

Kerti Anna Emese (1998) az ELTE BTK hallgatója. Érdeklődési területe: római irodalom, az antikvitás recepciója a 20–21. századi magyar irodalomban.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Határátlépés, metamorfózis és identitásképzés az Aeneisben. A hajók átváltoztatása (IX. 77–158) (2020/2)*.

Az ábrázolás hiánya – a hiány ábrázolása

Daedalus és Icarus mítoszának antik és modern változatai

Kerti Anna Emese

In memoriam Kántor Péter (1949–2021)

Hans Blumenberg szerint a „mítosz mindenfajta befogadás számára – s ide kell sorolnunk a költői befogadás szintjét is – olyan séma csupán, amelylyel 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

Annak ellenére, hogy – legyen szó bármely mítosz recepciótörténetéről – a befogadás folyamatosságában minden egyes alkotás az adott mítosz egy egyedülálló értelmezését állítja elő, kétségtelen, hogy találkozhatunk olyan megközelítési irányvonalakkal, amelyek produkció és reprodukció folyamatossága mellett bizonyos motívumok és/vagy poétikai eszközök folyamatosságát is felmutatják. A következőkben egy ilyen, a recepciótörténetben kifejezetten meghatározó „motívumhagyomány” elemzésére teszünk kísérletet a Daedalus és Icarus-mítoszt feldolgozó azon alkotások elemzésével, amelyek az apa és a fiú történetét a hiány és a kudarc dimenziói felől teszik olvashatóvá.

Ahogy az egész recepciótörténetben, úgy ebben a szűkebb metszetben is kiemelt jelentőséggel bír az idősebb Pieter Bruegel *Tájkép Ikarosz bukásával* című festménye és a hozzá kapcsolódó ekphrasztikus költemények (W. H. Auden: *A Szépművészeti Múzeumban, Brüsszel 1938*; W. C. Williams: *Tájkép Ikarosz bukásával*; Kántor Péter: *Ikarosz bukása* – lásd a szövegeket a margón).³ Ha pedig a retroaktív intertextualitás⁴ szellemében a Bruegel-kép által kiemelt motívumokat a mítosz antik irodalmi feldolgozásain (elsősorban: Vergilius: *Aeneis* VI. 14–33; Ovidius: *Ars amatoria* II. 21–98; *Metamorphoses* VIII. 152–235) is érvényesítjük, a kapcsolódó részletek olyan jellegzetességeire derülhet fény, amelyek egyébként könnyen homályban maradnának, illetve maradtak is az eddigi értelmezési kísérletekben. A hiány és kudarc befogadás- és reprodukcióesztétikai kérdései pedig, amint látni fogjuk, nemcsak az egyes művek magánuniverzumában, hanem a köztük létrejövő párbeszédben is középpontba kerülnek. Mindezek nyomán az apa és a fiú története egy olyan inspirációs bázisként tűnik fel, amely – elsősorban a gyász témakörén keresztül – az ábrázolhatatlan ábrázolásának és az elbeszélhetetlen elbeszélésének, azaz a hiány hiányként való megjelenítésének a lehetőségeire, és így a művészet határaitra kérdez rá.

1.

Daedalus és Icarus történetével Vergilius *Aeneis*ében egy rövid részlet erejéig, egy *ekphrasis* keretében találkozhatunk a hatodik könyv legelején (VI. 14–33), amikor a megtépázott trójai csapat Cumaenél ér partot, ahová a hagyomány – legalábbis e hagyomány – szerint Daedalus érkezett a levegőn át, és templomot állított Phoebusnak.⁵ Ezt a templomot szemlélik Aeneas és a trójaiak, és ennek a templomnak a leírásával találkozik az olvasó. Az *ekphrasis* – több más vergiliusi *ekphrasis*hoz hasonlóan⁶ – ahogy Aeneast és csapatát, úgy az eposz olvasóját is szemlélődésre hívja: a trójaiakat a templom, az olvasót az elképzelt templom és a róla beszélő nyelv szemlélésére.

Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
 praepetibus pennis ausus se credere caelo 15
 insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos,
 Chalcidicaque levis tandem super astitit arce.
 redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacravit
 remigium alarum posuitque immania templa.
 in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas 20
 Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
 corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
 contra elata mari respondet Cnosia tellus:
 hic crudelis amor tauri suppostaque furto
 Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis 25
 Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae,
 hic labor ille domus et inextricabilis error;
 magnum reginae sed enim miseratus amorem
 Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
 caeca regens filo vestigia. tu quoque magnam 30
 partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
 bis conatus erat casus effingere in auro,
 bis patriae cecidere manus. (...)

Daedalus, azt mondják, futván Mínós szigetéről,
 Jó-röptű szárnyon feltört a magasba merészen,
 Észak jégországa felé így szállt, e szokatlan
 Úton, – Chalcis csúcsa felett ült csak le pihenni.
 Itt legelőször is, ó Phoebus, hogy a földet elérte,
 Szárnyát néked ajánlotta s szentélyt alapított.
 És kapujára kivéste halálát Androgeósnak –
 S hét fiatal évente hogy áldoznak fel a bűnös
 Cecropidák? (Iszonyú! ott rejti jövőjük az urna!)
 Szemben e képpel a gnószusi táj látszik ki a vízből:
 Pásiphaé oson itt a bikának alája feküdni
 Ocsmány vágványban, – látják is e szörny-szerelemnek
 Kétfajú emlékét, Minotaurust, e keverményt,
 És – a keservesen épített kastély-labirintust.
 Jó még, hogy megszánva az égő szívű királylányt,
 Ő maga, Daedalus az, ki az útvesztőt kibogozza
 És fonalat használt léptét igazítani. Művét,
 Icarusom, ha a bú nem tépi; veled koronázná.
 Kétszer akarta haláloz aranyba kimetszeni, kétszer
 Csüggedt vissza szülői keze. ...

Vergilius: *Aeneis* VI. 14–33

A szövegrész, amely a templom leírásán keresztül tömören tárja elénk a krétai mondakör kulcsmozzanatait, egyrészt az ismétlések és a tükröződések, másrészt az ezen keresztül létrejövő elhallgatás poétikája szervezi. Az előbbi értendő akár a szó szerinti ismétlésekre, mint a 32–33. sorban a *bis* kifejezés kétszeri szerepeltetése, de arra is, ahogy egy szójáték keretében (*filiius* 'fia valakinek' – *filum* 'fonál') Theseus és Icarus alakja kerül párhuzamba egymással (*Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia* – „Ő maga, Daedalus az, ki az útvesztőt kibogozza / És fonalat használt léptét igazítani”, VI. 29–30). De Daedalus művének befejezetlenségét tükrözi vissza a trójaiak szemlélődésének hirtelen megszakítása, ahogy a képen látható, a Minotaurusnak feláldozott hét fiatal a trójaiak által feláldozott hét tulok feláldozásában fedezhető fel újra.⁷ A szemlélődést hirtelen a Sybilla szakítja meg, mondván: *non hoc ista sibi tempus*

spectacula poscit („Nincs ma idő ily látványosságokba mérülni”, VI. 37).

Miközben ez a párhuzamos szerkesztés integrálja a képleírást az eposz fő cselekményébe, és feltárja a történeten belüli lehetséges analógiákat is, az elbeszélő 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.
 bis conatus erat casus effingere in auro,
 bis patriae cecidere manus. ...

Művét,

Icarusom, ha a bú nem tépi; veled koronázná.
 Kétszer akarta haláloz aranyba kimetszeni, kétszer
 Csüggedt vissza szülői keze. (...)

Vergilius: *Aeneis* VI. 31–33

A vergiliusi narrátor aposztrophéja a már halott Icarus megszólításával az „olvasás” kómmemoratív aktusát hajtja végre: hangsúlyossá téve az ábrázolás hiányosságát, miszerint az atya képtelen volt fiát megörökíteni, egyszersem meg is ismétli az atyai gyászt, amikor a fájdalom megszólítás révén – amelyre válasz már nem érkezik – Icarus képi hiányát a halál mint végső hiány felől értelmezi. Az anaforikus ismétléssel (*bis – bis*) kiemelt, az aposztrophét követő sorokban az elbeszélő olyan „olvasói” attitűdöt tanúsít (vö. a folytatásban: *omnia / perlegerent oculis*, 33–34), amely az ábrázolás sajátosságait az alkotó érzelmi érintettségére vezeti vissza, s az Icarusszal 'történtek' vagy Icarus 'bukása' (*casus*, a *cadere* igéből) mellé, egy figura etymologica keretében, az atya, Daedalus kezének 'lehanyatlását' állítja (*cecidere*, szintén a *cadere* igéből). A részlet azonban nemcsak jelzi ezt a hiányt, hanem egyszersem tragikus iróniával itatja át. Daedalus annak az istennek állít templomot, aki – ha átvitt értelemben is – napistenként a fia haláláért felelős (*redditus his primum terris tibi, Phoebe, sacravit / remigium alarum posuitque immania templa* – „Itt legelőször is, ó Phoebus, hogy a földet elérte, / Szárnyát néked ajánlotta s szentélyt alapított”, VI. 18–19), de megelevenedhet a szemünk előtt a naphoz túl közel repülő fiú alakja akkor is, ha Daedalus megérkezésében nemcsak sikerét, hanem *egyedül* érkezését, azaz egyben kudarcát is látjuk. Az epizód zárata pedig, amely az aposztrophé alakzatát immáron másodsorra használja fel, ezúttal nem Phoebust, hanem Icarust szólítva meg, szintén tragikusan közel hozza egymáshoz a szövegrész első és utolsó sorait, és ennek nyomán a Napistent és az általa elpusztult fiút is, ezzel mintegy mégis megjelenítve az elhallgatott tragédiát.⁸

De nemcsak Icarus az, aki kimarad a képi elbeszélésből. A Daedalus alkotását bemutató *ekphrasis* ugyanis – nem függetlenül attól, hogy az apa a saját történetét örökíti meg a templom kapuján – a *homo faber* történetének csak kifogásolhatóan, illetve saját szerepét kidomborító mozzanatait teszi láthatóvá. Így például az ábrázolás – 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 labirin-



1. kép. Timanthés: *Iphigenia feláldozása*. Kr. u. 1. századi pompeii másolat. Nápolyi Régészeti Múzeum (lásd 14. jegyzet) (forrás: Hellenicaworld)

tusba záratásban is súlyos felelőssége van, de Ariadné fonala és Theseus hőstette sincsenek említve a leírásban, legfeljebb utalásszerűen jelennek meg;⁹ Daedalus bolyongásai viszont annál szemléletesebben vannak ábrázolva, illetve elbeszélve (*Aen.* VI. 24–27). Az *ekphrasis* alakzata így a középpontba emeli a kérdést: 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: a daedalus emlékmű fed-e el készítőjének „ballépéseit”, vagy a vergiliusi narrátor – esetleg szemlélként és az *ekphrasis* fokalizátoraként Aeneas¹⁰ – érzékel(tet)i szelektíven Daedalus ábrázolását?¹¹ Bár ezek a kérdések az *ekphrasis* jellegéből adódóan alapvetően megválaszolhatatlanok,¹² jól mutatják, hogy nemcsak Aeneasék értelmezése marad töredékes – hiszen a szemlélődés, amely kiragadja egy pillanatra a trójai csapatot az eposz fő cselekményéből, hirtelen fel is függesztődik –, de a vergiliusi szövegrészlethez közelítő olvasó is kénytelen belenyugodni, hogy az ő interpretációja is szükségszerűen örök fragmentumlétre van ítélve.

Ez a szembeötlő hiánypoétika – és különösképpen Icarus hiánya – tág teret nyit az interpretációs lehetőségek előtt, és később felmérhetetlen ihletőerővel bír nemcsak az ókori, de a modern recepciótörténetben is. Az *ekphrasis* lezárása, a narratori aposztrophé ugyanis az ábrázolhatóság és elbeszélhetőség, pontosabban az ábrázolhatatlanság és elbeszélhetetlenség kérdéseit lebegtetni, hiszen Icarus jelen nem léte Daedalus művészi kudarcának lenyomataként is felfogható. Amennyiben pedig Icarus ábrázolatlanságát hiányként detektáljuk – mint ahogy teszi azt a vergiliusi narrátor –, egy olyan hiányként ráadásul, amely Daedalus művészi sikertelenségéből fakad, érdemes lehet a részletet mint „figyelemjelenetet”

is szemügyre venni. A vergiliusi elbeszélő ugyanis egy, a közösségi tudás részét képező tárgyat (itt a mítoszt) szelektíven ábrázoló képzőművészeti alkotáshoz 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: nem tölti ki az üres helyeket a képzelőerő segítségével,¹³ hanem a fragmentumot a maga fragmentum mivoltában ábrázolja.

A szakirodalomban – többek között a 33. sorban található *cado* igére alapozott, már említett szójáték nyomán (Daedalus keze úgy hull le a fájdalomtól, ahogy Icarus hullott le az égből, így a fiú szó szerinti bukását az apa figuratív bukása követi) – konszenzus mutatkozik abban a tekintetben, hogy a szövegrészlet a művészi kudarc megjelenítése.¹⁴ Mindazonáltal ez az értelmezés csak akkor tűnik szükségszerűnek, ha az *ekphrasis*t egy teljesség- vagy tökéletesség-esztétika elvárásrendszere felől vesszük szemügyre: azon művészetfelfogás felől, amely a reprezentációtól (a *mimésis* hagyománya nyomán) „egy eleve adott valóság leképzését” várja.¹⁵ Jóllehet az *Aeneis* narrátora a képzőművészeti alkotás leírásakor – a hiány értelmezőjeként lépve fel – Daedalus lehulló kezeinek képén keresztül egy olyan olvasási stratégiát visz színre, amely Icarus hiányában az apa művészi bukását látja, az aposztrophé alakzatával megnyit egy olyan teret is, amelyben ez a hiány produktív válik, hiszen a jelen nem lévő fiút épp jelen nem létében jeleníti meg: azt a „valódi” üres teret verbalizálja, amelyet a templomkapun feltételezhetünk, azaz magának a hiánynak ad testet.¹⁶ Így ha Icarus jelen nem létében az ábrázolhatatlan ábrázolásának azt a változatát látjuk, amely a halott fiút épp hiányában teszi láthatóvá, ahogy teszi ezt később Bruegel festménye is, Daedalus alkotása a labirintushoz hasonlóan olyan mű, amely felülkerekedik alkotóján,¹⁷ és amely – amint Pygmalion alkotása¹⁸ – művészetének nagysága által kerül egyre közelebb a valósághoz.

Am az *Aeneis* részlete nemcsak az olvasó mítosszal kapcsolatos előismeretire és képzelőerőjére, hanem irodalmi emlékezetére is támaszkodik. Jóllehet ugyanis 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. *carmen*jének és érintőlegesen gyászepigrammáinak is emléket állít, mindezek nyomán pedig mesterien ágyaz meg a római irodalom legerjedelmesebb Daedalus és Icarus-elbeszéléseinek, amelyek Ovidiusnál olvashatók.

A 64. *carmen*re alludáló virtuóz utalásrendszer már a képleírás nyitányában kibontakozik: azáltal, hogy a vergiliusi narrátor a kezdősorokban¹⁹ Daedalus repülését a hajómetaforikával²⁰ itatja át, a szöveg 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 levi nitens ac lenibus auris / magnanimum ad Minoa venit sedesque superbas* – „könnyű hajójával, jó széllel szállva az áron, / nagylelkű Minoszhoz ért, el a dús palotához”, 64, 84–85). 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 irányára nézve is ellentétbe kerül egymással: míg Theseus Krétára érkezik, Daedalus menekül onnan.

Ám a szövegközi párbeszédén keresztül a 64. *carmen* Theseusa nemcsak Daedalus, de Icarus alakjával is párhuzamba kerül, amikor a narrátor metaleptikus kiszólása előtt áttételesen a labirintusban bolyongó királyfiról olvashatunk:

*Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia*

*Ő maga, Daedalus az, ki az útvesztőt kibogozza
És fonalat használ léptét igazítani.*

Vergilius: *Aeneis* VI. 29–30

*inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui vestigia filo*

*Visszafelé aztán épségben, nagy diadallal
indult, könnyű fonál mentén igazítva bolyongó
lépteit...*

Catullus: *carm.* 64, 112–113

Kétségtelen, hogy a catullusi elbeszélés is megképez egy hiányt: Theseus és a labirintus történetének elbeszéléséből épp csak Ariadné felejt ki, jóllehet – minthogy a 113. sor végén álló *filo* kifejezés a kontextus által erősítve felidézheti a *filiiát* – mintha eközben fel is hívná a figyelmünket erre a hiányra. A vergiliusi elbeszélés viszont továbbgondolja a 64. *carmen* szójátékát: egyrészt egy alternatív mítoszváltozat jegyében Theseus labirintusból való kijutásának érdemét Daedalusnak tulajdonítja, másrészt úgy alakítja át a catullusi sorokat, hogy az ő elbeszélésében a *filio* kifejezés kapcsán könnyen asszociálhatunk nemcsak a *filia*, hanem a *filiius* főnévre is. A Catullustól kölcsönzött szójáték tehát épp annyira jelzi valaminek a jelenlétét, mint másnak, másoknak a hiányát, és mintha aláhúzná: amennyire megdöbbentő a 64. *carmen*ben Ariadné, annyira megdöbbentő a cumaei Apollo-templomon Icarus hiánya. Ráadásul az *aemulatio* jegyében a vergiliusi narrátor a szójátékot immár két szereplőt néma megidézésére használja fel. 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 ille domus* a labirintusra vonatkozó etimologizáló szójáték,²¹ a „kibogozhatatlan bolyongást” Theseus tévelygő lépteire (*errabunda... vestigia*), de akár ismétlésként magára a labirintusra is érthetjük.²² A részlet tehát hangosan hallgat Icarus történetéről, miközben a ki nem faragott, illetve el nem beszélt részleteket a halottnak kijáró némasággal, az irodalmi emlékezet működésbe léptetése révén jeleníti meg mégis.

Érdemes még egy további pillantást vetnünk az *Aeneis*-szövegrészlet lezárására a catullusi epigrammák, és általában az epigrammaköltészet felől. Ugyanis mind az aposztrophé alak-

zata, mind a *tu quoque* frázis az epigrammaköltészet sajátos jellegzetessége,²³ és az *Aeneis*ben is ilyen kontextusban, a VII. ének első sorában, Caieta elbúcsúztatásakor fordul elő ismét (VII. 1–2). Ennyiben a képleírás még egyszer átértékelődik: újra Catullushoz és a 68. *carmen*hez kapcsolódva a cumae-i Apollo-templomot ennek nyomán²⁴ felfoghatjuk Icarus *non notum sepulchrum*aként is (68, 97), amelyet maga a narrátor tesz az aposztrophé nyomán *kenotaphionná*,²⁵ ám – ahogy láthattuk – a szöveg mélyrétegeiben, az intertextuális utalásrendszer segítségével, meg is tölti a sirt Icarus emlékével.²⁶

2.

Hogy a hiánypoétika hogyan válik a recepció fontos eszközévé, azt jól mutatja már a római irodalom Vergiliust követő két leghosszabb elbeszélése is (*Ov. Ars* II. 21–98, *Met.* VIII. 152–235),²⁷ hiszen 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.²⁸ Az *Aeneis*ben az elbeszélő által használt *Icare* megszólítást 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 *Ars*ban Daedalus saját magát szólítja meg (II. 33), a *Metamorphoses* egyik szöveghelyén már a fiát kereső Daedalusról halljuk az *Icare* felkiáltásokat (VIII. 231–232), valamivel később pedig a narrátor nem Icarust, hanem Daedaluszt szólítja meg (VIII. 240). Ovidius tehát szinte minden lehetőséget kiaknáz, amellyel a vergiliusi poétika variatív megidézésére alkalma nyílhat, és az *Icare* ismétlésén keresztül a *Metamorphoses* elbeszélésében – mintegy utólagosan értelmezve az *Aeneis* elbeszélőjének pozícióját – a vergiliusi narrátor szerepét magának Daedalusnak adja át,²⁹ implikálva egyszersmind azt a kérdést is: ki is beszél valójában az *Aeneis* VI. 30–31. sorokban? A második reminiscenciával, Daedalus megszólításával hovatovább lebegtetni azt is, hogy az elbeszélésben nem is annyira Icarus, hanem sokkal inkább Daedalus az, aki a hiányt megtestesíti. Ennek az intertextuális eljárásnak a hatására – gondoljunk akár az aposztrophé többszöri használatára, akár arra, ahogyan Ovidius a vergiliusi Daedalus fájdalomtól lehulló és remegő kezeit már a nagy mű megépítésének pillanatába vetíti vissza³⁰ – az a benyomásunk támadhat, hogy Ovidius mintegy megelőzi az *Aeneis* szerzőjét, és nem is ő 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.³¹

Az aposztrophé használatán keresztül kibontakozó szövegközi párbeszéd azonban Ovidius esetében nem korlátozódik pusztán az egyes sorokra: az *Aeneis* hiánypoétikája, amint látni fogjuk, a *Metamorphoses*ben paradigmaticus jelentőségre tesz szert és a történet szerves részévé válik.³² Amikor ugyanis Daedalus először szólítja meg fiát („*Icare,*” *ait „moneo, ne, si demissior ibis, / »unda gravet pennas, si celsior, ignis ad-*

Ovidius: *Átváltozások VIII. 185–235*

Meggyűlölte ezenközben Krétát, meg a hosszú számkivetést, mert vágyakozott haza Daedalus immár – s foglya a tengernek. „Minos elzárta a földet és el a tengert,” szól, „de az ég csak nyitva; gyerünk hát: mindenén úr lehet ő, de a tágas lég nem övé még.” Szólt, s új művészet, mire most szíve-lelke törekszik: s újul a természet. Tollat sűrű rendbe rakosgat, kezdi a kurtákon, melléjük rakja a hosszút, mint lejtősen ahogy nőnének: hajdan a pásztor sípja eképp magasuk nem-egyenlő nád-darabokból; majd középiütt szállal, köti lentebb össze viasszal, és az egész toll-sort kicsikét görbére konyítja, mint a valódi madár szárnyát. Fia, Icarus ott áll, s hogy maga vesztével játszik, nem sejtí sehogysem: hol, mosolyogva, a szél-felfüdüstosa pihékért kapdos, hol meg a szőke viaszt lágyítja hüvelykkel, s apja csodás művét késlelteti játszadozással. És hogy a legvégső simítást megkapta a munka, két kifeszült szárnyán egyensúlyt ér el a művész, és levegőt rezzent s ott leng, levegő magasán fent. Oktatgatja fiát: „Közepiütt szállj,” adja tanácsát, „Icarus, erre vigyázz, nehogy aztán, hogyha alatt szállsz, víz neheztse a tollaidat, s tűz marja, ha túlfönt: szállj csak a kettő közt! S intlek: ne figyelj a Bootest, sem Helicét, sem az Orion kardját, a kivontat: szállj, ahogy én vezetek!” S míg így repülésre tanítja, már a szokatlan két szárnyat vállára szorítja. Dolgozik és oktat, s öreg arcán könnyei folynak, két keze is reszket. Csókot nyom a gyermeki arcra, mit többé soha már, s szárnyán fölemelkedik, úgy száll, kísérőjét fétve, elől, valamint a madár, ha zsenge fiókáját fészekből légbe vezérli; szállani hívja tovább, vészes tudományra tanítja, lengeti két szárnyát, néz vissza, figyelve fiát. Lent a halász, remegő nádszárral míg halakat fog, botra hajolt pásztor, s ekevasra hajolva a szántó, látja, meg is döbben, s azt véli: kik útjuk a légben így veszik, égilakók. Ők meg balkéz fele hagyták Juno szent Samosát (Paroson túl, Deloson is túl), jobbra Lebínthus esett tőlük s dúsmézű Calymne; ekkor a gyermek kezd a szilaj röpülésnek örülni, és vezetője fölé száguld, vágy vonja az égbe, tör magasabbra utat. Lágyítja közelben a hő Nap tollai illatozó viaszát, körítő kötelékét; olvad a könnyű viasz: csupaszon csap-csapkod a karja, s már evezőtlenül nem fog vele csöpp levegőt sem, ajka kiált, apját szólítja, de elnyeli ekkor áradatába a kék tenger, mely róla nevet nyer. Ekkor a bús apa – már nem is az! – szól: „Icarus!” így szól, „Icarusom, hol vagy? Nyomodat hol-merre kutassam?” „Icarus!” így harsan: s meglátja a tollat a habban; már átkozza találmányát, teszi sírba a testet, s kapta nevét az egész tájék amaz ott-nyugovóról.

Devecseri Gábor fordítása

urat” – „Icarus, erre vigyázz, nehogy aztán, hogyha alatt szállsz, / víz neheztse a tollaidat, s tűz marja, ha túlfönt”, VIII. 204–205),³³ Icarus még jelen van, bár az atyai kezek remegése – különösképpen a vergiliusi szöveg ismeretében – már előrevetítik szörnyű végétét. A következő, többszörösen visszhangzó aposztróphék viszont már nemcsak előrevetítik a tragikumot: Ovidius Daedalusáig ugyanis a kifejezés és a retorikai alakzat mellett itt az egész beszédhelyzetet „kölcsonveszi” az *Aeneis*ből, és – bár ő ezt még nem tudhatja – éppúgy 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*... („Ekkor a bús apa – már nem is az! – szól: »Icarus!« így szól, / »Icarusom, hol vagy? Nyomodat hol-merre kutassam?« / »Icarus!« így harsan”, *Met.* VIII. 231–233). Ezáltal az ovidiusi narrátor nemcsak Daedalusnak adja át az *Aeneis* elbeszélőjének szavait, hanem – az epigrammatikus ismétlésre még nagyobb hangsúlyt helyezve – Icarus emlékműállításának pillanatát a repülésepizód terébe írja vissza. Innen nézve a *sepulchro condidit* szókapcsolatot érthetjük így is: Daedalus szavaival, illetve szavainak epigrammaköltészetet idéző jellegével temeti el fiát – hogyan is tudná más módon eltemetni a tengerbe zuhant holttestet? –, és hozza létre a vergiliusi szövegben még csak az allúzióhálózat révén megképződő *kenotaphion*t. Az ovidiusi elbeszélő esetében azonban a performativitásban rejlő „narratori hatalom” érvényesülése fájdalmas ironiával társul. A *Metamorphoses* narrátora ugyanis, új energiákkal töltve fel az *Aeneis* elbeszélésének hiányképző erejét, egy másik, jelentős hiány érzékeltetésének erejéig szakítja meg az atyai kiáltásokat, amikor hozzát teszi: nem is apa már, *nec iam pater* az, aki a fia után kutat. Így – a vergiliusi elbeszélővel szemben, aki a nyelv teremtő erejének segítségével jelenlévővé teszi a halott Icarust – Ovidius Icarus hiányának „létrehozását” az irodalmi emlékezet működésbe léptetésén keresztül magával Daedaluszal végezteti el. Ráadásul, miután az atyai kiáltásokon keresztül áthelyezte a fiút a jelenből a múltba, és verbális emlékművet állított neki, a *nec iam pater* kifejezéssel a nyelv romboló potenciálját is kiaknázza: emlékké, múlt idejűvé téve Daedalus apaságát nem egy meglévő hiányt tesz láthatóvá, hanem egy másikat képez meg.

Ám a *Metamorphoses* elbeszélése nemcsak Vergilius eposzát idézi meg, hanem az intertextuális dialógust „trialógussá” alakítva Catullus *epyllion*ját is. A *Metamorphoses* szigorú értelemben vett „Daedalus és Icarus”-szakaszát Ariadné, Theseus és a labirintus történetének rövid elbeszélése előzi meg (*Met.* VIII. 159–168), amely olyan virtuóz utalásrendszerrel idézi fel a catullusi labirintusleírást (*carm.* 64, 112–115), hogy az olvasónak szinte az a benyomása 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, minthogy az ovidiusi szövegrész egy újabb többértelműséget képes megnyitni benne. A *hic labor ille domus et inextricabilis error*³⁴ („ott van az otthona is, a nevezetes szenvedéssel és kibogozhatatlan bolyongással”, *Aen.* VI. 27³⁵) sor utolsó két szava ugyanis, amely 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* – „s küszöbig kikerülni / ő maga is csak alig tud már: oly csalfa a műve”, *Met.* VIII. 167–168). Innen nézve a *domus* – 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.

Ugyanakkor Ariadné és Daedalus, illetve Ariadné és Icarus alakjainak párhuzamosságát is továbbgondolja a *Metamorphoses* az allúziók révén: először is épp olyan magányos elzártságban léteznek 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 a menekülés lehetőségére talál rá („*terras licet*” *inquit* „*et undas / obstruct: et caelum certe patet; ibimus illac*” – „de az ég csak nyitva; gyerünk hát: / mindenen úr lehet ő, de a tágas lég nem övé még”, *Met.* VIII. 185–186). Amikor azonban azt hihetnénk, hogy Daedalus képes kilépni az intertextuális kapcsolat általi 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 tette (*carm.* 64, 164–166), ráadásul az epyllionban a szelekre vonatkozó *ignarus* jelző a királylányt Icarussal kapcsolja össze, aki a saját magára leselkedő veszéllyel szemben *ignarus* tíz sorral feljebb (*Met.* VIII. 196).³⁶ Ahogy tehát Icarus nem sejtja a rá leselkedő veszélyt, úgy nem ismerik a szelek Ariadné szerencsétlenségét, de éppígy nem sejtja Daedalus sem, hogy kiáltásai hiábavalóak. De nem ez az egyetlen pontja az elbeszélésnek, ahol egymásra íródik Ariadné és Icarus alakja. Egyrészt: Icarus kiáltásait éppúgy elnémitja a tenger (*Met.* VIII. 229–230), mint ahogy Ariadné hangját hordja szét a szél, másrészt Ovidius – a vergiliusi reminiscenciák révén – mintha visszautalná Icarust az *ekphrasis*-beli jelen nem létébe: a fiú, akárcsak apja, ha nem is Kréta szigetének, hanem fikcionalitásának rabjaként, de végső soron a királylány sorsára jut.³⁷ De ez a párhuzam bontakozik ki a Catullustól és Vergiliustól már jól ismert *filo-filia/o* szójátékból is, amelyről a *Metamorphoses* elbeszélése sem mond le (*utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto* – „És hogy a szüzi segítséggel meglelte, mit addig / más soha föl nem lelt, a kaput, letekert fonálával”, *Met.* VIII. 172–173). A kontextus pedig, amely körülveszi az intertextuális utalást, korrekatív jellegű: Ovidius ugyanis, ha elődeihez csatlakozva meg nem is nevezi Ariadné, a Theseus hőstétében való részvételét azonban elbeszéli, és az *Aeneis*-ben olvasható narratívával ellentétben itt Theseus jelenléte lesz az, ami a leginkább elhomályosul.

Daedalus és Icarus történetének tehát már a római költészetben is szerves része a (halál okozta) hiány elbeszélhetőségére és/vagy ábrázolhatóságára vonatkozó kérdésfeltevések sokasága: a vergiliusi *ekphrasis*-ban kép és szöveg viszonyának, a metaleptikus határátlépések lehetőségeinek és a fikció határainak kérdései bomlanak ki a mítosz hiányt tematizáló elemeiből, a látszólagos „üres helyeket” azonban Catullus intertextuálisan beszüremkedő hangjai töltik meg. Ovidius pedig, visszalépve egyet az intertextuális lánc szeméin – és Vergilius mögé kerülve, de a költőelődöt el nem felejtvé – a szövegközi párbeszédnek széles skáláját felvonultatva szálazza szét az icarusi hiány narratíváit,³⁸ melynek hagyomány, amint látni fogjuk, később sem homályosul el.

3.

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 erősítene fel és vetítené bele már Icarus zuhanásának pillanatába:

Kántor Péter: *Ikarosz bukása*
P. Brueghel azonos című festménye nyomán

*Csak zuhant és zuhant és zuhant,
közben látta a tengert és látta a földet,
legelésző birkákat, egy földművest, egy halászt,
látta a fák leveleit külön-külön és együtt,
de őt mintha senki se látta volna, még az eget kémlelő pásztor se.
Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?*

*Már hogy ne lehetne? – felelte saját magának,
hiszen ő aztán igazán tudja, milyen az, mivel járhat,
ha valaki nem oda néz, ahová néznie kell,
vagy ha nem fordítja el időben a fejét,
ha nagyon belefeledkezik abba, amibe nem szabadna.*

*De lám, elfordulnak előle még a vitorlák is a tengeren,
még a fák zöld levelei is mind egytől egyig,
míg a távolban hófehér, sziklás hegyek ragyognak,
s fülébe nem halkuló, fojtott hang szolozsmázik.*

*Mintha valaki egyfolytában beszélne hozzá. De mit mond?
Vagy ez csak a mindig magát ismétlő tenger zúgása?
Egy végtelen hosszú litánia: szerelmi vallomások, esküik,
hymuszok és szoltárok, vádiratok, panaszkönyvek,
és törvények és kiáltványok, siratók és köszöntők.
De ki tarthat mindent számon? Mindenre ki emlékszik?*

*Hallgatta azt a hangot. Vajon mit akarhat tőle?
Felébreszteni valamilyen álomból, vagy elaltatni őt lassan?
Hogy eleméssze a tűz, vagy hogy megfagyjon benne a vér?
Lehet, hogy régen tudta, vagy úgy képzelte, hogy tudja,
ha volt is az a hang, más volt, azt hitte, szárnyuhogás.*

*Közben ő is beszélt, ő is magyarázott valamit szünet nélkül,
érvelt és fogadkozott, minthogyha bárki is hallaná,
forgott, mint hús a nyárson, két karja kifeszülve,
valamilyen közös ügyet is emlegetett, lobogott, mint a zászló.*

*Csak meg ne kövesedjenek apránként szájában a szavak,
mert akkor felhagy majd a beszéddel és elnémul végleg,
vagy nem hagy fel vele soha, suttog magában tovább,
mialatt zuhan át a világon mint pörgő falevél,
szépen és fölöslegesen, akár egy bukott eszme,
egyre láthatatlanabban és egyre sebesebben.*

*Nem hunyta be a szemét, számolt, még mindig számolt,
még messze attól, hogy valamilyen nyugvópontig érjen,
hogy végleg elmerüljön, vagy fennakadjon egy ágon,
egy véletlenül rávetett tekintet viasz-csöppjén,
egy kósza szellőn, ami magával sodorja.*

*Hosszú idő telt el így, a nap már lemenőben volt,
aztán egyszer csak felcsapott a víz és szétnyílt a tenger;
és aztán csönd támadt, de mintha valaki a magasban
újrakezdte volna a számolást, vagy talán abba se hagyta.*

*Mintha valaki egyfolytában beszélne hozzá. De mit mond?
Vagy ez csak a mindig magát ismétlő tenger zúgása?
Egy végtelen hosszú litánia: szerelmi vallomások, eskük,
hímnuszok és zsoltárok, vádiratok, panaszkönyvek,
és törvények és kiáltványok, siratók és köszöntők.
De ki tarthat mindent számon? Mindenre ki emlékszik?*

Nemcsak azt szemlélteti jól a költemény, hogy hogyan fordul a modernitás utáni költészet érdeklődése a teljes recepció-történet, illetve annak egyes találkozási pontjai felé, hanem egyszersmind azt is, hogy a „vergiliusi” örökség – miszerint a mítosz egy képi ábrázolás elbeszélésére vállalkozó *ekphrasisként* áll előttünk – hogyan él tovább a modern recepcióban, amikor a kép már nem Daedalus alkotása, hanem az id. Pieter Bruegel nevezetes festménye (2. kép), amelyből Auden és Williams ekphrasztikus költeményei is táplálkoznak. A vers ugyanis nemcsak Bruegel, talán az egész recepcióban legnagyobb hatással bíró, *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményéhez, hanem a katasztrófa észrevétlenségének univerzáliságátágításán, a soha meg nem szűnőbe, időtlenségbe helyezéssel kereszttül az ezt tematizáló 20. századi versekhez, így W. H. Auden *A Szépművészeti Múzeumban, Brüsszel 1938*, valamint W. C. Williams *Tájkép Ikarosz bukásával* című költeményeihez is kapcsolódik.³⁹

Kép és szöveg kapcsolata, az intermediális határátlépések és a művészeti ágak közötti párbeszéd lehetőségei pedig, amelyek, mint láthattuk, már Vergilius *Aeneis*ének is igen hangsúlyos mozzanatai, Bruegel festményével és a hozzá kapcsolódó

költeményekkel a recepciótörténetben újra felelevenítődnek. Nem meglepő ez azonban, ha figyelembe vesszük, hogy a mítosz bizonyos elemei mintha ellenállnának a reprezentációnak, vagy olyannyira nehézkessé tennék azt, hogy az alkotások az ábrázolhatatlanságot megkerülő egyetlen szökésvonalaként nyelv és kép együttes mozgósítását tudnák felmutatni. Jól példázza ezt már Bruegel festménye is, amely több tekintetben is magának a hiánynak a manifesztációja. Egyrészt ugyanis Icarus, pontosabban Icarus kapálódzó, a vízben épp eltűnő lábai a festmény jobb alsó sarkában *látszólag* mint mellékes részlet jelennek meg: a felületes szemléllővel megtörténhet, hogy észre sem veszi, vagy csak a kép címe véteti vele észre az éppen tengerbe fúló fiút. Így már itt is, jóllehet a fiú egy vizuális ábrázolás része, jelenlétének detektálhatósága végső soron a verbalitásnak van kitéve.⁴⁰

Másrészt a kép egy olyan pillanatot ábrázol, amelyben az egy térben végbemenő, de más szubjektumokhoz kötődő pillanatok közti párbeszéd lehetősége teljesen kiiktatódik, a *locus amoenus*⁴¹ terébe behatoló tragédia észrevétlen marad, így a harmónia felbomlása is az észrevétlensége által jut még nagyobb jelentőséghez, és hoz létre egy még magasabb, meta-szinten 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 továbbá az a pont is, amely Auden már említett versében a szenvedés, a tragédia, a katasztrófa észrevétlenségén, az ezzel szembeni apátián való elmélkedésnek ad teret („how everything turns away / Quite



2. kép. Id. Pieter Bruegel: *Tájkép Ikarosz bukásával*. 1558 körül, olaj vásznon. Királyi Szépművészeti Múzeum, Brüsszel (forrás: Wikimedia Commons)

leisurely from the disaster”), és amely – az audeni gondolatot keresztül visszanyúlva a Bruegel-kép retorikájához – W. C. Williams költeményében a szintaktikai hiány által újra szöveg-szervező erővé válik („unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed / this was / Icarus drowning”).

Icarus észrevétlensége mellett szerepel azonban egy még radikálisabb hiány is a festményen: míg ugyanis Icarus végső soron jelen van, Daedalus egyáltalán nem látható. Figyelemre méltó ez egyrészt azzal a jelenséggel kapcsolatban, hogy a mítosz a recepciótörténetben egyre inkább Icarus tragédiájaként értelmeződik⁴² – ebben Bruegel festménye kitüntetett fordulópontnak tűnik a modern recepciótörténetben –, de a festmény ezáltal még erősebben kötődik a fentebb elemzett római irodalmi hagyományhoz is. Icarus kiemelése és középpontba helyezése ugyanis talán a *Metamorphoses* elbeszélésének „nóvuma” (ezt eleveníti fel a Bruegel-festmény később), a képzőművészeti alkotásról Daedalus elhagyása pedig lényegében a vergiliusi epizód inverz változata: míg ott Icarus képi hiányával találkozhatunk, itt az apa az, aki teljes mértékben elmarad a festményről. Arról nem is beszélve, hogy a Bruegel-kép befogadástörténetének ekphrasztikus jellegű költeményei szintén mintha a vergiliusi epizód beszédhelyzetét termelnék újra: egy, a mítoszt feldolgozó képzőművészeti alkotás leírására vállalkoznak, jöllehet azzal a nagy különbséggel, hogy míg az *Aeneis* ekphrasísának esetében a leírt képzőművészeti alkotás a befogadó számára ismeretlen, így a feltételezhető kép csak az elbeszélésen keresztül válik hozzáférhetővé, addig a Bruegel-képhez kapcsolódó ekphrasztikus költemények egy létező és ismert festmény leírását nyújtják az olvasónak. Mindez egyben azt is magával vonja, hogy a kép verbalizálásával a költemények a festmény köré épülő értelmezői hagyományba is bekapcsolódnak: nem pusztán elbeszélnek, hanem a leírás, és a hiányhoz való viszonyuláson (jelzésen és/vagy kitöltésen és értelmezésen) keresztül egyszersmind interpretálnak is, és a kulturális emlékezet mozgásában tartása mellett az adott alkotáshoz különféle közelítési lehetőségeket mutatnak fel.⁴³ De a vergiliusi örökség nem merül ki pusztán a beszédhelyzet felidézésében. Az *Aeneis* elbeszélőjének a képen nem ábrázolt Icarust megszólító aposztrophéja nyomán feltett ovidiusi kérdés (*Icare, [...] ubi es?* – „Icarusom, hol vagy?”, VIII. 231) visszhangzik ugyanis újra és újra nemcsak a Bruegel-festmény mindenkor szemlélőiben, de az ezt a szemlélést versbe szedő angol nyelvű költeményekben is.

Ez a betölthetetlen és betöltetlen hiány ihleti meg Audent is, akinek költeménye kiemelt szerepet játszhatott a Bruegel-festmény újrafelfedezésében, és jelentősen befolyásolhatta a kép későbbi interpretációit is. Köszönhető ez pedig annak, hogy a festményben a „szenvedés banalitását”⁴⁴ látó lírai én a szenttelen, műértői távolságtartást hangnemén szólva hozzánk elutasítja a fikció terébe való belépés lehetőségét, és a képen szereplő halász, pásztor és földműves elfordulását ismétli meg („how everything turns away / Quite leisurely from the disaster”).⁴⁵ De életre kelti és egyben fel is forgatja a mítoszhoz kapcsolódó hagyományt az Auden-költemény a *failure* kifejezéssel („But for him it was not an important failure”), amely mintha az *Aeneis cado* ígén alapuló szójátékát visszahangozná, ezúttal angol nyelven és Daedalus helyett Icarus bukására vagy kudarcára vonatkoztatva. És bár kétségtelen, hogy a festmény könnyen bekapcsolható egy olyan hagyományba, amely a tragédiával, katasztrófával szem-

W. H. Auden: *Musée des Beaux Arts*

*About suffering they were never wrong,
The Old Masters; how well, they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking
dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.
In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
had somewhere to get to and sailed calmly on.*

W. H. Auden: *A Szépművészeti Múzeumban, Brüsszel 1938*

*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,
hogy, míg a vének szenvedélyes áhitattal várják
a Csodás Születést, örökké lenni kell oly
gyerkőcöknek, akiknek semmi szükségük erre,
korcsolyázzván az erdőszéli tavon:
sosem feledik ők,
hogy még a szörnyű mártírság is valahol a sarokban,
holmi kietlen zugban kell leperegen,
hová a kutyák kullognak kutyalétükkel, hol
a hóhér lova
egy fához dörzsöli ártatlan farát.
Például Brueghel Icarusában: hogy fordul el minden,
rá sem hederítve, a pusztulástól; hallhatta pedig
a loccsanást az a pór; s a szörnyű kiáltást,
ám a kudarc neki mit se jelentett; a Nap éppúgy
izzott, amiként a fehér, zöld vízbe tűnő lábszárra is
egyben; s a finom-mívű, drága hajónak is, ámbár
látnia kellett holmi furát, egy ifjat lezuhanni az égből:
dolga akadt valahol, s békén továbbshant.*

Jékely Zoltán fordítása

William Carlos Williams:
Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning
William Carlos Williams:
Tájkép Ikarosz bukásával

Brueghel szerint
mikor Ikarosz lezuhant
tavasz volt

egy paraszt szántott
a földjén
az év teljes

pompájában
ébredezett bizsergőn
a tengerparthoz

közel
önmagával
betelten

izzadva a napon
mely elolvastotta
a szárnyak viaszát

a parttól távolabb
mellékesen
valami

egészen észrevétlen csobbant
ez volt
a vízbe-fülő Ikarosz.

Mihálycsa Erika fordítása

beni részvéttelenséget dolgozza fel, és szinte szükségszerűnek tűnik, hogy az I. és II. világháború között Berlinben tartózkodó Auden számára, mintegy mellékes példaként („In Brueghel's Icarus, for instance”), ez a festmény is ezt jelenítette meg, a kép további utakat is felkínál a nézői viszonyulásra.

A festmény ugyanis a tekintet, illetve a tekintet által a befogadó metaleptikus bevonódásának kérdéseit is felveti. Ahogy a képen szereplő, bukolikusan nyugodt tájba festett pásztor, halász és földműves nem veszik észre a tengerbe fülő Icarust – ezek a figurák Ovidiusnál még a két repülő embert szemlélték, és istennek hitték őket (*Met.* VIII. 219–220) –, úgy ez megtörténhet ennek a képeknek a szemlélőjével is. A képet nézve a tekintetünk ráadásul 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 néztek? Míg ugyanis a *Metamorphoses* mellékszereplői észreveszik a szokatlan jelenséget, a két repülő alakot, és a szakralitást hívják segítségül a feszültség feloldására (*credidit esse deos* – „istennek hitte őket”, VIII. 220), addig Bruegel „modern” nézőinek esetében ezt a problémát egy jóval fundamentálisabb probléma írja felül. A modern recepcióban ugyanis nem az válik kérdéssé, hogy hogyan magyarázható meg egy, a megszokottól eltérő, természetfeletti jelenség, hanem hogy képes-e egyáltalán észrevenni, vagy – ahogy Auden értelmezi a festményt – akarja-e észrevenni az ember a mindennapi cselekvéseinek terébe behatoló természetfelettit vagy katasztrófát. Mindazonáltal a festmény a látszólag a *locus amoenus* terét építő bukolikus elemek segítségével figuratív módon mégiscsak lehetőséget ad a tragédia észrevételére: a távolban lebukó Nap mintha az icarusi bukást ismételné meg, a nyugodt vízen haladó hajó vitorlái pedig az apa és a fiú nemrég még kiterjesztett szárnyait idézhetik fel. A cím pedig 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,⁴⁶ 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.”⁴⁷

Mintha erre a bevonódásra reflektálna William Carlos Williams verse is. A költemény – szemben Auden versével, amely annyiban szubverzív módon viszonyul a Bruegel-festményhez, hogy Icarus kvázi jelen nem létét verbalizálja, és ezáltal felszámolja a kép elsődleges feszültségforrását – megtartja a festmény fókuszait a leírásban is, nem helyezi középpontba Icarus alakját és arányaival is a Bruegel-festmény elrendezését reprodukálja. Ha pedig elfogadjuk, hogy a sorok elrendezése és vertikálisan csökkenő hosszúsága a zuhanás vizualizációjaként is „olvasható”,⁴⁸ azt mondhatjuk, hogy a költemény, hasonlóan a vergiliusi *ekphrasis*hoz, a médiumok határán mozogva a verbális reprezentáció révén tesz láthatóvá egy képi hiányt, de egyben túl is lép az *Aeneis* retorikáján: a szöveg vizuálisan is jelentéssel elrendezésével fel is számolja a detektált hiányt, és élénk tárja a fiú zuhanását.

A festmény nemcsak irodalmi, hanem festészeti befogadástörténettel is rendelkezik, amely szemléletesen mutatja fel a Bruegel-kép által felvonultatott, részben már érintett interpretációs problémák sokaságát. Beszédesebb, hogy a felszínen harmonikus tájkép milyen komoly zavarokat okozott a kortárs befogadás számára, amelyet mi sem szemléltet jobban, mint hogy létezik a festménynek egy Van Buurennek tulajdonított változata (3. kép),⁴⁹ amely a kép által generált értelmezési nehézségeket (épp azokat, amelyek miatt később a modern művészetértés újra felfedezi és újraérti a festményt⁵⁰) a hiányzó részletek „betoldásával” igyekszik orvosolni. Egyrészt a Nap hatalmas, lángoló, a kép közepén elhelyezkedő gömbként való ábrázolásával a Van Buuren-változat „megoldja” a Bruegel-festmény temporális és lokális ellentmondásait (hogyan égette meg a távolban lebukó Nap a tengerbe zuhant Icarus szárnyait?), felszámolva ezzel a festménynek azt a szimbolikáját, amely a lemenő Napot mint Icarus vizuális visszhangját jeleníti meg, ezzel felhívva a figyelmet a kép szereplői és nézői által újra és újra elmulasztott



3. kép. Van Buuren: *Ikarosz bukása*. 1590–95 körül, olaj fatáblán. Van Buuren Múzeum, Brüsszel (forrás: Wikimedia Commons). Bár sokáig vita tárgyát képezte, hogy vajon a festmény Bruegelnek tulajdonítható-e vagy sem, végül egy 1951-es dendrokronológiai vizsgálat kimutatta, hogy a festmény jóval id. Pieter Bruegel halála után született. A kép ma Van Buuren-változatként ismert.

zuhanás pillanatára.⁵¹ De kipótolja a Van Buuren-festmény a másik, talán még Icarus hiányánál is megdöbbentőbb hiányt, és Daedaluszt is odahelyezi a képre, ezzel megfosztva a festményt egy másik metaleptikus elemről, ti. hogy az apát a pásztor égbe emelkedő tekintetének irányát követve a képen kívülre képzeljük el. Jóllehet általánosan elfogadott a pásztor magasba tekintésének ilyen értelmezése,⁵² megítélésem szerint elképzelhető még egy pont, ahova az apát képzelhetjük, és ez tovább árnyalhatja a festmény interpretációs lehetőségeit és az antik szövegekkel való kapcsolatát is.

A festmény külső nézőjének perspektívája ugyanis egy fentről lefelé tekintő, kvázi madár-perspektíva, amely azt az értelmezést is megengedi, hogy Daedaluszt épp ott keressük, ahol mi vagyunk: hogy megengedjük, hogy a perspektíva által a mi tekintetünket avassa daedalusivá a kép. Ez egyrészt a metaleptikus bevonódást odáig fokozza, hogy a fikció határai teljes mértékben elmosódnak: a kép nézője immáron nem a fiú tragédiájának észrevétlenségéhez kapcsolódó néző, hanem a kép keretein kívülre került apa a vízben eltűnő szárnyak (itt: lábak) megpillantásának ovidiusi, vagy a fiú hiányát detektáló vergiliusi pillanatában. Ahogy az *Aeneis* és a *Metamorphoses* *Icare* aposztrophéi kiszólhatnak a fikción kívülre, ezáltal vonva be egyszerűsággal az olvasót annak terébe, hasonló történik a Bruegel-festmény esetében is, amely a saját dolgukba belefe-

ledkezett névtelen szereplők perspektívája mellett felkínálja a részvét perspektíváját is: azt a perspektívát, amely egy olyan interperszonális teret nyit meg, ahol a gyász a művészet iteratív performativitásán keresztül egy folytonosan ismétlődő közösségi folyamatként válik értelmezővé. Ebben a térben pedig Icarus *kenotaphion*ját nemcsak az irodalmi és képzőművészeti hagyomány szövvényes dialógusa, de a produkció és reprodukció folyamatába bekapcsolódó olvasó/néző is megtöltheti tartalommal. Így válik a daedaluszi fájdalom fikció határait feszítő erején keresztül Icarus újra és újra a hiányában jelenvalóvá.

Jegyzetek

A tanulmány, mely az NKFI FK 128492 kutatási pályázat keretében, az Innovációs és Technológiai Minisztérium



ÚNKP-20-2

kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült, a mítosz ókori és kortárs magyar költészeti recepciótörténetét vizsgáló OTDK-dolgozatom első felének átdolgozott változata. Az elsősorban Jász Attila költészetét és a mítosz metapoétikus dimenzióit elemző rész egy másik tanulmány keretében lesz olvasható. A tanulmányban az *Aeneis* Mynors 1972 alapján, magyarul (ahol másként nem jelzem) Lakatos István fordításában, a *Metamorphosest* Miller–Goold 1974–1988 alapján, magyarul Devecseri Gábor fordításában, a *catullusi 64. carment* a *Catullus online* (szerk. Kiss Dániel) alapján, magyarul Devecseri Gábor fordításában idézem. Hálásan köszönöm Darab Ágnes, Pataki Elvira, Krupp József és Rung Ádám a dolgozat egy korábbi változatához fűzött értékes megjegyzéseit, valamint Tamás Ábelnek az egész kutatáshoz és a tanulmány megírásához nyújtott segítségét és támogatását. A tanulmányt Kántor Péter emlékének ajánlom, aki halálával a betölthetetlen icarusi hiányt hagyta maga után.

- 1 Blumenberg 2006b, 116.
- 2 Uo. 133–142.
- 3 A történet európai irodalmi recepcióját részletesen követi végig Rudd 1988, az antik képzőművészeti ábrázolásokat veszi számba Beazely 1927 és Gloviczki 2002. A mítosz vizuális megjelenéseivel az európai művészettörténeten keresztül, helyenként az irodalmi kölcsönhatásokat is vizsgálva Kilinski 2013 foglalkozik. A magyar irodalmi befogadástörténethez lásd Havas 1985, Darab 2009, illetve a kortárs magyar költészeti recepcióról szóló, készülő tanulmányomat.
- 4 Edmunds 2001, 153.
- 5 Erről lásd Hoeffmans–Hoeffmans 1994, 147.
- 6 Az *Aeneis ekphrasisainak* politikai vonatkozásaihoz lásd Kirichenko 2013.
- 7 Fitzgerald 1984, 57.
- 8 Putnam szerint az aposztrophé mint a narrátor kritikája funkcionál a szövegrészletben Daedalus munkájára vonatkozólag (lásd Putnam 1998, 78).
- 9 Uo.
- 10 Nem volna megmagyarázhatatlan, hogy miért szökik ki a kép-leírás narratívájából Icarus halálának története, amennyiben az, hogy Daedalus „elhagyja” Icarust, kísérteties hasonlóságokat mutat a trójaiak vándorlásának megkezdését lehetővé tevő Creusa – szó szerint értett – elhagyásával. Ráadásul, ahogyan a cumae-i Apollo-templomról elmarad a kifogásolható részlet, úgy a Trójából menekülő Aeneas ábrázolásából is rendre elmarad a feleség. Köszönöm Rung Ádámnak, hogy felhívta erre a figyelmemet.
- 11 Vö. Putnam 1998, 78–80.
- 12 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. Természetesen egészen más a helyzet azoknak az *ekphrasis*oknak az esetében, amelyek egy „valódi” képzőművészeti alkotás leírására vállalkoznak, ahogy azt látni fogjuk a Bruegel-festményhez kapcsolódó költemények esetében.
- 13 Putnam (1998, 80) hasonlóképp értelmezi a szövegrészletet, megtoldva azzal, hogy a narrátor ezzel a technikával az olvasót arra hívja, hogy a képzelőereje segítségével pótolja a hiányzó részleteket.
- 14 Lásd Putnam 1987, 197–180; 1998, 53; Behr 2005, 210–212; Fitzgerald 1984, 53; Pavlock 2009, 70–71. Ennyiben Vergilius narratívájában Icarus bukását Daedalus bukása követi. Az *Aeneis* narrátorához hasonlóan művészi kudarcként értelmezi az idősebb Plinius Timanthes festményét (1. kép), minthogy az anekdota szerint Iphigeneia feláldozásának ábrázolásakor a festő azért takarta el lepellet Agamemnon arcát, mert képtelen volt ábrázolni az atyai fájdalmat. (*Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.* Plin. N. H. XXXV. 73.) Köszönöm Darab Ágnesnek, hogy felhívta a figyelmemet erre a párhuzamra.
- 15 Vö. Iser 1989, 325–326. A *mimésis* és a műalkotás mint organikus egész elvárásrendszere már Aristotelés *Poétikájában* is összekapcsolódik.
- 16 Budick (1989, 315–317) szerint az aposztrophé alakzatának legfőbb jellegzetessége, hogy a negativitás világába nyit teret: abba a világba, amelyről nem tudunk semmi mást, mint hogy *nem* az a világ, amelytől az aposztrophé elfordul, amelyet az aposztrophé megszakít.
- 17 *ita Daedalus implet / innumeras errore vias vixque ipse reverti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti* (*Met.* VIII. 166–168).
- 18 Innen nézve mintha a sokat idézett ovidiusi sor (*ars adeo latet arte sua* – Ov. *Met.* X. 252) öltene testet itt is.
- 19 *Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna / praepetibus pennis ausus se credere caelo / insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos* – „Daedalus, azt mondják, futván Mínós szigetéről, / Jó-röptű szárnyon feltört a magasba merészen, / Észak jégországa felé így szállt”, VI. 14–16.
- 20 A vergiliusi hajómetaforikához lásd még: Putnam 1998, 78–79. Horatiusnál mint *hybris*-jelenség kerül elő a hajózás és a repülés (Daedalus alapján keresztül történő) párhuzamba állítása, ráadásul épp a Vergiliusnak címzett *propemptikonban* (I. 3). A hajómetaforika az Icarus történetével szoros kapcsolatot ápoló Phaethon-epizódban is fontos szerephez jut (vö. Konkoly 2015, 26). A két terület ilyen típusú összecsapása pedig olyan nagy hatású, hogy később a reneszánszban például Giovanni del Virgilio a mítosz racionalizálásának szándékával a repülésre a hajók gyorsaságának metaforájaként tekint. De mintha felfedezhetnénk a párhuzamot a későbbiekben részletesebben elemzett Bruegel-festményen is, ahol a hajók széltől dagadó vitorlái Icarus korábban még kiterjesztett szárnyait idézhetik meg. Erről lásd McCouat 2015.
- 21 Pavlock 1998, 144.
- 22 Vagy akár magára a templom kapuján látható domborműre.
- 23 Ehhez lásd Horsfall 2000, 46; Dinter 2005, 157–160.
- 24 A *catullusi* gyászversek és az *Aeneis* intertextuális kapcsolatáról lásd Somfai 2020.
- 25 Vö. Putnam 1987, 181; Kirichenko 2013, 76.
- 26 De akár eszünkbe juthat a 101. *carmen* 4. sora is: *et mutam nequiquam alloquerer cinerem*. A *catullusi* fivérgyászoló költeményekhez lásd Somfai 2020.
- 27 A két szövegrészlet legfontosabb különbségeihez lásd Gloviczki 2002, az *Arsban* még nem szereplő nézők szerepeltetésének lehetséges interpretációiról a *Metamorphosesben* lásd Davisson 1997.
- 28 Vö. Pavlock 2009, 67.
- 29 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.
- 30 *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).

- 31 Erről az Ovidiusra jellemző poétikai eljárásokról lásd Hinds 1998, 99–122.
- 32 A két ovidiusi elbeszélés tartalmilag is feltűnő hiányokkal dolgozik: kezdve ott, hogy a *Metamorphoses* egész kontextusának tekintetében a kutatás egyik központi problémája, hogy a történetben nem találkozunk szigorú értelemben vett átváltozással (jól lehet Anderson 1972, 199–200 szerint Daedalus tényleg valami madárfélévé [„kind of bird”] változott), folytatva azzal, hogy – a *Metamorphoses* többi történetével szemben – isteni közbeavatkozásra sincs példa. Icarus bukásának lehetséges okait is csupa, a hiányhoz kapcsolódó fogalommal tudjuk leírni: *impietas*, engedetlenség (az engedelmisség, a szülők és az istenek tiszteletének hiánya), fiatalság (a bölcsesség hiánya), nagyravágyás, gátlástalanság (az önmérséklet hiánya) stb.
- 33 Pavlock (2009, 68) részletesen elemzi, hogy annak ellenére, hogy Daedalus itt első látásra mint sztoikus középpútra buzdító alak jelenik meg, a *Metamorphoses*en belül érvényesülő intratextuális utalások mintha épp ennek az ellenkezőjét sugallnák: Daedalus ugyanis a Phaethon-történetben megszólaló Phoebus szavait parafrázálja (*medio tutissimus ibis*, *Met.* II. 137), ezzel nem pusztán a repüléssel, de az ahhoz adott instrukciókkal és a választott szavakkal is isteni szerepre törve.
- 34 A 64. *carmen* igen szoros intertextuális kapcsolatot ápol a *De rerum naturával* (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.
- 35 Saját fordítás – K. A. E.
- 36 Az ovidiusi szövegek lexikálisan is határozottan építenek a hiány fogalmaira, mindkét elbeszélés hemzseg ugyanis a fosztóképzős kifejezésektől, tagadásoktól, egyes szöveghelyeken ez pedig paradigmatis jelentőséggel bír. A *Metamorphoses* elbeszélésében például Daedalus az *ignotas artesra* („ismeretlen művészetre”) fordítja a figyelmét, és *ignotas alason* („ismeretlen szárnyakon”) emelkedik a levegőbe. Icarus nincs tisztában a rá leselkedő veszéllyel (*ignarus... pericla*), ahogy az *Arsban* 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 venni (*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*).
- 37 Ariadné fikcióba zártágáról lásd Tamás 2017, 28–32.
- 38 Ovidius azonban nemcsak a Vergilius által is megidézett catullusi részleteket szálazza szét és kontextualizálja újra, hanem – meglátva már a 64. *carmen*ben is megbúvó labirintus-szöveg metaforapárt –, erre, illetve Horatius ódáinak emlékezetére támaszkodva építi tovább az intertextuális polilógust, míg Daedalus és Icarus történetét mint *par excellence* költőalakok történetét is olvashatóvá teszi. Erről lásd a történet metapoétikus dimenziót tárgyaló, készülő tanulmányomat.
- 39 Korántsem merül ki azonban a festményhez kapcsolódó költői szövegek sora ebben a két költeményben, ehhez lásd Milián 2021.
- 40 Mintha a festmény ezen jellegzetességéhez kapcsolódna Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének azon részlete (Ransmayr 1995, 186–187), amelyben az Arachne egyik szöttezésen szereplő Icarust Cotta nem ismeri fel, hovatovább – minthogy a regényben Arachne mint egy süketnéma öregasszony szerepel – ebben az univerzumban Icarus már a nyelven keresztül felismerhetőségtől is megfosztódik, és így kiléte a főszereplő számára örökre rejtély marad.
- 41 Ez már Ovidius esetében is egy érdekes kérdés: az emberi tragédiák sokszor a prototipikus *locus amoenus* terében történnek meg (pl. Narcissus, Actaeon). Ovidius esetében ez a retorika a harmónia felbomlásának szemléletes ábrázolására ad lehetőséget, Bruegelnél azonban már ez is reflektálatlan marad. *Locus amoenus*, vágy és erőszak összefüggéseire a *Metamorphoses*ben lásd Hinds 2003, az erőszak metapoétikus vonatkozásaihoz a *Metamorphoses*ben Konkoly 2019.
- 42 Vö. Gloviczki 2002, 113.
- 43 Vö. Milián 2021, 48–49.
- 44 Milián 2021, 51.
- 45 Vö. Milián 2021, 51–52.
- 46 A fenséges élményéhez és az ovidiusi Phaethonhoz lásd Konkoly 2015.
- 47 Blumenberg 2006a, 33.
- 48 Milián 2021, 55.
- 49 Lásd Milián 2021, 48.
- 50 Bruegel 20. századi újrafelfedezéséhez lásd McCouat 2015.
- 51 Vö. McCouat 2015.
- 52 Lásd McCouat 2015.

Bibliográfia

- Anderson, W. S. 1972. *Ovid's Metamorphoses. Books 6–10*. Oklahoma.
- Beazley, J. D. 1927. „Icarus”: *Journal of Hellenistic Studies* 47, 222–233.
- Behr, F. D. 2005. „The Narrator's Voice. A Narratological Reappraisal of Apostrophe in Virgil's »Aeneid«”: *Arethusa* 38/2, 189–221.
- Blumenberg, H. 2006a (1979). „Hajótörés nézővel”: uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Ford. Király E. Budapest, 7–104.
- Blumenberg, H. 2006b (1979). „A mítosz valóságfogalma és hatóereje”: uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Ford. Király E. Budapest, 105–198.
- Budick, S. 1989. „Tradition in the Space of Negativity”: S. Budick – W. Iser (szerk.): *Languages of the Unsayable. The Play on Negativity in Literature and Literary Theory*. New York, 297–324.
- Caws, M. A. 1983. „A Double Reading by Design. Breughel, Auden, and Williams”: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/3, 323–330.
- Catullus online, szerk. Kiss, D. <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>
- Darab Á. 2009. „»Icarus sorsát vállalom.« Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 2009/3, 337–347.
- Davisson, M. H. T. 1997. „The Observers of Daedalus and Icarus in Ovid”: *The Classical World* 90/4, 263–278.
- 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.
- Fitzgerald, W. 1984. „Aeneas, Daedalus and the Labyrinth”: *Arethusa* 1984/1, 51–65.
- Gloviczki Z. 2002. „Icarus”: *Antik Tanulmányok* 42, 109–117.
- 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.
- Hinds, S. 2003. „Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its Tradition”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 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.
- Iser, W. 1989. „The Play of the Text”: S. Budick – W. Iser (szerk.): *Languages of the Unsayable. The Play on Negativity in Literature and Literary Theory*. New York, 325–339.
- Kilinski, K. II 2013. „The Flight of Icarus”: uő: *Greek Myth and Western Art. The Presence of the Past*. Cambridge, 173–182.
- Konkoly D. 2015. „Katasztrófa, fenséges és reprezentáció Ovidius Phaethon-történetében”: *Ókor* 2015/3, 23–29.
- Konkoly D 2019. „Minden mozgásban van (Az erőszak metapoétikus vonatkozásai Ovidius *Metamorphoses* című művében)”: *Alföld* 70/12, 117–123.
- McCouat, P. 2015. „Bruegel’s Icarus and the Perils of Flight”: *Journal of Art in Society*, online: <http://www.artinsociety.com/bruegels-icarus-and-the-perils-of-flight.html>.
- Milián O. 2021. „»Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?« A *Tájkép Ikarosz bukásával* és az angolszász ekphrasztikus költészet”: *Tiszatáj* 75/6, 48–57.
- Miller, F. P. – Goold, G. P. (szerk.) 1977–1984. *Ovid: Metamorphoses in Two Volumes*. Cambridge.
- Mitchell, W. J. T. 2008. „Az ekphraszisz és a másik”: uő: *A képek politikája*. Ford. Szécsényi E. Szeged, 193–222.
- Mynors, R. A. B. (szerk.) 1972. *P. Vergilii Maronis: Opera*. Oxford.
- Putnam, M. C. J. 1987. „Daedalus, Virgil and the End of Art”: *The American Journal of Philology* 108/2, 173–198.
- Putnam, M. C. J. 1998. „Daedalus’ Sculptures”: *Virgil’s Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven, 76–96.
- Pavlock, B. 1998. „Daedalus in the Labyrinth of Ovid’s *Metamorphoses*”: *The Classical World* 92/2, 141–157.
- Pavlock, B. 2009. „Daedalus and the Labyrinth of the *Metamorphoses*”: uő: *The Image of the Poet in Ovid’s Metamorphoses*. Wisconsin, 61–88.
- Ransmayr, C. 1995. *Az utolsó világ*. Ford. Farkas Tünde. Budapest.
- Rudd, N. 1988. „Daedalus and Icarus (i) From Rome to the End of the Middle Ages and (ii) From the Renaissance to the Present Day”: C. Martindale (szerk.): *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge – New York, 21–53.
- Somfai P. 2020. „A catullusi »fivérgyászoló« költemények visszhangjai Vergilius *Aeneis*ében”: *Ókor* 19/4, 56–63.
- Tamás Á. 2017. „Tévelygő tekintetek. Lucretiusi poétika Catullus 64. *carmen*ében”: *Ókor* 16/1, 27–40.