

Konkoly Dániel (1990) az ELTE Általános Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Programjának hallgatója. Kutatásai az érzékelés antik és modern irodalmi formációira irányulnak.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Katasztrófa, fenséges és reprezentáció Ovidius Phaethon-történetében* (2015/3).

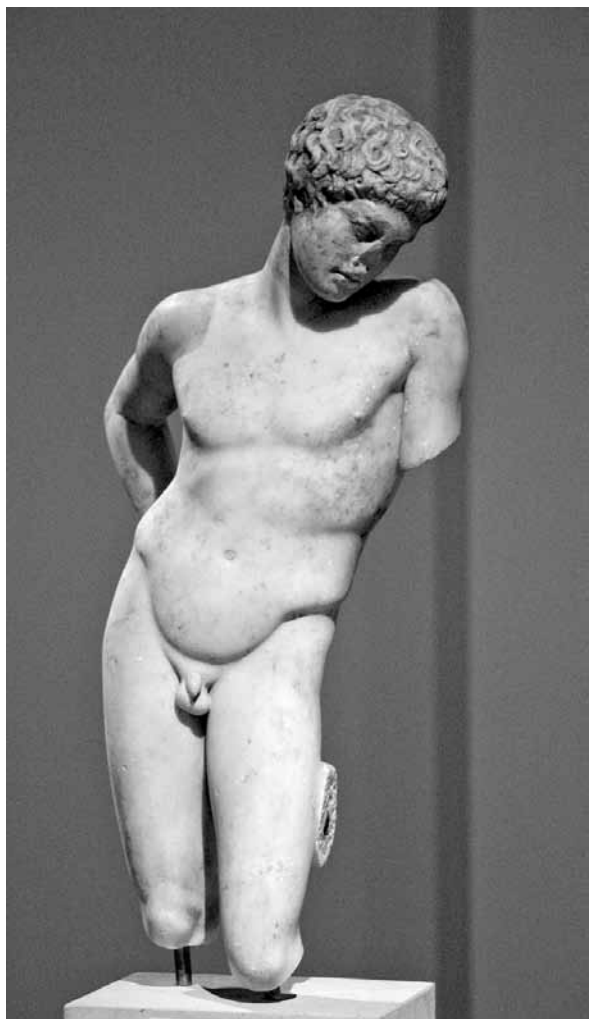
# Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)

Konkoly Dániel

**T**anulmányomban arra teszek kísérletet, hogy Ovidius *Metamorphoses* (*Átváltozások*) című művének Narcissus-történetében az érzékelés három legfontosabb területének – látás, hallás, tapintás – viszonyát vizsgáljam meg. Ezzel szoros összefüggésben különböző alakzatok – *ekphrasis* (képleírás, látvány teremtése szavakkal), *irónia*, *prosópopoiia* (az arcadás, illetve az arcrongálás trópusa)<sup>1</sup> – és az érzékelés viszonyára is ki fogok térni. A szöveg egyik lehangsúlyosabb jellemzője az *ismétlés*, amely Narcissus történetében is pregnánsan jelen van, hiszen Narcissus a tükörkép (vizuális ismétlés), míg Echo a visszhang (auditív ismétlés) figurája. Nem hagyható figyelmen kívül a szöveggköziség (textuális ismétlés) sem. Ez a történetben több helyen is megidézhető *ekphrasis*hoz (látvány teremtése/visszaadása szavakkal) vezet el, amely nemcsak hang és kép viszonyára kérdez rá, hanem az érintést is játékba hozza.<sup>2</sup>

A taktilitás jelenlét és távollét kettősségével áll összefüggésben. Elsőre úgy tűnhet, az érintés lehetősége a közvetlen jelenlétet biztosítaná, azonban ennek illuzórikus mivolta hamarosan le is lepleződik. A távolléttel azonban az *irónia* is kapcsolatba hozható. Elég, ha arra gondolunk, hogy az ironikus megnyilatkozások során mekkora szakadék tátong a kimondott és a gondolt között. Quintilianus a görög *eironeia* (irónia) kifejezést *illusiónak* fordítja,<sup>3</sup> amely gesztus – látszat és valóság összemosódására utalva – nem áll messze attól, hogy a huszadik században az irónia majd a jelentés megragadhatatlanságának trópusává váljék, amennyiben egyszerre állít valamit és annak ellentétét.<sup>4</sup> Ovidius szövege kép és hang, valóság és fikció, írás és beszéd, jelenlét és távollét dichotómiáiban manifestálja az irónia működésmódját. A szöveg például mindvégig igyekszik fenntartani látás és hallás különeműségének látszatát, azonban figurái minduntalan egybejátsszák a két érzéktérületet.

Közvetlenség és közvetítettség szembenállása a szöveggel kapcsolatban eddig kevésbé elemzett gyász tematikájához irányít, amely a *prosópopoiia* alakzatához is elvezet: ez jelenlévővé képes tenni a távollevő (adott esetben már nem élő) beszélő arcát, valamint az eredet kérdéskörével is kapcsolatban áll, hiszen az arc adása<sup>5</sup> egy tudatot is feltételez, amely így képződve meg korántsem a beszélő gondolatával, hanem csupán a beszéd befogadójának projekciójával, vagy ha tetszik, illúziójával ekvivalens.<sup>6</sup> A *prosópopoiia* ennek megfelelően az *illusió*ként értett iróniával is összefüggésben áll.<sup>7</sup> Az ovidiusi Narcissus-történet szövevényes textualitásának elemzéséhez – és az itt felsorolt alakzatok ovidiusi összefüggéseinek feltárásához – öt vezérfonalat, azaz öt dichotómiát hívunk segítségül: 1. hang és kép, 2. kép és érintés, 3. fikció és nem-fikció, 4. élet és halál, 5. fény és árnyék.



1. kép. Narcissus-torzó. Kr. e. 400 körül készült görög bronz eredeti római kori márványmásolata (Pergamon Múzeum, Berlin)

## Hang és kép

Kezdjük hang és kép viszonyával, mely kettőség azért kiemelt jelentőségű, mert a Narcissus-történet két főszereplőjével hozható kapcsolatba: Narcissus a tükörkép, míg Echo a visszhang figurája. A látvány és a hangzás közti heterogenitást a történet több helyen is színre viszi. Echo csak mások szavait ismételheti a Iuno által rászórt átok miatt, azonban a visszhangzás során a nimfa sajátos jelentéstartalommal tölti föl azokat a szavakat, melyeket Narcissus ejt ki. Narcissus felhívása a nimfa számára így hangzik: *huc coeamus* („itt találkozunk”, *Met.* III. 386).<sup>8</sup> A felszólítás két egymást kizáró olvasatot tesz lehetővé,<sup>9</sup> hiszen a *coeamus* olvasható találkozásra, vagy éppen szexuális együttlétre való felhívásként is: tehát értelmezhetjük akként e kijelentést, hogy a fiú csupán találkozni szeretett volna azzal a személlyel, akivel eltévedvén beszélgetésbe elegyedett, és csak a nimfa az, aki hibásan szexuális aktusra való felhívásként értelmezte a megnyilatkozást. De olvashatjuk úgy is, hogy Narcissus saját visszhangzott hangja által elcsábítva valóban aktusra való felhívásnak szánta a mondottakat, viszont mikor Echo előlép, és a fiú felismeri, hogy a hanghoz rendelt, általa elképzelt arc<sup>10</sup> nem esik egybe az erdőből előlépő lány látványával, menekülőre fogja.<sup>11</sup> Ha fenntartjuk Narcissus szavainak szexuális konnotációját, a fiú is csupán addig találja vonzónak az őhöz szóval beszélő ismeretlent, amíg az nem lép elő rejtékhelyéről. Hang és kép heterogenitására példa ez, és a látvány levezethetlenségére a hangzsból. Ennek a jelenetnek inverze, mikor Narcissus saját képmásának látványából igyekszik levezetni annak hangját (III. 461–462). Mindezek ellenére a szöveg azt, amit mond – az imént tárgyalt két érzület különeműségét –, visszavonni látszik a mondás mikéntjével, hiszen a szöveg által alkalmazott szókapcsolatok éppen hang és kép szoros összetartozásáról adnak számot.

Ennek egyik példája a 385. sor: *perstat et alternae deceptus imagine vocis* („megáll és a felelő hang képe [ti. visszhangja] által becsapva”).<sup>12</sup> Az itt szereplő kifejezés felidézheti Saussure „hangkép”<sup>13</sup> terminusát, amely elnevezésben – nem is kell mondanunk – hang és kép konvergenciájával találkozhatunk. A genfi nyelvész elkülöníti egymástól a hang akusztikai benyomását és azt, amit ő az érzékszerveink tanúságának, azaz pszichikai lenyomatnak, hangképnek nevez.<sup>14</sup> Tehát nemcsak hang és kép, hanem írás és hang viszonyának kötéseit is érinti a szóban forgó terminus, amennyiben a hang lenyomatáról beszél, hiszen az tulajdonképpen nem más, mint egyfajta írás.<sup>15</sup> Saussure a hangot akusztikainak, lineárisnak és időbelinek képzelel el, míg a szöveget inkább vizuálisnak és térbelinek.<sup>16</sup> Ovidius elbeszélése azonban elbizonytalaníthatja ezt az éles elhatárolást és újabb kapcsolatokat mutat fel hang és kép között, mivel olyan, elsődlegesen a halláshoz kötődő jelenségeket hoz összefüggésbe a térbeliséggel, amelyek így nem függetleníthetők a képszerűségtől, vagy éppen az írottágtól. Vegyük például a következő sort: *inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti* („hányszor adott hiábavaló csókokat a csalfa forrásnak”, 427), melyben az alliteráció nem annyira a fülnek, mint inkább a szemnek szól. De itt említhetjük a sorvégeken (358, 380, 387) egymástól távol ismétlődő (visszhangzó) *Echo*-kat is, amelyek – éppen a távolság miatt – szintén inkább a szem, mint a fül számára mutatkoznak meg.

Látvány és hang konvergenciájának nyelvi szinten történő tematizálásához további szöveghelyeket is találhatunk. A 439. sor (*spectat inexpleto mendacem lumine formam*, „telhetetlen szemmel nézi a hazug alakot”) kevésbé látvány és hang, mint

*Minden városban tisztelték Aoniában  
őt, ki ha kérdi a nép, sose téved, a válasza biztos.  
Első lett, ki igaz szavait tanusítani tudta,  
kékvizü Liriope, akit egykor görbefulatú  
vízzel körbeölelt Cephisos, a habja közé zárt,  
s tört testére vadul. Terhes lett, s szült is a szép lány  
egy fiat, ezt rögtön kedvelték akkor a nimfák,  
s Narcissusnak hívta. Kiről kérdezte, megér-e  
hosszu időt, vénsége korát meglátja-e majdan,  
s „Hogyha magát sosem ismeri meg!”, szól erre a szent jós.  
Hosszu idő telt el; hitték már: balga e jóslat;  
s ím, igazolta a furcsa halál s különös szerelem-düh.  
Egy évvel múlt már tizenöt Cephisos utóda,  
gyermeknek lehetett s ifjúnak tartani éppúgy:  
sok fiatal fiú és sok lány kívánta szerelmét.  
Mégis, a nagy szépség mellett nagy döllyfe is éledt:  
egy fiatal fiú és egy lány sem kapta szerelmét.  
Őt, hogy hálóval remegő szarvasra vadászott,  
látta a nimfa, ki nem-némán figyel egyre a szóra,  
s nem tud előbb másnál szólalni, a vissz-szavu Echo.  
Test volt még Echo, nem pusztán hang, de a csacska  
nem használta bizony másképp, csak akár ma, a hangját:  
sok szóból csak a végsőket mondhatta el ismét.  
Ezt Juno rendelte, akit, hogy rajta ne kapja  
férjét, míg evvel hegyi nimfák háltak a réten,  
Echo föltartott okosan hosszú csevegéssel,  
míg tova nem rebbentek a nimfák. Mondta ezért hát  
Juno: „Nyelved, mely szívemet rászedte, ne tudjon  
szólani már ezután hosszan, csak kurta időre.”  
Úgy tesz, amint fenyeget. Kettőzteti mindig a hangot  
szózatvégen a nimfa s a szót végen veti vissza.  
Hát hogy Narcissust meglátja az úttalan úton,  
máris fellobban, s a nyomán szalad egyre titokban;  
s hogy közelébe kerül, csak jobban gyúl a szerelme,  
nem másként, valamint fáklák végében a kénkő  
hogyha parázs közelít hozzá, gyúl lángra azonnal.  
Jaj, hányszor kívánt vele édes szóba eredni,  
és szeliden kérlelni! Dehát természete tiltja,  
hogy megkezdje a szót. De amit nem tilt: a leány vár  
megkezdett hangot, hogy rá maga hangja feleljen.  
Történt, hogy, szem elől vesztvén követőit az ifjú,  
szólt: „Van-e itt egy, van?” S „Egy van”, szólt válaszul Echo.  
Ámul ez és a szemét forgatja, figyelve tekint szét,  
„Jer!” harsan fel a szó ajakán: „Jer!” válaszol Echo.  
Hátratekint, senkit nem lát, s „No felelj, mi okért futsz?”  
kérdzi; és ugyanazt, mit mondott, hallja megintcsak.  
Erre megáll, s ama válaszó hangtól becsapva,  
„Itt egyesüljünk”, szól. Nem hallott kellemesebbet  
Echo még, amit újrázhat; hát szól: „Egyesüljünk.”  
És elhíve, amit maga mondott, lép a sűrűből  
nyomban elő, megölelni nyakát a remélt szeretőnek.  
Az menekül, s menekülve: „Kezed vidd onnan odébb!” szól.  
„Inkább meghalnék, semmint a tiéd legyek!” így szól.  
Mást a leány nem mond: „A tiéd legyek!” – ennyi a válasz.  
S minthogy megveti őt a fiú, megbívia a berken,  
rejt a lomb arcát, barlangban tartja lakását;  
ámde szerelme, mit eldobtak, csak erősül a kintől.  
És nyomorult testét sorvasztja a fürge serény gond,  
bőre is elszárad, minden testmedve a légbe  
illan el. És végül csak a hangja s a csontja marad meg:  
megvan a hangja ma is; kővé vált, hírlík, a csontja.  
Erdőn rejtekezik, ki se jó a fenyérré, a bércre;  
halljuk, ahogy szól ő; de bizony csak a hangja az élő.*

*Ezt a leányt, s azután a vizek meg a bércek igen sok nimfáját, s a fiúk seregét játszott ki folyton. Míg egy semmibevett végül fölemelte a karját s szölt „Ő is csak eképp epedezék hasztalan egyre!” És Rhamnusia ezt a jogos kérést helyeselte.*

*Volt egy iszaptalan és kristályos ezüstvizü forrás, melyhez még pásztor soha, sem legelő hegyi kecske, más nyáj sem járult, a madár s más vad se kavarta, sem fáról bevetődött ág, zavarosra a habját. Körben gypc zöldelt, mit a forrás nedve növesztett, és erdő, mely a nap hevítő sugarát kirekeszti. Itt a fiú, a vadüzéstől s lankadtan a hévtől végre ledőlt, a hely és a patak bővölte magához. Szomját oltani vágy, s más szomj nő benne eközben, míg iszik ott, a saját képét meglátja, szerelme fellobban, s ami csak rezgő víz, testnek alítja. Megbámulja magát, nem mozdul, az arca se rezdül, szinte szobor: mives faragásu Paros-beli márvány. Fekve a földön, iker-csillagra, szemére, tekint le, Bacchus- s Phoebushoz méltó fürtjére is úgy néz; ifjú orcáját, az ivor nyakat, és a sugáros arcot, min rózsás fény villan, váltva fehérrel, s mind, mi magában bámulatos, bámulja a habban. Kába, kívánja magát, a varázs gyül benne meg érte, vágyakozik s vágyott, fölgyül és gyújtja a lángot. Hasztalanul csókkal hányszor csap a csalfa habokra. Víz közepén meglátva nyakát, jaj, hányszor akarja fonni be karjaival, hányszor nyúl vízbe hiába! Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát, tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti. Illó képek után mért nyúlsz, te szegény, te hiszékeny? Nincs mire vágyakozol: fordulj meg s kedvesed elűnt. Nem más, mit szemlélsz: magad árnya, mi visszaverődik: semmi magában e kép: idelép, ha te jössz; s ha te itt vagy, ittmarad; és elenyész, ha te el tudsz tőle szakadni.*

*Éhség őt onnan, nyugalomnak vágya se vonja, folyton az árnybetakart fű ágján elheveredve nézi mohó szemmel, sóváran a képet, a csalfát, s önszeme veszti el őt; kissé fölemelkedik aztán, és a körülfékvő ligetekhez emelve a karját, „Erdők, hát nyomorúbb szerető”, nyögi már, „van-e nálam? Hisz tudhatjátok, ti sokak menedékhelye sokszor. Emlékeztek-e hát, nagy időtől fogva, olyanra, sok-sok századon át, kit ilyen szerelem tüze kínozott? Tetszik is és látom; de akit látok s aki tetszik, föl nem lelhetem azt: foglyul tart csalfa szerelmem. S hogy jobban fájjon: nem választ tengerek árja bennünket ketté, s nem utak, hegy, zárt kapu, várfal: csöpp kicsi víz pusztán. Maga is kívánczik énrám; mert valahányszor csókjaimat közelitem a vízhez, ő is, bárha hanyatt, ajakával hajlana hozzám. Azt hiszem, érintem: szeretem, s kicsiség akadályoz. Jöjj ki, akárki vagy is! Mért csalsz meg, mondd, te egyetlen? Mért hátrálsz, te kívánt? Se koromtól nem menekülsz, sem képeimtől, tudom én, hisz már kedveltek a nimfák. Még a reményem is éleszted, hisz nyájás az orcád, hogyha karom nyújtom, magad is közelítsz a karoddal;*

látvány és nyelv viszonyára reflektál, hiszen a hazugság nyelvi, jelszerű, antropomorf mozzanat. Gondolhatnánk: nem kapcsolódhat Narcissus tükörképéhez, amelytől éppen a nyelviség vonódik meg, hisz, noha alakja emberszerű, mégis csupán egy árny. Viszont ha a képek hazudhatnak, akkor a képeket is olvasni kell, amennyiben a hazugság megállapítása már magában rejti az értelmezés mozzanatát. Nem mellékes, hogy az elbeszélő szájából hangzik el a *mendacem* („hazug”) melléknév, amely figyelmeztetés arra, hogy a látvány – vagy éppen maga az elbeszélés – megtéveszthet, és elveszthetjük az irányjelzőket a tekintetben, hogy mi a valóság és mi csupán illúzió.<sup>17</sup> Ugyanerre utalhat a forrásra vonatkozó *fallax* („csalfa”) melléknév is a 427. sorban, amely a történet szempontjából is fontos párkapcsolati hűtlenséget konnotálja. A 349. sorban olvashatjuk: *vana diu visa est vox auguris* („később üresnek látszott a jós szava/hangja”); kiemelés tölem – K. D.), amely idézetben – mely szerint a hang „látszott”! – a *videre* játékba hozza a két érzékterület (látás és hallás) összefonódását.<sup>18</sup> Nem sokkal később olvashatjuk, mikor Echo először megpillantja Narcissust: *aspicit hunc (...) vocalis nymphe* („megpillantotta őt a visszhangzó/hangzó nimfa”, III. 356–357). A *vocalis* melléknév utalhat a lány eredendő testetlenségére,<sup>19</sup> ám a nimfa ennek ellenére is rendelkezik a látás képességével, sőt ő maga is látható Narcissus számára.<sup>20</sup>

Utolsó példánk hang és kép összefonódásához: *illa parata est / exspectare sonos* („készen volt arra [ti.: Echo], hogy várja a hangokat”, III. 377–378). Ebben az esetben az *exspectare* („várni”) infinitívus a fontos számunkra, amely magában rejti a látás aspektusát (*spectare*).<sup>21</sup> Mindez pedig ismételtén Ovidius szövegének alapvetően ironikus mivoltát bizonyítja, hiszen képnek és hangnak az elbeszélés által állított heterogenitását a mondás mikéntje (a szöveg retorikája) permanensen visszavonni látszik.<sup>22</sup> A példák mindvégig azt sugallják, milyen szétszálazhatatlanul fűződik össze a szóban forgó két érzékterület.

## Kép és érintés

Mi érint meg minket? Képesek vagyunk-e viszontéríteni az érintőt? Hans Ulrich Gumbrecht így fogalmaz: „ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie”.<sup>23</sup> Elsőre úgy tűnhet, hogy a *Metamorphoses* szövege visszaigazolja az imént mondottakat, mikor Narcissus tükörképéről a következőt olvassuk: *posse putes tangi* („Úgy vélhetnéd, hogy meg lehet érinteni [ti. annyira valóságos a tükörkép]”, III. 453), amely az *ekphrasis* nyelvét idézi – hiszen Narcissus tükörképét műalkotásként fogja fel a szöveg<sup>24</sup> –, amely alakzat nemcsak kép és nyelv viszonyát problematizálja, hanem az érintést is, ez pedig – mint azt Gumbrecht megállapítása is sugallja – valóság és fikció szembenállásával is összefüggésben áll. A többes szám második személy irányulhat Narcissusra, a tükörképre, de (amint az az olvasó képzelőerejére apelláló irodalmi *ekphrasis*okban megszokott) magára az olvasóra is.<sup>25</sup> Ekkor viszont metalepszissel, narratív határsértéssel van dolgunk, hiszen ezek szerint Narcissus nemcsak a tükörkép felé, hanem mondhatni a másik irányban is áthágja valóság és fikció határait: „kiszól” az olvasóhoz. Az érintés és a valóság–fikció ellentét viszonyának kapcsán ugyanakkor arra is fogunk példát látni, hogy az érinthetetlen is megérinthesz.

Látvány és tapintás viszonyáról sem egységesen beszélnek a szöveg figurái, hiszen hol látás és érintés konvergenciáját állítják, hol pedig éppen ezek heterogenitását. A két érzékterület összefonódására legyen példánk, mikor Echo először pillantja meg Narcissust. A 371. sorban olvashatjuk: *vidit et incaluit* („meglátta és szerelemre

gyúlt”). A lány szerelemre lobbanását kifejtő hasonlat – egy fáklya meggyújtása egy másik odaérintésével (III. 372–374) – a meglátást teszi meg a metaforikus megérintettség okának, hiszen az érintést, illetve a meggyulladást (*incaluit*) itt figurálisan kell érteni: érzelmi érintettségéről, nem pedig érzéki affekcióról van szó. Látvány és tapintás különeműségének példája, mikor Narcissus így kiált fel: *liceat quod tangere non est aspicere* („legyen szabad nézni, amit megérinteni nem lehet”, III. 478–479). A két szövegrészletben az érintés morális és érzéki aspektusa is játékba kerül. Ez a két jelentésszint ötvöződik az érintés első előfordulásakor: *nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* („egy lány és egy fiú sem érintette meg [ti. Narcissust]”, III. 355). Az érintés itt jelentheti azt, hogy egyetlen fiú és lány sem került taktilis kapcsolatba Narcissusszal, de érthetjük úgy is, hogy egyetlen fiú és lány sem érintette meg, azaz nem gyakorolt hatást a főhős érzelmeire, amely két jelentés között kauzális viszonyt is feltételezhetünk, mivel éppen amiatt utasít el minden közeledést, mert senki sem váltja ki belőle az ehhez elvárt érzelmeket. Az érintetlenség ezután a Narcissus által talált forrás kapcsán kerül szóba, melynek tükrét sem pásztor, sem hegyi kecske, sem más állat, sem madár, sem lehulló ágak nem érintették (*contigerant*, III. 407–410). Ezen a ponton az érintetlenség képzetének összefüggésében kerül egymással helyettesítési viszonyba Narcissus teste és a forrás.

Mikor a fiú megpillantja magát a forrás tükreben, a látvány érzelmileg és testileg is afficiálja. Testét is érinti a kép – noha a látás működése során nincs taktilis viszony az érzékelő és az érzékelt között –, hiszen annak megpillantása után szomatikus tünetek is jelentkeznek, mint például az étvágytalanság. Vagyis annak ellenére, hogy Narcissus és szerelme (önmaga) nem egy narratív szinten helyezkednek el, mégis létrejöhet valamiféle érzéki érintésen alapuló viszony. A tisztáson, ahol végül Narcissust utoléri a végzet, figyelemre méltó mintázat rajzolódik ki felszín és mélység, átlátszó és átlátszatlan között, mindezek pedig a csere fogalmával is szoros kapcsolatban állnak. Nem mellékes, hogy Narcissus egy *locus amoenus*-ra, egy elvileg háborítatlan „irodalmi tájra” érkezik, amely köztudottan *natura* (gr. *physis*) és *ars* (gr. *techné*), természeti és kulturális, természet által formált és mesterségesen megalkotott eldönthetlenségének színhelye.<sup>26</sup> Ezen viszonyok Narcissust is zavarba hozzák, amikor saját képmását szemléli, amely mind érzelmileg, mind testileg megérinti őt. Azonban a fiú kísérletei a vizontérintésre kudarcba fulladnak érzéki tekintetben (képtelen megcsókolni vagy megölelni képmását), noha úgy látja, hogy érzelmileg ő is afficiálja szerelmét: ez a 442. sortól induló monológ megállapításaiból derül ki, mely mintegy Narcissus érzelmi feltárulkozásaként funkcionál. Szavak által a benne zajló folyamatokról tesz tanúságot, azaz egy cserét hajt végre, hiszen érzelmei helyett szavait tárja elének. Vagyis azt láthatjuk, hogy egy, az érzelmekhez képest külsődleges médiumról – Narcissus szavairól – olvasható le az, ami a fiú belsejében zajlik. Ezzel persze korántsem azt állítjuk, hogy a szó az érzelmek közvetítésének transzparens médiuma lenne, hanem azt, hogy az érzelmek fenomenalizálásának ez az egyik lehetséges módja a cselekedetek mellett, melyek itt is szerephez jutnak.

Vegyük például a csókot, amely csupán felületek súrlódása, mégis valami belső kinyilvánításaként értelmezhetjük,<sup>27</sup> de nemcsak a csók, hanem a víz felszínén tükröződő kép is ezt ígéri, a mélység képzetét implikálja, és valami többre, valami önmagán

*rádnevetek, te felém; vettem már könnyed is észre  
gyakran, míg az enyém hullott; bölinsz, ha feléd én  
bólintok, s szádról sejtem, hogy szép szavakat szólsz,  
hogyha beszélek, azonban a szód sosem ér a fülembé.  
Jól tudom: én vagyok az; látom: nem csal meg a képem;  
éget az önszerelmem; tűz gyújt, amit én rakok, engem.  
Mit tegyek? Ő kérjen? Kérjem? S ha igen, mire kérjem?  
Vágyam tárgya velem: koldussá kerget a bőség.  
Bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne!  
Új ez a vágy, hogy amit szeretünk, az messze lehessen!  
Bánat rontja erőm, éltemből nem sok idő van  
hátra; ki ifju vagyok, látom: kihunyóban a lángom.  
Könnyen halnék meg, hisz a kínomat oldja halálom.  
Bárcsak, akit szeretek, túlélne, de nem lehet ez sem:  
egy lelket veszítünk ketten, mikor így lehanyagunk.”*  
*Szólt, s valamint eszelős, sietett ugyanahhoz az archoz,  
könnyre zavart habokat, s miután megrezzen a víz-szín,  
hull a homályba a kép. S mikor ezt meglátja enyészni,  
„Merre szaladsz?” ezt mondja, „Maradj, te kegyetlen, a kedvest  
jaj, sose hagyd így el; legalább hadd nézzelek, úgysem  
érinthetlek meg, tápláld csak e bús lobogásom.”  
Húzza fölülről, míg kinlódik, félre ruháját,  
meztelenült mellét márvány tenyerével erősen  
verdesi, és megütött kebelén kél enyhe pirosság,  
nem másképp, valamint almán, mely hőszinű egyrészt,  
más fele píraborult, vagy mint alig érve a szőlő  
tarkálló fürtön bíbor színt öltve sugárzik.  
Mit hogy meglátott tisztult víz új tükörében,  
nem tűrhette tovább, de ahogy szétolvad a könnyű  
tűzben a sárga viasz, vagy a dér korahajnalidőben,  
hogyha a nap melegül, már olvad a nagy szerelemtől,  
s lassanként elemészti egészen a vak szerelemláng.  
Benne fehér fényvel nincs már elegyülve pirosság,  
nincs kedv, nincsen erő, mely előbb még annyira tetszett,  
teste sem az már, mit szeretett hajdanta az Echo.  
Mégis, amint meglátta, pedig fájtt benne az emlék,  
szánta nagyon, s valahányszor az ifju zokogta ki: „Ó jaj”,  
szörnyű keservében, maga is vele mondta, hogy: „Ó jaj!”  
És mikor ez kezeit karjához verte kegyetlen,  
csattogó hangját ugyanígy viszonzotta szünetlen.  
Végszava így zengett, hogy az ismert habba tekintett:  
„Ó, jaj, hasztalanul szeretett fiú!” Szálltak e szók mind  
vissza megint. „Légy boldog!” „Légy”, szólt, „boldog!” az Echo.  
Elbágyadt feje végül a zöld puha gyepre hanyatlott;  
és az urán ámuló két szemét éjszaka zárta.  
Akkor is orcáját, hogy a lenti világba leszállott,  
nézte a Styx vize közt. Naias-nővérei sirtak,  
hintették lenyesett hajukat testvér-tetemére;  
sirt a Fa-tündér mind; jajaik viszonzotta a Visszhang.  
Már máglyát, remegő fáklyát, hordágyat emeltek:  
s teste sehol nem volt; a helyében sárga virágot,  
hőszinű szirmokkal körítettet, lelnek a réten.*

Ovidius: *Átváltozások* III. 339–510  
Devecseri Gábor fordítása

túlira utal, akárcsak a nyelv. Tehát a csók során az érintkező felületek által képződik meg a mélység illúziója, ahogy a tükör felületén megjelenő kép térbelisége, azaz mélysége is csupán illuzórikus. Narcissus is úgy látja, hogy szerelme, mikor ő a forrás fölé hajol, a vízréteg alatt hanyatt fekszik (III. 452), azaz térbeliesíti a kétdimenziós képet. A nyelvben is rétegek érintkeznek, szó szerinti és figurális szintjei – vagy ha tetszik, az érzéki és az érzékfeletti –, mely szembenállásból az első elem úgy oldódik fel a másodikban, hogy maga nem tűnik el. Ez történik akkor is mikor a kristálytisza (*inlimis*, „iszaptalan”, III. 407) víz felszínén megjelenik a tükörkép. Mind a csók, mind pedig a tükröződő kép a nyelv metaforája, amely a mélység ígéretével kecsegtet, és melynek olvasása mindig valami önmagán túlit, ez esetben egy tudatot implikál, amely mintegy szavatolni köteles a jelentésért. Mindez az olvasás elkerülhetetlen hallucinatórikusságának következménye.<sup>28</sup> Másképpen fogalmazva, az olvasás nem más, mint egy eredet, egy beszélő arc és ezzel együtt egy jelentésadó tudat fikcionálása: vagyis az olvasás és a *prosópopoiia* teljesítménye végső soron egy és ugyanaz.

Narcissus nem képes taktilis kapcsolatba lépni saját képmásával, aminek oka a tükörkép illuzórikussága, nem hús-vér jellege, mely illuzórikusság azonban korántsem zárja ki a kölcsönös affektus bizonyos aspektusait. Narcissus az eldöntetlenség állapotában lebeg, hiszen hol valóságnak, hol fikciónak érzékeli saját képmását. Mikor elfordul a tükröződő felszíntől – vagyis mikor felfüggesztődik az esztétikai tapasztalat –, felismeri, hogy szerelme nem más, mint önnön képmása, viszont ennek beismerése után sem ennek értelmében cselekszik. Gumbrecht úgy fogalmaz: ami jelen van, az megérintható. Feltehetjük a kérdést, hogy Narcissus teste jelen van-e önmaga számára? A fiú így nyilatkozik egy helyütt saját maga számára való jelenvalóságáról: *inopem me copia fecit* („nélkülözővé tett a bőség”, III. 466).<sup>29</sup> Vagyis annyira közel van saját magához, hogy éppen ez a közvetlen közelség utalja elérhetetlen távolságba önmagától, emiatt fogalmazódik meg benne a következő vágy: *o utinam a nostro secedere corpore possem! / votum in amante novum: vellem quod amamus abesset* („Ó, bárcsak el tudnék válni a testüktől! / Példátlan vágy ébred a szerelmesben: bárcsak távol lenne az, akit szeretek”, III. 467–68). Az idézet két szempontból is érdekes. Egyrészt: a szerelmi vágy beteljesüléséért hagyományosan a jelenlét szavatolna, jelen esetben viszont éppen a távollét. A *paraklausithyron* alaphelyzete – az elégikus szerető nem jut be *puellájához*, mert útját állja a bezárt ajtó, vagy a mitologikus variációkban egy fal, a tenger stb. – itt saját inverzébe fordul: azért nem érheti el szerelmét, mert már eleve azonos vele: ez képez akadályt.<sup>30</sup> Másrészt: a testhez kapcsolódó birtokos névmás többes szám első személyű alakja a két testet – Narcissusét és tükörképének általa fikcionált testét – azonosnak tételezi.

## Fikció és nem-fikció

Vegyünk szemügyre valóság és fikció dichotómiájának aporetikusságát a Narcissus-történetben, melyet az érintés problematizálása hoz játékba. Mikor Narcissus a forrásba tekintve beleszeret saját képmásába, az elbeszélő úgy írja le a döbbenettől mozdulatlaná váló fiút, mintha márványszobor lenne: *ad-*

*stupet ipse sibi vultuque immotus eodem*<sup>31</sup> / *haeret, ut e Pario formatum marmore signum* („elbámul ő maga saját magán és ugyanazon az arcon / változatlan arckifejezéssel csüng mozdulatlanul, akár egy parosi márványból készült szobor”, III. 418–419). Az idézett passzus értelmezéséhez megemlíthetjük, hogy az *adstupet* („elbámul”) ige a művészeti alkotások szemlélésének szava,<sup>32</sup> sőt a 424. sorban szereplő *mīratur* is az. Az *Aeneis* első énekében szereplő, itt intertextuálisan megidézett *ekphrasis* – a Iuno-templom freskóiról, amelyek a trójai háborút örökítik meg – is azzal kezdődik, hogy Aeneas mozdulatlaná válva (*defixus*, vö. itt *immutus*) odatapad (*haeret*, vö. itt *haeret*) a látványhoz, és elbámul (*stupet*, vö. itt *adstupet*) az őt is ábrázoló képeken.<sup>33</sup> Tehát mindkét szereplő elcsodálkozik saját vizuális reprezentációjának észlelésekor. Az élő és élettelen, eredeti és annak szimulákroma közötti egyértelmű viszony bizonytalanodik el, mikor az elbeszélő szoborhoz hasonlítja Narcissust, ahogy nem sokkal később is, mikor a szerelemtől lángoló fiú az olvadó viasszal kerül párhuzamba:<sup>34</sup> ez megidézheti Horatius *Szatírái* I. könyvének 8. darabját, ahol a szerelmi varázslás kellekeként szolgáló viaszfigura emésztődik el a tűzben, mely bábuk azt a személyt formázzák, akire a bűbáj vonatkozik. Így a viasz említése is szimulákrumhoz teszi hasonlóvá a fiút.

A történet teatralitására – amely fikció és nem-fikció kettősségével áll összefüggésben – példa, mikor Narcissus monológot intéz a forrást körbevevő fákhöz (III. 442–503). Ha elfogadjuk e terület hasonlóságát egy színházzal, akkor a tisztás lenne a színpad, a fiú a színész, a fák pedig a nézők. A *locus amoenus* („kellemes hely”) és a színpad párhuzamát Stephen Hinds elemzi, aki ezen – a *Metamorphoses* első öt könyvében gyakran előkerülő – színhelyeket egyfelől az aranykori háborítatlanság iránti nosztalgia és a mégis éppen itt lezajló erőszakos cselekedetek, másfelől a természetesség (*natura*) és megalkotottság (*ars*) kettősségében értelmezi.<sup>35</sup> A *locus amoenus* az árnyasság attribútumával is rendelkezik, amely fény és sötétség ideális összhangjának terepe, e kettő metszéspontja, azaz az alvilági és a földi élet közti átmeneti térként is értelmezhető, amennyiben világosság és sötétség kettőssége élet és halál szembenállásával is rokonítható. Mikor Narcissus saját képmását szakadatlanul csak bámulja, az elbeszélő a következő megjegyzést teszi: *corpus putat esse, quod umbra est* („testnek véli, ami árnyék”, III. 417). Az *umbra*, „árnyék” – amellet, hogy a történetben a leképezés, reprezentáció, tükrözés terminusa – összefüggésbe hozható a *locus amoenus* árnyasságával, amely a színházi ponyvák képzetét is megidézheti,<sup>36</sup> de vonatkoztatható még a szellemekre is:<sup>37</sup> eszerint a tükörkép mint valamiféle kísértet jelenik meg.<sup>38</sup> Ehhez kapcsolódik Narcissus önmaga felett érzett gyásza.

Narcissus egy forrásban látja meg képmását: *fons erat inlimis...* („volt egy iszaptalan forrás...”, III. 407).<sup>39</sup> Ahogy a magyar nyelvben, a *forrás* a latinban is jelenthet okot vagy eredetet. Ekkor viszont aporetikussá válik az eredeti és a szimulákrum közötti viszony, hiszen a vízforrás és a szimulákrum kerül kapcsolatba úgy, mint ahogy korábban az eredeti (Narcissus teste) és a másolat (szobor) montírozódott egymásra az elbeszélő hasonlata által. Ez a fajta elbizonytalanodás Narcissus látásmódjának leginkább a sajátja, ezt tanúsítja neve is, amely a *narché*, azaz a „kábitás” szóból ered.<sup>40</sup> Tehát a fiatal fiú saját képmása által kábulatba ejtve – és ez-

zel együtt józan eszét elvesztve<sup>41</sup> – még akkor sem képes eltávolodni a vágya tárgyától, mikor már beismerte annak nem valóságos létét. Úgy tűnhet számunkra, hogy Narcissus bizonytalansága a valóság és fikció elkülönítése kapcsán beszűremkedik az elbeszélő szólamába is, amint azt az előbbi példák (szobor, viasz, színpad és forrás) megmutatták. A 432. sorban olvasható aposztrophé (*credula, quid frustra simulacra fugacia captas?*, „te hiszékeny, miért kapkodsz hiába illékony árnyképek után?”) egyben (illuzórikus) metalepszis is, hiszen az elbeszélő ugyanúgy nem vesz tudomást a narratív határokról, mint Narcissus, mikor saját figurájával, Narcissusszal igyekszik párbeszédbe elegendni.<sup>42</sup> De az elbeszélő akkor sem tesz különbséget valóság és fikció közt, amikor először a fiút hasonlítja márványszoborhoz (III. 419), majd pedig annak képmását (III. 422).<sup>43</sup> Így azt láthatjuk, hogy a narrátor is átalakuláson megy keresztül, azaz látásmódját tekintve Narcissusszá változik, annak ellenére, hogy ezzel párhuzamosan tisztában látszik lenni a valóság és a fikció kettősségének mibenlétével (*corpus putat esse, quod umbra est*).

Narcissus bejárhatatlan, úttalan utakon barangol, mikor Echo felfigyel rá: *Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit* („Meglátta az úttalan utakon kóborló Narcissust és szerelemre gyúlt”, III. 370–371). Tekintettel valóság és fikció oppozíciójának elbizonytalanítására, azaz a köztük húzódó határ bejárhatatlanságára,<sup>44</sup> Narcissus és az olvasó ebben a történetben hasonló pozícióba kerülnek: Narcissus bolyongása az olvasás allegóriájaként válik értelmezhetővé. Az elbeszélés értelmezői gyakran utalnak rá, hogy Echo pedig magával a szerzővel mutat hasonlóságokat, amennyiben visszhangként ugyanolyan kreatívan (ti. más értelemben) használja fel mások szavait, ahogy Ovidius teszi azt a *Metamorphoses* megírásakor.<sup>45</sup> A szöveg ezt a konstellációt tovább bonyolítja, mikor Narcissus és Echo között felcserélődik a viszony, hiszen végül a szarvasokat üldöző fiú válik üldözötté, amikor a nimfa titokban követi őt. Be kell látnunk tehát, hogy Echo is azonosítható az olvasóval. Ő is nyomokat követ: *sequitur vestigia furtim* („titokban követi a lábnyomokat”, III. 371), melyek forrását, ti. a fiú testét sohasem képes elérni, azaz megérinteni, hiszen az elmenekül. Echo is csupán mások szövegének recitációját hajlja végre, ahogy az olvasás aktusát is értelmezhetjük úgy, hogy hangot kölcsönzünk a néma szövegnek.<sup>46</sup>

## Élet és halál

Térjünk rá Narcissus gyászának elemzésére, mely jelenlét és jelen nem lét, közvetlenség és közvetettség, élet és halál, illetve valóság és fikció szembenállásait hozza játékba. A fiatal fiú önmaga hozzáférhetlensége – hiszen csak önnön akusztikai és vizuális reprezentációihoz fér hozzá – felett érzett gyászának jelei: a mellék tenyérrel történő ütése és a sírás.<sup>47</sup> A gyász egy eltávozott, már jelen nem lévő személyre és magára a gyászolóra is irányuló cselekvés. Narcissus még életében elsírta magát, így gyásza nem annyira önmaga nem élő mivoltára, mint inkább jelen nem lévőségére, saját maga számára történő közvetlen hozzáférhetlenségére vonatkozik, s ezzel bolygatja meg élő és élettelen elkülöníthetőségét. Mladen Dolar *A Voice and Nothing More* című könyvében az élet elsődleges jelének nevezi a hangot,<sup>48</sup> amely szintén élet és halál aporetikusságát



2. kép. Narcissus-freskó Marcus Lucretius Fronto pompeii lakóházának falán, Kr. u. 1. század ( Régészeti Múzeum, Nápoly)

veti fel Echo mibenléte kapcsán, aki nemcsak mint hang van jelen halála után is – amely egy tudatot implikál (*prosopopoiia*), amit a szöveg is alátámaszt, hiszen a lány a történet végén is visszhangozza a Narcissushoz köthető hangokat (szavak, illetve a tenyerek csattogása) –, hanem ezzel összefüggésben látni és érezni is képes. Már „csak” visszhang állapotában, *echóként* is haragszik a fiúra, amiért az elutasította, de végül jajgatását hallva megszánja szerelmét (III. 494–495).<sup>49</sup> Szintén a halál felől engedi elképzelni a még élő nimfát a *vocalis* (III. 357) jelző, amely utalhat a lány testetlenségére is, hiszen a jelzőt érthetjük úgy is, hogy „hangból lévő”.<sup>50</sup> A szintén Dolar által tárgyalt akusztikus hang (olyan hang, melynek forrása láthatatlan)<sup>51</sup> is kapcsolatban áll az étellel és a halállal, hiszen a visszhang – melynek a történetben szintén nem vizualizálható a forrása – a prototípusa az olyan technikai eszközöknek (gramofon, telefon, rádió, melyek nem csak élet és halál, de közelség és távolság viszonyát is felforgatják), amelyek leválasztják a hangot annak eredetéről, így a beszélőt egyfajta szellemszerű létmódba utalják. Dolar példája Proust regényfolyamának harmadik kötetéből származik, mikor az elbeszélő telefonbeszélgetést folytat nagymamájával, akinek közelgő halálát sejteti meg a kommunikációnak ez az akkor még szokatlan módja.<sup>52</sup> Echót már életében *simulacrummá*, tehát szellemszerűvé teszi a hangok oly módon történő visszaadása, hogy ő maga rejtve marad. Ám a fiú élete és túlvilági léte között sincs éles cezúra, hiszen az alvilágban is a Styx vize fölé hajolva szakadatlanul csak szemléli saját képmását.

A Narcissus-történet végén, a fiú temetésén hangsúlyos szerepet kap a fáklya, amely a római kultúrában két rituális eseményhez köthető: a temetéshez és a nászhoz. Vagyis a fáklya motívuma – amely a tárgyalt történetben először a



3. kép. Salvador Dalí: *Narcissus átváltozása*, 1937 (Tate Modern, London)

szerelmi tűz gyors fellobbanásának figurája – is magában hordozza élet és halál kettősségét, és ez elvezet minket a tűz ambiguitásához, hogy ti. az egyszerre magának az életnek a metaforája, másrészt pedig éppen az élet felszámolásához vezet. Narcissus a következőképpen nyilatkozik: *primoque extinguior in aevo* („fiatalon alszik ki életem tüze / fiatalon száradok ki”, III. 470); korábban így: *uror amore mei* („égek a magam iránti szerelmem tüzétől”, III. 464). A narrátor így írja le elerőtlenedését: *tecto paulatim carpitur igni* („lassanként elemésztí a rejtett tűz”, III. 490). Mint az első idézet kettős fordításából látható, nedvesség és szárazság dichotómiája is fontos szerephez jut. Echo a szerelem tüzétől egyszerűen elszárad, míg végül kővé nem válik: *in aera sucus / corporis omnis abit* („a levegőbe távozik testének minden nedvessége”, III. 397–398), de Narcissus halálát is a kiszáradás okozza, amely erősen ironikus mozzanat, lévén, hogy a fiú mindvégig egy forrás partján tartózkodik. Tulajdonképpen a forrás fellelése is a szomjúság következménye, hiszen a vadászat során kifáradt Narcissust ez vezeti a végzetes helyre, azonban mikor megpillantja tükörképét, másféle, metaforikus szomjúság ébred benne. Így éppen az a cselekedete okozza az olthatatlan sóvárgást – és ezzel együtt a halált –, mellyel éppen ezt a vágyat igyekszik csillapítani. Miképpen élet és halál kettőssége találkozik a fáklya motívumában, úgy van jelen a fény és a sötétség is a *locus amoenus* árnyasságában.

### Fény és árnyék

Ezen a ponton érdemes rátérni fény és árnyék dichotómiájának elemzésére, amely látás és nem látás, értelem és értelemnélküliség, vagy akár a betű és annak hátere közti viszonyt is játékbá hozhatja. A szöveg erős kapcsolatot mutat fény és árnyék, tűz

és víz szembenállásai között. A Narcissus-történetben a „szem” (*oculus*) helyett mindhárom előfordulás esetében (III. 420, 439, 503) az irodalmibb *lumen* („fény”, itt: „szeme világa”) szó szerepel.<sup>53</sup> A fény kapcsán tehát a szemek a tűzzel kerülnek kapcsolatba, amely – mint azt már korábban tárgyaltuk – egyszerre utalhat az égés folyamatára és a szerelemre. Ez a kettőség, amely külső és belső dichotómiáját bizonytalaníthatja el, a szem érzékszervében is tetten érhető. Gondoljunk csak arra a toposzra, amely a szemet a lélek tükrének nevezi. Ha az előbbi két szembenállás egymással tükrös szerkezetét elfogadjuk, akkor a tűz – nyilvánvalóan – a fényhez kapcsolódnék, és ennek értelmében a víznek pedig az árnyékkal kell kapcsolatban lennie. Víz és árnyék összetartozását egyébként egy filológiai anomália is alátámasztani látszik, amely a 417. sor utolsó szava körül rajzolódik ki: *corpus putat esse, quod unda/umbra est*. Ekkor a szöveghagyomány két változatot is ajánl, miszerint amit testnek vélt, az csupán víz, vagy csak árnyék. Akárhogy is, Narcissus tükröződése, azaz árnyképe a víz felületén jelenik meg, így pedig mindenképpen érintkezik egymással vízfelszín és árnyék.

Végezetül zárja a tanulmányt egy olyan szöveghely, amely maga is a lezárásról szól: *lumina mors clausit* (III. 503). Az idézet jelentheti egyrészt azt, hogy a „halál lezárta a szemet”, másrészt azt, hogy a „halál elzárta tőle a fényt”. A két jelentés egymással khiazmatikus viszonyban áll, azaz ok és okozat – a szem lecsukása, melynek következménye a fény elzárása – nem választható ketté benne. Ez a struktúra a szöveg egészén végigvonul, nem csak a khiazmus miatt, amely maga is kapcsolatban áll az elemzett történet legfontosabb motívumával, a tükörrel – hiszen a trópus a tükrös görög *chi* betűről kapta nevét –, hanem azért is lehet a szöveg egészének figurája, mert elzárja előlünk a bináris oppozíciók (hang és kép, kép és érintés, fikció és nem-fikció, élet és halál, fény és árnyék) közti határok biztos megvonhatóságát. A halál teret

nyit Narcissus számára, ahol az örökkévalóságig folytathatja kedvelt tevékenységét. A fiú halála, még ha ekvivalens lenne is a tükörbe történő belépéssel – hiszen a tükörkép (*umbra*) és a kísértet (*umbra*) közt az árnyvilágban már nincs empirikus különbség –, akkor sem egyesülhetne képmásával, mivel a két

instancia az alvilágban is elkülönül egymástól. Ez az esemény csupán elénk tárja azt a végtelen jelölőláncot, melyet csak az egymással szembefordított tükrök „színhátaként” tudnánk fenomenalizálni.

## Jegyzetek

A tanulmány a 2015-ös OTDK-ra benyújtott, azonos című dolgozat rövidített, illetve átdolgozott változata. A kéziratához fűzött megjegyzéseikért köszönettel tartozom Bónus Tibornak, Kállay Gézának, Simon Attilának és nem utolsósorban Tamás Ábelnek.

- 1 A *prosópopoia* megszemélyesítésként való fordítása, ha nem is elhibázott, de mindenképpen egyszerűsítő, hiszen – legalábbis Paul de Man szerint – aki érti a *prosópopoia* működését, az magát a megértést érti meg. Lásd de Man 1997; de Man 2002.
- 2 A történet recepciójában a három érzékterület közül a tapintás kapta a legkevesebb figyelmet, habár Philip Hardie (2002, 144) érintőlegesen foglalkozik vele Narcissus-elemzésében.
- 3 Krupp 2009, 85.
- 4 Krupp 2009, 86.
- 5 „*Prosópon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosópon*) adni” (de Man 1997, 101).
- 6 Menke 2013, 2–3. Az elbeszélés dekonstruktív olvasatához lásd Culler 1997, 365–372 (J. Brenkman nevezetes olvasatát is ismeretve és továbbgondolva).
- 7 „Az allegóriának az a neme, amely ellenkező értelemben értendő, az *eiróneia*, latinul *illusio*” (Quintilianus: *Szónoklattan* VIII. 6. 54. ford. Adamik Tamás).
- 8 A *Metamorphoses* latin szövegét a következő szövegkiadás alapján idézem: Tarrant 2004.
- 9 Vö. Anderson 1998, *ad loc.*
- 10 Itt lép működésbe a *prosópopoia*, hiszen Narcissus arcot ad a testetlen hangnak, és az ehhez rendelhető tudatot olvassa.
- 11 Anderson kommentárjai nyomán más helyeket is említhetünk a Narcissus-történetből, amelyeknek kijátszható a szexuális konnotációja. Például a 363. sorban olvasható *sub Iove*, amely egyrészt jelentheti, hogy az események a szabad ég alatt történtek, másrészt hogy a nimfák valóban Iuppiter alá kerülnek az aktus során. De hasonlóan kétértelmű még a 403. sorban található *coetus* is.
- 12 A latin szöveg magyar nyelvű fordításai a tanulmány szerzőjéől származnak.
- 13 Saussure 1997, 91–92.
- 14 Saussure (1997, 92) a hangkép–fogalom-dichotómia helyett a jelölő és a jelölt kifejezéseket javasolja.
- 15 A hang mint akusztikai benyomás testi, míg az ebből absztrahált pszichikai lenyomat értelmi affekció. Testi és lelki dichotómiáját Derrida (2014, 44–45) Saussure általános nyelvészeti munkájának elemzése során írás és beszéd szembenállásával állítja párhuzamba.
- 16 Saussure 1997, 94–95.
- 17 A művészeti alkotás szemlélése során átélt esztétikai tapasztalatnak is ez a teljesítménye a Pygmalion-történet sokat citált szentenciája szerint: *ars adeo latet arte sua* („a műalkotás éppen saját művésziességével rejti el azt, hogy műalkotás”, X. 252).
- 18 Krupp 2009, 93.
- 19 Tamás 2009, 339.
- 20 Lucretius szerint a nimfák megjelenése eleve csupán illúzió (*DRN* IV. 580–581), vö. Hardie 2002, 156.
- 21 Krupp 2009, 98.
- 22 A narratív szerkezet és a szöveg retorikája közti feszültséghez a Narcissus-történetben lásd Culler 1997, 366–69.
- 23 Gumbrecht 2010, 7.
- 24 Krupp 2009, 99.
- 25 Tamás Ábel közlése nyomán.
- 26 Hinds 2006, 138.
- 27 „Mert csak ez az érintés, ez a kontaktus, ez a tapintat lesz képes arra, hogy megérintsen valami érinthetlent” (Derrida 2005, 104).
- 28 Menke 2004, 105–110.
- 29 Hasonlóan panaszkodik Midas király is, mikor érintésétől minden arannyá változik: *copia nulla famem relevat* („semmilyen bőség nem enyhíti éhségemet”, XI. 129).
- 30 Hardie 2002, 145.
- 31 Nem mehetünk el szó nélkül az *eodem* névmás ambiguitása mellett. A kifejezés utalhat egyrészt arra, hogy a fiúnak nem változik az arckifejezése, mikor a képmását szemléli, másrészt jelentheti azt is, hogy ugyanolyan (sőt: „ugyanaz”) az arca, mint a víztükörben megjelenő fiúé. Vagyis térbeli és időbeli aspektust is leképezhet, amely kettősség ismételt szöveg (térbeli) és beszéd (időbeli) szembenállásához vezet, amely pedig továbbíranyít – a Narcissus-történet szempontjából sem inadekvát – *ekphrasis* témájához, amely a vizuális, térbeli kép és az auditív, időbeli narráció között igyekszik egységet teremteni. Az *ekphrasis* során bemutatott képek gyakran „megelevenednek”, azaz a kimerevített időpillanato(ka)t ábrázoló kép mintegy filmként kezd el működni. Ennek legklasszikusabb példája az *Ilias* pajzsleírása (XVIII. 478–608). Élő és élettelen dichotómiája bizonytalanodik itt el.
- 32 Hardie 2002, 146.
- 33 A teljes idézet az – önfelismerést is tartalmazó – esztétikai tapasztalat kulcsszavaival: *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur; / dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno* (Verg. *Aen.* I. 494–495); az intertextuális párhuzamhoz lásd Hardie 2002, 146.
- 34 *ut intabescere flavae / igne levi cerae... solent* („ahogy a sárga viasz szokott a könnyű tűzben megolvadni”, III. 487–489).
- 35 Hinds 2006, 122–149.
- 36 Acél 2011, 165.
- 37 Janan 2007, 290.
- 38 Hardie 2002, 157.
- 39 A forrás környezetének leírása (III. 407–412) is az *ekphrasis* hagyományához kapcsolódik (vö. Krupp 2009, 99).
- 40 Kerényi 1977, 116.
- 41 Erre utal az elbeszélő, miután Narcissus befejezte monológját: *Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem* („Így szólt, és tébolyultan visszatért ugyanahhoz az archoz”, III. 474).
- 42 Hardie 2002, 147.
- 43 Krupp 2009, 103.
- 44 Vö. a „narratív labirintus” alakzatával: Krupp 2009, 126.
- 45 Liveley 2011, 16.
- 46 Svenbro 2000, 44–70.
- 47 *Percussit pectora palmis* („tenyerével melleit ütötte”, III. 481); *lacrimis turbavit aquas* („könnyeivel kavarta fel a vizet”, III. 475). A mellek tenyérrel történő ütlegelésének mint a gyász jelének talán legemlékezetesebb példája a római irodalomból Seneca *Troades* című tragédiája, az elpusztult várost gyászoló trójai nőkkel.
- 48 Dolar 2006, 14.
- 49 Tamás 2011, 340.
- 50 Tamás 2011, 339.



51 Dolar 2006, 61–62.

52 Dolar 2006, 64. A tárgyalt Proust-részlet: Proust 1983, 156–159. A telefon-jelenet tüzetes olvasatához az „érzések heterogenitásának” kontextusában lásd Bónus 2004, 340–374.

53 Hasonlóan Catullus 51. költeményében is: *gemina teguntur / lumina nocte* („a szemeit iker-éjszaka fedi”, 11–12). Vö. itt: *spectat... geminum, sua lumina, sidus* („bámulja az ikercsillagot, saját szemeit”, *Met.* III. 420).

## Bibliográfia

### Szövegkiadás

Tarrant, R. J. (ed.) 2004. *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford Classical Texts. Oxford University Press.

### Szakirodalom

Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke*. Budapest.

Anderson, W. S. 1997. *Ovid's Metamorphoses 1–5*. Oklahoma.

Bónus T. 2004. „Érzések heterogenitása – hang és kép testamentuma”: Kulcsár-Szabó – Szirák 2004, 289–378.

Cavallo, G. – Chartier, R. (szerk.) 2000. *Az olvasás kultúrtörténete a nyugti világban*. Budapest.

Culler, J. 1997. *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Budapest.

de Man, P. 1997. „Az önéletrajz mint arcrongálás”: *Pompeji* 8, 93–107.

de Man, P. 2002. „Hypogramma és inskripció”: Uő: *Olvasás és történelem*. Ford. Nemes P. Budapest, 395–432.

Derrida, J. 2005. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Ford. Ch. Irizarry. Stanford.

Derrida, J. 2014. *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest.

Dolar, M. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA.

Füzi I. – Odorics F. (szerk.) 2004. *Figurák*. Budapest–Szeged.

Gadamer, H.-G. 1984. *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai G. Budapest.

Gumbrecht, H. U. 2010. *A jelenlét előállítás*. Ford. Palkó G. Budapest.

Hardie, Ph. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.

Hardie, Ph. (szerk.) 2006. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge.

Hinds, S. 2006. „Landscape with Figures: Aesthetic of Place in the *Metamorphoses* and its Tradition”: Hardie 2006, 122–149.

Janan, M. 2007. „Narcissus on the Text: Psychoanalysis, Exegesis, Ethics”: *Phoenix* 61, 286–295.

Kelemen P. et al. (szerk.) 2009. *Filológia – interpretáció – médiatörténet*. Budapest.

Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi G. Budapest.

Krupp J. 2009. *Distanz und Bedeutung*. Heidelberg.

Kulcsár-Szabó Z. – Szirák P. (szerk.) 2004. *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest.

Liveley, G. 2011. *Ovid's Metamorphoses. A Reader's Guide*. London – New York.

Menke, B. 2004. „Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében”: Füzi–Odorics 2004, 87–118.

Menke, B. 2013. „Respondance: die der Rede eingeschriebene andere, die Echoräume der Rede (mit Ovids Echo)”:

[http://konferenz.uni-leipzig.de/echo2013/wp-content/uploads/2013/07/Menke\\_Respondance.pdf](http://konferenz.uni-leipzig.de/echo2013/wp-content/uploads/2013/07/Menke_Respondance.pdf) (hozzáférés: 2015. 12. 15.).

Saussure F. de 1997. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy É. Budapest.

Svenbro, J. 2000. „Az archaikus és klasszikus Görögország. A néma olvasás feltalálása”: Cavallo–Chartier 2000, 44–70.

Tamás Á. 2009. „Az olvasás veszélyei és a filológia oltalma”: Kelemen P. et al. 2009, 327–341.