

Bényei Tamás (1966) irodalomtörténész, kritikus, műfordító, a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének tanára. Fő kutatási területei a 20. századi angol regény, a detektívtörténet, a nőirodalom, a (poszt)gyarmati irodalom, a pszichoanalitikus irodalomelmélet és a narratológia.

Daphne átváltozásai

Bényei Tamás

„Kérges közti cselekvés”¹: Apollo és Daphne

Bármelyik átváltozást tekinthetjük – J. Hillis Miller nyomán² – egyúttal az átváltozás mint olyan allegóriájaként is, de csak ha feltételezzük – eltávolodva Millertől –, hogy mindegyik másképpen viszi színre az általában vett metamorfózist. Daphne és Apollo történetében például szembevető egyértelműséggel jelenik meg a metamorfózis-történetek egyik alapvető kettőssége: mozgás és statikusság, könnyűség és súly ellentéte, amely a szubjektum – mondjuk így – szabadságának és a szimbolikus rendbe való beírottságának ellentétét is leképezi (ez utóbbit Clarke a metamorfózisok egyik alapvető ellentétének látja³). Daphne fává válása ugyanis egyúttal szimbólummá, pontosabban allegóriává való átváltozás is: a nimfa Apollo dicsőségének és a művészi szépségnek a jelölőjévé válik. Ezzel természetesen nincs egyedül az ovidiusi szereplők között, hiszen hasonló sorsra jut⁴ például a kővé változtatott Aglauros: *signumque exsangue sedebat* „szobor [jel], ott ült, véreahagyott” (II. 831), vagy Hyacinthus, akinek vére „a fűvet megfesti pirosra” (*signaverat herbas* – „jelet vésvé a fűre, a természetbe”, X. 210).

Daphne történetének olvasásához érdemes felvillantani az epizód ovidiusi kontextusát. Az *Átváltozásokban* Daphne átváltozását Python elpusztítása előzi meg, ami önmagában is arra utal, hogy a Daphne-történetet mint a szörnyölő Apollo egyik történetét fogjuk olvasni. Python megölésének elbeszélése formátlan, földszerű lények létrejöttének, ősnemzésének elbeszélésével indul.

*Változatos képű sok más lényt akkoridőben
önként szült meg a föld, hogy a nedvre, mi megmaradott még,
tűzött tűzzel a nap, s az iszap meg a lép a hatalmas
hőtől duzzadozott, s termékeny magva az összes
lénynek az életadó földben, valamint anya-ölben,
táplálva, fokként formát öltve, kifejlett.*

I. 416–421

Devecseri Gábor fordítása

A Nylus mocsaras mezején az ár visszavonulása után mindenféle lényt lehet találni: „van, mi csak éppen / most születik, s van, amely még készen sincs is egészen, / tagjai még kevesek, s ugyanegy test egyfele gyakran / már tele étellel, s nyers föld még mindig a másik” (I. 427–429). Minden, ami van, nedv és hő találkozásából jön létre: „ez a széthúzó egyetértés (*discordia concors*) életet áraszt” (438). Ilyen spontán módon szült meg a föld sok lényt, „részint földidézve a régi / formákat, részint új szörnyeket ontva világra” (436–437), köztük – noha kelleetlenül – Pythont. A szörny burkolt meghatározása itt egyszerűen „új forma”, vagyis olyan lény, amelynek formája nincs ott az ideák tárházában. Pythonnak tulajdonképpen nincs is története – mint ha formátlansága eleve megfosztaná ettől a lehetőségtől, és torzszülöttként csak arra várhatna, hogy valaki megszábadítja értelmetlen, ivadékalan zsákutca-létezésétől. Ez a valaki Apollo, akinek nem kevesebb, mint ezer nyílra van szüksége ahhoz, hogy végezzen a monstrummal. A Daphne-történet közvetlen előzménye az, hogy miután

a napfény életet adott a nedves földben rejlő lehetséges formáknak, ugyanő (a napisten, a ráció és a tiszta apollóni formák megtestesítője) ki is selejtezi az életképtelen torzalakat, a formátlan, burjánzó szörnyet. Miután meghatározta önmagát mint a pusztaság ellentétét, Apollo elbízta magát, kigúnyolja Cupidót, és ráparancsol, hogy adja át neki íját és nyilait, hiszen kettőjük közül ő az erős vadász, aki épp most ölte meg Pythont. Cupido válaszában legérdekesebb része az állati dimenzió bevonása: *quantoque animalia cedunt / cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra* („Annyira vagy te dicsőség tekintetében nálamnál alávalóbb, mint amennyire az állatok az isteneknél alávalóbbak”, 464–465). Állítását bizonyítandó Cupido rögtön Apollóba lő egy szerelemgerjesztő nyilat, Daphnéba pedig egy szerelemtaszító ólomhegyűt.

Apollo annak rendje s módja szerint szerelemre gerjed (vagy inkább gerjedelemre gerjed) „Peneosnak lánya” iránt (472). A „szerelmi” történet első sora az egész történet miniatűr sűrítése: „S lám, szeret ez, s a szerelmes névtől is fut a másik” (*protimus alter amat, fugit altera nomen amantis*, 474). Noha a szimmetrikusan szerkesztett latin sor mindkettőjükre az *alter* szó változataival utal (egyik – másik), a hatás mégis aszimmetrikus, hiszen Apollót már ismerjük a megelőző történetből, Daphne viszont így eleve menekülő „másikként” lép be a történetbe. Ezután következik Daphne előtörténete (475–489), amelyből kiderül, hogy a nimfa Cupido bosszújától függetlenül is „kiérdemelhetett” valami isteni büntetést, hiszen „verseny-társa e lány már Phoebus szüzi hugának” (476): Dianával versenyre kelve ő is azt kéri apjától, ami az istennőnek megadatott („Drága apám, add meg, hogy szüzességnek örüljek / mindig is: apjától ezt rég megkapta Diána”, 486–487). Apja teljesíti kérését, de hiába, mert Daphne „identitásválsága” megakadályozza a zavartalan boldogságot, ahogy ezt az elbeszélő a lányt megszólítva jelzi: „Dehát szépséged tiltja, hogy az légy, / lány, ami lenni kívánsz: ez küzd szent óhajod ellen (*votoque tuo tua forma repugnat*, 488–489). Vagyis a szépség, az alak (a *forma* szót mindkét jelentésben használták⁵) küzd a fohással, de a *repugnat* szóban benne van az „undort, viszolygást kelt” jelentés is. Az átváltozástörténetek alapvető konfliktusa jelenik itt meg, hiszen Daphne valójában nem az, aminek látszik: „ha annak alapján konstruáljuk meg őt, amilyennek látszik, az mintha ellentétben állna saját önmaga számára kialakított identitásával”.⁶ Ha az én stabilitását – mint Homi Bhabha írja – „a kép és az önazonosság közötti egyenértékűség fejezi ki” legtisztábban,⁷ akkor Daphne énye korántsem nevezhető stabilnak.

Ezt a Daphnét üldözi szerelmével a napisten, akit egyelőre tekintsünk a formák istenének és a ráció tiszta fényének, s aki magáévá tenné a nimfát, ezáltal bizonyos kétosztatúságokba is beírva őt. Apollo nemcsak a nap istene, de a tudásé is, a múlt, jelen és jövő tudásáé – ezzel hanceg is Daphnénak („S ami lesz, ami volt, s ami most van, / én mutatom meg”, 517–518), ezúttal azonban mégis cserbenhagyja őt e képessége: „de bizony megcsalja a jóstudomány” (491). Gyógyítótudománya is csődöt mond, hiszen épp saját sebére képtelen gyógyírt találni (521–524) – vagyis épp azok a rendkívüli isteni képességei mondanak csődöt, amelyeket iskolásan retorikus önmagasztalásában⁸ maga hangsúlyoz.

A hajsza eszkalálódása kódolva van a két szereplő azonosságában: Daphne épp menekülésében, futásában lehet az igazi Daphne, hiszen a nimfának a lebbenő és elrebbenő gyorsaság

a lényege: „lebke / szélnél száll sebesebben a lány” (502–503). Apollo szerelmi vágya ekként eleinte épp annak elutasíthatósága miatt voltaképpen megerősíti Daphne azonosságát, akkor is, ha ez az azonosság épp abban áll, hogy a nimfa elfut, elmenekül az őt szerelmével üldöző istentől. Az üldözöttség teszi őt igazán önmagává, s ekként vágyottá, hiszen Daphne szépsége futás közben bontakozik ki igazán: „s míg menekül, még szebb (sic)” (530). Kettős paradoxon jellemzi a szerelmi hajszát: Apollo dinamikus vágya megszilárdítja Daphne azonosságát, mintegy a mozgásban levés elillanó képévé változtatva a nimfát, miközben – ez a másik paradoxon – ugyanez a vágy végül el is pusztítja tárgyát (Daphne „daphnéságát”), önmaga ellentétévé változtatva át Daphnét. Apollo kissé komikusnak tetsző javaslatát – azzal érvelve, hogy az eszeveszett rohanásban a lány könnyen megsebesülhet, felajánlja Daphnénak, hogy ha lassabban fut, akkor majd ő, Apollo is lassabban fogja üldözni (508–511) – jelzi, hogy a hajsza célja nem a vágy tárgyának utolérése, hanem a vágy fenntartása és gerjesztése, másképp fogalmazva: az üldözött és az üldöző közötti távolság fenntartása.⁹

A szerelmi ostrom és hajsza leírása azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy Apollo nem képes valóban megszólítani a menekülő „másikat”, nem képes valóban mássá válni, kilépni önmagából (Hardie 48), hiszen udvarlása jószerével abból áll, hogy saját himnikus dicséretét zengi (512–524). S mivel ő maga képtelen kilépni magából, Apollónak nem sikerül elérnie, hogy Daphne feladja zárt idegenségét, s elismerje Apollót mint megszólítható másikat: „Kérdezd meg, kinek is tetszel” – szólítja fel Apollo a lányt (*qui placeas, inquire tamen*, 511), Daphne azonban elutasítja a felismerés (az interszubsztivitás) lehetőségét, és továbbhalad, s végül teljesen kimerülve menekülésért, megváltásért könyörög:

„Ments meg, apám”, így szól, „folyamok, ha van isten-erőtök!

Túlással tetszem: hát nyilj meg, föld, vagy a testem változtasd mássá (*mutando perde figuram*): ez okozza az én veszedelmem.”

Így csak alig szólt esdve, merev lett máris a teste.
I. 545–548

Daphne akár átváltozás árán is meg akar szabadulni azonosságától a részétől (formájától, szép alakjától), amelyet nem érez sajátjának, amely nyomorúságát okozta. Az átváltozás tehát részben Daphne könyörgésének eredménye, hiszen bizonyos értelemben az történik, amit ő akar: növényként, női vonzerejét, szexualitását elveszítve inkább az lehet, aki eddig is lett volna. Elveszíti azonossága meghatározó elemeit, de megőrizheti érinthetetlenségét. Mary Barnard ezt a kétértelműséget úgy fogalmazza meg, hogy Daphne az átváltozás révén képes ugyan maga mögött hagyni azt az állapotot, amikor saját belső énképe konfliktusban állt külsőjével, ugyanakkor viszont – mivel a groteszk eszközöket halmozó Ovidius számára a mítosz archaikus-szakraális értelmezése feltehetően már nem volt releváns,¹⁰ ahogy mi is mitológiai beágyazódás nélkül olvassuk – metamorfózisát mégis csak úgy tudjuk érzékelni, mint dehumanizáló, riasztó, idegen folyamatot. Erényét megőrzi ugyan, de azon az áron, hogy elveszíti ember voltát.¹¹ Talán épp ez a fakéreg funkciója: Daphnéként nem érinthető

meg, s ha valaki mégis megérinti, az „mindig már” fát tapint. Forbes Irving értelmezésében a növényi átváltozás afféle csodás „kompromisszum vagy közvetítés. Lehetővé teszi, hogy a főhős nő növényi formában úgy lehessen az isten szeretője, hogy közben megőrzi szüzességét és tisztaságát is. Egy növény a szerelem, a buja növekedés és gyümölcsözés összes metaforáját sugallhatja, de – mivel a növények nem szexuális módon szaporodnak – elkerülheti a tisztátalanságnak és betegségnek azokat az asszociációit, amelyek az állattá változó szerelmes esetében mindig megjelennek”.¹²

Daphne egyvalamit mégis megőriz régi énjéből: szépsége megmarad („egyedül szép fénye a régi”, *remanet nitor unus in illa*, 552), vagyis – mint Andrew Feldherr megjegyzi¹³ – épp azt a tulajdonságát őrzi meg, amelyiktől meg akart szabadulni, amelyet legkevésbé érzett saját önazonossága részének. Ráadásul az átváltozás megfosztja őt azoktól a legsajátabb tulajdonságaitól és lehetőségeitől, amelyekben korábban örömet lelte: az erdő járása, a vadászat, a gyorsaság. A metamorfózis tehát Daphne számára elsősorban mégis identitásvesztés, a könnyűség és a mozgás elvesztése („mrev lett máris a teste”), a súly győzelme (ólomhegyű nyíl találta el), valamiféle végső rögzülés, megkérgesedés, földbe gyökerezés és meggyökerezés: „s lába, imént oly gyors, végződik lomha gyökérben” (551). Átváltozása nem Daphne személyiségéből következik, hanem – talán mondhatjuk így – Apollo számára való metamorfózis. A babérfa mint szimbólum – írja Feldherr¹⁴ – „nem annyira azt idézi fel, hogy ki volt Daphne, hanem azt, hogy kicsoda Apollo”: egyetlen megmaradt vonása épp az, ami Apollót vonzotta, menekülő mássága (gyorsasága, dacossága, vadász-identitása) ugyanakkor eltűnt, s így az ellenállásra való képessége is jelentősen lecsökkent; ezért ölelgetheti Apollo a történetet záró groteszk jelenetben¹⁵: „megcsókolja a fát, de a csóktól hajlik az arrébb” (556). Így értékelheti Apollo győzelemként az átváltozást: ha Daphne nem lehetett a szeretője – mondja –, majd lesz a fája (558), s a babér ága erre mintha – de csak mintha – rábólintana.

Daphne átváltozása más szempontból is kettős természetű – s ekként viszonylag tiszta példáját kínálja az ovidiusi átváltozások állandó kettősségeinek. Daphne nem egyszerűen fává változik át, hanem Apollo fájává – és fontos mozzanat, hogy a babérfa nem létezett eddig (450), az átváltozással valami új (új növényfaj, Apollo azonosságának és világának új eleme) jön létre. A babérfa (illetve az azzá váló Daphne) ekként elsősorban jel, Apollo attribútuma és a (művészi vagy másféle) dicsőség jelképe.¹⁶ Itt tárul fel az átváltozás kettős természete: a metamorfózis elszennvedője egyrészt ember voltát és egyéni életvilágát elvesztve belesüllyed a tiszta biológikumba (tulajdonneve egy fajt jelölő köznévvé válik), másrészt viszont jellé, jelentéssé változik – ez a jelentés azonban az ő számára nem egyszerűen hozzáférhetetlen, de nem is olyasmí, amit saját jelentéseként felismerne. Az ovidiusi történet ekként látszólag a konfliktus szimbolikus – és a szimbolikusban történő – feloldásával zárul: Daphne szimbólummá válva (rögzülve, megállva) elfogadja, hogy Apollóé legyen. „Szintiszta szublimáció”, ahogy Norman O. Brown írja (Brown 1991, 11). Ezen a ponton természetesen rögtön visszatér Apollo jóstehetsége is: miután Daphne idegenségét, megismerhetetlen és uralhatatlan másságát kiküszöbölve jellé változtatja a lányt, a napisten immár önbizalomtól dagadó kebelrel jelentheti ki: „fám léssz hát ezután”

(558), és ha már belejött, nyomban meg is jósolja, hogy még a római császárok is babérkoszorúval jelzik majd saját dicsőségüket.¹⁷ Daphne szimbólummá válása egyfelől tehát sikeres szublimáció (vagy *Aufhebung*), másfelől viszont – Daphne szempontjából – ugyanaz vonatkozik rá, mint ami a fává válásra: Daphne egyértelműen Apollo-számára-való létezővé válik, amelynek vonásai nem Daphne valamikori azonosságában gyökereznek, hanem sokkal inkább Apollóról szólnak¹⁸: amikor Apollo elmondja Daphnénak, hogyan áll majd babérfaként Augustus palotájának kapujában, le is írja a fát, és mindezt ráadásul felszólító módban teszi: „S mint ahogyan nyíratlan fóm fiatal marad egyre, / így hordozd te a lomb díszét örökös-szakadatlan” (564–565). A babérfa tehát, amelynek lombja Apollo hajfűrtjeire emlékeztet, nem Apollo megszólíthatatlan másikja immár, hanem az isten replikája, minden fenyegető vonástól mentes hasonmása, afféle növényi Apollo (vagy rész-Apollo). Az átváltozás lezárása Daphne beleegyező „válasza”, bólintása, amely azonban feltételes marad: „S a babér új ága e szókra bólintott: s fejként látszott hajlongani csúcsa” (568). A „lát-szott” (*visa*) némiképp megkérdőjelezi az összhangot, és megerősíti azt az érzésünket, hogy Apollo mindvégig önmagával folytatott párbeszédet, kiiktatva a másikat.¹⁹

Daphne és Apollo történetének egyedi elbeszélő logikájában a metamorfózis alapvető szerepe a két szereplő – és a két létszféra – közötti távolság fenntartása: az átváltozás nem más, mint Apollo különös lassítási javaslatának folytatása és kiteljesedése, a Daphne és Apollo közötti távolság végleges „intézményesülése”. A kettőjük közötti különbség, amely eddig térbeli távolságként (is) megjelent, a metamorfózis révén elnyeri végleges, rögzített, egyszerre képszerűen konkrét és teljesen elvont jellegét (a középkori átiratokban és Petrarcanál ez a metafizikai távolság megmarad, csak iránya fordul meg, vagyis Laura-Daphne az átváltozás eredményeként magasabb létszférába lép, Szűz Máriává lényegülve át). Apollo és Daphne nem ugyanahhoz a létszférához tartoznak – a látás rendjéből nem vezet út a tapintás rendjébe, legalábbis kettőjük között: mire a napisten utoléri Daphnét, és hozzáérhetne, a nimfa már átváltozóban van: testének az a része, amelyhez Apollo hozzáér, mindig már fakéreg (Bernini szobra épp ezt a pillanatot jeleníti meg).

Azzal, hogy viszonylag részletesen ír Daphne átváltozás előtti énjéről, az ovidiusi történet egyértelműen felajánlja a lehetőséget, hogy az átváltozást lélektani allegóriaként értelmezzük – de tulajdonképpen csak azért, hogy aztán szétírja ezt az allegorézist. Ennek végiggondolásához érdemes felidézni, hogy a *Szentivánéji álm* első felében folyamatosan jelen van a Daphne-motívum. A szerelem születését itt is Cupido szélsője okozza, bár közvetettebb módon – a szerelmi téveszméket, vágyakat egy olyan virág idézi elő, amelyet eltalált Cupido nyila (2.1.165–168). Amikor Helena szerelmével üldözi Demetriust az erdőben, ő maga utal a mítoszra: „Fordul a mese. / Apollo elfut s Daphne kergeti” (*The story shall be changed. / Apollo flies, and Daphne holds the chase*). Mindez azt is jelenti, hogy Helena a petrarkista kliséket halmozva – és az ovidiusi szöveget is megidézve, önmagát például Demetrius vadászebének nevezve (*spaniel*, 2.1.203) – fáradhatatlanul folytatja a szerelmi ostromot, miközben jelzi azt is, hogy szerelmének tárgyát kergető, szerelmének hangot adó *nőként* „hibás” helyzetben van: „Szerelmünkért mi nők nem vihatunk,

/ Nem kérhetünk, csak kérőt fogadunk” (2.1.241–2). Oberonra van szükség, hogy helyreállítsa a szerepeket: „Menj, nimfa, menj: ő [Demetrius] még nem hagyja el / E berket, hogy te futsz, ő esdekel” (*Ere he do leave this grove / Thou shalt fly him, and he shall seek thy love* – szó szerint: „még mielőtt elhagyná e ligetet, Demetrius szerelmével üldöz majd téged, te pedig menekülni fogsz előle”). Oberon tehát nem harmonikus és boldog szerelmet ígér, hanem csak a Daphne-történet nemi logikájának helyreállítását, vagyis a szerelem petrarkista szcenárióját: egy vágytól üzött (férfi) szerelme és a szerelemtől menekülő nimfát. A *Szentivánéji álom* első felében épp azért lehet meghatározó a Daphne-történet jelenléte, mert a rosszul összeillesztett párokat a radikális aszimmetria, a félreértés, a kapcsolat hiánya köti össze. Mindenki olyasvalakibe szerelmes (vagy hiszi magát szerelmesnek), aki képtelen viszonzni vonzalmát, s a szerelem logikáját ekként mindvégig az szabja meg, amit Helena a *fond chase* („futás”, szó szerint: „szeretet inspirálta hajsza”, 2.2.94) kifejezéssel illet. Daphne és Apollo története ekként nem annyira a szerelem mint olyan archetípusaként jelenik meg, hanem a természeténél fogva beteljesületlen, valamely külső hatalom által ránk kényszerített, valójában mindkét fél számára érthetetlen vágy archetípusaként: a petrarkista szöveg a vágyakozó számára is megértetlenül maradt vágy (egy belsőként is külsőnek érzett tartalom) végtelen megértésének, allegorizálásának eszköze, nem pedig a vágyott nő birtoklásáé.²⁰

Shakespeare vígjátéka felismeri, hogy Apollo és Daphne története nem olyan, mint Trisztán és Izolda vagy Rómeó és Júlia románc. Legfőképpen azért nem, mert egyáltalán nem is nevezhető történetnek – ahogy egy autós üldözés sem az; nem jön létre interszubbektivitás a két szereplő között – ehelyett az egyik fél (Daphne) másságának kiiktatása és szimbólumként való uralása történik. Sokkal inkább olyan szerelmi történet ez, mint Narcissusé és Echóé, amelyben egy pillanatra sincs valódi párbeszéd, s épp ezért lehet Petrarca *Daloskönyvének* is uralkodó motívuma: nem történetyszerű, hanem ugyanannak a rövid impulzusnak a végtelen számú gépies ismétlődése. Noha az átváltozás lélektani folyamatok metaforájává való átminősülése – s egyben a Daphne-mítosz átsajátítása – Petrarca *Daloskönyvében* történik meg, Philip Hardie joggal írja, hogy Laura a *Daloskönyv* monoton ismétlései során trópusok, metaforák sokaságává változik át – és természetesen nem ellenkezik –, miközben nevének akusztikus-fonetikus anyaga számtalan szójátékban és paronomáziában forgácsolódik szét.²¹

A *Daloskönyv* szerelmes-költőjének nincs is szerelmi története – mint Apollo, ő is csak önmagáról tud beszélni, illetve a fáról, helyenként fúgaszerű Laura-permutációkban. A beszélő arra is többször utal, hogy vágyának és írásfolyamának tárgya önmaga alkotta kép, például a XXX. sestinában, amelyben Daphne-Laura előbb hibrid ékszerfa-szörnyeteggé, majd fává válik,²² s amelyben a beszélő így fogalmaz: „megtetszett úgy, hogy itt hordom szememben”, „bálványom, ez az eleven babérfá” (Jékely Zoltán fordítása). Ez utóbbi sor az eredetiben még egyértelműbb: *l'idolo mio, scolpito in vivo lauro*: „bálványom, amely élő babérfából lett szoborrá faragva”. A nyelv, az ábrázolás nem visz közelebb a vágy tárgyának megértéséhez vagy megszólításához – részben mert ez a tárgy eleve szoborrá-képpé alakított másodlagos létező –, kizárólag a vágyakozó én számára is érthetetlen szenvedély allegorizálására szol-

gál. Amennyiben tehát az ábrázolások apollóni természetűek, Daphne mindig megragadhatatlan marad ábrázolói számára: egyszerre válik megszólíthatatlan, a szimbolikusan kívüli nővénné és rögzített szimbólummá, olyasvalamivé, aminek a szimbolikus rendben való körforgása nemigen kapcsolódik Daphne „eredeti” azonosságához. A jelenlét kioltása a jelentés beiktatása.

Daphne képei

Andrew Marvell *The Garden* (A kert) című verse két sorban foglalja össze a Daphne-történet lényegét: *Apollo hunted Daphne so, / Only that she might laurel grow* („Apollo csak azért hajszolta Daphnét, hogy az babérleveleket növesszen”). Vagyis az istennek már kezdetben sem az élő, hanem a jelképpé változott nőre volt szüksége. A történetet 1937-ben operaként feldolgozó Johann Strauss egyik levele Daphne egész történetének jelentőségét abban látta, hogy a nimfa sorsa Apollo történetét allegorizálja: erős nietzschei hatást mutató értelmezése szerint Apollo elárulta isteni lényegét azért, hogy dionysosi hevülettel közelített Daphnéhoz, s ezért meg kell tisztulnia: „el kell pusztítania önmagában a dionysosi elemet, megtisztulásának szimbóluma pedig a babérfává változó Daphne megváltása”.²³ A kettős allegória szerint tehát Daphne átalakulása valójában megváltás, s még ez a megváltás sem önmagában fontos, hanem csak mint Apollo megtisztulásának képe.

Daphne tehát nemcsak Petrarcanál vált képpé (szoborrá, illetve retorikai képpé), sőt kettősen allegorikus képpé. Lynn Enterline utal rá, hogy az átváltás már az ovidiusi Daphne-történetben is megtörténik: Daphne alakja, szépsége (*forma, figura*) retorikai alakzattá, formává, figurává változik. A képi ábrázolások téje is ez, ennek a képpé változ(tat)ásnak az ábrázolása, a Daphne alakja, képe (*forma, figura*) és Daphne mint kép (*figura*) közötti kapcsolat, illetve – egyes 20. századi ábrázolásokban – Daphne alakjának visszanyerése a képből. És lassan feltűnik az az egyszerű tény, hogy Daphne nő, s ekként a történet ábrázolásának hagyománya tökéletesen illeszkedik abba az ábrázolásrendbe, amelyben „a nő a férfi másikjaként szerepel, bezárva abba a szimbolikus rendbe, ahol a férfi a nyelv feletti uralmának köszönhetően kiélheti fantáziáit és rögeszméit, ráerőltetve ezeket a nő néma képére, amely ott áll a helyén mozdulatlanul, mint a jelentés hordozója, s nem mint annak létrehozója”.²⁴ Ha Daphne átváltozása nemcsak babérfává, de képpé, alakzattá való átváltozás is, akkor a történet (képi) ábrázolásaiban maga ez a képpé alakulás válik képpé, ábrázolássá, méghozzá úgy, hogy az ábrázolás képe az átváltozás kiváltója, Apollo is. A Daphne-történet képzőművészeti hagyományában a metamorfózis mintegy az ábrázolás elő-allegóriájaként szolgál, Leonard Barkan mondatának jegyében: sok esetben „a metamorfózis munkája abban áll, hogy egy metafora testté váljon”²⁵ – csak éppen nem biztos, hogy épp metafora a kiindulópont. Arról van szó, ahogyan Daphne babérfaként, pontosabban átváltozásban lévő entitásként „kinálkozik fel” az ábrázolások tárgyául.

Daphne azok közé az átváltozó szereplők közé tartozik – mint Dryope, Cyparissus, a Heliadák vagy Myrrha –, akik fává változnak. A fává változás alapvetően különbözik mind a kővé dermedéstől, mind az állattá alakulástól. Egyrészt a fává-nővénné válás, a gyökereknek a földbe való eresztése egyértel-



1. kép. Antonio Pollaiuolo: *Daphne és Apollo* (1475–80)
(London, National Gallery)

műen földközeli, vegetációs létezővé változtatja a szereplőket (a növényé változás sok történetben úgy megy végbe, hogy a szereplőt előbb elnyeli a föld, majd helyette fa vagy virág jelenik meg – a növény tehát közvetít a föld feletti és a föld alatti világok között²⁶). Van még egy mozzanata a fává változásnak, ami elsősorban a mítosz képi ábrázolásának hagyományában vált fontossá. Az emberi alak szimbolikus jelentéséről írva Friedrich Schelling utal rá, hogy a függőlegesség az emberek és a fák közös tulajdonsága: ebben különböznek az állatoktól (noha a növény és a föld között erős kohézió áll fenn).²⁷ Schelling Ovidius teremtéstörténetét is idézi: „embernek fölemelt orcát és adta parancsát, / hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen” (I. 85–86). A fává történő átváltozások megőriznek valami rögtön allegorizálható antropomorf vonást, és a Daphne-történet uralkodó ábrázolási hagyományában is azt látjuk, hogy a fává változás egyfelől valóban a természetbe való beleolvadást jelenti, másfelől azonban a vertikálitás, a felfelé tekintés, szublimálás antropomorf mozzanatát is magában foglalja (a fa megőrzi az emberi test szimmetriáját is). Forbes Irving szerint a fává-virággá változások történetei min-

den bizonnyal késői eredetűek, és részben azon a metaforikus kapcsolaton alapulhatnak, amely az emberi és növényi szépség között létesült a görög költészetben.²⁸ A fává válás tehát a formaörzéként látott metamorfózisnak, az átváltozásnak mint a szétmarcangolás alternatívájának kitüntetett példája. Volt szó arról, hogy Daphnének a szépsége (ragyogása) az egyetlen vonás, amely túléli az átváltozást: „arcát lomb fedi már, egyedül szép fénye a régi” (I. 552, *ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa*). Apollo nem lankadó szerelmének megjelenítése is a mindvégig fenntartott antropomorfizmuson alapszik: „Ágakat úgy ölel át, mint karral kart ha ölelnek” (I. 555). A fa és az emberi test közötti megfelelés a fává változás legmélyebb rétegeit is érinti. „A fa a világ képe” – írja Deleuze és Guattari, amin azt is értik, hogy a hagyományos gondolkodás vagy logika képe is: a kettéágazó fatörzs az önreflexió, a dialektika képe is, „az egy, amely kettővé válik” (1990, 5). Ez a metafora mintegy visszairódott az emberi testbe, eleve fászerűvé téve azt: „Nyugaton a fa belenőtt az emberi testbe” (1990, 18). Vagyis a fává válás bizonyos értelemben az elvont emberi formává való átváltozást is jelentheti.

Ez a megfelelés alighanem ott van a Daphne-mítosz uralkodó ikonografikus hagyományában is,²⁹ amelyet többek közt Antonio Pollaiuolo 15. századi és John Waterhouse századfordulós festménye (1–2. kép), valamint Bernini híres szobra képvisel; röviden szó lesz néhány 20. századi ábrázolásról is, amelyek így vagy úgy, de kikezdi ezt a hagyományt, s vele a történet hagyományos értelmezését is.

Pollaiuolo és Waterhouse képein az ikonográfiai hagyománynak nagyjából megfelelően (ez az ábrázolhatóság kritériumából is következik)³⁰ azt látjuk, hogy az átváltozás folyamata a széleken, a végtagokkal kezdődik: Pollaiuolónál a kezek faágakká válnak, Waterhouse-nál pedig a lábat fonják be a gyökerek. Az átváltozás voltaképpen érintetlenül hagyja a testet mint zárt és elkülönült egységet, illetve a szép formát mint állandó attribútumot: Pollaiuolónál látjuk, hogy Daphnének – legalábbis egyelőre – mindössze két „ága” nőtt, amelyeknek szimmetriája a két felemelt kar antropomorf szimmetriáját örökli. A Pollaiuolo képén látható metamorfózisban lévő alak így „faként” aligha nevezhető szépnek, hiszen ahhoz sűrűbb lombkorona kellene – a gond az, hogy az ágaknak nincs megfelelő „alapanyaga,” nincsenek olyan emberi testrészek, amelyek az antropomorfizmus csorbítása nélkül átváltozhatnak faágakká. A haj-levélezet (hajkorona-lombkorona) metaforika Ovidius szövegében jól hangzik ugyan, Pollaiuolónak azonban szüksége volt a még teljesen emberi arcra, valamint a fejre mint a test antropomorfizmusának kulcsára, vagyis a két kart kellett faággá változtatnia (az ujjak motíválják az ág hierarchikus elágazásait, a mellékágakat), s így kissé torz, természetellenes fát létrehoznia.³¹ Waterhouse-nál tulajdonképpen az egész test megőrzi emberi jellegét, hiszen a fakéreg nem annyira a bőr átalakulásaként, hanem inkább annak kéreggel való benövésésként, elfedéseként jelenik meg (a két szereplőt harmonikusan összekapcsoló-összefűző babérlevelek forrása pedig kétséges). Azt látjuk tehát, hogy az uralkodó ábrázolá-

si hagyomány a tiszta kontúrokat részesíti előnyben, elfedve az átalakulás folyamatának problematikus, a test formáinak elváltozásával, az átváltozás folyamatában szükségképpen megjelenő monstrozitással kapcsolatos kérdéseit – a hagyomány tehát épp azt a mozzanatot iktatja ki, amely az „átváltásban levés” ábrázolásának középpontjában állhatna, de nyilvánvaló esztétikai problémákat vet fel.

A Daphne-ábrázolásokon tehát a test átváltozik, de elváltozás nélkül: a „forma” mint antropomorf Gestalt szinte teljesen érintetlen marad. A képi ábrázolások alapvetően a fa-ember *metafora* jegyében születnek, s a metamorfózis radikálisabb, nem figurális (ekként nem figuratív) vagy éppen defiguráló logikája visszairódik a hasonlóság rendjébe. E stratégia szerint a test/fa átváltásban a test központi része – és ami a legfontosabb, a fej – emberi, a fa pedig testszerű marad: a test mint olyan őrződik meg a maga alapvetően antropomorf képevel, szimmetriájával és vertikálisával együtt.

Az ikonográfiai hagyomány másik fontos területe a két szereplő kapcsolatának, interakciójának ábrázolása. Az átváltozás pillanata a történetnek az a része, amely képpé változtatva, kimerevítve jelenítheti meg a két szereplő feszültségteli egyensúlyát. Az uralkodó hagyomány képi megoldásai történeteszerűvé, interszubjektívvé változtatják a kettőjük közötti viszonyt, interszubjektív *kapcsolat* kontextusában értelmezik az átváltozást, megfosztva azt valódi radikalitásától, a reláció teljes hiányától. A két főalak interakcióját hagyományosan az egymásnak feszülő erők, alakok és formák játékából létrejövő kompozíció határozza meg, a *discordia concors*, a feszültség pillanatnyi feloldódása a formában (ebből a szempontból is fontos, hogy – mint láttuk – az egész ovidiusi történet a mozgás és mozdulatlanlanság, a könnyedség és a súly ellentétéből szerveződik). Pollaiuolo és Waterhouse képén ennek az elvnek maradéktalan megvalósulását láthatjuk: az erővonalak, a szereplők között elosztott dinamizmus és statikusság más-más módon ugyan, de egyértelműen ezt az alapelvet szolgálják. Pollaiuolo képén Daphne derűs nyugalommal néz vissza Apollóra, és korántsem tűnik úgy, hogy tiltakozna az átalakulás ellen; Apollo és Daphne lába ugyanabban az ívben hajlik, mintegy a közös lendület (akarat, vágy) kifejezéseként. Leonard Barkan írja, hogy a metamorfózis a reneszánszban – legalábbis a platonizáló hagyományban – gyakran afféle ellentéteket egyesítő misztérium-képnek számított.³² Waterhouse képén a gondosan megkomponált mozgások ritmusa a két szereplő közötti gazdag érzelmi viszonyokról árulkodik; Apollo, aki ezen a képen is dinamikusabb, jobb kezével mintha Daphnéra támaszkodna. A szereplők közötti interakció és az átváltozás kapcsolatának legizgalmasabb megjelenítése azonban minden bizonnyal Gian Lorenzo Bernini 1622 és 1624 között készült szobra.

„Ahelyett, hogy a statikusságot és a mozgást egyetlen testbe sűrítette volna – írja Malcolm Bull angol művészettörténész –, Bernini az egységként felfogott két alakban osztotta szét az ellentmondás elemeit.”³³ Mindez azért sikerülhetett, mert a futó alak megalkotásához a szobrász a Belvederei Apollo eredetileg álló alakját használta fel, vagyis a futó – Daphnét üldöző – Apollo alakjában eleve belső feszültség munkál. Úgy is



2. kép. John Waterhouse: *Apollo és Daphne* (1908)
(magángyűjteményben)

fogalmazhatunk, hogy Bernini Apollója termékeny feszültségbe kerül önmaga képével, a hagyományban legismertebb ábrázolásával: miközben teste és arca ugyanaz, a Daphnét üldöző, szükségképpen dinamizált alak „nem fér bele” a hagyományos képbe. A két test íve, a karmozdulatok és lábak, a támaszkodási pontok és elemelkedések dinamikája mind-mind tökéletesen szolgálja ezt az elképzelést: Daphne jobb karja mintha éppen befejezné azt a mozdulatot, amelyet Apollo bal lába kezd el (Bull 2004, 329), és Apollo jobb karjának íve is harmonizál mindkét mozdulattal, akárcsak Daphne még majdnem teljesen emberi bal lábának mozdulata (3–4. kép). Egyik lábával mindkét alak a földre támaszkodik, míg a másik a levegőben van, még a már átalakulóban lévő Daphne esetében is. Összhang az ellentétben, tökéletes dialektika: vágyaik teljességgel ellentétesek, de a két test harmonizáló, magasba irányuló íve mégis egy, a két szereplő akaratán túlmutató közös akaratra, impulzusra utal – ahogy kompozicionális szempontból érdekes módon az is, hogy a két szereplő nem egymásnak szembefordulva jelenik meg: az ellentét és harmónia összjátékához az is szükséges, hogy a Daphne elfordulása és odafordulása közötti feszültség a testtartásban fejeződjön ki. Apollo bal keze, amely Daphne testén pihen, így mintha gyengéden visszafogná, megtámasztaná az ívbe hajló női testet, nehogy az kiessen a kompozícióból (5. kép).



3. kép

A vizuális ábrázolások az ovidiusi történet egy a szövegben nem kifejtett mozzanatára is felhívják a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a Daphne-történet az általában vett metamorfózisnak is egyik legtitésztább allegóriájaként olvasható: Daphne leveti alakját (testét), amely oly sok nyomorúságot hozott számára, egyszerre válva természeti lényé és elvont, spirituális létezővé. Ahogy az angol metafizikus költő, Andrew Marvell fogalmazott Daphne nevében: *Casting the body's vest aside / My soul into the boughs does glide* („Levetve már e test-ruhát / lelkem ágakba siklik át”, *The Garden*) – vagyis a fa nem *másik test*, hanem éppenséggel a test ellentéte. Mindez a *discordia concors* elvének és az ezen elv jegyében születő ábrázolásnak is rávilágít a mélyebb jelentőségére: Norman O. Brown azt írja, Daphne fává válása egyszerre megtestesülés és spiritualizálódás, „a szellem és a természet megbékélése” (1991, 19), ahol a két szereplő nem a két pólus egyikét jeleníti meg, hanem mindketten mindkét pólust: ahogy Apollo egyszerre ábrázolhatatlan napisten és nimfákat hajkurászó test, úgy Daphne sem csak Apollótól menekül, hanem a saját testétől, megtestesülésétől is. Mindkettőjük teste egyszerre test, és valami szellemi



4. kép

tartalom érzékelhetővé válása, csak éppen az irány fordított: míg Apollo inkarnálódik, Daphne épp elveszíti testét. Ahogy az erő, amely közös történetbe sodorta őket, ugyanaz – Eros –, a történet végpontján is mintha valami mindkettejükénél nagyobb erő hozná létre a végkifejletet: Daphne babérfává válik, másrészt babérrá mint szimbólummá, s szimbólummá válva kilép a képből-történetből, a még ábrázolható, képként vagy szoborként megjeleníthető formák és testek világából.

Daphne ráadásul olyan jelképpé válik, amely az őt és Apollót ábrázoló alkotással is összefüggésben van, hiszen a babér a (művészi) siker mércéje és jutalma, s ekként az őt ábrázoló műalkotás potenciális jutalma is. A végkifejlet közös ereje valójában nem Eros, hiszen Cupido csak az egymásnak feszülő energiákat, a vágy és az ellenvágy magját ültette el a szereplőkben, vagyis az ő működése éppenséggel a harmónia lehetetlenségét programozza be. A közös, a szereplőkön részben túlmutató impulzus, amely az összhang lehetőségét adja, a szimbólummá, képpé válás mindent felülíró és megszüntetve megőrző ereje. Bernini szobrának ekként anyaga – a márvány – sem egyszerű anyag, hanem a képpé-ábrázolássá lényegítés egyneműsítő és mindent egyformán fehérré változtató közege, az anyag ellentéte. Apollo és Daphne az ovidiusi szövegben voltaképpen nem lépnek valódi interszjektív kapcsolatba egymással – láthatuk, hogy egyszerűen nem történik meg egymás felismerése –; kapcsolatuk a fikció, a történet terében valósul meg, és kompozicionális-szimbolikus természetű, vagyis nem kettőjüköz van köze, hanem az őket magában foglaló szöveghez. Berni-



5. kép

3–5. kép. Gian Lorenzo Bernini: *Apollo és Daphne* (1622–24)
(Róma, Galleria Borghese)

ni szobrában e kapcsolat lehetősége egyértelműen a márvány egynemű, fehér anyaga, amely pontosan úgy működik, mint a nyelv közege: mindkettőjüket ugyanannak az ábrázolásnak a részévé teszi, formai vagy jelképes viszonyt hozva létre a nem létező interszjektív kapcsolat helyett (talán erre gondol Genevieve Liveley, amikor arról beszél, hogy Bernini márványba ülteti át Ovidiusus nyelvi önreflexivitását³⁴).

Mint Andrea Bolland írja kiváló tanulmányában, a 17. század elejére Daphne és Apollo története már elfoglalta a helyét „mint a költői művészet eredetének és funkciójának emblémája”,³⁵ amely látás és tapintás dinamikájára épül, ami részben a korabeli szerelmi költészet diszkurzusából következik, részben a *paragone*-vita utóéletéből – festészet és szobrászat versengése a korabeli művészetfilozófiai viták középponti kérdése volt (uo., 321). A szobor ekként úgy is értelmezhető, mint ami a vizuális művészetekről és a költészetéről egyaránt szól, illetve dramatizálja az utóbbi születését (ezért is lehet érdekes, hogy a márvány a nyelv megfelelőjeként működik). Látás és tapintás dinamikája, amelynek legfőbb forrása az a tény, hogy mindkét érzékelési mód egyszerre a vágy és a megismerés érzékszerve, már az ovidiusi változatban is érvényesül, ahol Apollo lángolásának leírását a látás uralja („látja lobogva / csillagozó szemeit. S ajakát is látja, s eléggé hosszan nem szemlélheti”, I. 499–500). Különösen az utóbbi sor érdemel figyelmet, amely latinul így hangzik: *videt oscula, quae non est videsse satis* – vagyis a látás nem a vágy teljesülésének eszköze, hanem maga gerjeszt Apollóban olyan vágyat, amelyet maga a látás nem képes teljesíteni. Talán épp ezért veszi át a metamorfózist követően az ovidiusi szövegben az uralmat a tapintás.³⁶

A szobor nem is működhet másként, mint Daphne az eredeti történetben: Apollo lenyűgözöttségét akarja felébreszteni a szemlélőben. Apollo alakja Bernininél is mintegy megelő-

legezi a néző reakcióját, s ha így van, akkor ennek része az a mozzanat is, hogy a látás nem elégíti ki a szemlélőt. A szobornak azonban – a festménnyel és a szöveggel ellentétben – teste, valódi anyagisága is van, s így nemcsak nézni lehet, de – legalábbis elvileg – tapintani is. De ha nem érinthetjük is meg, legalább körbe lehet járni, s Bernini szobrának esetében a szemlélőben már csak azért is feltámadhat ez a késztetés, mert a szereplők nem is egymásra és nem is egy irányba néznek. Ha tehát engedünk a késztetésnek, és más, talán szokatlanabb szögből szemléljük a szobrot, különös dologra lehetünk figyelmesek, amely nemcsak a Daphne-történet ikonográfiai hagyományának mond ellent, de általában véve is megbontja a metamorfózis ábrázolásának szokásos logikáját. A másik oldalról – Daphne oldaláról – szemlélve nemcsak a kompozíció ritmusa változik meg, és a szereplők közötti viszonyok válnak zavarosabbá (Apollo kezét például Daphne kezének is nézhetjük), de az arcok is eltűnnek: Daphne arca helyett a részben már lombbá váló hajának dinamikus, rendetlen, formátlan tömbjét látjuk, és Apollo fejét is ez a haj-lomb takarja el. A szobor ebből a szögből nem sokban különbözik bizonyos szürrealista fotóktól, például Man Ray *Anatómiák* című művétől, s ekként az értelmezés a figuratív logikával leírható, metaforikus-allegorikus dimenzió felől egy másik, a metamorfózis defiguráló erejét hangsúlyozó irányba mozdulhat el. A gyönyörű, klaszszikus *márvány*testek szinte ironikusan hatnak, amikor torz, levélszerű kinövések „csúfítják el” őket. Nem a beteljesült, kész formáját elnyert műalkotáson (képen) van a hangsúly, s az átváltozás sem valamely ismert mitológiai pálya befutása, hanem sokkal inkább erővonal. Mintha a mítosz *hyléje*, őanyagaja ejtené foglyul az ábrázolást; mintha a növényné (nem pedig szép formájú, sudár, antropomorf fává) való átváltozás mindkét szereplőt hatalmába kerítené; mintha a beteljesülhetetlen vágyak, illetve a vágyak tökéletes nem-találkozásának ez a története nemcsak Cupido bosszúja lenne, hanem a legyőzött, megölt Python – az alaktalan anyag, formátlanság – bosszúja is. (A korai itáliai fametszeteken – mint Bull megjegyzi – a két jelenetet egymás mellett ábrázolták, de aztán Daphne története magára maradt, mert ábrázolhatóbbnak és népszerűbbnek bizonyult).³⁷

Ezen a ponton, amikor Apollo vágyának pályáját követve úgymond eljutunk a látás végpontjára, szükségképpen belép a szobor értelmezésébe a tapintás fantáziája, ami még inkább felerősíti a hatást, hogy a néző Apollóval azonosul, hogy a szobor, hiába mutat két alakot, valamiképpen csak Daphnét ábrázolja. Tekintetünk Apollo kezére irányul, amely egyszerre vágyteljes és megismerő szándékkal tapogatja Daphne átváltozásban lévő testét. Daphne kéreggé váló bőre ugyanakkor – legalábbis a *tekintet* számára – nem elsősorban fakéregre emlékeztet, s épp ezért izgalmas módon utal a szobor anyagiságára: a kéreg itt nem csak olyasvalamiként értelmezhető, amivé Daphne bőre átváltozik, hanem úgy is, mint *még* megmunkálatlan márvány (*ars* előtti *natura*), amely nem kapta meg a végső simítást, nem esett át azon az átváltozáson, amely képpé, művészté változtatja az eseményt. Bernini abból a szempontból hűen követi Ovidiust, hogy az Apollo és Daphne közötti testi érintkezés nem lehetséges: amikor Apollo megérinti Daphne testét, az a test már mindig fa, az a bőr már mindig fakéreg. Közben Apollo rájön, hogy amit a keze tapint, az már nem emberi bőr, hanem fakéreg, a néző átváltoztatja Apollo felismerését,



6. kép. Anton Räderscheidt: *Apollo és Daphne* (1936)

és ugyanebben a pillanatban kénytelen rádöbbsenni arra, hogy amit lát, az nem ember, hanem kőszobor, s hogy a fakéreg nemcsak a növényé változásra utal, hanem – mint *liber* – a könyvvé, szöveggé válásra is.³⁸

Apollo keze, amely Daphne teste helyett csak fakérget tapint, az anyagot megmunkáló szobrász keze, az idolumát szoborrá faragó petrarcai szerelmes keze is: az antipygmalionikus történetben Apollo keze deanimálja, fává változtatja a vágy tárgyát, miközben Daphne animálódik is a szobrász keze által. Daphne egyszerre *változik át* fává-növényé (a megjelenítés szintjén), és *változik vissza* kővé.

Apollónak a kéreggé váló bőrt tapogató egyszerre pygmalioni és antipygmalioni keze ugyanakkor nemcsak arra utal, hogy a szobor szemlélője szükségképpen Apollóval azonosul; érdekes módon épp ezen a ponton „nyílik meg” Daphne alakja. A tapintás, amely a metaforikus-allegorikus érzékelésmódtól való távolodást jelez, a történetből gyakorlatilag teljesen hiányzó interszubbektivitás nem-nyelvi (s ekként nem-márvány) helyettesítője, s mint ilyen, az egyetlen útja annak, hogy Daphne mégsem csak az ábrázolás és a tekintet tárgya legyen, hanem „hús-vér” alak: noha a fakéreg aligha érzi Apollo kezének érintését, a tapintásérzet révén mégis Daphne test-volta, test-érzete hangsúlyozódik, de úgy, hogy ez egyúttal meg is marad az ábrázolhatóság túlsó oldalán. Ez a képzelt pillanat (Apollo hozzáért Daphne fakéreggé váló bőréhez) a metamorfózis – az ovidiusi metamorfózis – dinamikájának egyik fontos vetülete is felhívja a figyelmet, nevezetesen az interszubbektivitás szerepére. Ovidiusnál számtalanszor látjuk, hogy az átalaku-

lásban lévő alak már nem képes artikulálni a metamorfózis tapasztalatát, már nem tud beszélni, vagy mert állathangokat bocsát ki, vagy mert benövi a fakéreg a száját –, a perspektíva gyakran átvált a másakra, az ottmaradóra, aki kívülről szemléli a történéseket. Itt például Apollo tapintása az (ennek a tapintásnak a látása), amely az átváltozás legzsigeribb tapasztalatát közvetíti – a másik fizikai tapasztalata. Cadmus, amikor kígyóvá változik, feleségét hívja: „Jőjj ide, kedves nóm, te szegény, jaj jőjj ide, így szólt, / s míg valamennyire én vagyok én, fogj, két kezemet fogd, / míg még kéz a kezem, s kígyó nem lettem egészen” (IV. 583–585). Felesége így válaszol: „Cadmus, te szegény, vetkezz ki e szörnyű alakból” (591). Az átváltozás pillanatának monstrositása az interszubbektivitásba és a nyelv előtti (vagy nyelv utáni) tapintásba utaltatik, ráadásul Cadmus történetében – ahogy bizonyos szempontból Bernini szobrában is – az átalakulás a testi kontaktus révén ragályosnak bizonyul, hiszen az átváltozott férjét ölelgető nő is kígyóvá változik – ahogy a lombosodás monstrositása és arctalanítása Apollóra is kiterjedhet, ha bizonyos szögéből nézzük a szobrot (mintha ezt mutatná meg Umberto Boccioni szobra, amelyen a Bernini-szobor mindkét szereplője ugyanolyan bizonytalan, hullámzó körvonalakat és formát kap). Az átváltozás tapasztalata a másik szájába adódik, de a tapintás és testiség elsőbbsége arra is utal, hogy ez az áthelyeződés egyebek mellett az átváltozásról adható ábrázolás szükségszerű kudarcának elismeréseként is olvasható.

Forbes Irving úgy fogalmaz, hogy a fa mint az átváltozás „végterméke” valahol az emlékmű és az élőlény között helyezkedik el: egyszerre az átváltozott szereplő emlékműve (statikus, mint a kő, bár az utóbbi komorabb, figyelmeztetés jellegű) és további élete (mint az állatok).³⁹ A szoborként való ábrázolás egyértelműen az előbbi irányba mozdítja el az átváltozást, ami azt is jelenti, hogy az ábrázolás a két közös nevezőre nem hozható szereplő egyneműsítésével, textualizálásával követi a hagyományt: a tiszta formák előnyben részesítését, az antropomorfizmust, a szublimációt, a szellem dialektikus győzelmének a műalkotás születéseként való allegorizálását. A 20. századi Daphne-ábrázolások nagy része épp ennek a hagyománynak – és szélesebb értelemben a metamorfózis, a test, a női test ábrázolási hagyományának – a megkérdőjelezéseként tekinthető.

Anton Räderscheidt, a Neue Sachlichkeit irányzat egyik jelentős képviselője 1936-ban festette meg Daphne és Apollo történetét. Ő nem rejti el az átalakulásban megjelenő monstrositást és alaktalanságot, a *sparagmos* mozzanatát, amely egyébként Ovidiusnál sem tűnik el mindig. Az átalakuló Daphnét antropomorf vonásait elvesztő, állatszerű, növényyszerű, sőt földszerű szörnyalakként ábrázolja, akiben egyesülnek Daphne és az Apollo által a megelőző történetben elpusztított Python vonásai (6. kép). Daphne valóban az átváltozás kínjait kiállva vonaglik – testtartása (talán nem véletlenül) leginkább a szülés görceit idézi fel –, ami azt jelzi, hogy Apollo ebben a két párhuzamos történetben voltaképpen a női test és szexualitás, az anyaság ijesztő szörnyetegét győzi le, kétféleképpen: Pythont, az alaktalan khthonikus lényt, aki a homérosi himnuszok szerint nőnemű volt, elpusztítja, Daphnét pedig szimbólummá változtatja, ráadásul a művészi – férfiúi – alkotás szimbólumává. Python Gea, a földanya szülte volt, a női monstrositást megtestesítője, az árkádiai hagyomány szerint ugyanakkor

Daphnét is Gea lányaként tisztelték.⁴⁰ Szilágyi János György – Kerényi Károly felfogását megidézve – Pythont nem Apolló ellentétének, hanem a napisten sötét oldalának nevezi, akinek megölése révén Apolló önmaga egyik felét pusztította el: a Pythonnal való leszámolás azonban nem „egyszeri történet”, hanem az isten „állandó tulajdonsága”. Apolló – folytatja Szilágyi – „soha nem tagadta meg eredendő delphoi kétértelműségét, soha nem vált egy absztrakt és steril szellemi tisztaság szellemévé”. Apollónak azt az aspektusát, amely megőrizte kapcsolatát „a valóság húspusztító kegyetlenségével”, Dionysos nevével illették: ez „a generációk folyamatosságát jelentő, a halálból új életet sarjasztó, az elevenen szétépett állatok vergődését a világ minden emberi szenvedésének átélésévé, megértésévé és megértetésévé, s ezzel fölül múlásával magasztosító szellem”.⁴¹

Räderscheidt radikálisan elszakad az ikonográfiai hagyománytól, nemcsak a két főszereplő viszonyát – pontosabban annak hiányát – tekintve, de Daphne testének ábrázolásában is: míg a hagyomány a fa/test analógia révén majdnem mindig megőrzi a testszerűséget, a formát mint olyat, ezen a képen Daphne horizontális testéből hiányzik minden magasba törekvés, feje egyáltalán nem látható, ahogy egyébként Apollóé sem: míg Daphne erősen perspektivikus, térbeli és plasztikus *test*, Apolló álló alakja kétdimenziós krétarajz csupán, mélység és plasztikusság nélkül. A kép talán hibrid szörnyetegként egy testben ábrázolja Daphnét és Pythont, pontosabban őket ábrázolja átalakulásban lévő, vonagló dionysosi *testként*, Apolló pedig a test anyagi világán kívülről, elanyagtalannodva figyeli saját dionysosi énjének kínjait.

A festménynek azonban gyökeresen másféle értelmezése is lehetséges. Az, hogy a történetet antropomorfizmus és formátlanság küzdelmeként allegorizáló képen Apolló alakja csak afféle antropomorf vázlatként jelenik meg, Daphne „perspektívájának” megváltozására is utalhat, illetve arra a tényre, hogy Räderscheidt talán az első, aki Daphne történetét festi meg, és Daphne nézőpontját érvényesíti. A szörnyszerűség ekként Daphne perspektívájának eredménye is lehet, hiszen Daphne az átváltozása előtt ugyanolyan elviselhetetlen attribútumként éli meg saját szépségét és testiségét, mint például Actaeon a saját szarvassá váló átalakulását: egyikük sem képes önmagára ismerni a saját testképében.

Daphne olyan, mint Eurydice (főként Rilke híres versében), aki már nincs teljesen itt, másfajta világot érzékel, s ezért csak homályosan képes kivenni a földi formákat, még Orpheus helyett is inkább csak árnyalakat, homályos körvonalakat látva. Az átváltozás görcseiben – az új formának életet adó szülőgörcsökben – vonagló Daphne számára az önmaga dicséretét zengő Apollónak nemcsak a szavai nagyon távoliak, hanem maga Apolló is. Daphne perspektívájának megváltozása Räderscheidt képén voltaképpen a perspektíva mint olyan megszűnése: Daphne kikerül a

megszólítható, hanggal, hallással és perspektívával rendelkező lények köréből.⁴²

A kortárs amerikai szobrászművész, Kate MacDowell *Daphne* című, 2007-es porcelánszobra Bernini Daphne-figurájának darabokra tört, földön szétszórt szilánkjából áll: csak a fej és az alkarok maradtak egyben, valamint a fatörzssel összenőtt lábfej: a test látszólag szilánkokra tört, de a szétszórt törmelék tömege nyilvánvalóan nem elegendő a teljes test (a Bernini-alak) újraépítéséhez (7. kép). Eltűnt tehát Daphne teste, akárcsak az ovidiusi történetben – csak hogy itt az eltűnés valódi. Daphne pedig – akárcsak Philomela – nem tudja elmondani, mi történt, hiszen szobor, kép csupán. Daphne szét-törtsége utalhat az erőszakra, amely akarata ellenére beléhatolt, bevonva őt egy olyan történetbe, amely nem is az övé. A babérfává való átváltozás révén Apolló mintegy kiiktatja Daphne zavaró idegenségét, másságát, elnémítva a nimfát. Irving Massey felveti,⁴³ hogy a metamorfózis voltaképpen nem más, mint a trauma egyik erőteljes narratív trópusa: a traumatikus élmény – különösen a nemi erőszak vagy másfajta testi szenvedés – a testkép és önkép megzavarodásához, kettéhasadásához, belső elidegenedéséhez vezethet, aminek lehetséges megjelenítésmódja a belső hasonmás kialakítása vagy a test metamorfózisának fantáziája. S ha ez így van, az is feltűnhet, hogy Daphne lehullott fejének tekintetéből – s ekként már Bernini Daphnéjának tekintetéből – páni rémület árad. Mint Forbes Irving írja, „a görög mítoszokban a nőket rendszeresen megbüntették azért a nemi erőszakért, amelynek ők voltak az áldozatai”.⁴⁴ Ovidius univerzumában a női szubjektum interpellációja sokszor maga az erőszak aktusa: a nők „valaki más vágynak erőszakos hívása által ismerik fel önmagukat mint szubjektumokat”, s Daphne történetéből tudjuk, hogy a menekülés csak fokozza azt a vonásukat (szépségüket, formájukat), amelyre az interpelláció-erőszak irányul: *auctaque forma fuga est*: „s míg menekül, még szebb” – „menekülés/futás közben a szépsége növekszik” (I. 530; Enterline 2000, 33). Hozzá kell persze tenni – és Enterline hozzá is teszi (uo., 1) –, hogy a széttroncsolt, szétszag-



7. kép. Kate MacDowell: *Daphne* (2007)
(Bellevue City Hall, USA)

gatott és elváltoztatott testek között, amelyekkel Ovidius műve tele van, nem csak női testek vannak; másfelől pedig Ovidius szövege korántsem romantizálja az erőszakot, hanem sokkal inkább az erőszak elszenvetőinek ad hangot, vagy legalábbis valamilyen módot arra, hogy szenvedésükről hírt adjanak (uo., 20). Mindenesetre sok nőszereplő kétségbeesését fejezi ki Caenis, aki, miután Neptunus megerőszkolta, majd megkérdezte tőle, hogy mit kíván, így válaszol: „tedd meg, hogy már ne legyek nő: / ez minden vágyam (XII. 202).

MacDowell szobrából kiindulva a metamorfózis mint trauma nemcsak egy végleges, börtönszerű, az én szabadságát végletesen korlátozó forma felvételét jelentheti, hanem ennek az ellenkezőjét is: abjektálódást, a forma mint olyan elvételét, ami itt széttörtségként jelenik meg. MacDowell művében Daphne traumatizált, széttört szubjektum, Apollo pedig a széttörtség, a traumatizáló erőszak eszköze. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy MacDowell – Räderscheidt-hez hasonlóan, de más módon – beleírja az átváltozásba a test szétszaggyatását, a *sparagmoszt*. Ebből a szempontból fontos, hogy a szobortörmelék nem a már teljesen átváltozott Daphne, hanem az átváltozásban lévő Daphne darabjaiból áll, amelyek növényiek és emberiek – és persze egytől egyig kőből (porcelánból) vannak. Daphne valódi identitása – képpé vált identitása – nem az átváltozás előtti „Daphnésága” (szüzességi fogadalmat tevő, a szerelmet elutasító, Dianával versenyre kelő nimfa), sem pedig az átváltozás utáni „Daphnésága” (babérfa, Apollo szent fája), hanem az átváltozásban lévő nő, „pusztulása” pedig törvényszerűen *szoborként* való megsemmisülés. Daphne szoborként török darabokra: utána nem testrészek és szervek maradnak, s nem is törött faágak, hanem porcelánszilánkok.

A széttörtség értelmezéséhez érdemes felidézni John Freccero Petrarca-tanulmányát, amely nem véletlenül nevezi fétis-tárgynak azt az ékszerfát és bálványt, amellyé Laura a XXX. szonettben válik (38–39): a fétis a vágnak olyan résztagya, amely a hiány elfedésére szolgál. Kitűnő tanulmányában Nancy J. Vickers jegyzi meg, hogy „a *Rime sparse*-ban egyszer sem kapunk teljes képet Lauráról”: mindig csak a szemét, haját, kezét vagy lábát látjuk. Vickers az Actaeon-mítosz jegyében értelmezi a *Daloskönyv*-nek ezt a stratégiáját – vagy tünetét: szerinte a Diana által Actaeon arcába fröcskölt (*sparse*) víz kasztrációs motívum, és Laura textuális szétadarabolása nem más, mint erre adott reakció, „leírás általi szétadarabolás”.⁴⁵ Ha idáig nem muszáj is elmennünk, a költő Actaeonként történő szétmarcangolásának fantáziája, az érzelmi széthullás gyakori metaforája részben azt a képként, illetve testként való szétadarabolást is allegorizálhatja, amelyet Laura alakja elszenved. „A nő továbbra sem más, mint az eszköz, amelynek révén a férfi megvalósítja önmaga egységét, és a nő ezért saját széthullásával (*dispersion*) fizet (uo., 272). Ugyanerről beszél Roland Barthes *S/Z* című könyvében, a heraldika és a reneszánsz költészet *blason*-fogalmát felélesztve (a szó jelentése egy címer vagy egy női test tételes, részletről részletre haladó leírása). A női test – írja Barthes – nem más, mint „fétis tárgyak szótára”, és noha a részletek gépies felsorolása soha nem áll össze egészszé, a *blason* mint költői műfaj abban a meggyőződésben gyökerezik, hogy a szétforgácsolt testet a költő egyetlen, teljes testté képes összerakni, hogy a teljes leltár képes eljutni az egészhez. A leltár azonban egyszer s mindenkorra képpé változtatja a testet, amely immár „kód alapján készült másolat”.⁴⁶

Apollo hajszája és az átváltozás ennek a szétadaraboló képpé változtatásnak egyik őstípusa, és a széttört, szétforgácsolt, szétszórt Daphne talán ez a *blason* által szétforgácsolt test-kép. Nemcsak Daphne teste tűnt azonban el, hanem Apollo is, és az ő beszédes hiányát is értelmezhetjük az ábrázolás szintjén.

Apollo hiánya a Bernini-szobor értelmezésekor már említett mozzanatra is utalhat: Bernini szobra tulajdonképpen csak Daphnét ábrázolja, hiszen Apollo (a „művészet”) maga is az ábrázolásmód, Daphne szimbólummá, sőt, műalkotássá való változtatásának cselekvő alanya. Daphne jelenléte már eddig is elsősorban a szoborszerűségben volt: Apollo – és nyomában Ovidius, Petrarca stb. – alakította át az élő Daphnét művészi képpé, megfosztva őt saját lélegző testétől.⁴⁷ Apollo hiánya a képpé alakítás mint elv hiányát jelzi, ami a szurrealista metamorfózisábrázolásokkal is rokonítja MacDowell művét. James Elkins beszél arról (Bacon kapcsán), hogy a szemlélő néha úgy érzi, mintha a test belülről akarná szétfeszíteni a saját bőrét, menekülni próbálva, s hozzáteszi, hogy hasonló hatást kelt az is, amikor a test vagy annak egy része valami ellenálló közeg vagy anyag ellen nyomódik, mint amilyen például a gipsz. „Bármilyen öntőforma elleni odapréselődés azt a reménytelen küzdelmet idézi fel, amelyet a test folytat saját bőre ellen”.⁴⁸ MacDowell szobra azt a pillanatot is ábrázolhatja, amikor a mindeddig könyvbe-kéregbe (*liber*), ábrázolásokba, formákba zárt Daphne kiszabadul: amit a szobor láthatóvá tesz, az a gipszmaszk vagy szemfedél, amelyet ledobva Daphne elillant, hogy folytassa futását. A szobor a szoborból való visszaalakulás, fordított metamorfózis nyomát rögzíti – szoborként. Ami tehát merev és törékeny, az nem Daphne, hanem a *blason*-logikájú kép: nem hajlik, csak török. A széttört, lefejezett Daphne üres tekintete pedig a Medusa-főt idézi, amely a szemlélőt is kővé válással fenyegeti – ahogy a traumatizált szubjektum is átadhatja traumatikus tapasztalatát. Amiben a szobrász nő persze csak Petrarcat követi, aki az LI. szonettben vegyítette Daphne és Medusa alakját:

*Ha kissé közelebbről süt szemembe
A fény, mely messziről is megzavarta:
Átváltoztat bizonylyan más alakba,
Miként Thesszáliában őt szerelme;*

*S ha jobban, mint most, lényem nem lehetne
lényévé [transformarsi in en lei] (részvétére ez se hatna),
válnék kővé, mit véső nem faragna,
keménnyé, arcomon ború lebegne:*

*gyémánttá, vagy tán féltemben fehér-szép
márvánnyá, vagy jáspissá, mely a dőre
és kapzsi csőcseléknek vágya-álma;*

*s a súlyos, durva járom nem gyötörne,
melyért már amaz aggal is cserélnék,
akinek Marokkóra dől az árnya.*

Csorba Győző fordítása

Petrarca szövege nemcsak a képpé vált Daphnét-Laurát azonosítja Medusával, de a követ is rögtön átváltoztatja műalkotássá, márványszoborrá. A kővé válást úgy is tekinthetjük, mint Daphne stratégiájának végpontját: a mozgás, a teremtményi

lét súlyának megszűnéseként. Daphne és Medusa között még mélyebb kapcsolatot is találhatunk, hiszen Medusa ugyancsak isteni erőszakáldozata: Neptunus épp Minerva szentélyében erőszakolta őt meg, s Minerva azért alakította szörnyé Medusát, hogy ő se maradjon büntetlen (IV. 800).

MacDowell Daphnéja a kortárs nőirodalomban is visszaköszön, ami érthető: a Daphne-mítosz kiváltságos helyzetét paradox módon épp annak köszönheti, hogy a trubadúrlíra és főként Petrarca óta a szerelmi költészet dinamikájának és genderpolitikájának (a nő néma képpé változtatásának, feldarabolásának) egyik központi narratívája volt. Sylvia Plath, Ann Sexton, Jorie Graham, Eavan Boland, Fleur Adcock, Jo Shapcott és mások ugyanakkor nemcsak konkrétan a Daphne-történet, hanem az általában vett metamorfózis értelmezési és alkotói tartalmait aknázzák ki költészetükben, a női megszólalás önreflexív vizsgálatában vagy a női test-tapasztalatról való beszéd lehetőségében.⁴⁹

Egészen másféle irányban, de hasonlóan radikális módon értelmezi újra a mítoszt Paul Klee 1935-ös *Metamorfózis* című képe, amelyben Daphne átváltozása a metamorfózis mint olyan allegóriájává válik (8. kép). Klee képén a fává vagy növényé válás nem a végtagok egyszerű átváltozását jelenti, hanem kiegészítést, többletet: a végtagok mellett, illetve a végtagokon – a felkaron, a bokán – jelennek meg a levelek, méghozzá – ez a kép egyetlen szimmetrikus vagy sematikus eleme – mindkét végtagon, és mindkettőn ugyanott. A növényi részletek, a levelek sarjadzása az *arborescence* (lombosodás) deleuze-i kategóriáját is felidézheti, amely Deleuze és Guattari többek közt éppen Paul Klee művészetéből inspirációt merítő könyvében (*Mille Plateaux* [„Ezer fennsík”]) fontos szerepet kap mint a rizóma ellentéte. Az ellentétről gondolkozni olyan, mintha a Klee-képről mint a Daphne-történet átírásáról gondolkoznánk. A grafika nyelvén a lombosodás nem más, mint „a vonal alárendelése a pontnak”,⁵⁰ Klee képe pedig nemcsak az egymásnak feszülő vonalak és görbületek (intenzitások) játéka, hanem pontoké és vonalaké is. Deleuze és Guattari szerint „mindaddig lehetetlen kilépni a lombosodás sémájából, és lehetetlen eljutni a leendésbe és a molekulárishoz, amíg egy vonal két távoli pontot köt össze vagy két szomszédos pontból épül fel. A leendés vonalát [ti. a szökésvonalat] nem az általa összekötött vagy az őt alkotó pontok határozzák meg. Ellenkezőleg: ez a vonal pontok között halad keresztül, középen fut végig, az elsőként észlelt pontokhoz képest függőleges irányba terelődik, és transzverzális módon haladva lokalizálható kapcsolat hoz létre a távoli vagy szomszédos pontok között” (uo., 293).

Klee képén a lombosodás folyamata mintha önmaga ellentétébe fordulna, és rizomatikus módon jelenne meg. A rizóma középpont nélküli formálódás-növekedés, amely nem követ semmilyen mintát, nem algoritmusok vagy mélystruktúrák hozzák létre, és nem válik statikus formává vagy struktúrává, megőrizve leendés-jellegét.⁵¹ Ha így van, a leendés a formát sem őrzi meg, és nem is törekszik a formává válásra: Daphne



8. kép. Paul Klee: *Metamorfózis* (1935)
(Dublin City Gallery the Hugh Lane)

mindenütt van, ahol sarjadzást látunk: ő az, ami mindig elillan, ami soha nem ragadható meg – fává válva is elhajlik Apollo csókjaitól –, megtestesítve mindazt, ami ellenáll az ész (a fény) hatalmának, birtokvágyának, a tér kétosztatúságokként való megszervezésének. Daphne átváltozása radikálisan megkérdőjelezi a Gestaltként felfogott test antropomorfizmusát megőrző fa-alak morfológiai és fogalmi központiságát. Ha „a leendés nem osztályozórendszer vagy leszámazási fa, hanem rizóma” (uo., 239), akkor Daphne átváltozása csak rizomatikusan ábrázolható – felrúgva a történet szerű, az egyes testrészek átváltozását tételesen ismertető, és a test (test-eszme) mint olyan homogenitását megőrző ábrázolásmódot.

A képen a vonal szökésvonallá válik, elszabadul: az emberi alakot és a belőle sarjadzó „leveles ágakat” leszámítva minden vonal „eredet nélküli, mert mindig a festményen kívül indul, amely csak a vonal közepét képes megtartani; koordináták nélküli..., lokalizálható kapcsolatok nélkül halad, mert nemcsak ábrázoló funkcióját veszítette el, hanem minden olyan funkciót is, amelynek révén bármiféle forma körvonalait adhatná”. Klee képén épp azt látjuk, hogy – akárcsak Picasso Ovidius-illusztációin – a vonalak csak jelentős erőfeszítés révén értelmezhetőek „körvonalak” gyanánt. A vonal útja letérés, elváltozás. A szökésvonalat az átváltozás (leendés) hozza létre, és „senki nem tudja megmondani, hol fog elhaladni” (uo., 250),⁵² mert itt nincsenek előzetes irányok. A szökésvonal már nem az ovidiusi, előre megrajzolt pályájú átváltozás, valamivé válás útja. Nem átváltozáshoz, hanem kiszámíthatatlan pályájú és eredményű sarjadáshoz, elváltozáshoz vezet.

S talán az sem véletlen – s ezen a ponton összekapcsolódik a mítosz női átsajátítása és Klee művészete –, hogy a Daphne-mítosz kortárs női átíróinak egyikét, Sylvia Plath-t épp egy korai Klee-metszet (*Jungfrau im Baum* [Szűz a fán], 1903) ihlette saját Daphne-versének megírására.

Jegyzetek

Az itt közölt tanulmány bővebb változata olvasható a szerző most megjelent, *Más alakban* című monográfiájában.

- 1 Rilke: *Kilencedik elégia* (275). Szabó Ede fordítása.
- 2 Miller 1992.
- 3 Clarke 1995, 54.
- 4 Barkan 1986, 80.
- 5 Barkan 1986, 32.
- 6 Feldherr 2010, 93.
- 7 Bhabha 1995, 46–47.
- 8 Gloviczki 2008, 51–52.
- 9 Andrew Feldherr önreflexív gesztusként értelmezi Apollo különös javaslatát; a szerelmi hajsza lassítása olyan, mint e hajsza leírásának lassítása a burjánzó hasonlatok révén. Mint szerető, Apollo mindenáron utol akarja érni vágyának tárgyát, költőként-művészként azonban épp a késleltetésben leli örömét (94). Ebből a szempontból sem véletlen, hogy Apollo végül nem szerelmesként, hanem a (költői) dicsőség isteneként „kapja meg” Daphnét; mint ha épp a költőisten Apollo tenné lehetetlenné a szerelmes Apollo vágyának teljesülését.
- 10 Ovidiusnál „a mitológiai történetek vallásos tartalma csaknem teljesen lényegtelené válik, s helyett új, emberi-pszichológiai tartalommal telnek meg”. Szilágyi 1982, 48. Vö. uo. 26–27, 48–52.
- 11 Barnard 1987, 36–37, 39.
- 12 Irving 1990, 136. – Az átváltozás másféle szempontból is kompromisszum, hiszen halál és élet egyszerre.
- 13 Feldherr 2010, 40.
- 14 Feldherr 2002, 173.
- 15 Mary Barnard számára az átváltozás ebben az ovidiusi történetben elsősorban groteszk esemény: a hibrid Daphne nem más, mint „nem-dolog (*non-thing*), amelyből hiányzik a logikai szerkezet, ahogyan azt mi ismerjük: kétértelmű és deviáns forma, amely már nem emberi, de még nem is növényi” (9). Ovidiusnál, aki figyelmen kívül hagyja a történet mitológiai és kultikus kontextusát, Apollo is a felsült szerelmes toposzának esendő és groteszk képviselőjeként jelenik meg (22–26). Barnard a mítosz későbbi feldolgozásaiban (középkori verziók, Petrarca, Garcilaso de la Vega, Quevedo) is rendre a groteszk elemek meglétét hangsúlyozza.
- 16 Méghozzá – mint Barnard írja – az Apollo-kultuszban is kulcsszerepet játszó, nagyon is fontos attribútuma (16), vagyis a babérfá etiológiája nem lehetett mellékes az archaikus kultusz számára.
- 17 A két főszereplő konfliktusának mélyebb, archaikusabb dimenzióját jelzi az a tény, hogy Daphne a görög hagyományban nem egyszerű nimfa volt, hanem maga is jósnő (egyres változatok szerint Sibyllával azonosították). Árkádiában a földistennő Gaia lányaként tisztelték – az ottani változat szerint amikor Daphne átváltozásért fohászzkodott, saját (föld)anyja nyílt meg, hogy elnyelje, a babérfá pedig ezen a helyen nőtt (Barnard 15–6).
- 18 Feldherr 41.
- 19 Uo.
- 20 A Shakespeare-darabban az átváltozás emellett mindvégig a képzetet és a vágy képalkotó működésének párjaként, allegóriájaként jelenik meg; mint az uralhatatlan fantáziaműködés és mint tudatos, költői, művészi képek alkotása.
- 21 Hardie 2002, 70–72; vö. Barnard 1987, 94. A mítosz petrarcai változatait részletesen elemzem jelen írás terjedelmesebb változatában (*Más alakban*. Pécs, 2013).
- 22 Barnard 1987, 94.
- 23 Idézi Gilliam 2003, 79.
- 24 Mulvey 2004, 250.
- 25 Barkan 1986, 23.
- 26 Irving 1990, 137.
- 27 Schelling 1991, 298.
- 28 Irving 1990, 133.
- 29 Malcolm Bull összefoglalása szerint a Daphne-mítosz festészeti hagyományában kétféle ábrázolásmód kristályosodott ki. Az egyik hagyományban Apollo gyengéden ölelgeti a félig átváltozott, földbe gyökerezve álló Daphnét (2004, 329). Ennek az ábrázolási hagyománynak az összhatása azonban túlságosan statikus, és Bull szerint épp ezért alakult ki a második, elterjedtebbé vált hagyomány, amelyben az átváltozás és a menekülés egyidejűek: Daphne még menekül Apollo elől, de babérfává való metamorfózis már megkezdődött (s természetes, hogy – mivel lábát még emberi tevékenységre használja – az átváltozás a kezekkel indul).
- 30 Több középkori ábrázoláson az emberi test maradt érintetlen, és a fejet helyettesítette egy lombos fa.
- 31 Pollaiuolo képén az átváltozásban lévő nimfa arca preraffaelita derűt sugároz, és a kép azért kelt különös hatást, mert az emberként megjelenő, emberi vágyaktól gyötört (Cupido-Eros bosszújától szenvedő) Apollo az, aki bent rekedni látszik a mi létszféránkban, míg Daphne derűs nyugalma mintha azt tükrözné, hogy ő immár odaát van, azonosságát elnyerve, valami vágyak nélküli helyen.
- 32 Barkan 1986, 232.
- 33 Bull 2004, 329.
- 34 Liveley 2011, 167.
- 35 Bolland 2000, 313. Giambattista Marino például legalább hatszor dolgozta fel (uo., 314), nem beszélve a petrarcai permutációkról.
- 36 Bolland 2000, 312. Vö. a szobor feliratát, Maffeo Barberini művét: *Quisquis amens sequitur fugitivae gaudica formae / Fronde manus implet baccas seu carpit amaras* („aki szerelemtől égve a mulandó [menekülő] szépség örömeit hajszolja, az levelekkel és keserű bogoykkal tömi tele a markát).”
- 37 Bull 2004, 331. Mondhatjuk, hogy Apollo két egymást követő története a femininitás kétféle aspektusával való „megküzdés” története. Boccaccio tematikailag is összekapcsolta a két történetet: Daphne a nedvesség a Peneus folyó partján, amelyet a nap sugarai megtermékenyítenek (uo.). A két történet kapcsolatáról vö. Acél 52–4. Acél a Daphne-történetnek az egész ovidiusi műbe való beágyazottságát is izgalmasan elemzi.
- 38 Daphne kéreg-bőre gipszre is hasonlít, ami a márvány/nyelv (illetve kéreg/könyv) analógia szempontjából sem mellékes.
- 39 Irving 1990, 138.
- 40 Barnard 1987, 51.
- 41 Szilágyi 1982, 6–8.
- 42 Nyilván nem véletlen, hogy Rilke metamorfózis-versének, a *Kilencedik elégiának*, amelynek témája és tétje az emberi létezés megkülönböztetése a másfajta létszféráktól, a „vonatkozások” közötti átvitelek, átalakulások, átlényegülések sorozata, szintén Daphne, illetve a babérfá az egyik központi motívuma. A nem-emberi létezés „kép nélküli tett csak. / Kérgek közti cselekvés” (274). Az elégia ugyanúgy a két szféra közötti viszony hiányáról szól, mint a kép.
- 43 Massey 1976, 8.
- 44 Irving 1990, 68.
- 45 Vickers 1981, 266, 273, 277.
- 46 Barthes 1997, 145–148.
- 47 Sturm-Maddox megfogalmazásában: az érzékelő képességét elvesztő Daphne művészi széppé változik át (2004, 37).
- 48 Elkins 1999, 120.
- 49 Fowler 2006, 381–382. Fowler kiváló tanulmányban foglalja össze a tárgyalt költőnk stratégiáit.
- 50 Deleuze–Guattari 1999, 292.

51 Deleuze–Guattari 1999, 7–10, 21.

52 Klee képének radikálisan másféle olvasata is lehetséges, hiszen a festészetről írott könyvében Klee – sok modernista művészetdefiniációhoz hasonlóan – fához, fatörzshöz hasonlítja a festőt, aki

a gyökérzet (a természet) és a lombkorona (a művészet) közötti átváltozás, átvezetés csatornája csupán, és lombosodása a művészetcsinálásnak csak félig-meddig tudatos és uralható következménye (Klee 1997, 13).

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. „Kigyó és babér: a palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphne-történetében”: *Ókor* 10/4, 51–58.
- Barkan, L. 1986. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. London – New Haven.
- Barnard, M. E. 1987. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham.
- Barthes, R. 1997. S/Z. Ford. Mahler Zoltán. Budapest.
- Bataille, G. 1985. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis.
- Bhabha, H. 1995. *The Location of Culture*. London.
- Bolland, A. 2000. „Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini’s *Apollo and Daphne*”: *The Art Bulletin* 82/2, 309–330.
- Brown, N. O. 1991. *Apocalypse and/or Metamorphosis*. Berkeley.
- Brown, S. A. 1999. *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*. New York.
- Bull, M. 2004. *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*. London.
- Clarke, B. 1995. *Allegories of Writing: The Subject of Metamorphosis*. Albany.
- Deleuze, G. – Guattari, F. 1999. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. London.
- Elkins, J. 1999. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford.
- Enterline, L. 2000. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge.
- Fantham, E. 2004. *Ovid’s Metamorphoses*. Oxford.
- Farrell, J. 1999. „The Ovidian *Corpus*: Poetic Body and Poetic Text”. Hardie–Barchiesi–Hinds 1999, 127–141.
- Feldherr, A. 2002. „Metamorphosis in the Metamorphoses”: Ph. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 163–179.
- Feldherr, A. 2010. *Playing Gods: Ovid’s Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton.
- Florman, L. 2000. *Myth and Metamorphosis: Picasso’s Classical Prints of the 1930s*. Cambridge, MA.
- Fowler, R. 2006. „This tart fable: Daphne and Apollo in Modern Women’s Poetry”: W. Zajko – M. Leonard (szerk.): *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford, 381–398.
- Freccero, J. 1975. „The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”: *Diacritics* 5/1, 34–40.
- Gilliam, B. 2003. „»Ariadne«, »Daphne«, and the Problem of »Verwandlung«”: *Cambridge Opera Journal* 15/1, 67–81.
- Gloviczki Z. 2008. *Ovidius ars poeticája*. Budapest.
- Haftmann, W. 1988. *Paul Klee*. Ford. Szántó Tamás. Budapest.
- Hardie, Ph. 1999. „Ovid into Laura: Absent Presences in the *Metamorphoses* and Petrarch’s *Rime Sparsi*”: Hardie–Barchiesi–Hinds 1999, 254–270.
- Hardie, Ph. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, Ph. – Barchiesi, A. – Hinds, S. (szerk.): *Ovidian Transformations*. Cambridge.
- Irving, P. M. C. F. 1990. *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford.
- Jankovits L. „Apollo és Daphne a Klimo Könyvtár egy kötetében”: Kokovai Sz. – Pohánka É. (szerk.): *Ünnepi tanulmányok Móra Mária Anna tiszteletére*. Pécs, 133–136.
- Kerényi K. 1984. „Eidolon, Eikon, Agalma: On Pagan and Christian Representations of Mythological Objects”: *Spring* 44, 137–150.
- Kerényi K. 1997. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Szeged.
- Klee, P. 1956. *On Modern Art*. London.
- Liveley, G. 2011. *Ovid’s Metamorphoses: A Reader’s Guide*. London.
- Massey, I. 1976. *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley.
- Miller, J. H. 1992. *Ariadne’s Thread*. New Haven.
- Mulvey, L. 2004. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film” (ford. Juhász Veronika): Vajdovich Gy. (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, 249–267.
- Musa, M. (szerk. és bev.) 1999. *Petrarch: The Canzoniere*. Bloomington.
- Ovidius Naso, P. 1964. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest.
- Ovidius Naso, P. 1971. *Metamorphoses I–VIII*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA.
- Petrarca, F. 1988. *Francesco Petrarca Daloskönyve*. Ford. Csorba Győző et al. Bukarest.
- Rivero, A. J. 1979. „Petrarch’s »Nel Dolce Tempo de la Prima Etade«”: *Modern Language Notes* 94/1, 92–112.
- Schelling, F. W. J. 1991. *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest.
- Sturm-Maddox, S. 2004. „Apolló és Daphné, avagy a Petrarca-versek szövegének ovidiusi rétege” (ford. Lengyel Réka): *Világosság* 2004/2–3, 33–54.
- Szilágyi J. Gy. 1982. *Paradigmák: tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest.
- Tissol, G. 1997. *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses*. Princeton.
- Vernant, J.-P. 1992. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton.
- Vickers, N. J. 1981. „Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”: *Critical Inquiry* 8/2, 265–279.
- Winterson, J. 1990. *Sexing the Cherry*. London.
- Winterson, J. 2001. *Téher*. Ford. Lengyel Tamás. Budapest (eredetileg: *Weight*. Edinburgh, 2001).