igen.”⁴¹

⁴¹ Blumenberg idézi Schelling *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* című munkájából. Ld. Blumenberg 2006, 146.

III. A RECEPCIÓTÖRTÉNET LABIRINTUSA: ALLEGÓRIA ÉS PARADOXON

1) A recepciótörténetről röviden

A történet európai irodalmi recepcióját igen részletesen követi végig N. Rudd,⁴² az antik képzőművészeti ábrázolásokat veszi számba J. L. Beazley,⁴³ illetve Gloviczki Zoltán.⁴⁴ A mítosz vizuális megjelenítéseivel az európai művészettörténeten keresztül, helyenként az irodalmi kölcsönhatásokat is vizsgálva K. Kilinski II⁴⁵ foglalkozik behatóan. Utóbbi kettő azért is lesz a későbbiekben kiemelten fontos, mert arra a tényre mutat rá, hogy a történet recepciójának tekintetében képzőművészet és irodalom párbeszéde elválaszthatatlan egymástól, melybe a pszichológia, a politikai filozófia, a tudománytörténet és más tudásterületek is beszüremkednek. Daedalus és Icarus története a recepcióban – mely egyidős a mítosszal – sokszorosan allegorizálódik:⁴⁶ a levegőbe emelkedő apa és fiú története lehet hybris, blaszfémia, határsértés,⁴⁷ az *aurea mediocritas* elvének megszegése,⁴⁸ de lehet az emberi határok feszegetésének dicsősége,⁴⁹ a kreativitás,⁵⁰ a szabadság dicsérete. A történet lezárása lehet megérdemelt büntetés, de tragédia is. A repülés mozzanata kapcsolatba hozható Jézus megkísértésének második állomásával, de lehet az Isten felé repülő lélek allegóriája.⁵¹ Jelentheti a vágyat: a föld fölé emelkedő szerelmi vágyat,⁵² a művészi létet átható megismerés-vágyat,⁵³ de lehet az emberen felülkerekedő túlzott megismerésvágy, az emberi létet elfogadni nem képes, isteni világba törő, tabutörő vágy is.

⁴² Rudd 1988, 21–53.

⁴³ Beazley 1927

⁴⁴ Gloviczki 2002, 110–111.

⁴⁵ Kilinski 2013

⁴⁶ A továbbiakban csak a kapcsolódó szövegek szerzőjét és címét adom meg. A szövegeket, illetve a fordítókat az én kiemeléseimmel szintén lásd a függelékben. A középkortól az újkor végéig a példák alapjául Rudd 1988 szolgál. A példákat mind a magyar, mind a világirodalomból a teljesség igénye nélkül hozom.

⁴⁷ Hor. *Carm.* I. 3

⁴⁸ Seneca egy-egy kardalt szentel az *aurea mediocritas* elve melletti állásfoglalásnak, ellenpéldaként említve Icarus sorsát (Sen. *Oed.* 882–914, *Herc. Oet.* 675–706).

⁴⁹ Így például a reneszánszban Sannazaro Jacopo: *Icarus*, Philippe Desportes: *Itt hullott le Ikarusz* vagy később Charles Baudelaire: *Egy Ikárusz panasza*.

⁵⁰ Például Tompa Mihály: *Ikarus*. Vö. Darab 2009, 340–341.

⁵¹ Mint szinte minden középkori olvasatban, pl. *Ovide moralisé*, de később is vö. pl. Piere Bersudile: *Ovidius Moralizatus*, de ezekkel ellentétben Christopher Marlow *Dido* és *Dr. Faustus* című drámaiban Icarus Luciferrel kerül párhuzamba.

⁵² Petrarca 39. szonett, Hyross Ferenc: *ikarusz 2*.

⁵³ Ez a hagyományvonal Boccaccio nyomán erősödik fel újra (mert amint látni fogjuk, metaforikusan már az antik szöveganyagban is kódolva van), aki a *De Genealogia Deorum Gentilium* 15. könyvében azt mondja, hogy kézikönyve megírása közben úgy emelkedett az égbe, *quasi sumptis Dedali pennis* (ld. Rudd 1988, 29.). Lásd még: Charles Baudelaire: *Egy Ikárusz panasza*, Jász Attila: *Ikarosz a mítosz szerint (Saját Szicília)*, Orbán Ottó: *Ikarosz leérkezik*

Feltűnő az is, hogy a recepciótörténet során hova helyeződnek a hangsúlyok vagy hogy milyen feltűnő hiányokat képez meg, mit koptat le a „labirintusból” az idő múlása: annak ellenére, hogy „Vergiliusnál, Horatiusnál és az *Ars Amatoriá*ban is Daedalus repülése a cselekmény fő szála, addig az utókor szemében” – minden bizonnyal nem függetlenül a *Met.* elbeszélésétől – „Daedalus hamarosan Icarus kísérőjévé és rezonőrévé zsugorodik, s a XX. századra eredeti jelentőségében és jelentésében szerepeltetni hiperintellektuális utalássá válik.”⁵⁴ De nemcsak az apa vagy a fiú kiemelése közti választás tekintetében termel a recepció feltűnő hiányokat: eltűnik ugyanis igen gyorsan a *Met.*-ben még a repüléstörténettől elválaszthatatlan Perdix-történet, vagy Icarus halála után Daedalus további sorsa. S kimelten: felmérhetetlen inspiratív erővel bír a XVI. században Bruegel festményén a zuhanás szemtanúinak szerepeltetése, sőt középpontba helyezése (erről bővebben alább). Mindez az értelmezés függvénye: amikor például Icarus a kreativitás vagy a vágy allegóriájaként szerepel, sok esetben maga a bukás teljesen kiszökik a narratívából, de amikor az apa-fiú kapcsolat kerül előtérbe,⁵⁵ épp ez válik hangsúlyossá. Vagy épp így, ha a határsértés, a blaszfémia kerül előtérbe, akkor a szárnyak megépítése és a bukás ténye kerül reflektorfénybe, a tett kényszerűsége, a minosi fogság ténye pedig csendbe burkolózik. Szerves részét képezi a cselekménynek a fogság, amikor a repülés a (belső) szabadságért való hősi cselekedet,⁵⁶ és ennek nyomán az átesztétizált halál,⁵⁷ az apoteózis szemléltetése nyomán kerül a történet egy újabb műalkotásba. Természetesen azok az értelmezések sem maradnak el, amelyek szinte teljesen lecsupaszítva a történetet a repülésből magát a lebegést,⁵⁸ a „semmiben-létet” vagy akár az ember, a szubjektum maga fölé emelkedését⁵⁹ ragadják ki, vagy amelyek Icarus tragédiáját mint tudatos öngyilkosságot értelmezik.⁶⁰

Daedalus és Icarus mítosza olyan üres helyektől terhes (vagy máshonnan nézve: olyan üres helyekkel gazdag), amely az újabb és újabb interpretációkat szinte kikényszeríti, és egyik legfőbb hatóereje magában a narrativitásban, az elbeszélhetőség problematikájában rejlik. Így tehát, amikor az elbeszélhetőséget több szinten is problematizáló szüzsé bekerül a líra világába, amelynek talán egyik legfőbb jegye, hogy nélkülözi a (hagyományos értelemben vett) narrativitást, kifejezetten izgalmas feszültség jön létre, amely végső soron a nyelvi működésre

⁵⁴ Gloviczki 2002, 113.

⁵⁵ Papp Lajos: *A halott aviátor*, Borbély Szilárd: *Ikarosz a lakótelepen*.

⁵⁶ Így például Utassy József: *Ikarosz*, Dsida Jenő: *Kréta szigetén*, Kiss Judit Ágnes: *Ikarosz*.

⁵⁷ Drayton: *Sonett 52.*, Kosztolányi Dezső: *Icarus*, Hyross Ferenc: *ikarusz*.

⁵⁸ Kántor Péter: *Ikarosz bukása*.

⁵⁹ Jász Attila két, a későbbiekben tárgyalt kötetén kívül: Kassák Lajos: *A nagy tett*, Kovács András Ferenc: *Mágneses terek*.

⁶⁰ Borbély Szilárd: *Ikarosz a lakótelepen*, Jász Attila: *Ikarosz a mítosz szerint (Saját Szicília)*.

– annak „kudarcára”, illetve önmagára való visszahajlására – irányíthatja a figyelmet. Következésképpen a vizsgált szövegtörzs egyik legfőbb jellegzetessége a költemények hangsúlyos önreflexivitása: a költészet mibenléte, a szöveg vagy a nyelv működése kap hangsúlyos szerepet bennük, a *szárnyas csiga* esetében pedig ez a metapoétikusság – nem függetlenül a kiválasztott ovidiusi elbeszélésektől – fűzi egybe az egész kötetet. A modernség utáni irodalmi tekintet számára tehát – amint azt közelebbről is látni fogjuk – magából a mítoszból és annak az antikvitástól napjainkig tartó feldolgozásaiból kibomló hiánypoétika, intertextualitás és metapoétikusság kérdései válnak megszólító erejűvé.

2) Egy példa: Kántor – Bruegel – Auden – Williams

A kortárs magyar líra egyik legjelentősebb, a mítoszhoz kapcsolódó alkotása, Kántor Péter *Ikarosz bukása* című költeménye úgy tűnik fel, mintha a mitológéma köré épülő recepciótörténeti labirintus egymással versengő és egymásba folyó hangjait hangosítaná ki és vetítené bele már Icarus zuhanásának pillanatába. Nemcsak azt szemlélteti jól a költemény, hogy hogyan fordul a modernitás utáni költészet érdeklődése a teljes recepciótörténet, illetve annak egyes találkozási pontjai felé, hanem egyszersmind azt is, hogy a „vergiliusi” örökség – miszerint a mítosz egy képi ábrázolásnak az elbeszélhetetlen elbeszélésére vállalkozó ekphrasisaként áll előttünk – hogyan él tovább a modern recepcióban, amikor a kép már nem Daedalus alkotása, hanem id. Pieter Bruegel nevezetes festménye, amelyből Auden és Williams ekphrasztikus költeményei táplálkoznak. A vers ugyanis nemcsak Bruegel talán az egész recepcióban legnagyobb hatással bíró, *Tájkép Ikarusz bukásával* című festményéhez kapcsolódik, hanem a katasztrófa észrevétlenségének univerzálissá tágításán, a soha meg nem szűnőbe, időtlenségbe helyezésen keresztül az ezt tematizáló 20. századi versekhez is, így W. H. Auden *A Szépművészeti Múzeumban, Brüsszel 1938*, valamint W. C. Williams *Tájkép Ikarusz bukásával* című költeményeihez.



Maga a Bruegel-festmény hangsúlyosan prezentálja azokat a szempontokat, amelyek a Jász Attila-életmű felől nézve kiemelten fontosnak tűnnek, mindenekelőtt pedig a hiány és töredékesség kérdéseit. A festmény ugyanis magának a hiánynak a manifestációja, több tekintetben is. Egyrészt ugyanis Icarus, pontosabban Icarus kapálódzó, a vízben épp eltűnő lábai a festmény jobb alsó sarkában *látszólag* mint mellékes részlet jelennek meg: a felületes szemlélővel megtörténhet, hogy észre sem veszi, vagy csak a kép címe véteti vele észre. Másrészt a kép egy olyan pillanatot ábrázol, amelyben az egy térben végbemenő, de más szubjektumokhoz kötődő pillanatok közti párbeszéd lehetősége is teljesen kiiktatódik, a *locus amoenus*⁶¹ terébe behatólag tragédia észrevétlen marad, így a harmónia felbomlása is az észrevétlensége által jut még nagyobb jelentőséghez, és hoz létre egy még magasabb, metaszinten létrejövő feszültséget. Ez pedig a festménynek olyan esszenciális összetevője, amely nyomán később nemcsak a Daedalus és Icarus-mítosz recepciójában, hanem sok egyéb tekintetben is igen nagy hatóerővel bír. Ez lesz ugyanis az a pont, amely Auden említett versében a szenvedés, a tragédia, a katasztrófa észrevétlenségén, az ezzel szembeni apátián való elmélkedésnek ad teret, és amely W. C. Williams költeményében („a parttól távolabb / mellékesen / valami / egészen észrevétlen csobbant / ez volt / a vízbefúló Ikarosz”⁶²), az audeni gondolatot keresztül mintegy újra visszanyúlva a Bruegel-kép retorikájához, a szintaktikai hiányon által újra szövegszervező erővé válik. Szerepel mindemellett egy még radikálisabb hiány is a festményen: Icarus ugyanis végső soron mégis jelen van, Daedalus azonban egyáltalán nem.⁶³ Érdekes ez egyrészt azzal a jelenséggel kapcsolatban is, hogy a mítosz a recepciótörténetben egyre inkább Icarus tragédiájaként értelmeződik – ebben Bruegel festménye kitüntetett „fordulópontnak” tűnik –, másrészt ezáltal a kép még erősebben kötődik a mítosszal kapcsolatos antik hagyományokhoz. Icarus kiemelése és középpontba helyezése ugyanis talán az ovidiusi *Met.* elbeszélésének „nóvuma”, a képzőművészeti alkotásról Daedalus elhagyása pedig lényegében a vergiliusi epizód inverz változata. Arról nem is beszélve, hogy a Bruegel-kép befogadás-történetének ekphrasztikus jellegű költeményei szintén mintha a vergiliusi epizód beszédhelyzetét termelnék újra. Ez utóbbi pedig azért is tűnik szükségszerűnek, mert a festmény a tekintet, illetve a tekintet által a befogadó metaleptikus

⁶¹ Ez már Ovidius esetében is egy érdekes kettősség: az emberi tragédiák sokszor a prototipikus *locus amoenus* terében történnek meg (pl. Narcissus, Actaeon), Ovidius esetében ez a retorika azonban a harmónia felbomlásnak szemléletes ábrázolására ad lehetőséget, Bruegelnél azonban már ez is reflektálatlan marad. *Locus amoenus*, vágy és erőszak összefüggéseihez a *Met.*-ben lásd: Hinds 2003, az erőszak metapoétikus vonatkozásaihoz a *Met.*-ben Konkoly 2019.

⁶² William Carlos Williams: *Tájkép Ikarusz bukásával*, ford. Mihálycska Erika

⁶³ A kép értelmezhető úgy is, hogy Daedalus a „képen kívül” helyezkedik el, és rá irányul a pásztor magasba törő tekintete.

bevonódásának kérdéseivel is játszik. Ahogy ugyanis a képen szereplő, bukolikusan nyugodt tájba festett pásztor, halász és földműves nem veszik észre a tengerbe fúló Icarust – ezek a figurák Ovidiusnál még a két repülő embert szemlélték, és istennek hitték őket (*Met.* VIII. 219–220) –, úgy ez megtörténhet az ezt a képet szemlélővel is, akinek a tekintete metatekintet: nemcsak azt látjuk, amit a szemlélők nem vesznek észre, hanem az ő (nem) látásuknak is szemlélői leszünk. A kérdés az, hogy a festmény befogadója úgy néz-e, mint a képen szereplő nézők, vagy úgy, ahogy még Ovidius nézői? A cím ugyanis radikálisan „írja át” a képet, és a blumenbergi „hajótörés nézővel” szituációját állítja elő: a bukolikus tájkép semleges szemlélőiből a katasztrófa szemlélőivé leszünk, azonban, ahogyan azt Blumenberg elemzi, a szemlélő nemcsak a fenséges élményét,⁶⁴ hanem egyszersmind a kívülállása felett érzett öröm mellett a saját bevonódását is megtapasztalja: „Az ellentmondás abban áll, hogy a néző élvezetének forrása nem a teória által föltárt tárgyak magasztossága, hanem saját öntudata, melyet az atomok gomolygásával szemben képvisel, jóllehet minden, amit lát, e gomolygásból áll – ő maga is.”⁶⁵ Ezek a kérdések pedig – festmény/szöveg és befogadó, kép és szöveg viszonya, a fikció határainak kérdése és a metaleptikus határátlépések lehetőségei, a tekintet és a metatekintet, a hiány reprezentációja, a kifejezhetetlen kifejezése és az ábrázolhatatlan ábrázolása – teszik Bruegel festményét a modernitás felmérhetetlen ihletőerővel bíró alkotásává, és így Jász Attila két kötetének táptalajává is.

⁶⁴ A fenséges élményéhez és Phaethonhoz lásd: Konkoly 2015a.

⁶⁵ Blumenberg 2006, 33.

IV. DAED&ICAR&CO – DAEDALUS ÉS ICARUS A KORTÁRS MAGYAR KÖLTÉSZETBEN

Az intertextuális játékon keresztül kibontakozó és lelepleződő hiánypoétika a Daedalus és Icarus-mítossszal kapcsolatban, ahogy fentebb láttuk, már a római irodalomban is tetten érhető. Bruegel festménye pedig – annak nyomán, amit a „modernség tekintete” meglát benne, a hiánytól a metalepszisig – a recepció felmérhetetlen jelentőségű állomása lesz, és így a kortárs irodalomban kiemelt szerephez jut.⁶⁶ Abban az irodalmi térben ugyanis, amely a szövegközi párbeszédre, a logikai, szintaktikai hiányokra, enigmatikusságra, „palimpszesztus-poétikára” épít, Jász Attila kötete a hiány, a semmi, a csend dimenzióit nemcsak tematikusan, hanem narratív erőként is felhasználja.

1) Jász Attila: *Daidaloszi napló*

A mítoszban és recepciójában benne rejlő hiánydimenzió Jász Attila *Daidaloszi napló* című kötetében részben – minden bizonnyal nem függetlenül az antikvitással kapcsolatos általános fragmentumtapasztalattól – a töredékpoeztikába torkollik. H. U. Gumbrecht elgondolása szerint, amelyet Walter Benjamin a heidelbergi kastély szemlélésével kapcsolatos gondolatainak kritikája nyomán fejt ki, a töredéktapasztalat esetében a töredék szemlélője a megmutatkozás és az eltűnés folyamatos játékának esztétikai tapasztalatában részesül. A fragmentum ezáltal lesz a visszahúzódnó jelenlét egyfajta metonímiája.⁶⁷ Gumbrecht abból indul ki, hogy a töredék létrejöttének oka valamilyen intenciótól független erőszakos beavatkozás, vagy a megsemmisülés lassú folyamata. Az ezek nyomán maradó „sebhelyek” pedig azok a nyomok, amelyek alapján valamit fragmentumként kezelhetünk. Ebben a megközelítésben a fragmentumok mint kitöltendő hiányok szükségszerűen a képzelőerőt léptetik működésbe, miközben létre is hoznak egy, a fenségeshez hasonló esztétikai élményt, amelynek során a félelem és csodálat elegyét az a felismerés váltja ki, hogy képtelenek vagyunk egy állandó szintetikus egész létrehozására, a képzelőerő ugyanis újabb és újabb lehetséges „kiegészítéseket” generál.⁶⁸

Mutatis mutandis, hasonló történik a mítosz recepciótörténetében is. Egyrészt: a befogadás folytonos alakulásban, változásban van, a mítosz üres helyei ugyanis azt eredményezik, hogy a

⁶⁶ A mítosz magyar irodalmi reprezentációjához a modernitásig lásd: Havas 1985, Tompa, Kosztolányi és Dsida költeményeihez Darab 2009.

⁶⁷ Gumbrecht 2003, 10.

⁶⁸ Gumbrecht 2003, 12–21.

történet fragmentálttá válik, és épp ezért egyes dimenziói a megmutatkozás és eltűnés játéka részesei lesznek, ahogy azt *Daidaloszi napló* is megfogalmazza: „a csontokból / porrá-hamuvá szóródott mitológia ismét szárnyat / rajzol a nap köré”, ahogy Kántor Péter költeményében is a mitológéma reciklálódása jelent meg a tenger zúgásának átmetaforizálásán keresztül. Másrészt: Jász Attila két kötete ezeket a töredékké vált darabokat egyesíti magában, ahogy pedig a naplóforma már alapvetően fragmentált narratívájába behatol a líranyelv, a mozaikdarabok látszólag nem is tudnak másról beszélni, mint a „sebhelyek” nyomán létrejövő hiányról. Hovatovább, a fenséges esztétikai élményével (amely, mint láttuk, magában a mítoszban is erősen kódolva van) kapcsolatba hozott szintetikus egész létrehozásának képtelensége a *Daidaloszi napló*ban az állandó reciklálásban manifesztálódik:⁶⁹ az egységesség helyett bizonyos kulcsmotívumok új és új kontextusba helyezése által a prózai köpenybe burkolt líranyelv épp a konzisztens jelentésképzés lehetetlenségéről beszél, de a *phantasia* (képzelet, képzelőerő) is újra és újra megjelenik ebben a kötetben és majd a *szárnyas csigában* is.

A kötet egyenesen ezzel a hiányt expliciten is tematizáló, Raymond Queneau-tól kölcsönzött mottóval indul: „Ikárusz sehol; se a lapokon, se a lapok közt / Keresi a bútorok alatt, kinyitogatja a beépített / szekrényeket, megnézi a vécén: nyoma sincs / Ikárosznak.” A mottó szoros kapcsolatban áll Vergilius *ekphrasis*ával, ahol Icarus szintén a képi hiánya által válik jelenvalóvá a szövegben, de egyben az Icarust kereső ovidiusi Daedalus is megidézheti (*Met.* VIII. 232). A harmadik ciklus címe (*Daidaloszi napló-töredékek*) ezt vetíti előre, de az első ciklus 2. számú költeményét is a hiányra vonatkozó paradoxonok feszítik szét:

„idegesítő morajlással eltűnik a **csend**
a hiány szabályos lüktetése felerősíti a
kopogást a homokba süppedő ház falán:
lépj be ezen az ajtón! – látod a gyöngyház-
fényű **tudományt** addig szorongattam – míg
szétroppant a kezemben

ÚJ TUDOMÁNYON CSÜNG”⁷⁰

Világos, hogy az egész szövegegyüttes hangsúlyos önreflexivitása és az Icarus mint *par excellence* költő allegória nyomán a költemény könnyen visszaolvasható az egész kötetre: a „szétroppantott” költői mesterségre, a csendre, amely – végig az egész gondolatfolyamban – „a hiány szabályos lüktetése”. De szépen rajzolja tovább ezt a következő szöveg is, amikor Icarus

⁶⁹ Fenségesről és reprezentációról, fenségesről és az ismétlések poétikájáról, fenségesről és elbeszélhetetlenségről a Phaethon-történet kapcsán lásd: Konkoly 2015a.

⁷⁰ A kiemelések nem tőlem származnak, a félkövérrel szedett és a nagybetűvel szedett részek a kötet egészében jelentkeznek. – A szerző.

zuhanásában azt „a pillanatot” látja, „amikor tenger és ég / összemosódnak”, és ehhez a vers lezárásában csak ennyit fűz hozzá: „– mikor az elhallgatás kap hangsúlyt”. Az elhallgatás – tehetjük hozzá – nemcsak Jász Attilánál, hanem már Vergiliusnál és Ovidiusnál és a 20. században is nagy hangsúlyt kap, ezáltal pedig a költemény nemcsak saját magára, de a recepciótörténetre is rátekint. A „mint valódi madárszárny” Ovidius-idézetet (vö. *ut veras imitetur aves* – *Met.* VIII. 195) alcímként használó költeményben pedig már a nyelvi ismétlésre való reflexió egyrészt az ismétlésen alapuló tanulás folyamatával, másrészt a becsapódó test után maradó koncentrikus körökkel íródik össze: „szárnycsapások: a tanulás mozdulatai végtelennek / tűnő ismétlődéssel – koncentrikus hullámkörök si- / mulnak homlokodra mint kitört ablakok millió / tükörképpé széthasadva”.

A hullámok és a tükörkép képzetének összemosása Narcissus, illetve Daedalus és Icarus alakját állítja egymás mellé, megelőlegezve ezzel egyrészt a *szárnyas csiga* poétikájának egy markáns irányvonalát, másrészt új dimenzióit nyitva meg az antik szövegek egymásra olvashatóságának. Daedalus és Narcissus alakja ugyanis ez alapján műalkotás-létükön keresztül kerülnek párhuzamba, amely egyben mintha megerősíteni látszana a vergiliusi szöveggel kapcsolatban, hogy az Apollo-templomot leíró narratori hangot akár Daedalusnak is tulajdoníthatjuk. Mondhatni, ahogy Narcissus szemléli saját maga képmását mint műalkotást (*Met.* VIII. 418–419), úgy szemléli Daedalus is a templomábrázoláson saját történetét. A tekintetek játéka azonban nem zárul le itt: a „homlokodra” kifejezés nyomán ugyanis – legyen ez a lírai beszélő vagy az olvasó (ön)megszólítása – a mítoszok találkozásának képe még egyszer visszatükröződik annak szemlélőjén. Így pedig a *Daidaloszi napló* olvasója és/vagy versbeszélője vészesen közel kerül ahhoz, hogy Narcissus vagy Daedalus fikcionalitásába hulljon ő maga is vissza: a saját magukat műalkotásként szemlélő szereplőket megjelenítő műalkotást szemlélve ez a műalkotás rajta tükröződik. Ráadásul a következő költeményben szépen kirajzolódik az a temporális és lokális zavar is, amelynek nyomán olyan „metaleptikus” határátlépésekre is sor kerülhet, amelyek során a testről írott szövegben test és médium azonosításra kerül,⁷¹ visszatükrözve azt, ahogy Icarus testére valóban rakódik folyamatosan a recepció újabb és újabb szelete: „el tudsz képzelni képtelen történetekben [...] / csillagokat a hús szagtalan és megfog- / hatatlanul sima papírlapjain / ???” – és ahogy az egész kötetben, a fragmentáltságot a szöveg testének törése is vizualizálja.

⁷¹ Ez a *Met.* egyéb helyein is igen enigmatikus jelenség. A *Met.* zárósortainak, illetve az Io, Philomela, Byblis, Daphne epizódok kapcsán lásd: Farrell 1999.

A ciklus csomópontjának, amelyben ennek a poétikának szinte minden eleme koncentrálnak, épp az a szöveg tekinthető, amelynek már ovidiusi alcíme is magában foglalja a hiányt: „Tollevező nélkül levegőt nem tud vele fogni”. Már a *Met.* soraiban is ott feszül a tragikus paradoxon, a kísérlet eleve halálra ítéltisége, a levegő megragadása, amit a Jász-szöveg még inkább kiélez:

„Megálmodott labirintus tucatnyi folyosóval –
versek a felszikkázó fehér lapon: megfejtetlen
hieroglifák – a levelek fájukat hullatva vissza-
igazolják a képzeletet – hiányzó karcsapások
a levegőben: a tollhullámokon lüktető hajó
megérkezése a nem-létező kikötőbe – mikor
az angyalok érthetetlen suttogása: távol

TOLLEVEZŐ NÉLKÜL LEVEGŐT NEM TUD VELE FOGNI

A részletben nemcsak a hiány manifestációja jut szövegszervező szerephez, hanem az ehhez kapcsolódó képzelőerő működése is, amely a fragmentáltság hatására a performatív lírai jelen nyelvi környezetében folytonos működése által fájukat visszahullató leveleket képez meg, visszarajzolja a levegő hiányába a zuhanó Icarust, aki újra és újra a megálmodott labirintusban: a versben találja magát. Ismerős ez a kérdéskör az *Ikarosz-apokrifek* ciklusból is, amely már első verse is a fragmentáltságra való utalással zárul: „Ennek jegyében / adom közre e töredékeket”, és erre reflektál az utolsó előtti vers is: „tekintetemben a semmi kószál a képzelet / felfoghatatlan játékaival társalogva / teljes mértékben kiszolgáltatva a valóságnak”. Az előbbi költemény ezen felül mintha újfent önmagában egyesítené a fentebb bemutatott római irodalmi polilógus minden hangját: a labirintus és szöveg explicit azonosításával a catullusi, ovidiusi szövegek metapoétikus részleteit visszahangozza,⁷² de egyben reflektálttá teszi mindezek fikcionalitását is: mivel „megálmodott” a labirintus, így megálmodott maga a szöveg, és így ennek nyomán annak minden szereplője is. A következő azonosítás („hiányzó karcsapások / a levegőben: a tollhullámokon lüktető hajó / megérkezése a nem-létező kikötőbe”) ugyanezt viszi színre: Icarus és/vagy Daedalus alakja – a hajózás-repülés metaforikát visszatükrözve –, akárcsak Catullus, Vergilius vagy Ovidius esetében, Theseus alakjával kerül párhuzamba, azonban ez is felszámolódik: a karcsapások hiányoznak, a kikötő nem létezik.

⁷² A vizsgálódásom elsősorban nem a jászi korpusz bizonyíthatóan szövegszerű idézeteit igyekszik feltérképezni. Jóllehet Jász Attila közvetlen forrása Ovidius (illetve Bruegel és modern költészeti recepciója) lehetett, mégis azt gondolom, hogy összeolvasható a recepciótörténet egyéb pontjaival is, amelyek hangjai a *Met.*-en keresztül intertextuálisan szüremkednek be a költeményekbe.

Amikor tehát Jász Attila a *Daidaloszi napló* című kötetében újrírja az ovidiusi elbeszélést, három szemszögből: Daedalus, Icarus és a tenger nézőpontjából, és mindezt a hiány felől ragadja meg, nemcsak tematikus szinten, hanem a performativitáson keresztül a nyelv eszközeivel is, ebbe az Ovidius (és rajta keresztül Vergilius) által már megteremtett térbe lép be. Jásznál azonban, mintegy kitágítva a vergiliusi beszédhelyzetet, minden a hiányában manifesztálódik, a szövegek pedig egy olyan permanens recikláló poétikába épülnek bele, amelyben az ismétlés által folytonosan újrakontextualizált töredékek esetében az univerzális jelentéstulajdonítás felfüggesztődik. Abban a diszkurzív térben pedig, ahol a jelentésképzés lehetősége kiiktatódik, szükségszerűen magának a nyelvnek, a költészet működésének kérdése tolikodik előtérbe: így – a hiányon keresztül – a költészet önreflexív potenciáljára, a metapoétikusságra, illetve az irodalmi szövegek közti párbeszédre, az intertextualitásra irányulhat a figyelmünk.

2) Jász Attila: *szárnyas csiga – Átiratok*. – *Myth&Co*

Jász Attila *szárnyas csiga* című, 2014-es kötete a kortárs magyar irodalom egyik különleges darabja abban a tekintetben, hogy kifejezetten és vállaltan a *Met.* ígésében született.⁷³ Ahogy láthattuk a *Daidaloszi napló* esetében is, az ovidiusi poétikához való vonzódás az egész jászi *oeuvre* alapját jelenti, és a *Met.* történetei közül is Daedalus és Icarus mítosza bír kitüntetett státusszal. Jász Attila esetében azonban – minthogy minden a nyelvi reflexióba torkollik – a recepciótörténet szeletei elválaszthatatlanul összeformnak. Erre a hatványozott hagyományba ágyazódásra maga a kötet is reflektál, a fülszövegben ugyanis ezt olvassuk: „Jász Attila (1966-?) ismeretlen vidéki költő. Neve és más nevek alatt számos műve megtalálható nyomtatott és online formában. Ez a kötet összefoglalja és átírja mindazt, amit eddig csinált, és csinálni fog.” Mindemellett az első, igen pragmatikus alcím (*Átiratok*) az „eredendően a privát és az irodalmi hagyomány átértelmezhetőségére, felül- vagy átírására vonatkozik, felfogható akár szélesebb értelemben vett alkotásmetodológiai megnyilvánulásként”,⁷⁴ a második alcím pedig (*Myth&Co*) egyrészt a cikluscímadás metodológiáját vetíti előre, másrészt a mitikus és privát szféra egymásra íródásának, vagy akár magának a recepciótörténetnek – a mítosznak és „társainak”, azaz mindannak, ami ezekhez a mítoszokhoz kapcsolódik – a kódolásaként is érthető.

⁷³ Említhető itt még Marno János *Nárcisz készül* című kötete vagy Krusovszky Dénes *Felesleges part* című kötetének Marsyas-ciklusa.

⁷⁴ Csehy 2020, 277.

A szövegegyüttes a palimpszesztus-költészetet már a belső borítón vizualizálja: itt Borges *James Joyce* című versét olvashatjuk, pontosabban próbálhatjuk meg olvasni. A költemény ugyanis itt is, ahol egészben lehetne olvasható, hiányos: a szövegből mintha kitöröltek volna bizonyos részeket. A vers tehát ebben a formában olvashatatlanává válik, azonban a ciklusok elején mintegy mottóként fut végig két-három-négy sorokra tördelve, úgy, hogy az első és utolsó szavak, szókapcsolatok rendre elhalványulnak. Csehy Zoltán ebben az eljárásmodban „a csonkulás és a szövegahagyományozódás tűnékenységét” látja, és hozzáteszi: „elsősorban arra érdemes figyelni, hogy az ovidiusi átváltozásmítoszok tömbjei mintha e vers speciális kommentárjai lennének, sőt mintha időnként e vers szöveganyagán élősködnének”.⁷⁵ Nem szabad elfelejtenünk azonban azt sem, hogy ezzel az eljárásmoddal Jász nemcsak Borges-zel vagy Joyce-szal, de saját magával is kapcsolatot teremt – a *Daidaloszi napló* esetében ugyanis hasonlóval találkozhattunk: az *Egy zuhanás emlékei* című ciklusban Jász a *Met.* Daedalus és Icarus-elbeszélésének kontextusból kiragadott, darabokra tördelt sorait használta alcímekként, és ahogy itt Borges sorai, ott Ovidius sorai irányították az interpretációt, egy szövegen kívüli, de azzal mégis szimbiotikus viszonyban álló szövegtestként. A *szárnyas csiga* esetében viszont ezzel szemben a *Met.* már finomabban, a sorok között szüremkedik bele a szövegegyüttesbe, és Borges költeménye lesz az, amely mintegy „parazitaként” telepszik rá a ciklusokra. A kötet borítójának az utolsó mondata pedig („Ez a kötet összefoglalja és átírja mindazt, amit eddig csinált, és csinálni fog.”) Jász esetében nagyon is komolyan vehető és veendő önvallomás, a variatív önisméltés ugyanis valóban tetten érhető egyes szövegekben, például ahogy a *látvány mögé* és a *féltékeny pillantás* című költemények írják újra a *Részletekben rejlik el* című korábbi Jász-verset: az eredeti költemény feldarabolódik, és beleépül a *szárnyas csiga* poétikájába, épp úgy, ahogy az *Ars* Daedalus és Icarus-elbeszélése épül bele a *Met.*-be.⁷⁶ Ennek nyomán pedig az „eredeti szöveg” egyes szám harmadik személyű megszólalásmódját a kötet első személyű, vallomásos vagy második személyű, önmegszólító modalitása váltja fel, de jól mutatják a szövegváltozatok közötti eltérések azt is, hogyan fordul a *szárnyas csigában* a jászi poétika az önreflexivitás felé: a második szövegben „a dolgok elvesztették értéküket” tételmondat már a saját mű jelentéktelenségével kerül kapcsolatba. Ehhez hasonlóan, jóllehet az *imitatio* illuzórikusságának kérdéskörét már a korábbi szöveg is érinti, az elrejtettség és a szövegtengerben való feloldódás szoros kapcsolata is csak a *szárnyas csiga* kontextusában kap igazán teret. Ez a recikláló, „önidéző” poétika pedig nemcsak pusztán a költői játék, hanem az

⁷⁵ Uo., 278.

⁷⁶ A Jász-költeményeket összevető táblázatot lásd a függelékben.

ovidiusi szövegszervezés felől is értelmezhető. A *Met.* azonban nemcsak a nyelvi megalkotottság tekintetében, hanem tematikus értelemben is a kötet táptalaja.

A kötet öt ciklusból áll: *Narc&Psych*, *Orph&Eur*, *Daid&Ikar*, *Herm&Co*, *Apol&Mars*, amelyek közül három a *Met.* egyes történeteire: az Orpheus és Eurydice, Daedalus és Icarus, Apollo és Marsyas epizódokhoz kapcsolódnak, az első és a negyedik azonban bizonyos tekintetben kivételt jelent: Narcissus társa ugyanis itt nem Echo, hanem – test és lélek dichotómiáját allegorizálva – egy másik *Metamorphoses*ből, Apuleius regényéből (közismert címén *Az aranyzsamár*) ismert Psyche, Hermes pedig mint „vendég” szerepel a kötetben, és konkrét „társ” sincsen.⁷⁷ A nyitóciklus továbbá abban a tekintetben is különösen érdekes, hogy azáltal, hogy Jász már az antik recepciótörténet egy kiemelten fontos állomását mintegy beleoltja az alapvetően az ovidiusi *Met.* anyagát használó szövegbe, látványosan viszi színre a fent jellemzett palimpszesztus-poétikát. A ciklusok, annak ellenére, hogy látszólag csak a cikluscímekben megjelenő epizódokat írják újra, a sorok között sok egyéb *Met.*-beli átváltozásmítoszt is felhasználnak, épp úgy, ahogy a *Met.* történetei sem különálló egységekként léteznek, hiszen folyamatos egymásba alakulásuk és áttünéseik az ovidiusi poétika legalapvetőbb karakterjegyei közé tartoznak.

Így például a *Narc&Psych* ciklus *a kép sarka* című költeménye a Daphne-történetet parafrázálja, míg a következő, *szinte észrevétlen* című szöveg Pygmalion-történetének inverz változata.⁷⁸ De találkozhatunk épp így Teiresias („Egy nap, amikor a valóság talajától elrugaszkodva / bármi megtörténhet, alul férfiként, felül nőként érzel”), Cygnus („Egy nap, amikor nem akarok többé hattyú lenni, / hiába erőltették rám évtizedek óta ezt a szerepet”⁷⁹), Philemon és Baucis („figyelem, ahogy a ránc ragyogóvá rántja az arcot, / tésztásodó fenékből, kopottas fűszörzetből alkot, / a hiba szépsége miatt imádni való ént, / számomra az egyetlen, majdnem tökéletes lényt”), Ariadné („nagy nehezen összesodortam magam / gombolyaggá, és elgurítottam messzire, / de nem segített ez sem, elszakadt a fonál...”⁸⁰) vagy Io („a festett, kék

⁷⁷ Csehy 2020, 278 a ciklusok elrendezését a kallimichosi-horatiusi köldökkelv alapján elemzi: a középpontos szimmetria ebben az értelemben – a fentiekben elmondottaktól nem függetlenül – a *Daid&Ikar* ciklus köré szerveződik.

⁷⁸ Lásd a függelékben.

⁷⁹ Persze a hattyú képe, ahogy arra fentebb is láthattunk példát, az antikvitas irodalma nyomán általában a költőszereppel is kapcsolatba hozható. Erről lásd még: Csehy 2020, 281.

⁸⁰ Jász itt Ariadné is visszaírja a fikció terébe, a fonállal azonosítja, amely az egész életműben, ahogy oly sok egyéb irodalmi szövegben is, a szöveg metaforája. Annyiban pedig konkrétabban a fentebb már elemzett Catullus *carm.* 64-hez kapcsolódik, hogy Ariadné tragédiája Catullus költeményében is részben fikcionalitásában keresendő. Ahogy azonban a catullusi Ariadné nem képes észrevenni, hogy pusztán egy műalkotás része, a jászi Ariadné nemcsak, hogy tisztában van saját maga szöveglétével, de ezt reflektáltta is teszi. (Catullus fikciójába zárt Ariadnéjáról lásd Tamás 2017, 29–32.) A fonál-szál motívuma a kortárs magyar költészetben – nem függetlenül Ariadnéról és a Minótaurosztól – fontos motivikus szereppel bír még Tóth Krisztina *Porhó* című kötetében.

eget, ablakokat becsukom, / lazítok egy kicsit, fekszem, érthetetlen jeleket / hagyok a homokon”) alakjával is.

A *Metamorphoses*ből ismert történetek tehát egymásba folynak, és asszociációk nyomán tükröződnek egymásban a „jászi *Átváltozásokban*” is. Így ékelődik be a *Narc&Psych* ciklusba, melynek „fő tárgya az átmenet testből képbe, létből nem létbe”,⁸¹ Daphne története, aki testi létezésből, emberi szubjektumból nemcsak fává, hanem jelképpé, szimbólummá, Apollo attribútumává válik:⁸² így lesz „árnyék” a „kép sarkában”, pusztán vizuális reprezentáció, ami „egyik képből a másikba, vanból a nincsbe, átér”, épp úgy, ahogy Narcissus keresi saját tükörképében a „van”-t és találja a „nincs”-t, vagy ahogy saját „árnyékát”, árnyképét hiszi balgán valódinak (*credula, quid frustra simulacra fugacia captas?*⁸³ / *quod petis, est nusquam...* – *Met.* III. 432–433). Vagy hasonlóképp íródik bele a vizuális és textuális terek találkozási pontjának, az *ars/natura* és *imitatio*, illetve a képzőművészeti alkotáshoz való erotikus vonzódás kérdéskörén keresztül a Narcissus-ciklusba Pygmalion története, aki itt azonban nem a tökéletes műalkotást szeretné valódivá tenni, hanem, minthogy „az isteni szépséget elviselni nem tudta”, beveri a szobor arcát kalapáccsal, amely viszont így is, vagy így még inkább – éppen a fragmentálódás nyomán – „gyönyörűbbé vált”.

Mindezekben a mítoszokban amit a jászi poétika észrevesz, az mindenekelőtt a művészet születésének kimerevített pillanata: az a pillanat, amikor a képzelőerő találkozik a valósággal, és a műalkotás – referencialitáshoz való viszonyának kialakításakor – *mimésis* és *phantasia* pengevékony határán billeg, de az esztétikai tökéletesség sem Narcissus, sem Pygmalion esetében nem képes korrelálni a referencialitással.⁸⁴ Icarus lebegésének pillanata a kötet mértani középpontjában, a *Daid&Ikar* ciklusban, a szöveg terébe kerülve a jelentésképzés mechanizmusait és a nyelv limitáltságát teszi láthatóvá.

A ciklus és az egész kötet középpontjában található két költemény, a *ki kell találnia* és a *tökéletességről suttog* címűek kulcsfontosságúak abban az értelemben, hogy szemléletesen rajzolják fel azokat a poétikai eljárásmodokat és tematikus csomópontokat, amelyek a kötet

⁸¹ Csehy 2020, 279.

⁸² Ld. Ov. *Met.* I. 557–565. Daphne szimbólummá-válásáról lásd Bényei 2013, 47–53. Acél 2011, 55–56 szerint Hyacinthusszal párba állítva Daphne kifejezetten a szerelmi elégia attribútumává válik.

⁸³ A részlet már csak azért is érdekes, mert az elbeszélő mintha Narcissushoz hasonlóan egy illúzió áldozata lenne: azé az illúzió, hogy lehetősége van a metaleptikus határátlépésre, meg tudja szólítani az önmagát néző fiút. Erről ld. Konkoly 2015b, 61, Hardie 2002, 145.

⁸⁴ Ez a mozzanat már Ovidiusnál is tetten érhető. Hardie 2002, 147–148 elemzi részletesen, hogy Narcissus hiába ismeri fel saját maga fiktív voltát, mégis, az önfelismerés pillanata után is próbál kommunikálni saját képmásával, épp úgy, ahogy előbb a narrátor próbált kommunikálni vele.

tétjeinek tekinthetőek. A *ki kell találni* című szöveg Bruegel festményével, és ennek nyomán Auden, Williams és Kántor szövegeivel is szoros kapcsolatba hozható:

ki kell találnia. Daid&Ikar

Egy nap, amikor nem nézek az ablakra, mégis
pontosan tudom, képek úsznak előttem, s azt is,
nagyjából milyenek, amikor két kapálózó láb
tűnik el az amúgy bukolikusan nyugodt tenger
felszíne mögött, a cím mégis jelenvalóvá teszi,
ezért a másik szereplő nyomozni fog utána
mindenhol, szárnyakat és eltűnt testet keresve
üres utcákon és zsúfolt könyvespolcokon, és
lassan rájön majd, ki kell találnia valami új
történetet megint.

A költemény a fentebb felsorolt recepciótörténeti állomásokat szinte észrevétlenül egyesíti magában: az egész kötetten végigívelő „egy nap, amikor” kezdés itt, kiegészülve a „nem nézek az ablakra” fűl sorral kiemelt jelentőséghez jut, hiszen ezáltal a szöveg nemcsak a tragédiával szembeni apátia mindennapivá tágításán keresztül kapcsolódik az Auden-költeményhez, hanem, mintegy belépve az audeni verstérbe, az „ablaknyitó” szerepét vállalja magára („A szenvedés felől sosem tévedtek ők, / a Régi Mesterek: milyen remekül/ ismerték emberi rangját; hogy zajlik le, amíg / más épp táplálkozik, vagy ablakot nyit, vagy épp / unottan jár egyedül.”), és eggyel tovább lépve az angol-amerikai költő ábrázolásmódján az ott egymás mellé helyezett képeket egymásra írja, sőt a szenvedést szenvtelenül figyelő szerepét is a lírai beszélő örökli meg. De a költemény szemléletesen bontja ki a Bruegel-képhez kapcsolódó lucretiusi-blumenbergi aspektusokat is, és a néző/olvasó bevonódását⁸⁵ új szintre emeli: a hajótörés külső szemlélőjét beleírja a fikcióba, ezáltal teljessé téve a blumenbergi részleges bevonódást, sőt a költemény végén már annak potenciális létrehozójaként is láttatja.

Ha megpróbálnánk rekonstruálni a költemény vershelyzetét, azt mondhatnánk: a versbeszélő a képzelőerő segítségével belépve a Bruegel-képbe egy újabb szemlélőként, illetve ezáltal „audenivé” téve a képet, annak egy Williams versére kísértetiesen emlékeztető tárgyias leírását adja („amikor két kapálózó láb / tűnik el az amúgy bukolikusan nyugodt tenger / felszíne mögött”), majd reflektálva a képben rejlő hiányra és a hiány láthatóvá válásának textuális determináltságára („a cím mégis jelenvalóvá teszi”), a kép egy „másik szereplőjét” – minthogy a képi világban nem találja, a szöveg terében – a *Daidaloszi napló* egyik már idézett mottóját

⁸⁵ Caws 1983, 329–330 épp amellet érvel, hogy mind Bruegel festménye, mind Williams költeménye abban fejti ki valódi hatását, hogy annak nyomán, hogy a befogadó tisztában van az alkotások fikcionális voltával, a percepció során magának a képnek és a szövegnek a jellegzetességeire irányul a figyelme.

visszhangozva („Ikárusz sehol; se a lapokon, se a lapok közt / Keresi a bútorok alatt, kinyitogatja a beépített / szekrényeket, megnézi a vécén: nyoma sincs / Ikárosznak.”) Icarus nyomába indítja („ezért a másik szereplő nyomozni fog utána / mindenhol, szárnyakat és eltűnt testet keresve / üres utcákon és zsúfolt könyvespolcokon”). Ugyanakkor Jász egyet vissza is lép a „recepció lépcsőin”, a Bruegel-kép szereplőinek apátiáját felülírva ugyanis az ovidiusi nézőket építi vissza a költeménybe: azokat a nézőket, vagy azok közül egyet, akik látják az apa és a fiú repülését (*Met.* VIII. 220–221), kiegészítve azonban azzal, hogy a bruegeli/jászi „két kapálózó lábat” is érzékelik, és keresik a tengerben eltűnt fiút. Kép és szöveg egymásra utaltsága által pedig a vergiliusi beszédhelyzet is megidéződhet, amennyiben a cím úgy teszi jelenvalóvá a hiányzó Icarust, ahogy a vergiliusi narrátor *apostrophéja* „ábrázolja” a templomképen jelen nem lévő fiút. A vizuális jelenlét hiányában tehát a költemény a textuális jelenlétben látja a megoldást, azonban ez a keresés is a Kántor-költemény véget nem érő kórusai által megképződő hiányba fut ki („lassan rájön majd, ki kell találnia valami új / történetet megint”), az ennek nyomán létrejövő feszültség pedig újfent a *phantasia* működésbe léptetése által látszik feloldhatónak.

Az ezt megelőző költeményben (*a tökéletességről suttog*) Jász – az előbbiekhöz nagyon hasonló „montázspoétikát” alkalmazva – a Kántor-szöveg külső narrációját egy belső monológba ágyazásával és a víztükör képén keresztül Narcissus és Icarus alakjának összemosisásával a nyelvi befejez(het)etlenséget teszi reflexió tárgyává. A puszta percepciót „a képzelet működése”, a referencialitásba szükségszerűen behatoló *phantasia* „kavarja fel”, ám miközben megszakítja „a csendet” és a puszta szemlélődést, amelyet a véget nem érő monológ hozott létre, egyszersmind el is lehetetleníti a befejezést vagy akár csak a folytatást („oda is a mondat folytatása örökre”). A jászi beszélőhöz azonban nemcsak az egyéb szerzők költeményeinek „véget nem érő monológjai” szólnak, hanem *Ikároszi titkos napló – kiegészítés* című saját költeménye is, amely ráadásul a *Daidaloszi naplóval* is szoros kapcsolatban áll: „ki beszél az éjszakában / nem sajnálva hangját / mikor ilyen üres a szó?”

Mindezek a szövegek, illetve ezek kapcsolata egymással ráirányíthatják a figyelmünket arra, hogy az, ahol Jász költészetében Narcissus és Icarus története összeér: az önfelismerés pillanata.⁸⁶ Nem puszta önfelismerésről van itt mindazonáltal szó, amelyet a kiválasztott mítoszok is mutatnak: Marsyas, Apollo, Narcissus vagy Icarus története ugyanis a jászi *oeuvre*-ben mind a művészi alkotás bizonyos, egymással sokszor találkozó aspektusait tükrözi vissza,

⁸⁶ Narcissus önfelismerésének értelmezéséhez lásd: Gábor 2015.

és így a kötetben az önfelismerés pillanata egyben a művészi önfelismerés, önreflexió pillanata is lesz.

Ezáltal a kötet metaforahálóját szervező két legfontosabb kép: a tenger, a nap, a fonál és ehhez kapcsolódva a labirintus és az olyan képzetek, mint a fény vagy a tükörkép is a szöveg és a szövegben tükröződő szubjektum asszociációs hálóját rajzolja ki. Így a Daedalus és Icarus-mítosz nyomai szinte a kötet minden költeményében felfedezhetők, és ahogy az apa és a fiú történetének bizonyos elemei beszüremkednek a többi mítoszba, úgy kontextualizálja újra a többi történethez kapcsolódó költemény a *Daid&Ikar* ciklust, ezzel pedig egy olyan asszociációs teret nyit meg, amelyben – ahogy azt láthattuk már a *Daidaloszi napló* egyik szövegének esetében is – az antik szöveganyag hangjai is újra találkozhatnak. Így például a *tökéletességről suttog* című költemény mintha még egy fokkal tovább lépne Narcissus, illetve Daedalus és Icarus párhuzamba állításán, és a puszta hanggá redukálódott jelenlétén keresztül Echo alakját is megidézné. Így pedig nemcsak a vizuális percepció relativizálásán keresztül láthatjuk meg Narcissust a templomot néző Daedalusban vagy a zuhanás közben saját magát a tenger tükrében megpillantó Icarusban, de egyszersmind a tükröződés is olyannyira a mítosz szervezőelemeként manifesztálódik, hogy Daedalus vagy Icarus hiábavaló kiáltásait is Echo-féle visszhangokként kezdjük el érzékelni, ami azonban nem idegen az ovidiusi szöveg potenciáljától, gondoljunk csak Daedalus öntükröző *Icare* kiáltásaira.

A mítoszok ilyen típusú összemosódása mindemellett már a *Daidaloszi napló*ban is megjelenik: az *Idegen partokon* című szöveg első versszaka akár a *szárnyas csiga* önreflexív vallomásaként is olvasható volna. A *szárnyas csiga* pedig mintha újra felvenné a mítoszok lerakott kavicsait, és megtöltené vele azokat az üres csigaházakat, amelyekkel a költemény folytatódik. A *tenger válaszai* című költeményben a történetek szintén a repüléssel kerülnek kapcsolatba, a szárnyak azonban a tükrök képével is egybemosódnak: „Mikor legjobban elbizonytalanodsz – egymásba / csúsznak eddigi történeteid. Homályos tükrök: / szárnyaid / és zuhanásaid egy arcban. Szüntelen hullámvásba / hulló kavicsra hasonlítasz.”, miközben a következő költeményben a szavak a fonállal azonosítódnak („Napokig szövöm majd fény körül ólálkodó szavaim / fonalát”), de a szöveg nemcsak fonál, hanem egyben labirintus is: „Megálmodott labirintus tucatnyi folyosóval: / versek a felszikkázó fehér lapon.” Az utolsó előtti, *A megértés nehézségei* című költeményben pedig a lírai beszélő egyszerre hasonlít „ikaroszi szár- / nyait eláztatott könyvlapokon pihentető madárra”, és „a vízben fuldokló kétségbe- / esett toll-jeleket küldözgető üzenőre”.

Az tehát, hogy a Daedalus és Icarus-történet szinte minden eleme a szöveg képzetével mosódik össze, már Jász első kötetében igen hangsúlyos, a *szárnyas csigában* ugyanakkor már a metaforák olyan komplex összejátéka rajzolódik ki, akár egy költeményen belül is, hogy végül valóban a jelentésképzés útvesztőjébe keveredünk bele. Így a *Daid&Ikar* ciklus *mintha szertartás* című költeményében a sirályok szárnyalása nem Icarus szárnyalásával, hanem az „ikaroszi képzelet” „emelkedve zuhanásával” kerül párhuzamba, a képzavar pedig, amely – feltehetően – az emelkedve zuhanás fordulatra vonatkozó reflexió, a naphoz lesz hasonlatos. A szöveg utolsó sorai viszont még egyet fordítanak a metaforák egymásba gabalyodásán: a sirályok ugyanis, amelyek az ikaroszi képzelet metaforái voltak néhány sorral feljebb, a záró sorokban már „felhőként úszkálnak” „a régmúlt történetek néma mélységei fölött”. Minthogy a „régmúlt történeteket”, különösen az *Idegen partokon* című vers ismeretében, nem nehéz magukra a kötetben foglalt mítoszokra érteni, a képzelet pedig rendre a költemények születésének elidegeníthetetlen részeként manifesztálódik a jászi életműben, a metaforák tengeréből hirtelen egy dolog világlik ki: az ikaroszi képzelet szárnyalásának nyomán a *szárnyas csiga* szövegterében a mítosz minden eleme a metapoétikus tekintet metaforizáló retorikájának rendelődik alá.

Végezetül nem szabad szó nélkül elmennünk amellett, hogy ennek a hangsúlyos metapoétikus eljárásnak van még egy, a kötet egészének a *Met.*-hez való viszonyára visszavezethető kiindulópontja is. Miközben ugyanis a „jászi *Átváltozások*” sok tekintetben – ahogy azt a fentiekben láthattuk – visszaforgatja az ovidiusi szövegszervezés eljárás módjait a saját maga szövegterébe, ezzel egy időben – Narcissus *fugax simulacrum*aként – alá is ássa a *Metamorphoses* bizonyos metapoétikus epizódjainak alkotáseztétikai implikációit, rámutatva ezzel arra is, hogy mi teszi Daedalt és Icarust nem pusztán a megismerés korlátait áthágni vágyó művész, de az ebben a törekvésben szükségszerűen elbukó művész allegóriájává.

Amennyiben ugyanis elfogadjuk, hogy az, ahogyan a Narcissus és Echo- vagy az Actaeon- (*simulaverat artem / ingenio natura suo* – *Met.* III. 159.) epizódban a *natura* tűnik *ars*nak, vagy ennek inverzeként, ahogy a Pygmalion epizódban az *ars* bír olyan átütő erővel, hogy már-már a *natura* termékének tűnik, így előbbi a *mimésis*, míg utóbbi a *phantasia* működésbe lépésének ábrázolásaként is olvasható,⁸⁷ a Daedalus és Icarus-epizód innen nézve *mimésis* és *phantasia* együttes működésbe léptetését, de egyszersmind ezek bukását viszi színre. Daedalus ugyanis imitálja a valódi szárnyakat (*Met.* VIII. 194–195), de meg is újítja, felül is múlja a természetet

⁸⁷ *Phantasia* és *mimésis* kapcsolatához a Pygmalion és Narcissus-történetben lásd: Darab 2020. *Phantasia* és általában a *Met.* kapcsolatához: Szilágyi 1982.

az eddig ismeretlen művészettel (*ignotas animum dimittit in artes / naturamque novat* – Met. VIII. 188–189). A mítosz tragikuma pedig valójában épp abban a hiányban rejlik, amely a nyelv figurativitásából fakad: a metamorfózis ugyanis elmarad a történetből, és az apa és a fiú csak *úgy* szállnak az égből, *mint* madarak,⁸⁸ nem lesznek valójában madarakká: Daedalus művészete nem képes olyannyira imitálni a természetet, hogy az valóban természetté is legyen, és a képzelőerő sem bír olyan erővel, hogy felülemelkedjen a természeti törvényeken, így Daedalus és Icarus mítosza végső soron a művészet kudarcát ábrázolja. A *szárnyas csiga* pedig mintha tisztában lenne önmaga tárgyának alapvető halálra ítéltségével, mintegy megkerüli az ehhez vezető utat: nyilvánvalóvá teszi az *imitatio* hiábavalóságát („madár röptét / figyeled, attól vagy túlzottan izgága, / mégis te vagy benne leginkább, hiába”), igyekszik megmenteni az olvasót a nyelv figurativitásában rejlő veszélyektől („ne tekintsd metaforának”, „ne tekintsd parabolának”), és épp a kötet középpontjában megfogalmazza a *mimésis* lehetetlenségét is: „egy nap, amikor megérted, hogy valóban csupán / a régi festők néztek úgy egy tájra, miután / megfestették, mintha ez a nagyon konkrét látvány mégis / azonos lehetne a megfesthető képpel”. Amennyiben pedig a *phantasia* és a *mimésis* érvényét veszti, a művészet számára nem marad más, mint visszatekinteni saját magára, és erről beszélni: saját hiányairól, saját kudarcra ítéltségéről, saját születésének és halálának körülményeiről – „megvilágosodik a feladat, talán mégis- / csak műtermet kellene festeni.”

A jászai költészet mindemellett – annak ellenére, hogy úgy igyekszik elmesélni Daedalus és Icarus történetét, hogy ne essen annak elemi „hibájába” – mégiscsak saját (vagy a mítosz?) csapdájába hullik vissza: ha az *imitatio* veszélyeivel és lehetetlenségével tisztában is van, és el is utasítja azt, az *imitatio imitatioját*, a költői *imitatiót* végrehajtja, és ezáltal fog végül az őt körülvevő szövegtenger által elborítva mégiscsak „egyre jobban / hasonlítani a vízben fuldokló kétségbe- / esett toll-jeleket küldözgető üzenőre.”

⁸⁸ ... velut ales, ab alto / quae teneram prolem produxit in aera nido, / hortaturque sequi damnosasque erudit artes / et movet ipse suas et nati respicit alas. – Met. VIII. 213–216.

V. UTÓSZÓ HELYETT

Ha a fentebb elemzett Jász szövegek poétikai világáról átfogó állítást szeretnénk tenni, be kell érünk annyival, hogy némiképp átformáljuk azt, amit a *Daidaloszi napló Utószó helyett* című szövegében olvashatunk: „Egy naplóban, amiben minden / megtörténhet: nem történik semmi.” Ha megfordítjuk a mondat logikáját, egészen közel jutunk az igazsághoz: ezekben a szövegekben a *semmi* történik, mert a szövegvilág minden eleme, az egyes szereplőktől a nyelvig, önmagára tekint vissza. Jász Attila szövegeiben ugyanis Icarus bukása végső soron elmondhatatlanságában vagy – ahogy Vergilius esetében is – elmondatlanságában, azaz a nyelvnek való kiszolgáltatottságában rejlik. Így Icarus bukásának pillanata ugyanaz a pillanat, amit Ovidius Narcissusa tapasztal meg, amikor saját magát *mint* műalkotást szemléli, és felismeri: a hasonlat végső soron saját magára vonatkozik,⁸⁹ így ő maga sem több, mint a nyelv terméke: puszta fikció. Amikor pedig a jászi nyelv a Catullustól Vergiliusig, Vergiliustól Ovidiusig, Ovidiustól Bruegelig, Bruegeltől Williamsig stb. tartó *imitatióra*, az intertextualitás burjánzására fentről, icarusi távlatból tekint, szintén azt kell észrevennie, hogy amit néz: *iste ego sum* – az is saját maga. Ez egyben a „bruegeli paradoxon”: még ha észre is vesszük a kép címét, mégsem tudunk elkülönölni a pásztortól, a földművestől és a halásztól, nem tudjuk meglátni a tengerbe fúló fiút – Icarus hiányán keresztül bennük is saját magunkat nézzük. Innen nézve Narcissus és Icarus mítosza nyelvfilozófiai mítosz, bukásuk a nyelv és egyszersmind az olvasó bukásának pillanata is.

⁸⁹ Hardie 2002, 145–147 kifejezetten így értelmezi a Narcissus-történet hasonlatát, amelyben a fiú úgy bámulja saját képmását, mintha egy parosi márványt nézne (*Met.* III. 418–419), hogy ebben áll Narcissus önfelismerésének és tragédiájának igazi kulcsa, ekkor jön ugyanis rá, hogy a hasonlat saját magára vonatkozik: ő maga saját maga hasonlata.

VI. BIBLIOGRÁFIA

- ACÉL, Zs. 2011. „Kígyó és babér. A palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphne-történetében (Met. I. 452–567)” = *Ókor* 2011/4, 51–58.
- ANDERSON, W. S. 1972: *Ovid's Metamorphoses. Book 6-10*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 333–357.
- BEAZLEY, J. D. 1927 „Icarus”: *Journal of Hellenistic Studies* 47, 222–233.
- BÉNYEI, T. (2013) *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia.
- BLUMENBERG, H. 2006 (1979). „Hajótörés nézővel”: Uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, Ford. KIRÁLY, E. Budapest, 7–104.
- CAWS, M. A. 1983. „A Double Reading by Design: Breughel, Auden, and Williams” = *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/3, 323–330.
- CULLER, J. 2017. „A líra nyelve” (ford. KERESZTES, B.): *Prae (Líratechnikák)* 2017/3, 7–23.
- CULLER, J. 2014. *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London.
- Catullus online*, ed. KISS, D. <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php> (utolsó megtekintés: 2021.01.09.)
- DAVISSON, M. H. T. 1997. „The Observers of Daedalus and Icarus in Ovid” = *The Classical World* 90/4, 263–278.
- CSEHY, Z. 2020. „»Egyik képből a másikba.« – Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs magyar költészetben”: KRUPP, J. – KÁRPÁTI, B. (szerk., szerk. közr.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*, Reciti, Budapest, 267–283.
- DARAB, Á. 2009. „»Icarus sorsát vállalom.« Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 2009/3, 337–347.
- DARAB, Á. 2020. „Visae correptus imagine formae (Met. III. 416). Kép – szöveg – test Ovidius *Metamorphoses*ének Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésében” = KRUPP, J. – KÁRPÁTI, B. (szerk., szerk. közr.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*, Reciti, Budapest, 27–42.
- DINTER, M. 2005. „Epic and Epigram: Minor Heroes in Virgil's *Aeneid*”: *The Classical Quarterly* 55/1, 153–169.
- EDMUNDS, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore, London.
- FARRELL, J. 1999. „The Ovidian corpus: Poetic Body and Poetic Text” = *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, szerk. HARDIE, P. – BARCHIESI, A. – HINDS, S., Cambridge Philological Society, Cambridge, 127–141.

- FITZGERALD, W. 1984. „Aeneas, Daedalus and the Labyrinth”: *Arethusa* 1984/1, 51–65.
- GÁBOR, Sámuel 2015. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei – Ovidius: *Átváltozások* III. 339–510” = Horváth, J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon*, Gondolat, Budapest, 261–279.
- GLOVICZKI, Z. 2002. „Icarus”: *Antik Tanulmányok* 42, 109–117.
- GLOVICZKI, Z. 2012. „»Chaos, így hívták.« A *Metamorphoses* és a nemlineáris dinamika” = *Ókor* 2012/2, 28–33.
- GUMBRECHT, H. U. 2003. „Identifying Fragments”: *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago, 9–23.
- HARDIE, P. 2002. „Narcissus: The Mirror of the Text” = Uő., *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, 143–172.
- HARRISON, S. 2017. *Horace Odes Book II*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HAVAS, L. 1985. „A »Daedalus és Icarus« -téma utóélete”: N. HORVÁTH, M. – KATONA, R. (szerk.): *Tanári kézikönyv*, Budapest, 278–281.
- HINDS, S. 1998. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HINDS, S. 2003. „Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its Tradition” = szerk. HARDIE, P. (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, CUP, 122–149.
- HOEFMANS, M. – HOEFFMANS, M. 1994: „Myth into Reality: The Metamorphosis of Daedalus and Icarus (Ovid, *Metamorphoses* VIII, 183-235)” = *L’Antiquité Classique* 63, 137–160.
- HORNBECK, C. 2014. „*Caelum ipsum petimus*: Daedalus and Icarus in Horace’s *Odes*”: *The Classical Journal* 109/2, 147–169.
- KÁRPÁTI, A. 2011. „Holt társaságok költője. A vatesz humora és a *carmen*ek »Horatiusai«” = *Ókor* 2011/1, 18–26.
- KILINSKI, K. II 2013. „The Flight of Icarus”: *Greek Myth and Western Art. The Presence of the Past*, Cambridge University Press, Cambridge, 173–182.
- KONKOLY, D. 2015a. „Katasztrófa, fenség és reprezentáció Ovidius Phaethon-történetében” = *Ókor* 2015/3, 23–29.
- KONKOLY, D. 2015b. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (Met. III. 339–510)” = *Ókor* 2015/4, 56–64.
- KONKOLY, D. 2019. „Minden mozgásban van (Az erőszak metapoétikus vonatkozásai Ovidius *Metamorphoses* című művében)” = *Alföld* 2019/12, 117–123.

- MILLER, F. P. – GOOLD, G. P. 1977–1984. *Ovid: Metamorphoses in Two Volumes*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- MITCHELL, W. J. T. 2008. „Az ekphraszisz és a másik” = Uő., *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 193–222. (ford. SZÉCSÉNYI, E.)
- MYNORS, R. A. B. 1972. *P. Vergilii Maronis: Opera*, Oxford University Press.
- PAVLOCK, B. 1998. „Daedalus in the Labyrinth of Ovid’s *Metamorphoses*”: *The Classical World* 92/2, 141–157.
- RITOÓK, Zs. 2009. „Amphión és Icarus” = Uő., *Vágy, költészet, megismerés: válogatott tanulmányok*, Osiris, Budapest, 367–380. (ford. KRUPP, J.)
- SZILÁGYI, J. Gy. 1982. „Az Átváltozások költője” = Uő., *Paradigmák*. Magvető, Bp., 31–59.
- TAMÁS, Á. 2017. „Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. *carmenében*” = *Ókor* 2017/1, 27–40.