

MILIÁN ORSOLYA

„Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?”

A TÁJKÉP IKAROSZ BUKÁSÁVAL ÉS AZ ANGOLSZÁSZ EKPHRASZTIKUS KÖLTÉSZET

„Ki ne emlékeznék Brueghel híres képére, az *Ikarosz bukására*?¹ Szép és döbbenetes kép. Már-már idilli tájon békésen szánt a szántóvető, halászik a halász, legelteti nyáját a juhász, vitorláikat bontják a hajók. Béke és csend árad el a dombokon, mezőkön, tengeren, szelíden zsong a mindennapok élete. És senki sem veszi észre, senki sem figyel föl arra, hogy ebben a békés, hétköznapi pillanatban valaki a magasból szárnyaszegetten belezuhan a tengerbe; már csak a lába kalimpál ki a vízből. Sokan, sokféleképpen elemezték, és még többen elemezhettek volna ezt a képet. Ikarosz bukását, Ikaroszét, aki egyszerre vált szimbólumává a magasra, teljességre törő emberi életnek, az önmagáról megfeledkező, ujjongó életörömmel, és az emberi élet tragikus törékenységének. A Napba akart fölrepülni, s íme, most egy hatalmas és örök Nap nézi közömbösen pusztulását” – írja Hankiss Elemér az *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban* című monográfiájában.²

Bár az évszázadokig jóformán elfeledett, majd a XX. században újralfedezett tizenhatodik századi németalföldi festő, idősebb Pieter Brueghel alkotásának *Ikarosz bukásaként* történő említések nem mindig világos, pontosan melyik festményről esik szó – hiszen két alkotásra is gondolhatunk, amelyeket napjainkban másolatnak tartanak³ –, de Hankiss Elemér ekphrasziszában egyértelmű, hogy a *Tájkép Ikarosz bukásával* címen ismert, a brüsszeli Musées Royaux des Beaux-Arts múzeumban megtekinthető, 1558-ra datált alkotás kerül szóba.⁴ A feltehetően Brueghel eredeti festményéről készített másolat, amelyről még a másolatpárti szakértők is úgy tartják, hogy hűen őrizi Brueghel leleményes kompozícióját,⁵ a „Paraszt Brueghel” ragadványnevű festő egyéb alkotásai – például a *Vakok/Vak vezet világtalant* vagy a *Vadászok a hóban* című festményei – mellett az ekphrasztikus irodalom egyik legnép-

¹ A jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Hankiss Elemér: *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban*. Osiris, Budapest, 2008, 17.

³ Vö. „Ennek a festménynek két változata van, mindkettő Brüsszelben. Az egyik a Van Buuren Gyűjteményben, a másik a Musées Royaux des Beaux-Arts-ban. Alig van különbség a kettő között; lehet, hogy két másolat, miközben az eredeti elveszett.” Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen: *Bruegel. A festői életmű*. Ford. Csáki Judit. Vince Kiadó, Budapest, 2006, 95.

⁴ 1935-ben bukkant fel egy másik változat, amely két kulcsfontosságú mozzanatban tér el a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festménytől: ezen Daidalosz alakja is látható a magasban, illetve tűző déli napot láthatunk. Ezt a változatot *Ikarosz bukása* címen tartják számon, és a számára helyet adó múzeum, a szintén Brüsszelben található Musée David et Alice van Buuren alapján a van Buuren-változatként ismert. Eleinte ezt a festményt Brueghelnek tulajdonították, azonban egy dendrokronológiai vizsgálat kimutatta, hogy a fatábla, amelyre a képet festették, Brueghel halála utáni időből származik, azaz ebben az esetben egyértelműen másolatról van szó.

⁵ Vö. Christina Currie és Dominique Allart: *The Bruegel Phenomenon*. Brepols Publishers, Turnhout, 2012.

szerűbb témájának számít, azaz Hankiss Elemért parafrazeálva: valóban mindenki emlékszik a festményre.⁶ A létező műtárgyakra vonatkozó ekphrasziszok mindig egyfajta kulturális emlék-fenntartóként működnek, amennyiben képesek felidézni egy-egy műalkotást az olvasó emlékezetében, nemcsak felelevenítve, hanem fel is erősítve vagy akár jelentősen módosítva egy-egy műtárgy nézőre tett hatását. Emellett az ekphrasziszok hermeneutikai funkcióval is rendelkeznek, amennyiben a tárgyukról adott értelmezés révén hozzájárulnak a műalkotásról alkotott kulturális ismerethalmazhoz, bővíthetik és módosíthatják tudásunkat. A legfrissebb szakirodalmi megközelítésekben éppen az ekphrasziszok interpretatív és kritikai potenciálja, a „látás megírásában” [*writing seeing*] folytatott ténykedéseiknek a vizsgálata vált hangsúlyos kérdéssel. Az ekphrasziszok ugyanis nemcsak kommentálhatják egy műtárgy kulturális vagy kanonikus státuszát, és új jelentéseket alkothatnak róla, felfedve a látóról, a képekről alkotott elképzelések mögött megbújó előítéleteket, hiedelmeket és feltételezéseket, de megkérdőjelezhetik az uralkodó szkopikus rezsimeket, kulturálisan meghatározott látásmódjainkat is. Vagyis, ahogyan Renate Brosch rámutatott, „[a]záltal, hogy az ekphraszisz a kép olyan észlelését írja le, amely ütközik a bevett értelmezéssel, félreolvassa a tartalmat, átrendezi a jelentést, vagy új jelentést ad, megkérdőjelezi és felforgatja a látás uralkodó módozatait. Ezek a képpromboló [*iconoclastic*] gesztusok jelentősen gazdagítják a kortárs kultúrát, mivel egyszerre hasznosítják, megerősítik a képek erejét, és aláássák elfogadott jelentéseiket vagy üzeneteiket.”⁷

A kulturális emlékezet működtetése és vérfrissítése azonban az ekphrasziszokban jellemzően a médiumkonkurrencia, a versengés gyakorlataival fonódik össze. Ahogyan James A. W. Heffernan megjegyzi, „[m]ivel nyelvileg reprezentálja a vizuális művészetet, az ekphraszisz rivális reprezentációs módozatok, a narráló szó hajtóereje és a rögzített kép makacs ellenállása közötti versengést viszi színre”.⁸ Az alábbiakban a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény köré szőtt ekphrasziszok kapcsán azt vizsgálom meg, hogyan írják le és 'beszélik el' ezt a Brueghelnek tulajdonított festményt, hogyan képzik meg ezek a költemények mediális Másikjukat, hogyan jelentkezik bennük a médiumok nyílt vagy burkolt versengése, illetve azt, hogy milyen esztétikai, kultúr- vagy társadalomkritikai tétellel bír a médiumok vetélkedése, amely – mint látni fogjuk – a költők közötti vetélkedéssel, irodalmi apagyilkosságokkal is együtt jár. Mivel W. H. Auden *Musée des Beaux Arts* című költeménye olyan jelentős kezdőpont, amely számos más angolszász (angol és amerikai) költőre gyakorolt hatást, a legkevésbé sem teljes körű vizsgálódásomat ezúttal az angol nyelven írt költészeti hagyomány néhány példájára szűkítem le: Auden verse mellett Michael Hamburger *Lines on Brueghel's Icarus*, Constance Carrier *Brueghel: The Fall of Icarus*, William Carlos Williams *Tájkép Ikarosz bukásával* [*Landscape with the Fall of Icarus*] és Dannie Abse *Brueghel in Naples* című költeményeit veszem szemügyre.

⁶ A Brueghel-ekphrasziszok kortárs magyar irodalmi, adódó példájaként Kántor Péter *Ikarosz bukása* című versét említhetjük meg. Vö.: <https://www.holmi.org/2014/12/kantor-peter-ikarosz-bukasa>. A tanulmányom címében szereplő idézetet ebből a költeményből kölcsönöztem.

⁷ Renate Brosch: *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image*, in *Poetics Today* 2018/2, 225–243. 239–240. Saját ford. – M. O.

⁸ James A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1993. 6. Saját ford. – M. O.

A *Tájkép Ikarosz bukásával* mint ekphrasztikus irodalmi téma kedveltségét nemcsak Brueghel XX. századi népszerűsége, hanem a festmény ellentmondásossága, többértelműsége indokolhatja: bár elvileg mitológiai témájú a kép, de egyáltalán nem Daidalosz és Ikarosz alakjai állnak a festmény középpontjában, nem ez a történet a meghatározó a képen, hanem jóval inkább az, hogy egy jelentősebb eseményre (valaki tragédiájára) hogyan – nem – reagál a környező emberi világ. Ha a képcím nem adna instrukciót, ha nem működne egyféle interpretációs kulcsként, magát Ikaroszt esetleg nem is vennénk észre a képen, vagy nem ismer-nénk fel mitológiai figuraként,⁹ hiszen a képen szereplő emberi alakok – a hajón munkálko-dók, a pásztor, a halász és a szántóvető – egytől egyig a saját tevékenységükre koncentrálnak, vagy szándékosan nem vesznek tudomást Ikarosz (vagy egy férfi) vízbe zuhanásáról és ful-doklásáról, vagy pedig eleve nem veszik észre, mi történik mellettük.¹⁰ A *Tájkép Ikarosz bu-kásával* ugyanakkor nem csak allegorikus, az Ovidius *Átváltozások*jában megörökített mito-lógiai témát egyedi módon feldolgozó festmény lehet; számos elemzés figyelmeztet arra, hogy a festmény egy németalföldi szólásmondás („Nem áll meg az eke szarva egy ember halá-la miatt”) vizuális tolmácsolásaként is értelmezhető.¹¹ Idősebb Pieter Bruegheltől persze a legkevésbé sem állt távol a mindennapok groteszk humorú megjelenítése; paraszti életképei és allegorikus témái a hétköznapi élet abszurdításait jelenítik meg, akár társadalmi szatíra-ként is interpretálhatók. Akár allegorikus festményként, akár zsánerképként értelmezzük is azonban a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt, a mindennapi sürgés-forgás és a tragi-kus esemény, a festményen kapott mellékes szerep és az esemény hordereje közti ironikus, groteszk vagy tragikus kontraszt mindenképpen fennáll. Ez az a feszültségteli ellentét, amelyre – nem utolsósorban Auden versének köszönhetően – mindegyik általam vizsgált ek-phraszisz épít úgy, hogy néhányan átveszik-folytatják Auden kimért megszólalásmódját, míg mások az Auden-költemény palinódiáját alkotják meg; egyesek követik Auden távolságtartó nézőpontját és képszemlélésmódjának hűvösségét, míg mások szerepversében lebomlanak a festmény mediális meghatározottságai és korlátai, és a festményen látszólag neki adott mel-lékszerepből főszereplővé előlépő Ikarosz belső fokalizációjából vethetünk pillantást Ikarosz sorsára és a képen ábrázolt jelenetre.¹²

Mint az közismert, W. H. Auden 1938-ban, a második világháború kitörése előtt fordult meg Brüsszelben – a vizuális művészetek iránt nem igazán érdeklődő művész állítólag a kinti

⁹ Elsőéves hallgatóknak gyakran úgy mutatom meg ezt a festményt, hogy először nem árulom el a cí-mét, és arra kérem őket, hogy adjanak címet a képek. Bár nagyon kreatív megoldásokkal állnak elő, de nem meglepő módon mitológiai történetre nem szoktak gondolni, Ikarosz alakját jellemzően für-döző emberként vagy gyöngyhalászként azonosítják.

¹⁰ Mint Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen megjegyzik, „Ikaroszban gyakran a tudás határait feszegető kutatót tisztelik. Brueghel másként látja: nevetségesnek mutatja őt kétségbeesetten kapálózó lábai-val. [A szántóvető, a pásztor, a halász] [s]ztoikusok: engedelmessé válnak a kozmosz, a természet tör-vényeinek, és a szerintük megérdemelt sorsára hagyják a törvényszegőt.” Rose-Marie Hagen és Rai-ner Hagen: i. m. 60–61.

¹¹ A festmény változatos értelmezési lehetőségeinek kiváló összefoglalóját nyújtja Philip McCouat kö-vetkező cikke: Philip McCouat: *Bruegel's Icarus and the Perils of Flight*. *Journal of Art in Society*, www.artinsociety.com. <http://www.artinsociety.com/bruegels-icarus-and-the-perils-of-flight.html>

¹² Mindegyik általam vizsgált költemény azon az értelmezői feltételezésen alapul, hogy a festmény Ika-roosz hübriszt és legendáját, valamint annak ovidiusi leírását dolgozza fel.

hideg elől menekült be a Királyi Szépművészeti Múzeumba.¹³ A múzeumban töltött idő határára született *Musée des Beaux Arts* című szabadvers¹⁴ két – pontosvesszőkkel és kettőspon- tokkal meg-megakasztott – terjedelmes bővített mondatból áll, amelyek közül az első a múzeumi séta során látott műalkotásokat sorakoztatja fel, míg a második a Brueghelnek tulajdonított *Tájkép Ikarosz bukásával* című festménynél időz el. A vers tárlatvezetői, egyféle beszédű képmagyarázó retorikával él: az első strófában képről képre vándorló tekintet és beszéd tárgyait egyes értelmezők szintén Brueghel-festményekként (a *Betlehemi népszámlálás* [1566] és az *Ártatlanok lemészárlása* [1564]) azonosították.¹⁵ Miként Michael Riffaterre felhívta rá a figyelmet, a versben a „múzeum”, a „szépművészeti”, a „finom-mívű” és a „drága” szavak együtt olyan „tárgyilagos esztétikai távolságra”¹⁶ utalnak, amely a költeményben az elitista műgyűjtők és privilegizált műértők „akadémiái”¹⁷ beszédmódjának egyféle változatát teremti meg. A múzeumi séta elbeszélése végül – érdekes módon a festő Ikarosz alakjával való bánásmódjához hasonlóan –, mintegy mellesleg megáll az Ikarosz-ábrázolás előtt, exemplumként használva a festményt az arról folytatott értekező beszéd illusztrálására, hogy hogyan ábrázolták a régi mesterek az emberi szenvedést.

Auden ironikus távolságot tart költői meditációjának tárgyától: a verscím a múzeumra összpontosítja figyelmünket, a hangnem száraz, tárgyilagos, a múzeumi ismertetés hatását keltő, a versszerkezet pedig szinte a háttérbe tolja, a tárlatvezetői beszéd mellékletévé teszi a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt. Az időnkénti szünetekkel és prózában folytatott beszédre emlékeztető ritmusával (a pontosvesszők a gondolatban és beszédben elakadást jelelhetnek) szerkesztett soráthajlásos szabadvers lényegi gondolata a szenvedés banalitása,¹⁸ az, hogy még a legnagyobb tragédiáktól is félrenéz/elfordul a világ, a mindennapok pedig – mintha mi sem történt volna – „nyugodtan” [*calmly*] folytatódnak tovább: „még a szörnyű mártírság is valahol a sarokban, / holmi kietlen zugban kell leperegjen, / hová a kutyák kullognak kutyalétükkel, hol / a hóhér lova / egy fához dörzsöli ártatlan farát”¹⁹. A Brueghelnek tulajdonított festmény egyféle lábjegyzetként társul a fő gondolatmenethez, hogy az emberi természetet példázzák vele; a festmény a versszerkezetben vagy a szemlélő múzeumi tapasztalatában nem kerül középpontba, mindössze csupán egy tárgy a sok más, egy téma a többi között. A vers beszélője egy teljesen hétköznapi magyarázó szófordulattal élve fordul végül a festményhez („például Brueghel Icarusában [...]”), ám minden csodálat vagy esztétikai értékelés nélkül mutat rá és írja le azt, mintha csak a festmény egy olyan megsemmisíthető alkotás lenne, amelyből ugyan „leckéket” vonhatunk le, de aztán megrendülés nélkül tovább folytat-

¹³ Marcel Sarot: *Transformative Poetry. A Case Study of W. H. Auden's Musée des Beaux Arts and General Conclusions*, in *Perichoresis* 2016/2, 81–97, 82.

¹⁴ W. H. Auden: *Collected Poems*. New York, Random House, 1976. 146–147.

¹⁵ Beverly Whitaker Long – Timothy Scott Cage: *Contemporary American Poetry: A Selected Bibliography*, in *Text and Performance Quarterly* 1989/4, 286–296, 287.

¹⁶ Michael Riffaterre: *Textuality: W. H. Auden's Musée des Beaux Arts*, in *Textual Analysis. Some Readers Reading*. Eds. Mary Ann Caws. Modern Languages Association of America, New York, 1986. 1–13. 8.

¹⁷ Riffaterre: i. m. uo.

¹⁸ Egyes értelmezők szerint az Auden-vers a szenvedés pátozzsal teli művészeti megközelítésmódjainak paródiáját nyújtja. Vö. Harold Schweizer: *Suffering and the Remedy of Art*. State University of New York Press, Albany, 1997, 131.

¹⁹ Jékely Zoltán fordítása.

juk múzeumi sétánkat és életünket. A lírai alany így bizonyos mértékig maga is megismétli azt a figyelmetlenséget, amely a kép emberalakjait jellemzi – voltaképpen a vers egésze is egy a festmény reprezentációs finomságaira nem igazán érzékeny szemlélőt jelenít meg ironikusan –, aki higgadtan áthalad a múzeum termein, majd „dolgára megy” [*had somewhere to get go*] úgy, mintha semmi különös nem történt volna. Vagyis ebben az értelemben maga a színre vitt megszólaló is része a közömbösök világának. „Mondhatnám mondókámat máshogyan is: Ikarosz *egyéni* bátorságát, páratlan kezdeményezőkézségét *az egész világ* figyelmen kívül hagyja, s noha mindenki látja egyenként a tragédiát, rideg embertelenségük közös” – jegyzi meg Auden költeménye kapcsán Báthori Csaba.²⁰

A vers második részében, a festmény leírása során felgyorsul a mondatok ritmusa, és az ekphrasztikus beszéd enumeratív jelleget ölt: a képet szemlélő felsorolja a „pórt” [*the ploughman*] és a „finom-mívvű, drága hajót” [*expensive delicate ship*], akik elfordulnak a mitológiai hőstől, ám megfélekedezik arról, hogy a többi emberi szereplőt is megemlítsé. A beszélő képszemlélése során nyilvánvalóan Ikarosz sorstragédiájára koncentrál, az ő történetét olvassa a képben, s bár a színnek („zöld víz”, „fehér lábszár”) említése által utal a vizuális médiumra, de a festmény megformáltságával, kompozíciójával különben nem vet számot, a festményt szinte kizárólag a mitológiai történet megfestésének szempontjából vizsgálja, mondhatni, a festményt a görög mitológia és Ovidius szűrőin keresztül szemléli. A *Musée des Beaux Arts* ugyanakkor hangelemekkel is dústítja a vázolt Ikarosz-történetet („hallhatta pedig / a locsban az a pór, s a szörnyű kiáltást”), olyan hatásokkal egészítve ki a festményt, amelyekkel az nem rendelkezik, emlékeztetve minket, olvasókat arra, hogy a hangzóság a nyelv, a költészet területéhez tartozik, s itt – csakúgy, mint a festmény – pusztán a költői tehetség játéka nyomán jut szóhoz.

Auden költeménye számos polemizáló verset váltott ki azokkal az állításokkal, amelyeket a Brueghelnek tulajdonított festményről, a szenvedéssel kapcsolatos közönyről, illetve a régi mesterekről²¹ tesz – ezek közül talán Irving Feldman *Just Another Smack* című 1983-as gúnyverse a legélesebb. Feldman szerint „Auden tanár úr jó jegyeket adott / a régi mestereknek” [*Schoolmaster Auden gave them full marks, / the Old Masters*]; a költőutód ugyanakkor nemcsak az Auden-vers bölcselkedő, „akadémiai” tónusát és axiomatikus, általánosító morális ítélkezését szatirizálja, hanem azt a lírai előfeltevést is, miszerint a szenvedést semleges hangnemből a költészet absztrakt és távoli tárgyává lehet tenni.²² Jóval higgadtabb, bár szintén polemizáló jellegű költemény a német-angol Michael Hamburger 1951-es *Lines on Brueghel's Icarus* [*Sorok Brueghel Ikaroszáról*] című verse²³, amely mind szerkezetében, mind pedig neutrális hangvételében követi Auden versét, azonban vitatja azt, hogy Ikarosz halálának észre nem vételét az elutasító közöny vagy az embertelenség indokolná. A két versszakos, rímes szabadvers tulajdonképpen csak a címével jelzi az ekphrasztikus összefüggést és nevezi meg a festményt, hiszen a képről folytatott beszéd során jóval inkább „lebirkózni” látszik a

²⁰ Báthori Csaba: *Szélső értékek*, in *Eső* 2015/2. <http://www.esolap.hu/authors/181-bathori-csaba/1639.html>.

²¹ James A. W. Heffernan is megjegyzi, hogy „Auden óriási általánosítása a régi mesterekről enyhén szólva idioszinkretikus”. Heffernan: i. m. 147. Saját ford. – M. O.

²² Erről bővebben lásd Aidan Wasley: *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2011, 194–195.

²³ Michael Hamburger: *Collected Poems, 1941–1994*. Anvil Press, London, 1995, 82.

festményt, amennyiben mozgalmas eseménysorokat fűz a kép látványelemeihez: az első strófa így az egyik matróz alakjának sorstörténetét sűríti magába (szerelmek, új felfedezések, a rum mindenekfeletti szeretete), míg a második strófa Ikarosz ovidiusi történetét beszéli el újra. A legfeltűnőbb különbség az Auden-vershez képest az, hogy Ikarosz tragédiáját Hamburger nem a mindennapiságba süppedt világ közömbösségének rója fel, hanem – a fiatalember hübriszéről is említést téve – azzal a ténnyel indokolja, hogy Ikarosz a parton levő felebarátaiktól túl távol zuhant a vízbe, és ezért jóformán érzékelhetetlen, láthatatlan és hallhatatlan fuldoklása a jelenet többi szereplője (a szántóvető, a halász, a pásztor és a matróz) számára: „Too far from his half-brothers on the shore, / Hardly conceivable, is left to drown”. Hamburger tehát a verscímet leszámítva voltaképpen kitörli a Brueghelnek tulajdonított festményt a lírai diszkurzusból; az egyetlen, a vizuális médiumra tett allúzióként olvasható sor („greens, yellows, browns are what they see”) jóval inkább a szereplők egyszerű életformáihoz tartozó triviális dolgok és örömök „korlátlan ízletességét” [illimitable juiciness of things] jelöli, mintsem a festmény színeit. Azaz a *Lines on Brueghel's Icarus* költeményében a szavak és azok elbeszélőkészsége lesz hangsúlyos és élvez prioritást, míg „Brueghel Ikaroszt” voltaképpen távoli vizuális idegenként kezeli a vers, amelynek egyes képi elemei a történet bővítés, a cselekményesítés, illetve az irodalmi intertextus által válnak értelmezhetővé a vers beleértett nézője számára.

Constance Carrier Hamburger versével kortárs (1953-ban publikált), *Brueghel: The Fall of Icarus* [Brueghel: Ikarosz bukása] című költeménye épp a festmény értelmezhetőségének kérdésébe futtatja ki a különben a *Lines on Brueghel's Icarus* című vershez hasonlóan szintén a festmény mediális kereteit lebontó, a kép alakjait a képkeretek közül kiszabadító és cselekményesítő költeményét.²⁴ Carrier verse a szilárd talajon álló átlagemberek deixisével indít („these countryfolk” [ezek a parasztok]), ami alapján azt feltételezhetnénk, hogy ez a képszemlélés „mostjára”, azaz akár múzeumi tapasztalatra utal, ám a gondolatjellel végződő nyitó sor után máris a Brueghelnek tulajdonított festményen ábrázolt jeleneten, sőt az *Átváltásokban* szereplő történeten túli szcenárió kerül szóba. A továbbiakban ugyanis az a feltevés fogalmazódik meg, hogy mi történne akkor, ha a parasztok megtalálnák Ikarosz partra mosott holttestét vagy pedig a halászhalóban megtalálnák elveszített szárnyait.

Carrier tehát már az első strófában elkanyarodik a verscímben világosan deklarált témától, s a festmény leírása helyett inkább aktivitással és dinamizmussal ruházza fel a kép alakjait, bizonyos értelemben továbbgondolva és folytatva nemcsak a festményen ábrázolt jelenetet, de Auden nevezetes költeményét is. Auden verse etikailag meg- és elítéli a kép szereplőinek nemtörődömségét, Carrier pedig hasonlóképpen „közömbösnek” [incurious], a saját földies dolgaikba merült elfoglalt embereknek nevezi őket, olyannyira kisembereknek, hogy még a holttest vagy a szárnyak – azaz a vers által javasolt értelmezés szerint Ikarosz emberfeletti „csodájának” [marvel] nyomai – sem igazán készítetik tünődésre vagy csodálkozásra, nem tántorítják el ügyes-bajos dolgaik intézésétől őket. A Brueghelnek tulajdonított festmény erős kontrasztját kiaknázva Carrier sarkos ellentétbe állítja Ikarosz és a parasztok világát, „mély” [deep], tulajdonképpen áthidalhatatlan szakadéknak állítva be a két világ, a kivételes ambíciók/tettek és a mindennapi mókuserék közti különbséget. A *Brueghel: The Fall of Icarus* című költemény csak a felvetett történetlehetőséggel kapcsolatos tünődés legvégén

²⁴ Constance Carrier: *Brueghel: The Fall of Icarus*, in *New Mexico Quarterly* 1953/4, 432–433. <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3403&context=nmq>.

kanyarodik vissza a festményhez, eldönthetetlennek tartva azt, hogy a festő műve alapján melyik világot, Ikaroszét vagy a parasztokét kellene-e többre becsülnie a festmény mindenkorai nézőjének. Vagyis a verszárlat pontosan, bár kissé didaktikusan számot ad a festmény-nyel kapcsolatos egyik dilemmáról, miszerint a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény értelmezhető úgy is, mint ami a nagyratörést ítéli el, az egyszerű életfelfogást és életmódot pedig értékeesebbnek tartja ennél (vagy éppenséggel pont fordítva). A lírai alany végül – eléggé szentenciózusan fogalmazva –, arra jut, hogy a kép értelmezési lehetőségéről alkotott, illetve a két világ közötti döntés a mindenkorai nézőé („a judgment in these matters / is ours to make”), hiszen a „központ” és a „mellékes körülmény” közti választást rá bízta a festő. A záró kijelentés („for all his eloquence, / the choice of center, of circumference, / he leaves to us”) Brueghel „ékeszszó” művészetének maradéktalan csodálatáról vall, egyben a festmény szintaxisának sokat tárgyalt eldöntetlenségére (a kép központi témájának, a fő- és mellékszereplőnek vagy -jelenetnek a kérdése) utal. Ugyanakkor a záró mondat önreflexív kijelentésként is olvasható: a vers itt mintegy önmagát, figuratív és narratív képességeit mérlegre téve utal vissza saját ténykedésére, jelesül, hogy a „centrum” és a „periféria” közti költői választás folyamányaként kerültek előtérbe a jelen versben a parasztok (nem pedig a képkompozíció előtérében szereplésük miatt), ahol a két, egymással ellentétbe állított világ – Ikarosz és a parasztok, illetve a *Tájkép Ikarosz bukásával* és a *Brueghel: The Fall of Icarus* – értelmezése szintúgy a befogadóra hárul.

William Carlos Williams *Brueghel-képek* ciklusának második, *Tájkép Ikarosz bukásával* című darabját²⁵ (1962) az Auden-költevény pastiche-aként is szokás értelmezni.²⁶ Williams teljességgel leválasztja a festményt a múzeumi kontextusról, és felülírja Auden versét, amennyiben itt a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény képezi az ekphrasztikus beszéd egyetlen, centrális tárgyát. Ebben az értelemben Williams kiforgatja azt a hierarchizálást, amely Auden költeményében jelentkezik, ahol a festményt a verbális meditáció vagy magyarázat illusztrációjaként használták (az Auden-vers szerkezetében is feltűnően megnyilvánuló „alárendelt” helyzetbe hozva azt).

Williams verse nem követi vagy imitálja a *Musée des Beaux Arts* című verset annak érdekében, hogy módosítsa Auden kritikáját az emberi szenvedéssel kapcsolatos közönytől, hanem inkább Michael Hamburger verséhez hasonlóan az „észrevétlenséggel” hozza összefüggésbe Ikarosz halálának a festett jeleneten belüli szemtanú-nélküliségét. A költemény hangsúlyosan, a vers első sorában jelzi, hogy az Ikarosz-történet Brueghel felfogásának és invenciózuságának eredményeként kerül a néző elé („Brueghel szerint”). Ahogyan a festményen, úgy Williams versében is a háttérben jelenik meg Ikarosz alakja: bár a kezdő és záró tercínában felbukkanva figurája egyféle keretet ad a versnek, de Williams lakonikus ekphrasziszában első látásra mégis sokkal nagyobb nyomatékot kap a festmény előtérében helyet kapó emberi alak, a vörös inges szántóvető. A szemlélő-leíró szűkszavúan leírja a természet tava-

²⁵ William Carlos Williams: *Brueghel-képek*, ford. Mihálycsa Erika, in *Látó* 2008/7. <http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/>

²⁶ Laura Clarridge értekezése a pastiche-olvasat mellett az Auden-féle költészetet elutasító Williams esztétikai nézeteiről, az audeni lírával kapcsolatos ellenérzések életművön belüli nyomairól is remek áttekintéssel szolgál. Vö.: Laura Clarridge: *Why They Are Not Painters: Ekphrasis and Art Criticism in the Twentieth Century*. Doktori disszertáció, Torontói Egyetem, 2014.

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf

szí ébredését, majd a szántóvető belső világának egy darabkáját („szántott [...] önmagával betelten”). Az ovidiusi Ikarosz-történetben a festményen és Williams versében szerepeltetett előtér alkotja a háttérben, mellékesen meghúzódnó környezetet, a *Tájkép Ikarosz bukásával* című költeményben azonban ez megfordul: első látásra Ikarosz vízbefúlása a mellékes, a perifériára szorult elem. A vers átmenti nyelvi médiumába a festmény vizuális médiumát néhány határozószóval, amelyek a Brueghelnek tulajdonított festmény kompozicionális megoldásait, térbeli viszonyait fogalmazzák meg: „a tengerparthoz / közel”; „a parttól távolabb”. A „közel” és a „távol” antitézisét a vers az élet-halál ellentétével szövi össze: míg a földműves a napon izzadva dolgozik, ugyanez a természeti erő „elolvasztotta / a szárnyak viaszát”. Mindemelllett a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény szerkezeti megoldását expliciten feltárva („mellékesen” [*unsignificantly*]) a saját figurálódására is utal, hiszen a hét versszakos költemény tetemes része az ábrázolt tájjal és az előtér emberi alakjával foglalkozik, másodlagosnak látszó szerepet adva Ikarosznak. A képelemek közül önkényesen válogató, „ugráló” nézői tekintet végül megállapodik Ikarosz figuráján: „mellékesen / valami / egészen észrevétlen csobbant / ez volt / a vízbefülő Ikarosz” [*unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed / this was / Icarus drowning*]. Az „az/ott volt” [*there was*] és az „ez volt” [*this was*] mutató névmásai átalakítják a fentiekben említett térbeli viszonyt: míg a „közel”–„távol” [*near – off*] ellentét hűen visszaadja a festmény szintaxisát, addig ez a struktúra itt megfordul, az „ez” deixise a távolból közelebb hozza a fuldokló Ikaroszt. Sőt, ha az „ez volt” megnyilatkozást nem a festmény szemlélésének befejezésére, hanem a költemény véget érésére tett önreflexív célzásként olvassuk, akkor egészen közel, a mindenkor olvasó elé hozza Ikarosz alakját a költemény. Ez azonban nem a vers egyetlen metapoétikai gesztusa, hiszen az egy-háromszavas verssorok papíron való függőleges elrendezése olyan szkriptovizuális formációként is látható-olvasható, ahol a sorok, szavak vertikális és pergő ritmusú egymás után következése a zuhanás képzetét kelti. Vagyis mintha láthatósága által maga a versszöveg is megjelenítené Ikarosz sebes zuhanását – egy olyan eseményt, amelyet a Brueghelnek tulajdonított festményen nem, bár természetesen a jelen költeményben is csak képletes értelemben „láthatunk”.

Pontosan a zuhanás folyamata, mégpedig ennek a szereplő tapasztalati horizontján keresztül megélt eseménye áll a walesi Dannie Abse *Brueghel in Naples*²⁷ [*Brueghel Nápolyban*] című, 1989-ben keletkezett szerepvésének középpontjában. A fentiekben tárgyalt modernista költőkkel ellentétben, akik egytől egyig külső megfigyelői pozícióból vették szemügyre a festményt vagy narratívak segítségével egészítették ki azt, a posztmodern angol költő a belső fokalizáció és a browningi drámai monológ eljárásával jeleníti meg Ikarosz drámáját. A vers mottója az Auden-vers nyitó szavainak idézete,²⁸ vagyis Abse költeménye nyíltan a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményhez kapcsolódó ekphrasztikus irodalmi hagyomány folytatójaként határozza meg magát, s a modernizálás, a kortársra formálás gesztusa mellett már a versindítás is arra utal, hogy a tradíciók átírása lesz a költemény egyik tétje. Az „Ovid would never have guessed how far / and Father’s notion about wax melting, bah!” nyitánya Ovidius és Daidalosz, tágabban érteve a régi korok embereinek technológiai elmaradottsággal indokolható tudatlanságát hozza szóba, amennyiben a repülésével magassági „csúcsot” [*a re-*

²⁷ Dannie Abse: *Ask the Moon. Collected Poems 1948–2015*. Cornerstone, London, 2014, 173.

²⁸ Vö.: „A szenvedés felől sosem tévedtek ők, / a Régi Mesterek”.

cord] felállító Ikarosz testi tapasztalataiba a XX. század ismeretei (a jéghideg sztratoszféra) íródnak be.

Az ovidiusi történetet újraíró-módosító,²⁹ dölyfös és lebecsülő hangnemet megütő első versszak után a zuhanó emberalak szubjektív nézőpontjából következik el az „ott lent” [*down there*] látható dolgok felsorolása, amelyeknek csaknem mindegyike a festményen is látható. A hegy, a nap a horizonton, a hullámzó tenger, a földműves, a hajó és a tengerész, a halász alakjainak enumerációja Ikarosz tépelődésével fonódik össze; a vizuális médium nyomai itt ekphrasztikus kérdések formájában bukkannak fel: „Will I drown? My white legs / the last to disappear?” A „fehér lábak” [*white legs*] ugyanakkor természetesen nemcsak a Brueghelnek tulajdonított festmény, hanem Auden költeményének egyik részletét is megidézi (szó szerint), ahogyan Ikarosz beszéde is mindkét előd (a festő és a költő) folytatásának, továbbírásának stratégiáját viszi színre: Abse költeménye hangot ad a festett alaknak, a beszéd és a cselekvés képességével ruházta fel őt, az Auden által említett „forsaken cry” (Jékely fordításában „szörnyű kiáltás”) pedig itt folyamatos beszéddé, majd egyre kétségbeesettebb kiáltózássá³⁰ alakul át. Az élő, pontosabban életre keltett Ikarosz zuhanásának végpontjához, a tengerbe csapódáshoz közeledését az akusztikus elem beiktatása jelzi (ami az audeni „locschanás” és a williamsi „csobbanás” helyett áll): „most egy pásztor kuttyájának ugatását hallok / ennyire közel vagyok” [*now I hear a shepherd's dog barking / I'm that near*].

Bár Ikarosz, illetve nyilván maga a költemény mozdulásra szólítja fel a jelenet résztvevőit („show me your face sailor, / look up fisherman, / look this way, shepherd, / turn around ploughman”), de azok Ikarosz térbeli közelsége ellenére sem hallják meg felszólításait, pontosan tükrözve azt a reakció nélkülséget, amelyet a festmény megörökít. A hallható és a látható dimenzióinak mediális különbségképző szerepe válik hangsúlyossá a vers két záró strófájában, amely a hagyományos néző-nézett viszonyt megfordítva magát a festőt teszi meg a látás tárgyául. Miközben Ikarosz fuldoklik és segítségért kiáltozik, egyedül egy éppen dolgozó „hülye művész” [*a jackass of an artist*] látja, akit viszont csak a „kompozíció” [*composition*], „a tenger zöld árnyalata” [*the green / tinge of the sea*] és „a katasztrófa esztétikája” [*the aesthetics / of disaster*] érdekel, nem pedig Ikarosz személye és tragikus sorsa, vagy az, hogy megmentse az életveszélyben levő embertársát. Ezzel a gesztussal Abse a festmény alkotóját a közömbösök, a csak a saját dolgaikkal törődő, mások szenvedésétől elforduló szolipszisták világához sorolja, a festmény alakjaihoz hasonlóvá, velük egyenrangúvá teszi. Azonban a versszak kijelentései legalább ennyire értelmezhetők a költőkre vonatkozóként is, így a szörnyűség esztétikájával, a kompozícióval és az audeni „zöld vízzel” [*green water*] való művészi foglalatosság kritikája voltaképpen Audenhez intézett egyféle visszabeszélés, miszerint bármennyire kívülállónak is mutatkozott a *Musée des Beaux Arts* lírai alanya és múzeumi látogatója, valójában a művészek sem különbek másoknál. Az Auden-verssel történő ironikus felelés értelmezési lehetőségét erősíti fel a *Brueghel in Naples* utolsó versszaka, ahol ugyan a vásznán dolgozó, nagyon-nagyon az alkotómunkájába merült („busy, busy”) festő neveztetik „kegyetlenek” [*stands ruthlessly*], ám mivel az utolsó sor a mottóhoz és Auden költeményének kezdetéhez (valamint természetesen a régi mesterek erős művészettörténeti kanonizációjához) fordul vissza, ezt a kegyetlenséget nem feltétlenül a művészi alkotásba mélyülés,

²⁹ A lírai alany szerint zuhanását nem az okozta, hogy elolvadt a szárnyainak tollait összetartó viasz, hanem az, hogy a jéghideg magasságban „vedleni” kezdett: „my wings began to moult not melt”.

³⁰ Vö.: „Raise the alarm! Launch a boat! [...] Help! Save me!”

még csak nem is a halhatatlanságra, örökös hírnévre törekvő becsvágy („intent on becoming an Old Master”) indokolja, hanem a festmény művészettörténeti és irodalmi értelmezései, amelyeknek nyilván egyike a *Brueghel in Naples* is.

Az, hogy a fentiekben tárgyalt ekphrasztkus költemények olykor elfeledkezni látszanak a festményről és elbeszéléseket fűznek hozzá vagy *expressis verbis* másodrangú szerepet adnak a mediális Másiknak, mintha azt jeleznék, hogy ezek a versek csak ürügyként használják a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festményt arra, hogy költői meditáció vagy történetmondás formájában a saját mondandójukat mondják, a saját megjelenítő képességeiket fitogtassák. Ezzel együtt ezek a versek újra és újra visszavezetnek a festményhez, amely felől mi, nézők és olvasók, újra és újra mérlegre tehetjük a költők alkotásait, figyelemmel kísérve azt, hogy milyen nézőpontokat, látványelemeket és hangokat választanak, és milyeneket hanyagolnak el. A *Tájkép Ikarosz bukásával* és ekphrasztkus hagyománya (az Auden-vers és „leszármazottai”) így nemcsak az irodalomtörténeti folytonosság működésének szempontjából érdekesítő, hanem azért is, mert változatos látásmódokat, lehetőségeket kínál a festmény (újra) megszemlélésére és értelmezésére.

