Világok között

Tanulmányok Ovidius életművéről

VILÁGOK KÖZÖTT

Tanulmányok Ovidius életművéről

Szerkesztette
Krupp József

A szerkesztésben közreműködött
Kárpáti Bernadett

reciti
Budapest, 2020

Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

Lektorálta:

Acél Zsolt, Bényei Tamás, Bolonyai Gábor, Czerovszki Mariann, Darab Ágnes, Ferenczi Attila, Gesztelyi Tamás, Hajdu Péter, Kisdi Klára, Kozák Dániel, Krupp József, Molnár Gábor Tamás, Nagy Árpád Miklós, Simon Attila, Simon Lajos Zoltán, Szovák Kornél, Takács László, Tamás Ábel

A borító Richard Wilson *Snowdon from Llyn Nantlle* (1765 k.) című képének felhasználásával készült

Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-83-3

Kiadja a reciti,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ▸ www.reciti.hu
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó *(Krupp József)* 7

AZ *ÁTVÁLTOZÁSOK* KÖLTŐJE

Tamás Ábel: Io írása. Ember és állat a fikció börtönében 13

Darab Ágnes: *Visae correptus imagine formae* (*Met.* III. 416). Kép – szöveg – test Ovidius *Metamorphoses*ének Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésében 27

Bényei Tamás: Erysichthon fája. Ökológia és retorika egy ovidiusi történetben 43

Korompay Eszter: Semmibe markoló kezek. Echo alakja Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében 65

RÓMA ÉS TOMI KÖZÖTT

Acél Zsolt: *Nunc aurea Roma est.* Az *Ars amatoria* mint várostérkép 83

Rung Ádám: Miért meztelenek a Lupercusok? A *Fasti* és Ovidius mint nagyon is római szerző 107

Hajdu Péter: Ovidius az idegenek között 129

Ferenczi Attila: *In medio tutissimus Ibis.* Az *Ibis* biografikus olvasatának lehetőségei 149

VÁLTOZATOK ELÉGIÁRA

Pártay Kata: A közvetítettség formái a *Heroides* levélpárjaiban 165

Szikora Patricia: Phaedra levele Hippolytusnak. A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin 181

Dobos Barna: Menekülő Elégia. A határhelyzetek poétikája a *Fasti* Venus és Amor-történetében 201

Czerovszki Mariann: *Non sum ego quod fueram.* A *Tristia* és a római szerelmi elégia kapcsolódási pontjai 221

OVIDIUS NOSTER

Gloviczki Zoltán: Ovidius a *Leuveni kódex*ben 237

Polgár Anikó: Új alakokká vált testek. Devecseri Gábor és az ovidiusi *Átváltozások* 247

Csehy Zoltán: „Egyik képből a másikba". Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben 267

Déri Balázs: A magyarországi Ovidius-filológia hatvan éve (1957–2016) 285
Függelék: Ovidius Magyarországon 1957–2016 (válogatott bibliográfia) 301

Bibliográfia 315

ELŐSZÓ

Amikor Hermann Fränkel Ovidius-monográfiájának a *Költő két világ között* alcímet adta, akkor Ovidiust úgy mutatta be, mint aki világtörténelmi korszakhatáron állva öntudatlanul is a kereszténység előkészítője volt.[1] Fränkel a második világháború idején írta könyvét, és úgy igyekezett rehabilitálni az akkoriban nem sokra tartott ovidiusi életművet, hogy a fecsegőnek tűnő felszín alatt feltáruló mélységeire mutatott rá. Közel hatvan évvel később Philip Hardie, akinek az ezredfordulón közzétett Ovidius-értelmezése paradigmatikusnak bizonyult, abban a kettősségben látta az ovidiusi írásművészet meghatározó jegyét, melyben elmosódnak a jelenlét és a távollét határai, s amely így „a jelenlét illúzióit" teremti meg.[2] Azokban az évtizedekben, melyek e két nagy hatású könyv megjelenése között teltek el, szinte beláthatatlan mennyiségű értelmezés született a római költő műveiről, és ugyanez mondható el a 21. század első két évtizedét illetően: ma már szinte hihetetlen, hogy 1955-ben az Ovidius-filológiában fordulatot jelentő *Ovid Recalled* című monográfia szerzője, L. P. Wilkinson azzal a megállapítással kezdhette művét, hogy jelentőségéhez képest „viszonylag keveset írtak az utóbbi időben Ovidiusról".[3]

1 Jellemző, hogy Fränkel Io és Callisto átváltozásának, Hercules megistenülésének *Metamorphoses*-beli elbeszéléseiben Krisztus kettős természetének prefigurációját látja, lényegében az allegorézis hagyományához kapcsolódva. Hermann Fränkel, *Ovid: A Poet Between Two Worlds,* Sather Classical Lectures, 18 (Berkeley: University of California Press, 1945), 81–82.

2 Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 3.

3 L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955), IX. Általában Wilkinsonnak az Ovidius születésének kétezredik évfordulóját két évvel megelőző, 1955-ös monográfiáját tekintik a huszadik század második felében megvalósuló Ovidius-*boom* nyitányának (szokás még ebből a szempontból Fränkel könyvét említeni előfutárként).

Míg a művészetben és az irodalomban már évtizedekkel korábban – hasonlóan korábbi évszázadok ovidiusi korszakaihoz – nagy érdeklődés és érzékenység mutatkozott a költő iránt,[4] addig a klasszika-filológia figyelme csak az ötvenes évek második felében élénkült meg, ami a szakirodalom hatalmas mennyiségi növekedésében és jelentős szemléleti változásokban mutatkozott meg.[5] Az Ovidius-filológia virágkora, mely jól láthatóan még nem ért véget, részben egybeesett az irodalomtudomány nagy elméleti korszakával. Az utóbbi évtizedekben megannyi értelmezés született, mely a „posztmodern Ovidius" iránti fogékonyságról tanúskodik, reflektálva a költészetében színre vitt önreflexivitásra, fikcionalitásra és ambiguitásra.[6] Az identitásnak, a biológiai és társadalmi nemnek, a testnek és az erőszaknak a szakirodalomban intenzíven vizsgált problémái jelzik Ovidius műveinek azon politikai távlatait, melyekhez napjainkban többek között az ökokritika kérdései társulnak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Ovidius szövegei könnyen adnák vagy megadnák magukat egyes elméleti megközelítéseknek. Sokkal inkább úgy látszik ma, hogy a legjelentősebb Ovidius-művek nyelvi-poétikai gazdagsága, gondolati összetettsége kimeríthetetlenné teszi őket a különböző értelmezési paradigmák horizontján is. Erről tanúskodik, hogy folyamatosan újabb és újabb színvonalas Ovidius-értelmezések születnek.[7] Mindezek fényében ma már más értelemben látjuk „világok közöttinek" Ovidius költészetét, mint Fränkel annak idején: a 21. századi olvasónak a római költő művei azokról a szférák közötti, megszilárdíthatatlan, átmeneti terekről adnak hírt, amelyek emberi és állati, művi és természeti, va-

4 Lásd például Theodore Ziolkowski, *Ovid and the Moderns* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2005).

5 Természetesen a huszadik század első felében is születtek értékes munkák az Ovidius-filológiában. Példaként álljon itt a következő, ma is megkerülhetetlen tanulmány címe: Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, 71, 7 (Leipzig: Teubner, 1919).

6 Victoria Rimell, „After Ovid, After Theory", *International Journal of the Classical Tradition* 26, 4. sz. (2019): 446–469, 447. Ovidiust nem pusztán a modernség előfutárának tekintik az értelmezők, hanem olykor kifejezetten a modernséghez sorolják, mint például Melanie Möller, aki az irodalmi modernség egyik alapító atyjának nevezi: Melanie Möller, *Ovid: 100 Seiten* (Stuttgart: Reclam, 2016), 99.

7 Ez a gazdagság, a szövegek rendkívül magas fokú önreflexiója teszi lehetővé, hogy a *Metamorphoses* egyetlen epizódjáról könyvnyi tanulmányt író Jürgen Paul Schwindt Ovidius szövegében a filológia egyik ősjelenetét, az Actaeon-elbeszélésben pedig „a hermeneutika őstörténetéhez való hozzájárulást" fedezze fel, lásd Jürgen Paul Schwindt, *Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, Metamorphosen 3, 131-259),* Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge 2, Band 150 (Heidelberg: Winter Verlag, 2016), 79.

lóságos és illuzórikus, vagy éppen férfi és női, római és nem római, nyilvános és privát világok között húzódnak. Ovidius művei ma talán elsősorban ennek a köztességnek köszönhetik megszólító erejüket.

Publius Ovidius Naso Kr. e. 43-as születésének bimillenniuma, az Ovidius-filológiának is lendületet adó 1957-es jubileumi év után hat évtizeddel világszerte konferenciákkal, irodalmi és művészeti eseményekkel emlékeztek meg a költő Kr. u. 17/18-ban bekövetkezett halálának kétezredik évfordulójáról. A 2017/18-as Ovidius-év volt az akadémiai világban,[8] ehhez kapcsolódott a 2017 novemberében az Eötvös Loránd Tudományegyetemen rendezett konferencia, melynek előadásai e kötet alapjául szolgáltak.[9]

Tanulmánykötetünk kitér az ovidiusi életmű valamennyi műcsoportjára. Az első egységet *(Az Átváltozások költője)* a főműnek, a *Metamorphoses*nek szenteltük.[10] Ez a mű, amely abban az értelemben anomáliát jelent Ovidius életművében, hogy nem elégikus disztichonokban, hanem daktilikus hexameterekben íródott, és – antik értelemben – epikus műként határozza meg önmagát, az átváltozást megannyi szinten megvalósítva végtelennek tetsző tárházát nyújtja létformák bonyolult együttállásainak és átmeneteinek. Az itt olvasható írások állat és ember, a különböző médiumok és a művészi szépség, valamint ökológia, ökonómia és nyelv összefüggéseit vizsgálják, a posztmodern regényirodalom egy emblematikus darabjának értelmezése pedig az ovidiusi mű szűnni nem akaró hatóerejéről tanúskodik. A második egység

8 Az évfordulóra jelent meg az *Ókor* folyóirat *Modern Ovidius* című tematikus száma (16, 3. sz. [2017]), mely a költő modern és kortárs irodalmi recepcióját állítja középpontba. Kötetünk szerkesztési munkálatai közben látott napvilágot a *Tempevölgy* folyóirat négy tanulmányt tartalmazó Ovidius-összeállítása (10, 4. sz. [2018]).

9 Csehy Zoltán és Polgár Anikó tanulmányai párhuzamosan készültek az említett *Ókor*-szám és e tanulmánykötet számára. Hajdu Péter kötetünkben közölt tanulmánya eredetileg az *Ókor* következő számában jelent meg: 16, 2. sz. (2017). Acél Zsolt tanulmányának korábbi változata megjelent a szerző *A látható könyvtár: A palatiumi Apollo-könyvtár és a római irodalmi élet* (Budapest: Gondolat, 2018) című monográfiájában. Darab Ágnes tanulmányának a kötet szerkesztése közben jelent meg angol nyelvű változata: „Image – Text – Corpus in the Stories of Narcissus and Pygmalion in Ovid's *Metamorphoses*", *Acta Classica* 54 (2018), 107–121. Tamás Ábel írásának angol nyelvű változata kötetünkkel párhuzamosan jelenik meg egy biopoétikai tárgyú tanulmánykötetben (*Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory,* ed. Zoltán Kulcsár-Szabó, Tamás Lénárt, Attila Simon and Roland Végső. Basel: Springer, 2020, előkészületben).

10 Ennek címét az egyik legfontosabb magyar Ovidius-értelmezőtől, Szilágyi János Györgytől kölcsönöztük: Szilágyi János György, „Az »Átváltozások« költője", in Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, 31–59 (Budapest: Magvető Kiadó, 1982).

tanulmányai *(Róma és Tomi között)* arra keresik a választ, mit jelent a görög kultúrából táplálkozó költői életmű rómaisága, és hogyan reflektálnak Ovidius művei arra a politikai és kulturális térre, melynek középpontjában Róma áll, s amelynek peremvidékét az a Tomi jelenti, amely a költő száműzetésének és halálának színhelye. Az itt olvasható írások ugyanúgy a tágan értett elégikus művekkel foglalkoznak, mint a könyv harmadik egységében *(Változatok elégiára)* foglaltak, melyekben a hangsúly a műfaji és mediális határok problémájára esik, illetve arra a kérdésre, hogy milyen viszonyban állnak egymással Ovidius egyes pályaszakaszaiban született elégikus szövegei. A kötet utolsó egysége *(Ovidius noster)* a valóban átláthatalan Ovidius-recepció néhány fontos állomását tárgyalja, a magyarországi befogadás kezdeteit, közelmúltját és jelenét állítva középpontba.

Kötetünkben a görög nevek esetében az ún. tudományos átírást követtük (így pl. *Homérost* írunk, s nem *Homéroszt*), de a magyar nyelvben már meggyökeresedett görög közneveknél nem erőltettük a bevett helyesírás megváltoztatását. A mitológiai alakok nevét görögül használjuk, kivéve akkor, amikor latin irodalmi összefüggésben kerülnek elő; ez gyakran egy tanulmányon belül különböző névváltozatok egymás mellé kerüléséhez vezet (a magyarban szinte csak görögös formájukban meghonosodott nevek esetében lemondtunk a latinos írásmódról).

Köszönöm Déri Balázsnak a biztatást és támogatást, mely nélkül a kötetünk alapjául szolgáló konferencia nem jöhetett volna létre. Ugyancsak köszönet illeti a kötet lektorait, valamint Kárpáti Bernadettet, aki éles szemű olvasóként és a szerkesztésben való közreműködése révén nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a könyv ebben a formában elkészülhetett. Tamás Ábel a kötet tervezését és szerkesztését annak minden szakaszában hasznos tanácsokkal segítette: köszönet érte. Köszönetet mondok a Reciti Kiadónak is a kézirat befogadásáért és gondozásáért.

Krupp József

Az *Átváltozások* költője

Tamás Ábel

IO ÍRÁSA

Ember és állat a fikció börtönében*

Tegyük fel, hogy Ovidius Io-narratívája olvasható úgy, mint egy modern elbeszélés, például mint Julio Cortázar *Axolotl* című esszé-novellájának ókori előképe.[1] Az *Axolotl* elbeszélője emberi nyelven – spanyolul – szól hozzánk, bár kiderül, ő maga a Jardin des Plantes-ban addig tanulmányozta közelről az axolotlokat, amelyeket emberi tudattal rendelkezőknek tekintett, amíg maga is azzá nem vált; a tudat, amely az elbeszélésben beszél hozzánk, immár egy axolotl tudata, s végül egyes szám harmadik személyben számol be arról a *homo sapiens sapiens*ről, aki a novella kezdeti szakaszában még egyes szám első

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Írásom első változata, mely Io mellett még Actaeonról is szólt, németül hangzott el a „Biopoetics: Constructions of Life in Literature and Theory" című konferencián (ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék, 2017. június 1–2.). A második, jelentősen módosított változatot – mely az itt olvasható tanulmány alapja – az ELTE BTK Latin Tanszékének *Ovidius 2000* konferenciáján adtam elő magyarul (2017. november 24–25.). Köszönet mindkét konferencia szervezőinek és résztvevőinek a meghívásért, illetve értékes észrevételeikért. Hálával tartozom továbbá egy korábbi egyetemi kurzusom résztvevőinek, köztük kiemelten Dobos Barnának az együtt gondolkodásért, valamint a magyar változat két lektorának, Darab Ágnesnek és Bolonyai Gábornak konstruktív kritikai megjegyzéseikért. Krupp József a német nyelvű előadás, illetve jelen tanulmány kéziratához is rendkívül hasznos észrevételeket fűzött; ezekért is nagy köszönet jár. A *Metamorphoses*t latinul Tarrant kiadásából idézem (P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant, Oxford Classical Texts [Oxford: Clarendon Press, 2004]); a magyar prózafordítások tőlem származnak; külön köszönöm Darab Ágnes ezekre vonatkozó kitűnő módosító javaslatait.

1 A novella magyarul: Julio Cortázar, „Axolotl", ford. Benczik Vilmos, in Julio Cortázar, *Nagyítás*, 76–81 (Budapest: Európa, 1981).

személyben beszélte el, hogy lelkesen látogatta az akváriumba zárt kétéltűeket. A metamorfózis felismerése úgy zajlik le, hogy egyszer csak már nem az axolotlokat, hanem „saját arcát" pillantja meg az akvárium falán keresztül – mármint eddigi saját arcát –, majd meglepetten tapasztalja, hogy gondolkodása szemernyit sem változott. Az immár egyes szám harmadik személyben emlegetett korábbi, humán önmagától, aki paradox módon nem szűnt meg létezni a metamorfózist követően sem, azt reméli, hogy – a fikció köntösében – beszámol majd az axolotlok emberi gondolkodásáról: „S ebben a végső magányban, amelybe ő már sosem tér vissza, csak az a gondolat vigasztal, hogy talán majd ír rólunk, hogy abban a hitben, hogy egy mesét *(cuento)* talál ki, megír mindent az axolotlokról".[2]

Számos ovidiusi metamorfózis-elbeszéléssel lehetne a cortázari esszé-novellát összefüggésbe hozni;[3] mégis vannak az axolotlokról beszámoló, emberből lett axolotl (E/1) – vagy ember (E/3) – elbeszélésének olyan paradigmatikus vonásai, amelyek megítélésem szerint kifejezetten termékennyé teszik az ovidiusi Io-elbeszéléssel történő összeolvasását. A cortázari elbeszélés egy olyan paradoxonon alapul, amely a nyelv eszközeivel szinte már nem is megragadható: nem fellelhető, mert egyetlen emberi nyelvben sem létezik (nem létezhet) az a szám és személy, amelyben az az axolotllá vált ember megnyilatkozhatna korábbi, humán önmagáról, akit az akvárium falának túlsó oldalán szemlél, s akinek az axolotlokról hírt adó, majdan elkészülő írást tulajdonítja, amely írás a novellával azonos, de amelynek elbeszélője nem azonosítható a novella elbeszélőjével. Ennyiben bár a novella spanyolul íródott és gond nélkül lefordítható más nyelvekre, ám voltaképpen nem azonos saját nyelvével: azzal a néma nyelvvel, amely képes az E/1 és az E/3 közötti határ átlépésére.

Cortázarnál kiemelt szerepet játszik két intézmény: a Sainte-Geneviève könyvtár, ahol a főhős egy lexikonban a különös állatoknak utánanéz, valamint a Jardin des Plantes, ahol egy akváriumban – az őr felügyelete mellett – az axolotlok megtekinthetők. A könyvtárban tanulmányozott lexikon a rendszertani taxonómia miatt érdemel figyelmet, mely a későbbi fejlemények tükrében arra szolgál, hogy minden élőlény hű legyen saját rendszertani beso-

2 CORTÁZAR, „Axolotl", 81.

3 Ezt meg is teszi az alábbi kitűnő munka: BÉNYEI Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái* (Pécs: Pro Pannonia, 2013). Az Io-történetről lásd főként 144–149; a Cortázar-elbeszélésről *passim*. Bényei nem von explicit párhuzamot Argus és az *Axolotl* őrfigurája között, de a párhuzam következik az általa felvázolt többek között Michel Foucault és Giorgio Agamben elméleteire építő értelmezésekből. A szerzőnek ezúton is köszönöm az inspirációt.

rolásához, ennyiben a *surveillance* (felügyelet) eszköze.[4] A Jardin des Plantesban az akvárium üvegfala mint az emberi és az állati világ, illetve nézők és nézettek világa közötti (mint végül kiderül, átjárható) válaszfal – melyhez hősünk egyre többször tapasztja az arcát – szimbolikus határvonalként funkcionál az elbeszélésben; amiként szimbolikus jelentőség tulajdonítható az őrnek is, aki a nézők és nézettek között húzódó határvonal fennmaradására ügyel „árgus szemekkel": „Arcomat az üveghez nyomva (ilyenkor az őr nyugtalanul köhintett egyet) megpróbáltam közelebbről szemügyre venni azokat az apró, aranyló pontokat, amelyeken át a rózsaszínű kis lények végtelenül lassú és távoli világába vezet az út".[5] Az őr, aki először a „Majd felfalja őket a szemével!" mondattal kommentálja a vendég szokatlan viselkedését, akit „bizonyára hóbortosnak tartott",[6] szerepe szerint meglehetős egyértelműséggel hozható a *surveillance*-szal összefüggésbe: a Jardin des Plantes esetében nem egyszerűen az állatokra vigyáz, hanem arra is, hogy a funkciók ne boruljanak fel, s őrzők és őrzöttek, illetve nézők és nézettek között bármiféle szerepcsere lehetetlenné váljon. Az axolotlok szemmel való felfalására vonatkozó megjegyzésében arra is érdemes felfigyelni, hogy a szemmel tartás privilégiumát magának tartaná fent; a látogatók megszemlélhetik az akváriumban kiállított élőlényeket, sőt az a dolguk, hogy ezt tegyék, de ennek a szemügyre vételnek az intenzitását az őrnek mintegy korlátoznia kell.[7]

Az Io-történet elbeszélése Ovidiusnál azzal indul, hogy minden rendű és rangú folyó összegyűlik Tempe völgyében, s nem tudják, hogy gratuláljanak vagy kondoleáljanak-e ahhoz, ami Penëusszal, a folyók királyával történt: hogy ti. leányát, Daphnét sikerült az utolsó pillanatban babérfává változtatnia, még mielőtt Apollo megerőszakolta volna. Egyetlen folyót hiányolnak a gyűlésről: Inachust, aki barlangja mélyére bújt vissza, s vizét könnyeivel táplálja (*imoque reconditus antro / fletibus auget aquas*, *Met.* I. 583–584), ugyanis nem találja leányát, Iót, akiről azt sem tudja, életben van-e még egyáltalán. Ekkor értesít minket az elbeszélő az előzményekről: Iuppiter megerőszakolta Iót, majd attól való félelmében, hogy a közeledő, őt kereső, s a nappal támadt hirtelen sötétséget gyanúval kezelő Iuno rajtakapja *furtum*át (itt értsd: lopott szerelmét), villámgyorsan tehénné változtatta. A főisten kénytelen a formás tehénkét (*bos*

4 A *surveillance* fogalmához vö. Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára (Budapest: Gondolat, 1990), a hierarchikus felügyeletről lásd különösen 234–242.

5 Cortázar, „Axolotl", 78.

6 Cortázar, „Axolotl", 79.

7 E gondolatmenethez felhasználtam Dobos Barna ötletét; köszönet érte.

[…] formosa, 612) Iunónak ajándékozni, aki, félve az újabb *furtum*tól (tehát vagy egy újabb félrelépéstől, vagy attól, hogy valaki ellopja jogos tulajdonát), a százszemű Argus felügyeletére bízza Iót.[8] Argus innentől szorgosan ügyel Ióra; Io pedig megkezdi nyomorult tehénéletét.

Az alábbiakban elemzendő jelenetet – melyben Io ráeszmél átváltozott mivoltára, megtalálja családját (nimfa nővéreit és Inachust), s végül az írás médiuma révén sikerül kommunikálnia iói identitását – Argus fellépése keretezi. Az elején száz szemét látjuk működésben (kettő mindig alszik, míg 98 mindig ügyel), a végén pedig azt figyelhetjük meg, amint elragadja Iót a családjától, majd elfoglalja pozícióját a hegy csúcsán (*montis sublime cacumen*, 666). A felügyelet totalitását 98 éber és kipihent szemén túl az a magaslati, panoptikus pozíció biztosítja, amely a maga *sublime* jelzőjével a fenséges kategóriájában implikált korlátlan érzékelés birodalmához is közel kerül. Cortázar felől olvasva Argus, a „iunói őr" (*custos Iunonius*, 678) nem más, mint az Io tehén mivoltára ügyelő teremőr, az emberek és állatok közti határ őrzője, aki arra törekszik, hogy a dolgok rendje ne sérüljön: az „eltűntté nyilvánított" Io átváltozásának erőszakos mozzanata maradjon abban a homályban, amelybe Iuppiter a megerőszakolás aktusát magát rejtette (599), s amely homályt Iuno maga is elfogadott cserébe azért, hogy Io *munus*ként, ajándékként az övé lett (616; 620). Az antropomorf istenek állati eredetének nyugtalanító mivoltára – Iuppiter bikaalakjára és a tehénszemű Héra tehén mivoltára[9]

8 A *furtum* jelentőségéről és a Iuppiter és Iuno közti alkudozás komikus részleteiről lásd P. OVIDIUS Naso, *Metamorphosen: Kommentar Buch I–III*, Hg. Franz BÖMER (Heidelberg: Winter, 1969), 192–193, *ad loc.* kitűnő észrevételeit. Különösen szellemesen kommentálja Iuppiter azon megjegyzését, miszerint a frissen létesült tehén „a földből született" volna (*Iuppiter e terra genitam mentitur*, 615): Bömer szerint itt Ovidius a főistent „a tetten ért kispolgár szerepébe manőverezi, aki egy olcsó hazugsággal akarja kidumálni magát" a szituációból. Az *auctor*t – amely Iuno *appositió*ja – ugyanitt mint 'tulajdonost' értelmezi.

9 Bömer szerint már csak tudománytörténeti érdekessége van Ed. Meyer feltételezésének, aki szerint Io „eredetileg nem más, mint Argos tehénszemű Hérája" (OVIDIUS, *Metamorphosen*, Hg. BÖMER, 177), az viszont bizonyos, hogy a mítosz korai változataiban Ió Héra papnője, vö. Frederick AHL, *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets* (Ithaca–London: Cornell UP, 1985), 146; a forrás Walter BURKERT, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1983), 166–168. Utóbbiban a kérdés vallástörténeti elágazásaira is fény derül. Az Ovidius-szöveg azon részlete, amelyben Iuno elismeri az ajándékba kapott tehén-Io szépségét (612–613), mintha arra utalna, hogy Iuno „tehénszemmel" is tekint az átváltozott lányra, s ebben a minőségében is értékeli; erre utal Bényei is (*Más alakban*, 144), megtámogatva az Európét megerőszakoló Iuppiter *formosus* jelzőjére való utalással (II. 851). A vallástörténeti kontextustól teljesen függetlenül is releváns Héra/Iuno „tehénszeme" éppen annak a történetnek a kontextusában, amelyben Zeus/Iuppiter éppen tehénné változtatja azt a lányt, akit feleségét megcsalva magáévá tett.

– emlékeztető Io (akinek neve mintegy keretezi Iunóét: **I**un**O**[10]) nyugtalanító mivolta akkor kiküszöbölhető, ha Io gondos őrizetben marad, körülvéve az állatokat az emberektől, illetve antropomorf istenektől elválasztó szögesdróttal.[11] Bár Argus, a teremőr állandó köhintését nem halljuk, amikor valaki túlságosan közelről kívánná szemügyre venni a tehénné vált Iót, s netán ráébredne arra, hogy az axolotlokhoz hasonlóan emberi tudattal rendelkezik, s állati testéből kitörni vágyik, ám végül mégis lecsap, s ha megkésve is, de ellátja *custos*i funkcióját: elragadja a családjával interakcióba került leányt (664 skk.), tekintettel arra, hogy az interakcióra nem is lett volna szabad, hogy sor kerüljön. Argus felügyelete – amelynek majd Mercurius erőszakos beavatkozása fog Iuppiter parancsára véget vetni – ugyanattól igyekszik védeni tehát a társadalmat, mint Cortázar teremőre: az arra való ráismerés lehetőségétől, hogy nézők és nézettek, emberek és állatok világa között lehetséges az átjárás. Argus itt nem pusztán mitológiai őr, hanem egy olyan mitológia őre, amelyben semmiféle visszaváltozás nem lehetséges; s tegyük hozzá, Ovidius átváltozásai többnyire ilyenek: Io kivételes visszaváltozása az a kivétel, amely erősíti az Argus védte szabályt. A „keret", amelyet Argus fellépése és közbelépése von az alábbi jelenet köré, annak jeleként is olvasható, hogy a felismerések, amelyekre itt sor kerül (Io felismeri önmaga átváltozott mivoltát; a családja felismeri, hogy a tehéntestben Io rejlik), illegitimek, s ha sor kerülhet rájuk, annak vagy a felügyelet elégtelensége az oka, vagy az, hogy a felügyelet nyújtotta keretek e felismeréseket a felügyelet színterén kívül érvénytelenné teszik. Argus felügyel arra, hogy amikor Ovidius megírja az elbeszélését, abban a hitben tegye: „mesét" ír (*cuento*, vö. Cortázar idézett szavaival), az olvasó pedig, fikcióként befogadva az elbeszélést, megmeneküljön a nyugtalanító lehetőségtől, miszerint bármikor átkerülhetünk az akvárium üvegfalán túlra. A fikció őreként Argus a dolgok rendjét szolgálja.[12]

10 Ahl erre a szembeötlő anagrammatikus jelenségre érdekes módon nem tér ki; számtalan másikra igen, pl. *IOvis, VIS, IO* (Ahl, *Metaformations…*, 145); *bOS quoque fORmoOSa, OS, BOS* (Uo., 146) stb.

11 „Argus […] bizonyosan a tábori felügyelet első képviselője" (Bényei, *Más alakban*, 145).

12 Tanulmányom mindkét lektorának szemet szúrt, hogy Cortázart Ovidiusra „visszaolvasva" mintha túlértékelném Argus „teremőri" szerepét az Io-elbeszélésben. Bolonyai Gábor arra hívta fel a figyelmemet, hogy Argus feladata itt pusztán Io őrzése, s nem indokolt ezt a funkciót kiterjeszteni további területekre (ember–állat-határ védelme stb.); Darab Ágnes pedig azzal kapcsolatban fogalmazta meg kételyeit, hogy éppen Argust tekintem a visszaváltozást alapesetben tiltó „mitológia" őrének, miközben éppen az Io-történet tanúskodik arról, hogy visszaváltozás kivételesen igenis lehetséges. Elfogadom, hogy a cortázari narratíva, illetve az a mód, ahogyan azt Bényei Tamás a metamorfózisok összefüggésében értelmezi, másfelől pedig ahogyan Argusról ő is mint „a tábori felügyelet első képviselője"-ről ír (Bényei, *Más*

Vegyük tehát szemügyre az imént felvezetett jelenetet, amelynek narratív keretét (kerítését) Argus fellépése és közbeavatkozása biztosítja. Io, miután hiába próbálkozott karjait könyörgőn Argus felé nyújtani (tekintve, hogy nem rendelkezett immár karokkal), megkísérli, hogy panaszait hallassa. A *queri*, amellyel hiába próbálkozott, Andrew Feldherr szerint kifejezetten elégikus panaszra utal,[13] amely az elbeszélt világban nem valósulhatott meg: helyette Io, illetve Io szája (attól függően, hogy a *conata* vagy a *conato* olvasatot fogadjuk el[14]) *mugitus*t, tehénbőgést hallatott:

> *et conata queri mugitus edidit ore*
> *pertimuitque* ***sonos*** *propriaque exterrita* ***voce*** *est.*[15]

alakban, *passim* és 145), Argus szerepével kapcsolatban „kreatív", ha tetszik az ovidiusi szöveg tudattalanját is felszínre hozni kívánó interpretációra inspirált. Argus a maga *Mischwesen* mivoltában az antropomorf, bár saját „tehénszemű" énjét is felfedő Iuno megbízásából jár el, és a megbízás szerint csakugyan kizárólag Iuppiter közeledésétől védi Iót – ugyanakkor mégis közbeavatkozik akkor is, amikor Io a családjával veszi fel a kapcsolatot, s így az emberlét felé vezető visszaúton teszi meg kezdeti lépéseit. Emberré való visszaváltozása pedig éppen Argus halála, pontosabban Mercurius általi meggyilkolása után (*Met.* I. 717–719) válik lehetségessé. Innen nézve tehát mintha Argus szerepe Ovidiusnál is (tehát nemcsak az én önkényes értelmezésemben) kiszélesedne a iunói megbízáshoz képest: a *surveillance* nemcsak Iuppiter közeledésétől, hanem általában az emberléttől „védi", vagyis tartja vissza Inachus lányát, akinek szorosan vett „emberi" identitását (másfelől) erősen színezi, hogy apja folyóisten, őt magát pedig nimfaként tartjuk számon.

13 „Io wants to lament, *queri*, the very task of an elegist, in fact the programmatic one, because elegy as a genre was believed to derive from lamentation" (Andrew FELDHERR, *Playing Gods: Ovid's* Metamorphoses *and the Politics of Fiction* [Princeton–Oxford: Princeton UP, 2010], 17–18). Feldherrnél ez a gondolat összekapcsolódik Io nevének „jajszóként" (ἰώ), s így a *me miserum/miseram* felkiáltás „fordításaként" történő értelmezésével (lásd alább). Az Ovidiusnál igen gyakori *me miserum* fordulatnak a szerelmi elégia műfaji jelölőjeként való értelmezéséhez – nem függetlenül Prop. I. 1, 1-től – lásd Stephen HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge: Cambridge UP, 1998), 29–34.

14 Bömer szerint a 637. sorban a *conata (et conata)* olvasat a helyes, mert a *conato*-val *(conatoque)* Ovidius szó szerint idézné önmagát (*Her.* 14, 91; OVIDIUS, *Metamorphosen*, Hg. BÖMER, 198, *ad loc.*); jóllehet az idézet mindenképp szó szerinti, legfeljebb a *conata* érvényesítésével az első szó módosul a *Metamorphoses*ben a *Heroides*hez képest. Tarrant kiadása is ezt követi.

15 Tarrant a 638. sort kirekeszti, a következő apparátusbeli megjegyzés kíséretében: *„seclusi, cf. Her. 14. 92"*. A *Heroides* vonatkozó sora így hangzik: *territaque est forma, territa voce sua.* A sor kirekesztését oly mértékben indokolatlannak tartom, hogy az idézetben nem láttam szükségesnek meghagyni a jelölést. Mint az előző jegyzet mutatja, a *Metamorphoses* szövege itt eleve rájátszik a *Heroides*re. A 637. sor szó szerinti idézet, ill. az *et conata* érvényesítésével majdnem az, a 638. sor erős variáció, ráadásul meglehetősen izgalmas játék a szinonimákkal (*pertimuit – externata*), illetve majdnem-szinonimákkal (*sonos – voce*), amint ezt a főszöveg további részében kifejtem.

> S igyekezetében, hogy panaszra fakadjon, tehénbőgés hagyta el a torkát; mire megrettent a [hallott] hangoktól *(sonos)*, és a saját hangja *(voce)* rémisztette meg [*másképp, az értelmezést némiképp megelőlegezve:* megrémisztette, hogy ez az ő saját hangja].
> (637–638)

Egyfelől a nemi erőszak által traumatizált szubjektum pszichés reakcióját láthatjuk a saját testtől való elidegenedésnek ebben a radikális változatában.[16] Másfelől ezek a sorok szofisztikált játékot mutatnak be a *sonus* és a *vox* főnevek szemantikájával. Ovidius korában ezek a szavak korántsem szinonimák: a klasszikus latinban a *sonus* mindenféle hangot jelenthet (állati hangot is, tárgyak hangját stb.), míg a *vox* elsősorban az artikulált, emberi hangra utal. S ha a *vox* jelölte magát az artikulált hangot, akkor a *sonus* ezzel szemben sokkal inkább az 'akusztikai hangra' utalt: jelesül arra a hangra, amelyet hallunk.[17] Mint A. S. Kline elmés angol fordítása mutatja („she was alarmed and frightened by the sound [*sonus*] of her own voice [*vox*]"),[18] mely szintetizálja Ovidius mellérendelő megfogalmazását, Io akusztikus önfelismerése igen komplex folyamat. Io először a *sonus*ától, jelen esetben *mugitus*ától rémült meg mint tőle független akusztikai jelenségtől: *pertimuitque sonos*. Ezt követően ismét megrémült, ezúttal ezeknek a „mú" hangoknak *(sonus, mugitus)* – a *mugitus* és a *sonos* többes száma a többszöri próbálkozásra is utalhat[19] – a saját hangjával *(propria vox)* való kísérteties azonosságától: *propriaque exterrita voce ext.* Ez természetesen paradox megfogalmazás, hiszen a *vox*, vagyis amit mondani akart, nem volt hallható: Kline fent idézett megoldása éppen ezt a paradoxont oldja fel, miszerint „megrettent és megrémült saját [végül szándékolt formájában el nem hangzó] *vox*ának *sonus*ától". Io tehát éppen hangjának valóságos hangjától rettent meg. Tulajdon *vox*a volt az, amely *mugitus*ként hangzott: kísértetiesen azonos volt egy tehén bőgésével.

Vajon mit mondott volna Io? Ha elvégezzük az Actaeon-történet megfelelő epizódjával való összevetést,[20] adódik egy igencsak izgalmas lehetőség. A szarvassá

16 Feldherr, *Playing Gods*, 16. Köszönöm Simon Attila észrevételét is.

17 Vö. *Oxford Latin Dictionary*, s. v. „sonus" és „vox". Külön köszönet Adamik Bélának, aki megvilágította számomra a két főnév szemantikájának különbségét a klasszikus latinban, különös tekintettel a *sonus*ra mint 'akusztikai hangra', illetve ezzel összefüggésben az akusztikus és artikulációs fonetika dichotómiájára.

18 Lásd online: http://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm.

19 Darab Ágnes észrevétele; köszönet érte.

20 A két jelenet összevetése éppen az állati hang felismerésének összefüggésében erősen adja

vált Actaeon egy Ióéhoz módfelett hasonló szituációban, ti. amikor meglátja a víztükörben a szarvait, így kiált:

> ***'me miserum!'*** *dicturus erat: vox nulla secuta est.*
> *ingemuit; vox illa fuit, lacrimaeque per ora*
> *non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.*

„Jaj nekem!", akarta mondani: de hang nem követte a szándékot. Felbőgött; ez volt a hang, és már folytak is a könnyei az arcán, amely már nem az ő arca volt; csak a tudata maradt a régi.
(*Met.* III. 201–203)

Ha Io ennek megfelelően a ***me miseram*** kiáltással próbálkozott, akkor ez a maga három *m* hangzójával kísértetiesen összecseng a *mugitus*ként megnevezett „mú"-val, s ennyiben Io kétszeres riadalma potenciálisan egy harmadik elemmel bővül: ijesztő, hogy tehénbőgést hallat, ijesztő, hogy ezt kénytelen saját hangjának elhangzó formájaként azonosítani, de még ezeknél is ijesztőbb, hogy ez a *sonus* bizonyos mértékig *mégis* azonos a szándékolt formájában el nem hangzott *vox*-szal, vagyis a meg nem valósult beszédaktussal. Mintha ennek visszhangját látnánk az Io-elbeszélés legvégén, a visszaváltozáskor. Itt Io, miután visszanyerte emberi alakját, óvatosan kísérletezik a beszéddel:

> *de bove nil superest formae nisi candor in illa.*
> *officioque pedum nymphe contenta duorum*
> *erigitur **m**etuitque loqui, ne **m**ore iuvencae*
> ***m**ugiat, et ti**m**ide verba inter**m**issa rete**m**ptat.*

A tehénformából nem maradt semmi, kivéve ragyogó fehér színét. Fel is egyenesedik a nimfa – megelégszik azzal, hogy két láb áll rendelkezésére –, ám fél megszólalni, nehogy fiatal tehén módjára bőgjön: óvatosan próbálkozik újra a félbehagyott emberi szavakkal.
(I. 743–746)

---

magát, vö. pl. Kári Driscoll, „»Das war eine Tierstimme!« Metamorphosen der Stimme bei Ovid und Kafka", *Tierstudien* 4 (2013): 25–35, aki a két ovidiusi narratívát Kafka *A per*ének összefüggésében olvassa.

Io itt attól fél, hogy nem nyerte vissza emberi beszédét, s továbbra is *mugitus* hagyja majd el a száját emberi szavak helyett; s valóban: a narrátor *m* hangokban dúskáló szavai mintha éppen az emberi nyelvben benne rejlő *mugitus*-lehetőséget illusztrálnák. Mintha maga az elbeszélő is attól félne, hogy szavaiban benne rejlik a szarvasmarhabőgés lehetősége.[21]

Ha tehát Io bőgése a *me miseram* kiáltás „helyett", annak állati változataként hangzott el, akkor ez implicite megelőlegezi Inachus hamarosan kétszer is elhangzó *me miserum* kiáltását. Io az Inachus folyó – vagyis édesapja – partjaihoz közeledik, apja víztükrében meglátja tehénarcát s újonnan nőtt szarvait, és elborzad új alakjától (639–641). Nimfa nővérei és édesapja először nem tudják, kivel van dolguk, ám a tehén-Io igen különösen, domesztikáltan viselkedik: tűri a simogatást, és kísérőnek szegődik el korábbi családjához (642–644). Apja fűvel eteti, amit elfogad, sőt csókolgatja apja kezét, „majd sírva fakad, s ha a szavak engedelmeskednének neki, segítséget kérne, s már mondaná is a nevét, s mindazt, ami vele történt" (647–648). Miután erre nincs lehetőség, Io nevezetes módon az íráshoz folyamodik. Io írásaktusa nagy valószínűséggel nevének leírásaként azonosítható (vö. *nomenque suum*, 648), vagyis egy I és egy O, a két fundamentális geometriai forma, egy vonal és egy kör leírásáról – ez minden további betű alapformája, ennyiben tehát egyfajta ős-írás[22] –, illetve homokba karcolásáról van szó.[23] Io a következőképpen „találja fel"[24] az írást:

littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.
'me miserum!' *exclamat pater Inachus inque gementis*
cornibus et nivea pendens cervice iuvencae
'me miserum!' *ingeminat; 'tune es quaesita per omnes*
nata mihi terras? tu non inventa reperta
luctus eras levior! [...]'

21 „[L]'allitterazione in *m-* prolunga ironicamente nel linguaggio umano l'eco del muggito da cui Io, incredula, si vede liberata" (Ovidio, *Metamorfosi: Volume I*, cur. Alessandro Barchiesi [Bologna: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Mondadori Editore, 2005], 228, *ad loc.*).

22 Driscoll, „»Das war eine Tierstimme!«", 35.

23 Ovidiusi párhuzamként lásd *Met.* X. 215–216 (*ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / flos habet inscriptum*, „saját jajszavát írja bele a szirmokba, s már ott is az AI AI felirat a virágon"), vö. Ovidius, *Metamorphosen*, Hg. Bömer, 199, ad v. 649.

24 „[S]iamo di fronte a una vera »invenzione« della scrittura" (Ovidio, *Metamorfosi*, cur. Barchiesi, 221, *ad loc.*).

> A szavak helyett leírt betű, melyet lába a homokba vésett, szomorú jelet adott testének átváltozásáról. „Jaj nekem!", kiált Inachus, az apja, majd a síró fiatal tehén szarvain és hófehér nyakán csüggve ismétli: „Jaj nekem! Te lennél a lányom, akit az egész világon kerestem? Kisebb gyászt okoztál, amíg nem találtalak, mint így, hogy rád találtam! […]"
> (649–655)

Inachus kétszer is ugyanazokkal a szavakkal reagál saját *anagnórisis*ére, mármint arra, hogy a betűknek köszönhetően a tehénben felismerte a lányát, mint amelyekkel Actaeon saját metamorfózisának felismerésére reagált, s amely nőnemű formában Io panasza is lehetett (volna): *me miserum*. Amint Andrew Feldherr írja, ez a formula nem más, mint a latin fordítása annak a görög indulatszónak, az ἰώ-nak („jaj"), amely egyszersmind homonim az Io névvel is. Inachus tehát nem tesz mást, mint hogy elolvassa az I+O betűket, és görögről latinra fordítja őket: *me miserum*.[25] Ennek az értelmezésnek a következményei olyan összetettek, hogy talán a legésszerűbb listázni őket: 1. Inachus mint apa olvasóvá válik, aki nem pusztán lánya nevét olvassa, s ezáltal felismeri őt, hanem a nevet magát olvasva – vagy itt *misreading*ről lenne szó? – a lányát magát olvassa és értelmezi, hogy mintegy pótolja annak hiányzó elégikus panaszát. A férfi olvasó tehát hangot ad egy néma, női szövegnek, ám ez ebben a pillanatban saját érzései kifejezésének médiumává válik. A *me miserum* ugyanis az önsajnálat kifejezője, s ennek megfelelően a beszéd folytatása is saját *pater familias*i balszerencséjéről tudósít. 2. Io neve ebben a „fordításban" indulatszóvá válik, s ezáltal egy olyan szóvá, amely, mint az itt világosan látható, „írható" (s ez igencsak fontos a *vox* és a *sonus* közti különbségtételben, vö. Donatus

25 „In fact, one might say that to recognize Io necessitates the cry alas. Lest anyone miss this point, Ovid works another clarifying transformation on the inscribed text, translating written Greek into spoken Latin in the reply of Inachus – *me miserum*! Inachus's words here reveal fully what is at stake in recognizing Io, not just the acknowledgment of her identity but a kind of sympathy that literally makes him the vehicle for her voice. *Me miserum* not only translates bovine Greek into comprehensible Latin – making clear for Ovid's readers what Io has written; it also conveys Inachus's own emotional response to the discovery. Inachus intends *me miserum* to represent his own suffering: however, in context the *me* is Io." (FELDHERR, *Playing Gods*, 19.) Vö. OVIDIO, *Metamorfosi*, cur. BARCHIESI, 221, *ad loc.*, ugyanezzel a megfigyeléssel („a una sorta di gioco di parole translinguistico"). Barchiesi arra is utal, hogy a *Heroides*ben Ovidius egyszer már kiaknázta az Io nevében benne rejlő nyelvközi lehetőségeket *quid, io! freta longa pererras?* („ó jaj, miért bolyongod be a hatalmas tengert?", *Her.* XIV. 103). Krupp József nagyszerű észrevétele szerint fennáll az az értelmezési lehetőség is, hogy Inachus görögül beszél, és a narrátor fordítja a szavait latinra.

aristotelési gyökerű *vox articulata*-meghatározásával: *scribi potest*[26]), ugyanakkor indulatszóként rendelkezik valamiféle irracionális vagy nem nyelvi karakterrel (ἰώ, ἰώ), aminek révén vészesen közel kerül a nem emberi *sonus*hoz, vagy, Donatus terminológiájával élve, a *vox confusá*hoz s ezáltal az állathanghoz. Nemcsak Io jelenlegi helyzete kettős tehát (ember/állat), hanem a nevében eleve is benne rejlik valamiféle kettősség, amely közelíti őt a nem jelentéses, s adott esetben nem emberi hangok világához.[27] 3. A „fordítás" hangsúlyos megismétlésével (*me miserum*, 651; *me miserum*, 653) Inachus nemcsak azt éri el, hogy Io, mint az egy rendes indulatszóhoz illik, duplikált formában szerepelhessen (ἰώ, ἰώ), hanem azt is, hogy olyan visszhangként foghassuk fel, amely Inachus jajszava után magának Iónak a jajszavaként is olvashatóvá válik.[28] Ezt azzal egészíteném ki, hogy Ovidius itt úgy játszik az *elisio* nyelvi és akusztikai lehetőségeivel,[29] hogy a *me miserum* (hangosan felolvasva) mindkétszer a hímnemű *-um* végződés nélkül csendül fel: *me miser' exclamat / me miser' ingeminat*. A hangzó szöveg – az írottal szemben – ezáltal nemsemlegessé, s így apára és lányára, valamint az Inachus által modellált férfi olvasóra egyaránt érvényessé válik.[30] 4. Ha komolyan vesszük Inachus folyóisten mivoltát (és a szöveg komo-

26 *Omnis vox aut articulata est aut confusa. Articulata est quae litteris comprehendi potest; confusa, quae scribi non potest* („Minden hang vagy artikulált, vagy zavaros [értsd: artikulálatlan – T. Á.]. Az artikulált az, amely betűkkel megragadható; a zavarosnak az a jellemezője, hogy nem írható le" (Donatus, *Ars grammatica maior*, Keil 4, 367). Vö. Driscoll, „»Das war eine Tierstimme!«", 25–26. A definíció aristotelési hátteréhez lásd Attila Simon, „Man and Other Political Animals in Aristotle", in *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, ed. Zoltán Kulcsár-Szabó, Tamás Lénárt, Attila Simon and Roland Végső (Basel: Springer, 2020, előkészületben).

27 Ez összefügg azzal, hogy az emberi hang mintha eleve vészesen kapcsolódna az állatihoz. Driscoll szerint ezért bízik Io inkább az írásban, semmint a hangban: „Es ist sicherer zu schreiben, und auf die Stimme gänzlich zu verzichten, da diese kann immer unversehens tierisch klingen" (Driscoll, „»Das war eine Tierstimme!«", 35). A következtetést a szerző abból a fentebb idézett jelenetből vonja le (bár az *m* hangok játékának regisztrálása nélkül), amelyben Io a visszaváltozás után retteg ismét megszólalni.

28 Az *ingeminat* ige még hangsúlyosabbá teszi ezt az ismétlést, amit megerősít Ovidius szójátéka: *inque gementis* (651) […] *ingeminat* (653), vö. Ovidio, *Metamorfosi*, cur. Barchiesi, 221, *ad loc.*

29 Akkor is, ha természetesen – mint Déri Balázs e konferencián is felhívta a figyelmem, amit hálásan köszönök – az *elisio* érvényesítése nem az egyetlen megoldás a sor (és az ehhez hasonlók) metrikus kiejtésére; a *synaloiphé* lehetőségével is számolnunk kell.

30 Feldherr utal Philip Hardie levelére, amely szerint Io „szövege" nemi értelemben is átváltozáson esett át: „for Inachus' *me* is grammatically masculine: »Even in the act of self-reflection the male reader is inevitably distanced from the female subjectivity.«" (Feldherr, *Playing Gods*, 19, 8. j.) A pontos észrevétel ugyanakkor figyelmen kívül hagyja az *elisiót*, amely a kiejtett változatban megengedi, hogy a melléknév Ióra is vonatkozhasson. Statius

lyan veszi, ahogy természetesen a megszemélyesítését is), akkor Inachus panasza éppúgy egy fordításaktus terméke, mint Io panasza. Inachus panaszát az elbeszélő fordította le *csobogásról latinra* annak érdekében, hogy Inachus lánya nevét – az Io nevet – *görögről latinra* fordíthassa. De nem pusztán görögről: egy olyan állapotból, amely emberi és állati, nyelvi és nem nyelvi, artikulált és nem artikulált, literális és geometrikus, hímnemű és nőnemű között oszcillál. Ezt az intermedier, illékony vagy inkább – az apa folyó mivoltára gondolva – *folyékony* állapotot Io írásának állapota is tükrözi: Io a folyóparti homokba írt, és írását maga a folyó vize olvasta el. S bár erre a szöveg közvetlenül nem utal, ezt az olvasásaktust akár úgy is felfoghatjuk, hogy Inachus habjai elmosták Io betűit. 5. Végül meg kell említenem Takács László briliáns megfigyelését,[31] amely egyébként Alessandro Barchiesi kommentárjában is olvasható, miszerint ha Io görögül írta le a nevét, akkor egy, a patájával húzott vonal mellett (mely a nagy ióta megfelelője) egyszerűen egy patanyomra kell gondolnunk, amely utóbbi nem áll távol a nagy ómega formájától.[32] Io írott szövege így egyszerre értelmezhető nyomként, aláírásként és pecsétként. Nyomai akár „véletlen" nyomok is lehetnek: Inachus értelmezése, amely *indicium*ként – jelként, aláírásként – olvassa őket, végső soron önkényes választás. Még akkor is, ha az ovidiusi narratíva természetesen ennek az értelmezésnek a segítségére siet.

Visszakanyarodva az epizód narratív keretéhez: nem meglepő, hogy Inachus panaszát követően Argus határozottan közbelép. Ezt már hamarabb is meg kellett volna tennie. Argusnak mint az „akvárium teremőrének" ugyanis éppen az lett volna a dolga, hogy a létezők intermedier, köztes, átmeneti mivoltát eltitkolja. Ne engedje, hogy kiderüljön, a tehén teste emberi lényt rejt. Ne engedje, hogy a természeti és társadalmi létezők klasszifikációja csorbát szenvedjen; hogy egy lény ellentmondjon annak a rendszertani besorolásnak, amely az akvárium címkéjén áll, *horribile dictu* új címkével helyettesítse a régit. (Ez természetesen égbekiáltó paradoxon, hiszen éppen az Argus típusú keveréklények azok, amelyek puszta létükkel, illetve fikciójukkal tagadják a rendszertani klasszifikáció lehetőségét. Ugyanakkor, mint Foucault írja, nélkü-

*Achilleis*ének egyes „nemváltó" *elisió*it tárgyalja Achilles skyrosi kalandjával összefüggésben: KOZÁK Dániel, „A nőnem ingatag: Grammatikai nem és identitás egy ezüstkori római eposzban", *Alföld* 63, 2. sz. (2012): 79–88; a tanulmány gondolatmenete erősen hatott rám a fentiek megfogalmazásakor.

31 Elhangzott az *Ovidius 2000* konferencián, az előadásomat követő vitában.

32 „Se si immagina che Io scriva il suo nome in lettere greche, si ottiene una forma adatta alle possibilità scrittorie di uno zoccolo nella sabbia: IΩ" (OVIDIO, *Metamorfosi*, cur. BARCHIESI, 221, *ad loc.*).

lük a rendszertan nem lenne lehetséges; átmeneti formájuk szükséges feltétele a rendszernek és általában a dolgok rendjének.[33]) Ne engedje, hogy nézők és nézettek között olyan, túlontúl intenzív interakció váljon lehetségessé, amely esélyt ad az átmenetiségnek. Ne engedje, hogy kiderüljön az axolotlokról vagy a világszép tehénkékről, hogy emberi elmével rendelkeznek. S amit végképp nem engedhet: hogy ezek az emberi elmék hírt adjanak magukról. Argus küldetése az elbeszélt világon belül természetesen sikertelen, ám annyit mégis elért, hogy az átmenetiségről hírt adó elbeszélést – szó szerint értve: Io írását – a fikció kalodájába zárja. Argusnak köszönhetően Io írását (IO vagy IΩ), vagyis a ***corporis*** *indicium* ***mutati*** *triste*-t – amely Feldherr szerint nem más, mint a *Metamorphoses*, avagy *mutata corpora* mint irodalmi mű miniatürizált formája[34] – *cuentó*ként, „kitalált meseként" olvassuk.

33 „[Ő]k szolgálnak eszközként a szomszédos formák közötti átmenetekhez, előkészítik és létrehozzák az őket követő kombinációkat, ahogy ők maguk is létrejöttek a megelőző formákból; korántsem zavarják meg a dolgok rendjét, hanem épp ellenkezőleg: hozzájárulnak ahhoz" (Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor [Budapest: Osiris, 2000], 155). Ovidiusi kontextusban idézi Bényei, *Más alakban*, 174.

34 Feldherr, *Playing Gods*, 20.

Darab Ágnes

VISAE CORREPTUS IMAGINE FORMAE (*MET.* III. 416)

Kép – szöveg – test Ovidius *Metamorphoses*ének Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésében

Az Ovidius-filológia utóbbi évtizedeinek egyik korszakos jelentőségű eredménye annak az intertextuális hálónak a felismerése és folyamatos újrarajzolása, amely az ovidiusi szövegeknek egymással és a költőelődök szövegeivel folytatott párbeszédében konstituálódik.[1] A narrátori ösztönzés e párbeszédben történő olvasásra a tematikus, motivikus és narratológiai megoldások végtelen változatosságát mutatja. A vizsgálatom tárgyát képező két szöveg, a *Metamorphoses* Narcissus- (III. 407–510) és Pygmalion-elbeszélése (X. 243–297)[2] közötti kapcsolatot alapvetően a vágyakozó tekintetben megképződő illúzió emberi-művészi kérdésköre[3] teremti meg. Ugyanakkor a két elbeszélés[4] analógiák folyamatos

1 Egyik legjelentősebb összefoglalása: Alessandro Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, ed. and transl. by Matt Fox and Simone Marchesi (London: Duckworth, 2001).

2 A *Metamorphoses* latin szövegét mindvégig a következő kiadásból idézem: Ovidius, P. Naso, *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant, Oxford Classical Texts (Oxford: Clarendon Press, 2004).

3 Az illúzió értelmezői szempontjának legteljesebb kifejtését az ovidiusi szövegkorpusz egészére alkalmazva Hardie monográfiája képviseli: Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

4 Az értelmezők a *Metamorphoses* Pygmalion-elbeszélésének párját többnyire az Orpheus-narratívában jelölik ki. A költő (akinek énekébe a Pygmalion-narratíva beágyazódik) és a szobrász ebben az olvasatban a *par excellence* művész, aki a határtalan művészi szabadságot és annak teremtő erejét demonstrálja: Simone Viarre, „Pygmalion et Orphée chez Ovide", *Revue des Études Latines* 46 (1968): 235–247; Charles Segal, „Orpheus and Augustan Ideology", *Transactions of American Philological Association* 103 (1972): 473–494. Az Orpheus-elbeszéléstől függetlenül lásd Joseph B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapel Hill–London: University of North Carolina Press, 1988), 219: „The story of Pygma-

mozgásban tartásával ösztönöz arra, hogy a szövegeket ne csak a maguk, hanem mindvégig egymás kontextusában is olvassuk.[5] Ez a narrációs technika a történetalakításban éppúgy megmutatkozik, mint – ettől aligha elválasztható-an – az egymásra alludáló, ezáltal egymással párbeszédbe léptetett két szöveg intertextuális mintázatában.[6]

A két elbeszélés alaphelyzete ugyanaz az emberi gesztus: az elutasítás. Ennek oka azonban a két történetben más és más. Narcissus gőgös (*tam dura superbia*, III. 354), aki nemcsak Echo,[7] hanem mindenki közeledésére érzéketlen visszautasítással reagál. Pygmalion a Propoetisok visszataszító életétől meg-

lion [...] demonstrates most vividly the power of artist and his art." Leach interpretációja ugyancsak az Orpheus–Pygmalion-analógiára épül, amely az ő értelmezésében azonban önmaga ellentétébe fordul, amikor is Pygmalion beleszeret az alkotásába, felszámolva ezzel művész mivoltát: Eleanor Winsor Leach, „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*", *Ramus* 3 (1974): 102–142; 123–125. Segal a természet és a művészet alkotta test kontextusában vizsgálja a Pygmalion-elbeszélést, és azt hangsúlyozza, hogy a szobrász csodája legalább annyira szerelmének tudható be, mint a művészetének: Charles Segal, „Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*", *Arion* 5, 3. sz. (1998): 9–41; 16–18.

5 A Narcissus–Pygmalion-analógia első kontextualizálását és komplex értelmezését Gianpiero Rosati (*Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle* Metamorfosi *di Ovidio* [Firenze: Sansoni Editore, 1983]), majd Philip Hardie végezte el, aki a Pygmalion-történetet egyenesen a Narcissus-történet *pandant*-jának nevezi (*Ovid's Poetics...*, 189). Újabban a két narratívát egymás kontextusában Elsner interpretálta, aki Pygmalion és Narcissus (utóbbit illetően elsősorban nem az ovidiusi elbeszélésre koncentrálva) alakjában nem az alkotó művész, hanem a szerelmes néző, a nézés/olvasás teremtő erejének paradigmáját, összességében pedig realizmus (Pygmalion) és naturalizmus (Narcissus) kérdéskörét látja: Jaś Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton: Princeton University Press, 2007), 113–176.

6 Allúzió és intertextualitás összefüggéséről lásd Stephen Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Roman Literature and its Contexts (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Az allúziót Hinds felfogásában használom, vagyis olyan terminusként, melynek sajátja egy határozott intenciót képviselő szubjektumnak, magának az alludáló költőnek a belépése az elbeszélő és a befogadó irodalmi diskurzusába: Hinds, *Allusion and intertext*, 47–51.

7 Rosati komplex elemzése óta nem kérdés, hogy Echo és Narcissus alakját és metamorfózisát Ovidius fűzte össze egyetlen elbeszéléssé nemcsak kauzális, hanem intertextuális összefüggésbe is rendezve a két történetet: Rosati, *Narciso e Pigmalione,* 20–31. A Narcissus- és Echo-narratívát – nem függetlenül a Pygmalion-elbeszéléstől sem – a quintilianusi értelemben vett illúzió–irónia-fogalompáros felől értelmezi: József Krupp, *Distanz und Bedeutung*: *Ovid's* Metamorphosen *und die Frage der Ironie*, Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge 2, Band 126 (Heidelberg: Winter Verlag, 2009), 85–120. Elemzésemben a történetegésznek a Narcissus-szálát mégis az Echo-kontextusból kiszakítva vizsgálom, amit a magam kijelölte szempont szem előtt tartása tesz indokolttá.

botránkozva (*offensus vitiis*, X. 244) választja a magányos életet. A világtól elzártan él, amelyet ezután tökéletesen kirekeszt az életéből.

Az analógiák mellett az ifjú és a szobrász helyzetének meghatározó különbsége, hogy Narcissus közege a *natura*, Pygmalioné a város, a civilizáció. Ugyanakkor Narcissust az erdei zug és a forrás, amelyre véletlenül talál rá, és amely rabul ejti, ugyanúgy kiszakítja a világból, mint Pygmaliont a maga választotta kivonulása. A hely, ahova az ifjú vetődik, éppen azért különleges, amiért ő maga is: rendkívül szép és mindenekfölött érintetlen.[8] A narrátor ez utóbbinak kitüntető figyelmet szentel, a szűkebben vett Narcissus-elbeszélés a hely intakt voltának részletező, hatsoros leírásával[9] veszi kezdetét (III. 407–410): az ezüstösen csillogó, kristálytiszta forrásvizet még sem pásztor, sem nyáj, sem madár vagy vadállat, de még egy belehulló faág sem érintette meg. A *locus amoenus*nak a tagadószók sorozatával (a *neque, nulla, nec* az első négy sorban összesen ötször fordul elő) kiemelt érintetlensége (*neque […] contigerant*, „nem ért el ide még senki", 408–409[10]) ráfelel Narcissus érintetlenségére: *nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* („sem fiú, sem lány nem érintette még", 355). Miként a hely ridegsége is. A forrás körül minden nyirkos (411) és hideg, az erdő még a nap melegétől is elzárja a helyet (412). Az érzéketlen lelket rejtő hibátlan szépségű alak (354) ebben az élőlényeket nélkülöző, ámbár hibátlan szépségű vegetációban ismer hamarosan önmagára.

Pygmalion történetében nem az ember nem járta tér, hanem a szobrász társtalansága kap különös nyomatékot annak háromszoros megfogalmazásával: *sine coniuge caelebs / vivebat thalamique diu consorte carebat* („feleség nélkül, magányosan élt, ágyában sokáig nélkülözte a társat", X. 245–246).

Mindkét elbeszélés fordulópontja egy vizuális tapasztalat és az általa kiváltott reakció. Az utóbbi, a két szemlélőben fellángoló szerelem[11] ugyanabban a vágyban és gesztusban kap megfogalmazást: a másik megérintésében

8 Az elbeszélésnek ez az összefüggése tipikus példája Hinds megállapításának, mely szerint Ovidius tájképesíti a mítoszt és mitizálja a tájképet: Stephen Hinds, „Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 122–149 (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 146.

9 Bömer forrás-*ekphrasis*nak („Ekphrasis über die Quelle") nevezi: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen: Kommentar, Buch I–III*, Hg. Franz Bömer (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969), 551.

10 A tanulmányban szereplő valamennyi idézetet a magam fordításában közlöm.

11 Ov. *Met.* III. 433; III. 464; III. 475; X. 244; X. 252–253. Elsner kiemelten fontos szerepet tulajdonít Pygmalion szerelmének, a vágyakozó szerelmes képzeletének, amely a hosszas szemlélés során végül azt látja, amit látni vágyik: egy valóságos lányt (*Roman Eyes*, 121–131).

és megcsókolásában.[12] Vizsgálatom szempontjából azonban erre a mozzanatra csupán a látvány kifejtette hatás metaforájaként tekintek. Az értelmezést a továbbiakban arra koncentrálom,[13] ami ezt a heves érzelmet mindkét szereplőben azonnal életre kelti: magára a látványra, a két műalkotásra, illetve a két mű megalkotásának a módjára: ki, mit és hogyan alkotott?

Narcissus történetében minden a *natura* alkotása. Az ifjút a hely különleges látványa vonzza magához, és a forrás (*faciemque loci fontemque secutus*, „a hely látványa és a forrás vonzásának engedve", III. 414), melynek vizében megpillantja azt a képet, amely foglyul ejti: *dumque bibit, visae correptus imagine formae* („és míg iszik, a megpillantott alakmás magával ragadja", 416).[14] Látvány *(facies)*[15] és hatása *(correptus)* fogja keretbe a történetalakító pillanatot. A hely látványában *(facies)* feltűnő alak *(visae […] formae)* képpé *(imagine)* lesz egy szempillantás alatt *(dumque bibit)*. Azt, hogy Narcissus a vízfelszínen kiformálódó látványt úgy szemléli, mint egy műalkotást, mind a látvány megnevezése, mind a szemlélőre tett hatás megfogalmazása, azok szóhasználata egyértelművé teszi. Amit Narcissus a víztükörben megpillant, nem *facies* (arc) és nem *corpus* (test), hanem *imago*,[16] ami képzőművészeti terminusként a kép-

12 Ov. *Met.* III. 427–428; III. 450–451; III. 453; X. 254; X. 256.

13 Ovidius mindkét elbeszélésének természetesen számos, különböző szempontok szerint szerveződő értelmezése van. A Narcissus-téma recepciójáról és az ovidiusi Narcissus-elbeszélés kutatástörténetéről, annak az irányairól jó áttekintést nyújt Gábor Sámuel tanulmánya, amely a maga értelmezésében egy tragédia szerkezetét imitáló *anagnórisis*-történetként olvassa a *Metamorphoses* elbeszélését („A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei: Ovidius: Átváltozások III. 339–510", in *Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képben,* szerk. Horváth Judit [Budapest: Gondolat, 2015], 261–278). Az ovidiusi Narcissusnak mint művésztörténetnek a recepciójáról felsorolásszerűen lásd Elsner, *Roman Eyes*, 137. A *Metamorphoses* Pygmalion-elbeszélésének recepciótörténetéről elemző áttekintést nyújt: Acél Zsolt, *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), 132–137. Ő maga a narratívát a *Metamorphoses* Orpheus-elbeszélésének kontextusában, az életet és a halált elválasztó határ átlépésének történeteként értelmezi (Uo., 37–140). Az ovidiusi Pygmalion recepciójáról lásd még Elsner, *Roman Eyes*, 113–115.

14 Rosati az ovidiusi narratívának ezt a részletét, miként az egészét is, valóság és illúzió, összességében a valóság érzékelésének és az identitás elvesztésének a drámájaként értelmezi. Eszerint Narcissus nem a szerelem, hanem kettős illúzió áldozata: az akusztikusé és az optikaié, mert mind a visszhangról, mind a víztükörben megpillantott látványról úgy hiszi, hogy az valaki másé (Rosati, *Narciso e Pigmalione*, 25–28).

15 A jelenet részletes elemzését, benne a *facies* együttes értelmezéséről mint a hely arculata és a víztükörben hamarosan megjelenő arc, lásd Krupp, *Distanz und Bedeutung*, 100–101.

16 Az *imago* összetett, de mindig művészeti kontextusban (szobor, festmény, ábrázolás, illúzió, tükörkép) megképződő jelentéséről a *Metamorphoses* egészében lásd Solodow, *The World of Ovid's…*, 205–209.

más megnevezése. Narcissus azonban nem az eleven, hanem a szobor-önmaga képmását[17] pillantja meg: *imago formae*.[18] Azt az önképét, amely olyan, mint egy parosi márványból faragott szobor: *ut e Pario formatum marmore signum* (419). Ezt az értelmezést csaknem bizonyossá teszi a narratív helyzetnek, illetve nyelvi megfogalmazásának egy további előfordulása a *Metamorphoses* IV. könyvében. Amikor Perseus repülése közben megpillantja a sziklához bilincselt Andromédát, a mozdulatlan testet először márványszobornak véli (*marmoreum ratus esset opus*, IV. 675), amelyet olyan csodálattal szemlél, és a megpillantott alakmás annyira magával ragadja, hogy csaknem megfeledkezik szárnyai mozgatásáról: *et stupet et visae correptus imagine formae / paene suas quatere est oblitus in aere pennas* (IV. 676–677). A Narcissus-epizódban szerepeltetett *imago* ugyanakkor játékba hozza a szó további tartalmait is. Egyrészt a 'csalóka kép, látszat' jelentését, amire a mondat folytatása is utal: *spem sine corpore amat: corpus putat esse, quod unda est* („amit szeret, nem test, hanem ábránd: testnek véli, ami hullámzás", III. 417). Ugyanennek a megfogalmazása később a *quam cernis, imaginis umbra est* („amit nézel, egy árnykép", 434), ahol az *imago* további, 'halotti árnykép' jelentését is érzékelhetjük, nyomatékosítva az *umbrá*val, amelyek együtt és külön-külön is az elbeszélés végét, Narcissus halálát anticipálják.[19]

Pygmalion történetében minden az *ars* produktuma. Így *is* érthető az elbeszélés legendás mondata: *ars adeo latet arte sua* („éppen művészetével fedi

17 Krupp elveti ezt az értelmezést: „Man möchte meinen, dass sich der Vergleich auf das Bild beziehen sollte, das Narcissus erblickt. Dies würde dann bedeuten, dass er sein Spiegelbild betrachtet, als sei es ein Kunstwerk. In den *Metamorphosen* liest man davon jedoch nichts. Im Gegenteil." Ugyanakkor Narcissus az ő értelmezésében is egy műalkotást lát, de nem a parosi márványszobrot, hanem annak a fikcióban megalkotott, imaginárius elefántcsont „párját", amit az ifjú (vagy inkább az elbeszélő) konstruál meg a tekintetével (Krupp, *Distanz und Bedeutung*, 101–104).

18 Gondolatmenetemet *forma* és *corpus* dichotómiájáról, annak központi jelentésképző szerepéről mind a Narcissus-, mind a Pygmalion-elbeszélésben támogatja, egyszersmind kiegészíti Krupp József elemzése a megérinthetetlen alak *(forma)* és a matériában létező test *(corpus)* összefüggéséről (*Distanz und Bedeutung*, 91–92).

19 Hardie Echo és Narcissus ovidiusi elbeszélésének előzményét és párhuzamát Lucretius *De rerum naturá*jának negyedik, az érzékelést és az érzéki csalódást taglaló könyvében látja, és Ovidius narratíváját ennek a didaktikus és racionális szövegnek a mitologizálásaként és poétizálásaként értelmezi. Mindeközben a lucretiusi *simulacrum*-elméletet, illetve a *simulacrum* három típusát olvassa ki Ovidius narratívájából is: a csalóka kép, az érzéki csalódás és a halotti avagy szellemkép jelentésének összjátékát, lásd Philip Hardie, „Lucretius and the Delusions of Narcissus", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 20 (1988): 71–89; Hardie, *Ovid's Poetics…*, 150–165.

el, hogy művészet", X. 252).[20] Az ovidiusi mítoszformálással[21] szobrászként[22] előtűnő Pygmalion hosszú magányában a Narcissus-narratíva parosi márvány *kuros*ának *pendant*-jaként is felfogható elefántcsont *koré* szobrot alkot. A narrátor ezt azonban következetesen eleven testként írja le, ami a szobor tökéletességének kifejezéseként és az elbeszélés befejezésének előrevetítéseként egyaránt értelmezhető: *virginis est verae facies, quam vivere credas / et, si non obstet reverentia, velle moveri* („mint igazi szűznek, olyan az arca, azt hinnéd, hogy él, és hogy mindjárt megmozdul, hacsak a szemérmesség nem tartja vissza", 250–251). Pygmalion maga sem szobornak, hanem eleven testnek tekinti (*saepe manus operi temptantes admovet, an sit / corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur*, „meg-megérinti, tapogatja munkáját, eleven test-e vagy elefántcsont, és még most sem vallja be, hogy elefántcsont", 254–255), és akként is bánik az alkotásával:[23] ajándékokkal kedveskedik neki (260–263), és felékíti (263–266). A ruhákkal, gyűrűvel, nyaklánccal, fülbevalóval és szalagokkal feldíszített *virgo* hiánytalan képét nyújtja egy eleven és egy szobor *koré*nak egyaránt.

A víz felszínén lebegő, látvány és látszat narratív határán lebegtetett *imago* úgy hat Narcissusra, mint a legragyogóbb műalkotás: *adstupet ipse sibi, vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum* („bámulja csodálva saját magát, és csügg rajta ugyanazzal a tekintettel mozdulatlanul, mint egy

20 Rosati szerint a művészet illúzióteremtő képességének a megfogalmazása (*Narciso e Pigmalione,* 64).

21 Ovidius forrásairól és a mítoszt átformáló tevékenységéről lásd P. Ovidius Naso, *Metamorphosen: Kommentar, Buch X–XI*, Hg. Franz Bömer (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980), 93–97; Szilágyi János György, „Az »Átváltozások« költője", in Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, 31–59 (Budapest: Magvető Kiadó, 1982), 37–41.

22 A Pygmalion-narratíva legelterjedtebb metapoétikus olvasata művészelbeszélésként értelmezi Ovidius szövegét: Leach, „Ekphrasis and the Theme…", 125; Szilágyi, „Az »Átváltozások« költője", 43–45; Rosati, *Narciso e Pigmalione*, 64; William S. Anderson, „The Artist's Limits in Ovid: Orpheus, Pygmalion and Daedalus", *Syllecta Classica* 1 (1989): 1–11; Karl Galinsky, „Ovid's Poetology in the Metamorphoses", in *Ovid: Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag,* Hg. Werner Schubert, 305–314 (Frankfurkt am Main: Peter Lang Verlag, 1999), 310–313; Gloviczki Zoltán, *Ovidius ars poeticája* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008), 67–71; Elsner, *Roman Eyes*, 121–125. Vö. „Pygmalion is a figure for the visual artist, and also for the poet" (Hardie, *Ovid's Poetics…*, 189).

23 Egyes értelmezések szerint mindezek a szobrász őrületbe forduló heves szerelmének a szimptómái: „Ovidius clearly marks these gestures as silly, and in another mood they could be signs of incipient madness. […] this endig also leaves it ambiguous whether Pygmalion is just a lucky fool or a creative genius." (Segal, „Ovid's Metamorphic Bodies", 18.) Vagy: „we might say that Pygmalion either the recipient of a divine miracle or finally and certifiably mad" (Elsner, *Roman Eyes*, 130).

parosi márványból faragott szobor", III. 418–419). Az *adstupet* egy képzőművészeti alkotás csodálva szemlélésének tipikus kifejezése.[24]

A mondat folytatása azonban nemcsak ennek a reakciónak ad nagy nyomatékot, hanem – amennyiben teret engedünk a jelentések vissza és előre utaló, az ovidiusi költészetre nagyon is jellemző játékának – koncentrátuma annak a folyamatnak, amelynek végén Narcissus azzá válik, amit valójában lát. Először csodálva szemléli *(adstupet)* a másiknak látott magamagát *(ipse sibi)*, majd mozdulatlanul *(inmotus)* és rezzenéstelen tekintettel *(vultu [...] eodem)* csügg *(haeret)* a látványon *(vultu)*, olyannyira, hogy végül az ő látványa is szoborként hat *(ut e Pario formatum marmore signum)*.

A Narcissus-elbeszélés maradéktalanul naturális világának, a látható valóságot tökéletesen imitáló és megkettőző (*spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus*, „a földön fekve tekint iker-csillagára, szemére", III. 420), természet alkotta tükörképnek éles ellentéte a Pygmalion-elbeszélésben többszörösen nyomatékosított megalkotottság és artisztikusság. Pygmalion a hófehér elefántcsontot (*niveum [...] ebur*, X. 247–248) csodálatos művészettel, sikeresen (*mira feliciter arte*, 247) kifaragja (*sculpsit*, 248), és olyan alakká formálja (*formamque dedit*, 248), amilyen a valóságban nincs: *qua femina nasci / nulla potest* („amilyen nő nem tud születni", 248–249). A mondat általánosan elfogadott értelmezése a kitételt, mely szerint még a természet sem képes ilyen nőt teremteni, a szoborlány egyedülálló szépségére érti, aminek alapját a *forma* 'szép alakú' értelmezése képezi.[25] A szöveg azonban nem szépségről és nem szép alakról beszél, hanem olyan formáról, valaminek olyan képéről, amilyen a valóságban nem tud spontán létrejönni. Csak a művészetben, hiszen a szobrász urbánus világának elszigetelt műtermében elkészül az alkotás, ami egy maradéktalanul materiális *opus* (*operisque sui concepit amorem*, „és beleszeretett a saját művébe", 249). Ennek az *opus*nak a narrátori megnevezése azonban sohasem *imago* vagy *signum* vagy *simulacrum*, hanem *virgo* („szűz", 250; 275; 292) és *puella* („lány", 280). A szoborlányt Pygmalion ugyanolyan ámulattal szemléli, mint Narcissus a maga képmását. A *miratur* (252) mint a műalkotások szemlélésének másik tipikus kifejezése nemcsak a látvány keltette azonos hatás megfogalmazódása,

24 Narcissus és Aeneas szemlélésének ekphrasztikus analógiájáról lásd Hardie, *Ovid's Poetics...*, 146–148; Konkoly Dániel, „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)", *Ókor* 14, 4. sz. (2015), 60.

25 Elena Theodorakopoulos, „Clousure and Transformation in Ovid's *Metamorphoses*", in *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, eds. Philip Hardie, Alessandro Barchiesi, Stephen Hinds, 142–161 (Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999), 144; Gloviczki, *Ovidius...*, 69; 95; Elsner, *Roman Eyes*, 124.

hanem ugyanabba a pozícióba is helyezi az elbeszélések főszereplőit: egy-egy műalkotás elszemlélőiként láttatja őket. A két szemlélésnek a fokalizálása is egybeesik. Narcissus hason fekve (*procubuit*, III. 414; *humi positus*, 420) iszik a forrásvízből, amikor megpillantja a képmást, amit a továbbiakban mindvégig ebben a testhelyzetben szemlél. Pygmalion az ágyába viszi (X. 267–269) a szoborlányt, és reá fekve (*incumbens*, 281; *virgo / […] timidum ad lumina lumen / attollens pariter cum caelo vidit amantem*, „a szűz / […] a fényre emelve félénk tekintetét az égbolttal együtt egyszerre látja meg szerelmesét", 292–294) veszi észre a szobortest oldódását.

Amit Narcissus néz, látszólag önmaga: *spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus* („a földön fekve tekint iker-csillagára, szemére", III. 420). A megelőző mondat azonban éppen a földön hasalva víz fölé hajló fiú látványának a szoborszerűségére utal: *ut e Pario formatum marmore signum* („mint egy parosi márványból faragott szobor", 419). Ismét játékba hozva az ovidiusi narratíva jelentést megkettőző jellegét, ha a *geminum*ot nem csak az utána következő *sidus*, hanem az előtte álló *signum* jelzőjeként is értelmezzük, és egybeolvassuk a két félmondatot, azt a jelentést kapjuk, amelynek nyitánya az *adstupet* (418), egy szobor csodálattal teli szemlélése: *signum / spectat humi positus geminum* (419–420) – a földön fekve nézi ikermás szobrát. Ezt az értelmezést a folytatás (421–424) is támogatja, hiszen a leírás alapján a látvány nem más, mint egy márvány *kuros*, amelynek a haja Bacchushoz és Apollóhoz is méltó (*et dignos Baccho, dignos et Apolline crines*), a nyaka mint az elefántcsont (*eburnea colla*), hószín ifjú arcát (*impubesque genas*) pír teszi még ragyogóbbá (*decusque / oris et in niveum mixtum candore ruborem*). A narrátor folyamatosan tévedésnek[26] nevezi Narcissus képértelmezését (*oculos […] incitat error*, „tévedés, mi tekintetét izgatja", 431; *tantus tenet error amantem*, „tévedés, mi fogva tartja a szerelmest", 447), a fiút pedig oktalannak (*se cupit imprudens*, „oktalanul maga után vágyakozik", 425), mert nem ismeri fel, hogy amit lát, és ami után epekedik (*quid videat, nescit*, 430), az elérhetetlen közelségben szemlélt ifjú nem létezik (*quod petis, est nusquam*, „ami után sóvárogsz, sehol sincs", 433). Eleven testnek véli (*corpus putat esse*, 417; *credule*, 432) a látványt, amely valójában egy képmás (*imago*, 414, 432, 461; *simulacra*, 430), sőt egy képmás visszatükröződő árnyképe (*ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*, 434). Eszerint tehát a víztükör, a természet egy szobrot, egy műalkotást imitál. Az istenekhez hasonló, egye-

26 Rosati Narcissus – és a *Metamorphoses* számos szereplőjének – *error*jában az eposz fő motívumának újabb és újabb illusztrációját látja: a dolgok változékonyságának, látványuk illuzórikus voltának a megmutatkozását (*Narciso e Pigmalione,* 39).

dülállóan szép (*puer unice*, 454), mozdulatlanságában parosi márványszoborként föltűnő Narcissus *imagó*ját, amely rögtön elillan, amint a szobortest életre kel (*quid frustra simulacra fugacia captas?*, „hiába miért kapkodsz elillanó képek után?", 432).

A két elbeszélést lezáró átváltozások ugyancsak egymás analógiái és inverzei.[27] Az élet jele, az arcpír és az életerő Narcissus szoborként láttatott testét elhagyja (*et neque iam color est mixto candore rubori*, / *nec vigor et vires et quae modo visa placebant,* / *nec corpus remanet*, „eltűnt már a fénylő fehérséggel elegy pír, el az elevenség és az erő is, mindaz, ami tetszett rajta, a teste sem volt már élő", III. 491–493), Pygmalion testként láttatott szobrán láthatóvá és tapinthatóvá lesz (*temptatum mollescit ebur*, *positoque rigore* / *subsidit digitis*, „megérinti, lágyul az elefántcsont, felenged merevsége, és ujjai alatt benyomódik", X. 283–284; *erubuit*, „elpirult", 293). Narcissus képet vagy inkább a saját képmását csodáló szemét a halál zárja le (*lumina mors clausit domini mirantia formam*, „szemét, mely urának képmását csodálja, a halál zárja le", III. 503). Pygmalion *virgó*ja az éltető fényre nyitja ki a szemét és emeli fel a tekintetét (*ad lumina lumen* / *attollens*, X. 294–295). A mindkét elbeszélésben szereplő viaszhasonlat részben metaforájává válik az – ellentétes irányú – átalakulásoknak, melyeknek végeredménye mindkét esetben az lesz, ami a két alak lényege.[28] Narcissus teste azzá lett (*nec corpus remanet*, III. 493; *lumina mors clausit domini mirantia formam*, 503), ami Pygmalion szobra volt: formává. Pygmalion szobra pedig azzá, ami Narcissus valaha volt: *corpus erat* („test volt", X. 289). A naptól szétolvadó (*ut intabescere flavae [...] cerae [...] solent*, „ahogy a sárga viasz megolvad", III. 487–489), illetve meglágyuló (*ut Hymettia sole* / *cera remollescit*, „ahogy a hymettusi viasz meglágyul a napon", X. 284–285) viasz képe ugyanakkor nemcsak vizualitást kölcsönöz a két metamorfózis-narratívának, hanem egy szobor megalkotásának, a formálásának a folyamatát is megidézi, vagyis mindeközben művészet- és alkotásesztétikai kérdésekre reflektál.

27 Rosati értelmezésében a *Metamorphoses* Pygmalion-elbeszélésének fő motívuma ugyanúgy valóság és illúzió oppozíciója, mint a Narcissus-narratívának, azonban az analógia az előbbiben a visszájára fordul. Pygmalion történetében a lány valóságosságának illúziója válik realitássá, míg Narcissus történetében a másikként fölfogott realitás lesz illúzióvá (*Narciso e Pigmalione,* 61–66).

28 Solodow értelmezésében (*The World of Ovid's...,* 176–183) minden ovidiusi metamorfózis a karakter lényegének, az esszenciálisnak a megmutatkozása: „the Ovidian concept of metamorphosis as clarification" (Uo., 183). Petrifikáció–szobor–metamorfózis átjárhatóságáról és lezáratlanságáról lásd Andrew Feldherr, „Metamorphosis in the Metamorphoses", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 163–179.

A Narcissus-narratívában maga a *natura* lép az alkotó szerepébe, idősebb Plinius megfogalmazását kölcsönvéve a *natura omnium artifex* (a természet, mindennek alkotó mestere) avagy az *artifex natura*.[29] A Pygmalion-elbeszélésben maga a szobrász az *artifex*, illetve a *mira ars*. Az alkotás mindkét esetben ugyanaz: az emberi test egy *kuros*, illetve egy *koré* szobor formájában. A test a két narratívában azonban nem biológiai entitásként, hanem olyan konstrukcióként tűnik fel, melynek elsősorban az esztétika szférájában vannak tétjei. A narrátor a test mint esztétikai konstrukció megnevezésére egyaránt a *forma* főnevet használja. Amit Narcissus megpillant, és amiért szerelemre lobban, egy műalkotás képe, egy *imago formae* (*visae correptus imagine formae*, III. 416). Az ifjú a halála pillanatában is ezt csodálja: *lumina mors clausit domini mirantia formam* (503). A *forma* esetünkben nem a leggyakrabban használt 'látható alak, külső megjelenés' értelmében fejti ki teljes jelentésképző erejét, hanem a 'valaminek / valakinek a hasonlóságára megalkotott képmás'[30] jelentésben. Abban az értelemben, ahogy Ovidius máshol is alkalmazza: *colitur pro Iove forma Iovis* („Iuppiter helyett Iuppiter képmását tisztelik", Ov. *Pont.* II. 8. 62). Narcissus parosi márványszobornak tűnő teste ezt a jelentést konkretizálja. A *forma*, aminek *imagó*ját az ifjú mindvégig bámulja, egy parosi márványból faragott szobor: *e Pario formatum marmore signum*.

A Pygmalion-narratívában a szobrász csodálatos művészetével (*mira arte*, X. 247) faragja a természet adta élettelen anyagot, az elefántcsontot olyan alakká (*formam dedit*, 248), amilyet a *natura* sem képes teremteni (*qua femina nasci nulla potest*, 248–249). A *forma* értelmezése szempontjából is fontos, hogy Pygmalion éppen a *natura* teremtette erkölcstelen asszonyoktól megbotránkozva és megundorodva vonul vissza magányába: *offensus vitiis, quae plurima menti / femineae natura dedit* („megbotránkozva a bűnöktől, melyeknek többségét a női szívnek adta a természet", 244–245). A bűnös asszonyok a természet alkotásai: *natura dedit*. A makulátlan és hibátlan alkotás a művészet produktuma: *arte formam dedit*. A *natura* alkotása nem tökéletes, nem úgy az *ars*é. Az előbbinek *femina*ként, az utóbbinak *virgó*ként történő megnevezése nemcsak a testi és erkölcsi értelemben vett tisztátalanság–tisztaság megfogalmazódása, hanem még inkább a naturális és artisztikus közötti határozott distinkcióé. Pygmalion *koré*jának megelevenedését ennek a megalkotott formának a rendkívüli szép-

29 *NH* II. 3; II. 66. A *Metamorphoses*ben is előfordul a természetnek ezzel analóg körülírása: *artifices natura manus admovit* (XV. 218).

30 *ThLL* VI/1, 1082: *imago ad similitudinem alicuius rei formata*; a.) *generatim: forma similis corpori animalium vel rerum*. *OLD* (1992) 722: likeness, image: b.) of artistic representation.

ségével szokás magyarázni, egyben fordítani.[31] Azonban a szó *figura pulchra* (szép alak) vagy *pulchritudo* (szépség) jelentésben csak korlátozott mértékben volt használatban,[32] vagyis ez az értelmezés korántsem magától értetődő.[33] A Pygmalion-narratíván belül, valamint annak a Narcissus-narratívával együtt felépülő kontextusában értelmezve, a *forma* itt is a 'valaminek a hasonlóságára megalkotott képmás' jelentésében[34] állhat. Pygmalion az elefántcsontból a természet teremtette női testhez hasonlatos, de azzal nem maradéktalanul egyező, mégis – vagy éppen ezért – tökéletes képmást alkotott. A mester mind a külső megjelenést, mind a makulátlan tisztaságot, valamint az artisztikusságot tekintve a nőiségnek a tökéletes *imagó*ját alkotta meg.

Mindennek ismeretében talán kimondható, hogy a *Metamorphoses* Narcissus- és Pygmalion-narratívája *natura* és *ars*, *imitatio* és *phantasia*[35] kérdéskörét

31 Devecseri Gábor fordításában: „Nagy művészettel készített szobrot eközben / hó elefántcsontból, amilyen szép nő a világra / nem születik sohasem" (Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor [Budapest: Magyar Helikon, 1975], 284). Frank Justus Miller fordításában: „Meanwhile, with wondrous art he succesfully carves a figure out of snowy ivory, giving it a beauty more perfect than that of any woman ever born" (Ovid, *Metamorphoses II.*, trans. Frank Justus Miller, revis. G. P. Goold, The Loeb Classical Library [Cambridge, MA: Harvard University Press: London: Heinemann, 1984], 83). Georges Lafaye fordításában: „Cependant, grâce à une habileté marveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son oeuvre" (Ovide, *Les Metamorphoses*, *Tom. II. (VI–X)*, trad. Georges Lafaye, corr. H. Le Bonniec [Paris: Les Belles Lettres, Budé, 1989], 130).

32 *ThLL* VI/1, 1072: *sensu limitato: de figura pulchra, i. q. pulchritudo. OLD* (1992) 722: 5. Fine and handsome appearance, beauty, good looks.

33 Erich Rösch fordítása mögött ugyanez a belátás sejthető: „Weiβes Elfenbein schnitzte indes er mit glücklicher Kunst und / gab ihn eine Gestalt, wie sie nie ein geborenes Weib kann / haben" (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, übertr. und hg. Erich Rösch, Sammlung Tusculum [München–Zürich: Artemis Verlag, 1983[10]], 371).

34 Miként Deucalion és Pyrrha történetében az emberi alakká formálódó kő leírásában: *videri / forma potest hominis, sed, uti de marmore coepta, / non exacta satis* („emberi alaknak tűnhet, de, mint amikor a márványt kezdik megmunkálni, nem eléggé kész", Ov. *Met.* I. 404–406).

35 Az Ovidius korabeli városi kultúrának, illetve az urbánus ízlésnek a Flavius kori irodalomban megmutatkozó világáról, *ars* és *natura* viszonyának korabeli megítéléséről részletesen lásd Rosati, *Narciso e Pigmalione,* 68–93. *Urbanitas*, *imitatio* és *phantasia* kérdéskörét széles kutatástörténeti áttekintésbe ágyazva tárgyalja: Acél, *Orpheus éneke…,* 170–210. Ugyanakkor fontos leszögezni, hogy Rosati a maga Pygmalion-értelmezésében a *phantasia*-esztétikának nem a tematizálásáról, hanem az eseti megmutatkozásáról ír, amikor is az alkotó nem a valóság imitációját, hanem annak benső ideáját önti formába: „Egli realizza l'idea di donna che porta dentro di sé, senza ispirarsi a modelli esterni" (Rosati, *Narciso e Pigmalione*, 83, 74. j.). Ugyancsak fontos azt is megjegyezni, hogy Szilágyi János György éppen azért nevezi az *Átváltozások* Pygmalion-történetét Ovidius művének, mert azt Ovidius legszemélyesebb vallomásaként értelmezi a művészi alkotómunkáról, melynek fő tevékenysége „az élet jelenségeinek utánzása, a *mimésis*

tematizálja. A két elbeszélés e művészet- és alkotásesztétikai lehetőségeket nem csak a maguk narratív keretein belül értelmezi, hanem az egymással folytatott párbeszédükkel teszi azt teljessé. A két, folyamatosan egymásra reflektáló narratíva *natura* és *ars* viszonyát nem oppozícióba és nem hierarchiába rendezi, hanem azt a sajátosan ovidiusi értelmezést közvetíti, amely a *Metamorphoses* más elbeszéléseiben is megfogalmazódik, talán nem véletlenül ugyancsak a *locus amoenus* kontextusában. Thetis barlangjának leírásában a következőképpen: *est specus in medio, natura factus, an arte / ambiguum, magis arte tamen* („középen van egy barlang, a természet alkotása vagy a művészeté, kétséges, mégis inkább a művészeté", XI. 235–236). Az Actaeon-elbeszélésben, Diana szent ligetének grotta-leírásában pedig így: *simulaverat / artem ingenio natura suo* („a természet a maga leleményességével utánozta a művészetet", III. 158–159).[36]

Mintha csak erre a mondatra reflektálna a másik *Metamorphoses*, Apuleius regényének leírása egy pazar ház oszlopcsarnokáról, ahol Diana parosi márványszobra egy mesterségesen megalkotott grotta előtt áll.[37] A barlang peremén csüngő szőlőfürtök olyannyira tökéletes utánzatai a valóságnak, hogy itt a művészet szinte felülmúlta a természetet: *quas ars aemula naturae veritati similes explicuit* („melyeket a művészet, a természet vetélytársa a valódival egyenértékűnek alkotott", II. 4). Apuleius tehát azt az ókor folyamán mindvégig megingathatatlan művészetesztétikai tézist visszhangozza az alkotó természet meghaladhatatlan mérceként működő tökéletességéről, amelynek valóságos példatárát hagyományozták ránk az idősebb Plinius *Naturalis historiá*jának művészanekdotái.

---

helyett a belső látomások – a *phantasia* – szülötteinek kivetítése" (Szilágyi, „Az »Átváltozások« költője", 42). Szilágyi tehát a romantikus kreatív fantázia értelmében használja a kifejezést. A magam Pygmalion-értelmezése a *phantasia*-esztétika Ovidius korabeli felfogásában tér el mindkét értelmező szóhasználatától. Miként a folytatásból kiderül, a terminus az 1. században – és az antikvitás egészében – a mindennapi tapasztalatokon túl lépő, kreatív képzelet jelentésében nem volt használatban, lásd Anne Sheppard, „Imagination", in *A Companion to Ancient Aesthetics*, eds. Pierre Destrée and Penelope Murray, 366–380 (Chichester: Wiley Blackwell, 2015), 361.

36 További szöveghelyeket lásd Rosati, *Narciso e Pigmalione*, 70–72; Gloviczki, *Ovidius…*, 108.

37 A két szöveg közötti intertextuális kapcsolat felépítésében az is szerepet játszhat, hogy Apuleuis leírásában Actaeon szobra és kutyái, vagyis a története is láthatóvá lesz. Barchiesi és Hardie Apuleius *ekphrasis*ában nemcsak az Actaeon-történet ovidiusi változatának a tudatos választását hangsúlyozza, hanem az adaptált átváltozás-motívumnak az esszenciális azonosságát is. Tehát a két Actaeon-elbeszélés metamorfózisát, amelynek következménye az állati testben emberi tudattal megélt lét, a szerző, a narratív hang és a szereplő önreflexív viszonyának a megmutatkozásaként értelmezik: Alessandro Barchiesi and Philip Hardie, „The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio", in *Classical Literary Careers and their Reception*, eds. Philip Hardie and Helen Moor, 59–88 (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 74–76.

Az ifjabb Plinius etruriai villájának leírása (*Ep.* V. 6) ugyanakkor másoktól nem tapasztalt egyensúlyt teremt *natura* és *ars* viszonyának értékelésében. A völgybe belesimuló villa felülről elénk táruló látványa olyan, mintha nem is valódi tájat látnánk, hanem egy rendkívüli szépséggel megfestett képet: *neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere* („mert úgy fog tűnni, hogy nem is valódi tájat, hanem egy különlegesen szép festményt látsz", V. 6. 13). A villa felé vezető úton következik egy rét, amelyet a természet nem kevésbé szemet gyönyörködtetővé alkotott, mint a fenti részeket a mesterség (*pratum inde non minus natura quam superiora illa arte visendum*, V. 6. 18).

Az ifjabb Plinius leírásában az *ars*ként ható, illetve a vele egyenértékűnek látszó *natura* ugyanannak az esztétikai paradigmaváltásnak a megmutatkozása, mint Ovidius határozott – és ebben a tekintetben egyedülálló[38] – állásfoglalása a művészetet utánzó természetről. A Narcissus-elbeszélésben az alkotás módja az imitáció. A *natura* maga készíti el egy műalkotásnak, egy meghaladhatatlan szépségű parosi márványszobornak a képmását. A látható valóság pontos, azt reprodukáló és ezzel megkettőző utánzása, az *imitatio* hagyományos gyakorlata Ovidius narratívájában nem lehetséges. Mert a *natura* folyamatos mozgás és változás. A természet *fugax*, mint a hullámzó víztükör (*quid frustra simulacra fugacia captas?*, III. 432), amelyben nincs állandóság,[39] csak a szoborszerű mozdulatlanság időt felfüggesztő pillanata.

A Kr. u. 1. századi művészetkritikában tetten érhető elmozdulás korántsem jelent generális paradigmaváltást. Ovidius és az ifjabb Plinius szövegei azonban világosan dokumentálnak egy másfajta gondolkodást a megalkotott és a naturális valóság alá- és fölérendeléséről és a művészi produktum megítéléséről.[40] Az

38 Lásd Solodow, *The World of Ovid's…*, 210: „that nature imitates art […] No one before Ovid, so far as I know, ever conceived this". Kezdeménye azonban már Cicerónál kirajzolódik (Cic. Orat. 9), melyről széles összefüggésben ír: Szekeres Csilla, „Valóság és illúzió: művészetelméletek Rómában", in *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban,* szerk. Gesztelyi Tamás, AGATHA XXVI (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 9–20.

39 A rögzítettség és a változatlanság hiánya a *Metamorphoses* egészét determináló világkép és poétika egyszerre, amely már az eposz elején, a világ teremtésének leírásában megfogalmazódik. Mint Wheeler írja, az ovidiusi kozmogóniába kivetített *imago mundi* nem egy rögzült és végső forma, hanem az emberi és isteni szenvedélyek transzformáló erejének alávetett tárgy (Stephen M. Wheeler, „Imago mundi: Another View of Creation in Ovid's Metamorphoses", *The American Journal of Philology* 116, 1. sz. [1995]: 95–121, 117).

40 Solodow a természetet utánzó művészet és a műalkotást utánzó természet kérdésében Ovidius hangsúlyeltolásáról ír az utóbbi javára (*The World of Ovid's…*, 207–214). Hardie valóság és illúzió Ovidiusnál egyre vékonyodó határáról és e határnak végül éppen a Pygmalion-elbeszélésben megtörténő átlépéséről ír (Hardie, *Ovid's Poetics…*, 186).

általuk preferált jelenség Homéros óta ismert,[41] csak a megnevezése, a *phantasia* terminus első használata köthető az 1. századhoz, Pseudo-Longinosnak *A fenségről* szóló munkájához (*Subl.* XV. 1). Longinosnál a *phantasia* a szónok és a költő nyelvezetének a vizualizálásával és a verbálisan felépített látványnak a hallgatóság tudatában történő megképződésével kapcsolódik össze. Longinos, majd Quintilianus (*Inst.* VI, 2, 29–32) alapvetően retorikai szempontú *phantasia*-leírása tökéletesen egybecseng: egyaránt képek látásáról és azoknak a befogadók lelki szeme elé helyezéséről, valamint e képek elevenségéről és érzelmi hatáskeltéséről, az elkápráztató hatásukról írnak (Quint. *Inst.* VI, 2, 29; Pseudo-Longinus, *Subl.* XV. 9), ami szorosan összekapcsolódik a retorikai *enargeiá*val. Tehát a nyelv vizualizáló képességével, amely a szöveg hallgatójából/olvasójából 'nézőt' formál, miként az *ekphrasis*, amely ugyanúgy az *enargeia* erejét használja, ugyancsak a vizualizálás szándékával.[42] A 'látás' aktusa, amit az érzékelést követő észlelés hív életre, nem más, mint a személyes vizualizálás – ezt nevezi Longinos és Quintilianus *phantasiá*nak.

Ovidius elbeszélésében Pygmalion a szobornak egy személyben az alkotója és a befogadója. Alkotóként az oly annyira vágyott nőiségnek a képmását – annak emlékezetből előhívott képeit utánozva (*mira feliciter arte*, X. 247) – faragja ki, éspedig tökéletesre (*formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest*, 248–249). Az, ami a formába foglalt élettelen anyagot (*sculpsit ebur formamque dedit*, 248) elevenné teszi, ami az elefántcsontot hús-vér testté (*corpus erat*, 289) változtatja, Pygmalion látása: a hosszas szemlélés folyamatában felderengő víziója, amelyben a szűz (*eburnea virgo*, 275) az – egyébként nem makulátlan – lányokat felidéző képmássá (*simulacra suae puellae*, 280) alakul. A *phantasia* kétirányú működése válik ebben a történetben láthatóvá: a valóság illúzióját keltő szobor megalkotása, és a megalkotott szobor valóságosként föltűnése egyaránt a szubjektív vizualizálás, a *phantasia* produktuma.

Az 1. században a *phantasia* mind az irodalmi, mind a vizuális művészetelméletben állandó terminussá vált a vizualizációra. Quintilianus a vizualizálásra való képességgel előhívott és a hallgatóság megindítására használt képekre alkalmazza (Quint. *Inst.* VI. 2. 29), amit – miként írja – a görögök *phantasiá*nak,

41 A jelenség és a szóhasználat történeti áttekintését lásd Paul Woodruff, „Mimesis", in *A Companion to Ancient Aesthetics,* eds. Pierre Destrée and Penelope Murray, 329–340 (Chichester: Wiley Blackwell, 2015), 329–339.

42 *Enargeia*, *ekphrasis* és *phantasia* kérdéskörére lásd Simon Goldhill, „What is Ekphrasis for?", *Classical Philology* 102, 1. sz. (2007): 1–19; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham: Ashgate, 2010[2]), 107–130.

a rómaiak *visiones*nek neveznek. Az ifjabb Plinius villa-leírásának szándékát ugyancsak a vizualizálásban határozza meg: *cum totam villam oculis tuis subicere conamur* („amikor megpróbálom szemed elé tárni az egész villát", V. 6. 44). Ovidius önmagát Tomiban úgy írja le, mint aki képekben vizualizálja (*cunctaque mens oculis pervidet illa suis*, „mindezeket lelki szememmel látom", Ov. *Pont.* I. 8. 34.) Rómát, az otthont, a feleséget és mindazokat, akik nincsenek jelen.[43]

Athéni Philostratos azt írja, hogy a *mimésis* azt önti formába, amit látott, míg a *phantasia* azt is, amit nem látott, de megalkotja abból, ami a valóban létezőkre utal (Philostr. *VA* VI. 19). Pygmalion hosszú időre kizárja életéből az asszonyokat, majd a valóban létező női testre utaló *corpus*t alkot, amelynek elevenségét azonban, a szemérmesség és tisztaság szépségében láttatott nőiséget a maga *phantasiá*jával alkotja meg: *formam dedit*. A Narcissus- és Pygmalion-téma megkerülhetetlen monográfusa, Gianpiero Rosati valószínűtlennek tartja, hogy Ovidius tudatosan követte volna a *phantasia*-esztétika normáit, annak ellenére, hogy az ovidiusi költészetben, mindenekfölött az *Ars amatoria* elégiáiban, maga is jelen lévőnek látja ezt az esztétikai törekvést.[44]

Az utóbbi évtizedek Ovidius-filológiájának legjelentősebb paradigmaváltását azok az elemzések jelentik, amelyek felismerték és rámutattak az ovidiusi „játékos" költészet gondolati mélységeire.[45] Ha tehát a *Metamorphoses* Daedalus- és Icarus-narratíváját a mintakövetés és a saját út emberi-művészi lehetőségének allegóriájaként olvassuk,[46] Minerva és Arachné vetélkedését két művészi stílus egymásnak feszüléseként,[47] Apollo és Marsyas versengését két műfaj, líra és elégia vetélkedéseként,[48] akkor nem túlzás azt állítani, hogy Narcissus

43 *Sic tamen haec adsunt, ut quae contingere non est / corpore: sunt animo cuncta videnda meo*, „mégis mindez itt van úgy, hogy megérinteni testi valójában nem lehet: mindent lelki szememmel kell látnom" (Ov. *Tr.* III. 4. 55–62).

44 Rosati, *Narciso e Pigmalione,* 83.

45 Bömer 1980-ban a X. könyvhöz írt kommentárjában a *formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest* sorhoz még a következő magyarázatot fűzi: „Das sind keine Äußerungen einer künstlerischen Weltanschauung, sondern eine Frage poetisch-technischer Variation (XI 463f.), die hier zu einer »paradoxalen« Formulierung greift" (Ovidius, *Metamorphosen: Buch X–XI*, Hg. Bömer, 98).

46 Ritoók Zsigmond, „Amphión és Icarus", ford. Krupp József, in *Vágy, költészet, megismerés*: *Válogatott tanulmányok*, szerk. Ferenczi Attila, Kozák Dániel és Tamás Ábel, 367–380 (Budapest: Osiris Kiadó, 2009).

47 Leach, „Ekphrasis and the Theme…",102–104; Szilágyi János György, „Arachné", in Szilágyi János György, *Paradigmák…*, 217–233.

48 Darab Ágnes, „Marsyas metamorfózisa", in *Tempora mutantur: Tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Takács László és Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latintatis II, 297–319 (Deb-

és Pygmalion története *mimésis* és *phantasia*, avagy *imitatio* és *visio* kérdéskörét viszi színre. Ha a *Metamorphoses* Icarusának repülésében az emberi-művészi szabadság választását látjuk, Arachnéban és szőttesének képvilágában az öntudatos művész autonóm művészetét, Marsyas vakmerő vetélkedésében az elégiaköltészet és az elégiaköltő művészi-emberi paradigmáját, akkor Pygmalion *opus*ában sem túlzás egy új esztétika megtestesülését látnunk. Ovidiusét, aki a *Metamorphoses* epilógusában úgy tekint a forrásaiból a maga *phantasiájával* megalkotott művére, akár Pygmalion a maga alkotta *virgó*jára: *iamque opus exegi* – „megalkottam művemet" (*Met.* XV. 871).

recen: DE, Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszék, 2015); Darab Ágnes, „Marsyas és Apollo: Két paradigma", *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 33–40.

Bényei Tamás

ERYSICHTHON FÁJA

Ökológia és retorika egy ovidiusi történetben[1]

„Bárcsak farmereink, amikor irtják az erdőt, éreznének valamit a régi rómaiak megrendüléséből, midőn egy szent berket megritkítottak, vagy beengedték a fényt (lucum conlucare)"

(Thoreau 2016, 196)

Amellett, hogy akár Erysichthon történetének kommentárja is lehetne, a fenti Thoreau-idézet arra is magyarázatul szolgálhat, hogy miért kereshetünk (proto-)ökológiai gondolatokat olyan korok irodalmában, amelyekből hiányzott a mai értelemben vett ökológiai gondolkodás. Noha az efféle kísérletek első látásra anakronisztikusnak tűnhetnek, mégsem meglepő, ha a modernitás természetfelfogásának és természethez való viszonyának látványos kudarca után egyebek közt régebbi korok természetfelfogásához fordulunk másféle gyakorlatok és gondolatok után kutatva. Az utóbbi évtizedekben végigolvasták ebből a szempontból az amerikai (pl. Lawrence Buell) és az angol irodalmat (Jonathan Bate például az angol költészettörténetet, Todd Andrew Borlik a koraújkor irodalmát[2]), ökológiai szempontból releváns elemek azonban régebbi korok szövegeiben és praxisaiban is felfedezhetők.

Némiképp meglepő, hogy a *Metamorphoses* egyelőre nem keltette fel az ökokritika figyelmét, Ovidius műve ugyanis számos tanulsággal szolgálhat azoknak, akik ökológiai témákat keresnek. A mű utolsó könyvében található pythagorasi-lucretiusi világmagyarázat – benne a vegetarianizmus dicséretével – magától értetődő módon kínálja fel az ökológiai értelmezés lehetőségét, ahogy a metamorfózis középponti motívuma is az emberi, állati, növényi és

1 Ezúton köszönöm Krupp József, Molnár Gábor Tamás és Simon Attila inspiráló segítségét.

2 Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment in the U. S. and Beyond* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001); Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000); Todd Andrew Borlik, *Ecocriticism and Early Modern English Literature: Green Pastures* (London: Routledge, 2011).

ásványi világ közötti átjárhatóságot hangsúlyozza, ellentétben például a Biblia természetfelfogásával.[3] Az átváltozástörténetek némelyikében helyenként felbukkannak a metamorfózison alapuló világkép ökológiai vonatkozásait felerősítő mozzanatok, a legemlékezetesebb módon talán Dryope és Lotis történetében: miután a nimfa Dryope által letépett lótuszágból vér folyik, kiderül, hogy a fa valójában egy másik nimfa, Lotis, aki az őt üldöző Priapus elől menekülve változott át lótusszá (*Met.* IX. 341–348). Dryope karonülő gyermekének szánt intéssel fordul az ottmaradókhoz: „féljen mégis a tótól, és ne szakítson virágokat a fáról, s higgye azt, hogy minden bokor istennők teste" (380–381).[4]

Ennek a rövid tanulmánynak nem lehet feladata a *Metamorphoses* egészének lehetséges ökokritikai értelmezése. Mindössze arra vállalkozik, hogy megvizsgálja, milyen tanulságokkal szolgál az ökológiai allegórianak is tekinthető Erysichthon-történet ilyen perspektívából történő olvasása. Az ökológiai szempontú értelmezés létjogosultságát a történet kortárs irodalmi újraírásai is alátámasztják, a legegyértelműbb módon épp a legizgalmasabb adaptáció, James Lasdun *Erysichthon* (1994) című narratív költeménye.[5]

Az Erysichthon-történet a *Metamorphoses* ritkán értelmezett elbeszélései közé tartozik: aránylag kevés figyelem irányult rá Ovidius „posztmodern" újraolvasásaiban, a kifejezetten vele foglalkozó irodalom pedig jobbára a források és a többi változattól való különbségek feltárásával foglalkozik.[6] Első látásra

3 Másfelől viszont a metamorfózis egyetemessége nemcsak az emberi(ség) és a természet harmonikus egységét sugallhatja, hanem annak ellenkezőjét is: az ember elidegenedettségét, a természet és a természeti létezés idegenségét is, például azzal, hogy Ovidius gyakran fájdalmas, görcsös, szétszaggatásra emlékeztető folyamatként jellemzi az átváltozást. Az elidegenedettség mozzanatát erősíti az átváltozás visszafordíthatatlanságának csak nagyon ritkán megszeghető törvénye is, ahogy az is, hogy a metamorfózis végeredménye a megszólalni képes és megszólítható emberi világból való, nem ritkán halálként metaforizált kiszakadás, amely a gyász affektusait és rítusait váltja ki a túlélőkben.

4 A latin szövegrészek fordítása Kárpáti Bernadett munkája, s alapjául következő kiadás szolgált: P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant, Oxford Classical Texts (Oxford: Clarendon Press, 2004).

5 Ovidius kortárs népszerűségének egyik oka bizonyosan épp az, hogy az életmű olyan nagyon is aktuális elméleti diskurzusokra is rezonálni képes, mint az ökokritika vagy a biopolitika – és az e diskurzusokat életre hívó problémákra is. Lasdun verse az *After Ovid: New Metamorphoses* (1994) című antológiában jelent meg. Erysichthon története szerepel Ted Hughes 1997-es *Tales from Ovid* című kötetében és Mary Zimmermann *Metamorphoses* című színművében (2002). David Constantine *Erysichthon and His Daughter Mestra* című verse Constantine 2014-es, *Elder* című kötetében található.

6 Vö. Elaine Fantham, „*Sunt quibus in plures ius est transire figuras:* Ovid's Self-Transformers in the *Metamorphoses*", *The Classical World* 87, 2. sz. (1993): 21–36. Andrew Faulkner, „Fast, Famine and Feast: Food for Thought in Callimachus's »Hymn to Demeter«", *Harvard Studies*

kivételnek tűnik Karl Galinsky poétikai szempontú olvasata, de az elbeszélés itt sem önmagáért érdekes: Galinsky számára ez az epizód mutatja fel legtipikusabban az ovidiusi poétika általános jegyeit (például a gyakori hangnemváltásokat), a mítosz ovidiusi felfogásának sajátszerűségeit – s ez utóbbi jellegzetesség szemléltetése végett Galinsky is a legismertebb forrásszövegtől, Kallimachos Démétér-himnuszától való eltérésekre (valamint a Vergilius-utalásokra) koncentrál.[7]

Ovidius történetében Erysichthon, Thessalia királya fejébe veszi, hogy kivágatja Ceres szent tölgyfáját. A tiltakozni merészelő favágónak egyszerűen lecsapja a fejét, és ő maga lát hozzá szentségtörő tervének megvalósításához, semmibe véve a fa csodálatos sóhajtozását, sápadtságát, remegését és a fa sebéből kiomló vért éppúgy, mint a fa nimfájának tiltakozását és a kilátásba helyezett megtorlást. A dryasok, akik korábban körtáncot lejtettek a hatalmas fatörzs körül, panaszt tesznek Ceresnél: az istennő büntetésképpen az Éhség allegorikus alakját szabadítja a szentségtörőre. Erysichthon csillapíthatatlan éhsége felemészti minden vagyonát, és már csak lánya marad meg. A király őt is eladja, a lány azonban Neptunus segítségével – a tengeristen erőszakolta őt meg korábban, s mostani közbelépése amolyan kárpótlásféle – csodás alakváltoztató képességre tesz szert, és átváltozásai után mindig visszatér apjához, aki így újra meg újra eladhatja őt. A lány varázslatos képessége mégsem jelent végleges megoldást, és a király végül önmaga testét is felfalja.

Jelen írás arra keres választ, hogy a történet proto-ökológiai dimenziójának figyelembe vétele vajon segítséget nyújt-e a szöveg narratív és figuratív sajátosságainak értelmezésében. Ez utóbbiak közül négyet vizsgálok meg részletesebben: a történet elhelyezését, elsősorban a megelőző elbeszéléshez (Philemon és Baucis történetéhez) való viszonyát, az Éhség allegorikus alakjának kezelését, Erysichthon büntetését, valamint a metamorfózis motívumának sajátos szerepét – leginkább azt, hogy a tulajdonképpeni átváltozás-történet (a lány története) vajon miért tűnik látszólag mellékesnek és a központi elbeszélésről leválaszthatónak, és hogy Erysichthon sorsának átváltozásként való értelmezése hozzátesz-e valamit az ökológiai szálak felfejtéséhez.

---

in Classical Philology 106 (2011): 75–95. Allan H. Griffin, „Erysichthon – Ovid's Giant?" *Greece and Rome* 33, 1. sz. (1986): 55–63. Jackie Murray, „The Metamorphoses of Erysichthon: Callimachus, Apollonius, and Ovid", in *Callimachus II.*, ed. M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, 207–242 (Leuven: Peeters, 2004). Noel Robertson, „The Ritual Background of the Erysichthon Story", *The American Journal of Philology* 105, 4. sz. (1984): 369–408

7 Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects* (Oxford: Blackwell, 1975), 5–14.

Philemon, Baucis és a fenntartható gazdálkodás

Ovidius – meglehetősen szokatlan, bár nem egyedülálló módon – nem létesít tematikus kapcsolatot Philemon és Baucis története és az azt követő Erysichthon-történet között, noha látszólag könnyen kiaknázhatónak tűnik az ellentét az idős házaspár takarékossága, vendégszeretete és ájtatossága, illetve Erysichthon mindent felemésztő pazarlása és szentségtörő viselkedése között. Brooks Otis tematikus tengelyt látott a két epizódban, amelyek a *Metamorphoses* mértani középpontjában találhatók: az ájtatosságáért megjutalmazott házaspár története áll szemben a szentségtörésért megbüntetett Erysichthon történetével.[8] Az utóbbi téma azonban annyira általános Ovidius művében, hogy kiemelése nem igazán alkalmas az epizód és a két epizód közötti viszony sajátszerűségeinek kiemelésére. E viszony legérdekesebb mozzanata épp az, hogy a szöveg nem foglalkozik vele: a nyolcadik könyvet záró két elbeszélést csak az elbeszélő beszédhelyzet kapcsolja össze. Achelous áradása megakadályozza Theseusnak és barátainak továbbhaladását, és a folyamisten – mintegy önnön szilajságától óva az utazókat – felajánlja nekik vendégszeretetét (VIII. 550–559). A lakoma után a házigazda Achelous röviden elmeséli néhány környékbeli sziget eredetét. Amikor az ájtatosnak nem mondható Pirithous kételkedik a történetek hitelességében – vagyis az istenek korlátlan átváltoztató-képességében –, Lelex válaszként, okulásul mondja el Philemon és Baucis történetét. A házaspár sorsán meghatódó Theseus újabb történetet szeretne hallani: ekkor következik Erysichthon története, amelynek ismét a házigazda folyamisten az elbeszélője.

A két történet között a szövegszerű utalások hiánya ellenére is felfedezhetők mélyebb kapcsolatok, s köztük olyanok is – és itt csak ezekről lesz szó –, amelyek a szöveg ökológiai szálaitól sem függetlenek. A legszembeötlőbb párhuzam az, hogy mindkét történet a *Metamorphoses* azon történetei közé tartozik, amelyeknek középpontjában fák állnak: Philemon tölgyfává, Baucis hársfává változik (mintha a két különböző faj az „iker fa" két összekapaszkodó felének nemét jelezné, 720), míg az Erysichthon-történet egy szent tölgy oktalan elpusztítása köré szerveződik. Ennél azonban tovább is mehetünk. A megfáradt isteneknek (Jupiternek és Mercuriusnak) szállást adó öregek tisztes szegénysége olyan gazdálkodási modellt kínál, amelynek tanulságai a következő történetre is kihatnak. Az természetesnek mondható, hogy az asztalra kerülő ételek, gyümölcsök, zöldségek és italok mind saját termésűek, az viszont már feltűnhet az

8 Brooks Otis, *Ovid As an Epic Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), 413–418.

olvasónak, hogy az egyszerű vacsorát igen hosszan – vagyis korántsem ökonomikus módon – részletező szöveg következetesen hasonló szerkezetű képekkel, a megőrzés és bennefoglaltság képeivel él. A zöld mentával simára sikált bicegő asztalra az olajbogyó (vagyis Minerva fájának ajándéka) mellé „híg seprőben eltett őszi som" kerül (665), valamint „tejből sűrített sajt, és enyhe parázsban finoman forgatott tojás – s minden agyagtálakban" (667–668). Még hangsúlyosabb ez a motivikus logika a háztartás eszközeinek és folyamatainak leírásában. A vendégek érkezésekor Baucis „a tegnapi tüzet élesztgeti, levelekkel és száraz fakéreggel táplálja, öregasszonyi fúvással szítja; széthasogatott szurokfenyőt és száraz rőzsét hoz le a tetőről, felaprítja, s a kicsiny ércfazék alá rakja" (641–645). A takarékoskodás képei főként az újrafelhasználás és a tartósítás valamilyen módját nevezik meg: az aludttejből sajt lesz, a seprőből tartósítószer, a langyos hamuból főzési kellék, míg a mentalevelek az asztal tisztítására szolgálnak. Ugyanezt látjuk a használati tárgyak – például a füstölt tarjának a gerendáról való leemeléséhez használt kétágú villa (647–648) – és bútorok leírásában: „ott egy bükkfateknő függött a kemény szögről a fülénél fogva, azt meleg vízzel töltik meg, s tagjaikat belerakják, hogy melegítsék. Középen egy puha kákával töltött vánkos van helyezve az ágyra – kerete s lábai fűzfából." (652–656)[9] A szöveg mindennek akkurátusan megnevezi az anyagát, összekapcsolva a tartósítás módjait egyrészt az anyagokkal való takarékoskodás gyakorlatával, másrészt a tartóedények, tartályok fontosságával: a takarékosság mint megőrzés, a bennefoglaltság, a tartályok képeit halmozza (agyagtál, bükkfateknő, puha kákával töltött vánkos, később a gyümölcsöket tartalmazó öblös kosár, 675; stb.).

Az újrafelhasználáson és tartósításon, tartalékoláson és tartályozáson alapuló önellátó gazdálkodás mintegy csodaszerűen termeli ki azt a fölösleget, amely az isteni vendégek ellátására fordítható – ezt viszonozza és jutalmazza a kenyér és bor sokszorozásának bibliai eseményét idéző miniatűr csoda: „eközben látják, hogy ahányszor csak merítenek, a vegyítőedény újra megtelik magától, s a bor önként emelkedik benne" (679–680). A tartályozás és az újrahasznosítás ráadásul alapvetően a növények takarékos és helyes felhasználásán alapul. Az öregek a fát építőanyagnak és tüzelőnek használják (levél és száraz fakéreg táplálja a tüzet), s emellett szinte minden tárgyuk fából készült, az ágykerettől a bükkfa merőedényig és a boros tálig: „ugyanolyan ezüstből

9 Emily Gowers utal rá, hogy az ágy fűzből készült lába (*pedibus [...] salignis*, VIII. 656) akár a későbbi átváltozás egyik legelső hírnökeként is olvasható (Emily Gowers, „Talking Trees: Philemon and Baucis Revisited", *Arethusa* 38, 3. sz. [2005]: 331–365, 338). A fává való átváltozás Ovidiusnál általában a láb gyökérré változásával kezdődik.

vésett vegyítőedényt tesznek oda, s bükkből faragott poharakat, melyek öblösek és sárgálló viasszal vannak bevonva" (668–670). Még a parázs is, amelyben megforgatják és megfőzik a tojást, újrafelhasznált faanyag. Philemon és Baucis háztartása (vagyis *oikonomiá*ja) szinte teljes egészében a fa(anyag) megfelelő felhasználásán, a fával való gazdálkodáson, a fa tiszteletén alapul, sok esetben a fa újraformálása (kifaragása) révén. Az önfenntartó-fenntartható gazdálkodás, a kevéssel való megelégedés epikureista felfogása[10] és a vendéglátás erénye között létesülő etikai kapcsolat ekként nem független a fához való viszonytól.

A történet első része mind a motívumok, mind az etikai okozatiság szintjén előkészíti a végkifejletet. Amikor Jupiter lakhatatlan mocsárrá változtatja a környéket, csak Philemon és Baucis kunyhójának kegyelmez, amely viszont átalakul: „a két urának is kicsiny és öreg kunyhó templommá változik: oszlopok veszik át a tartótámaszok terhét, kiszőkül a zsúptető, és látják, hogy a tető már aranyozott, az ajtót faragás díszíti, s márvánnyal van befedve a döngölt padló" (699–702). A retorikai metamorfózis valódi átváltozáshoz vezet: a boros tál metaforikus „ezüstje" immár valódi arany. A folyamatban megint az átalakuló fa(anyag) játssza a főszerepet: az egyszerű tartótámaszokból oszlop lesz, a zsúptetőből arany, a döngölt padlóból márvány. A szerény hajlék szentéllyé változik, és Jupiter kérdésére válaszul az öregek nemcsak azt kérik, hogy közös legyen haláluk órája, hanem azt is, hogy a szentély őrzői lehessenek (707–708). A kettős metamorfózis során körvonalazódó sajátos hármas viszonyban – az emberek fává válnak, az ő faházuk pedig kővé és fémmé – megint megmarad a fa(anyag), hiszen a kővé-fémmé váló növényi alapanyag helyett ott a lombosodó-sarjadzó, vagyis az öregeknek új fiatalságot, termékenységet adó ikerfa. Az öregek ikerfákká való átváltozása annyiban is motivált, hogy ők is a fák átalakítása révén hozták létre önmaguk körül saját világukat, otthonukat; a heideggeri értelemben vett lakozás révén építették fel hajlékukat a tisztáson, az emberi létezésnek a természetből kihasított és attól elválasztott, ám azzal mégis szoros kölcsönhatásban létező terében. Otthonuk is azért változhat – isteni segédlettel – szentéllyé, mert szentélyként lakták azt, mintha nem a sajátjuk lenne, hanem az istenek lakhelye – ahogy az Aristotelés által megidézett Hérakleitos mondta az őt meglátogató idegeneknek, így invitálva őket otthonába: „Itt is jelen vannak az istenek".[11] Mintha erre utalna a házaspárhoz érkező Jupiter és Mercurius legelső mozdulata is: fejüket lehajtva lépnek be a szerény ajtón (*submissoque humiles intrarunt vertice postes*, 638): a főhajtás egyrészt fizi-

10 Ezért a gondolatért Simon Attilának tartozom köszönettel.

11 Aristotelés, *De partibus animalium* 1. 5.645a.17.

kai kényszer – az ajtónyílás minden bizonnyal szó szerint is alacsony *(humilis)* az előkelő vendégeknek –, előreutal a ház jövőbeli szent hellyé való átalakulására, de emellett az istenek tiszteletadását is láthatjuk benne.

Ebben az értelemben a szöveg a szentélyt olyan helyként határozza meg, amelyet kitüntetett figyelemmel gondoznak, kultiválnak, kultiváció (és kultusz) tárgyává teszik. Philemon és Baucis története ekként nyíltan összekapcsolja a kultikus tiszteletet a tisztelgő kultivációval (a latin szó etimológiájában összekapcsolódik a mezőgazdasági „művelés" és a rituális tisztelet), ahogy ezt a történet zárlata is megerősíti: a környékbeliek és az utazók (mint az elbeszélő Lelex is) nemcsak a templom szentségét tisztelik, de a két fáét is: szent fákként tisztelik őket, koszorúkat aggatva rájuk (722–724).[12]

Ez utóbbi részlet konkrétan is megelőlegezi Erysichthon történetét, de a fenti rövid összefoglalónak talán sikerült érzékelhetővé tennie a két történet közötti – ökológiai szempontból korántsem elhanyagolható – mélyebb kapcsolatokat is. Mindkettőben a famotívum révén kapcsolódik össze közvetlenül a kultusz és a kultiváció, ám míg az első történetben egy fából készült emberi lakhely változik át istenek lakhelyévé (templommá), miközben a ház lakói fává változnak (ha úgy tetszik, változnak vissza), addig Erysichthon történetének középpontjában egy olyan entitás elpusztítása áll, amely fa és szentély egyszerre. Ceres önmagában is erdő méretű tölgyfája (*una nemus*, 744) a szent liget közepén áll, amelyet Ovidius szövege *nemus*nak (741; 744; 777 – a szó eredetileg áldozatot, áldozati helyet jelentett[13]) és *lucus*nak (742) is nevez.[14] A szent ligetben, ahol harmonikusan eggyé válik természet és kultúra, szalagok és táblák függenek a lombok között: az emberi, a természeti és az isteni világnak ebben az egymást tápláló körforgásában a kultiváció a kultusz formáját ölti. Ezt a

12 A szakralitás római értelme legalábbis kettős. Egyfelől jogi fogalom, voltaképpen átváltozás: egy-egy hely, terület vagy tárgy „jogi" átruházása az istenekre, isteni tulajdonba való helyezése, ami a hely vagy a tárgy természetét is megváltoztatja, lásd Ailsa Hunt, *Reviving Roman Religion: Sacred Trees in the Roman World* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 4; Jörg Rüpke, *Die Religion der Römer: Eine Einführung* (München: C. H. Beck, 2006), 14. Másfelől a természeti tárgyak esetében inkább a valamely istenhez való tartozás, a numinózusság „spontán" felismeréséről van szó (Hunt, *Reviving…*, 6–7).

13 Michiel De Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and Other Italic Languages* (Leiden: Brill, 2008), 405.

14 A szent ligetek jelentőségéről lásd Hunt, *Reviving…*, 126–32 (a *lucus*, *nemus* és *silva* szavak jelentéséről 126, 16. j.); Alexander Porteous, *The Forest in Folklore and Mythology* (Mineola, New York: Dover, 2002 [1928]), 4. fejezet; Robert Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 178–179; Rüpke, *Die Religion…*, 172–5; Ken Dowden, *European Paganism: The Realities of Cult from Antiquity to the Middle Ages* (London: Routledge, 1999), 91–116.

Philemon és Baucis története által előkészített harmóniát dúlja fel Erysichthon fejszéje és *hybris*e.

Allegória, átváltozás, ökológia: Éhség

A *Metamorphoses* viszonylag ritkán folyamodik az allegória trópusához, s épp ezért joggal feltételezhetjük, hogy ezek az allegorikus megszemélyesítések az ornamentális szerepen túlmutató poétikai funkciót töltenek be.[15] Fama allegorikus palotája mellett (a tizenkettedik könyv elején) a megszemélyesítéses allegória emlékezetes példái mind a lakott és ismert világ peremvidékén élnek,[16] és mind isteni küldetés vagy elrendelés eszközei vagy végrehajtói: ilyen Irigység (Invidia) alakja a második könyvben, Aglauros történetében, valamint az Erysichthon-történet allegorizálásával több tekintetben rokonítható Iris–Somnus–Morpheus-allegória Alcyone és Ceyx történetében, a tizenegyedik könyvben, ahol szintén a hivatali bürokrácia soklépcsős hierarchikus láncolata vezet az isteni szándék megvalósulásához.[17] Az Erysichthon-történetben Ceres, aki közvetlenül nem érintkezhet Éhség (Fames) allegorikus alakjával,

15 Az ovidiusi megszemélyesítésekről lásd Dunstan M. Lowe, „Personification Allegory in the *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses*", *Mnemosyne* 61, 3. sz. (2008): 414–435; D. C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 242–249; Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 231–238; Garth Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 63–70. Tissol az ókori *phantasia*-fogalomhoz köti Ovidius megszemélyesítéseit; megszemélyesítés és metamorfózis összefüggéseiről lásd még Bényei Tamás, *Más alakban: a metamorfózis lehetséges poétikái és politikái* (Pécs: Pro Pannonia, 2013), 39–41.

16 Lowe, „Personification…", 422.

17 Ovidius részben itt is vergiliusi mintát követett, de a különbségek még fontosabbak: az *Aeneis* hetedik énekében Iuno az Erynnisek egyikét, Allectót küldi el a trójaiak közé, hogy viszályt szítson. Allecto azonban eredetileg nem allegorikus megszemélyesítés, hanem istenség, aki úgy ténykedik, mint egy ovidiusi megszemélyesítés. A másik lényeges különbség az, hogy Vergilius nem ad terjedelmes leírást Allectóról, aki ekként nem igazán válik allegorikus szereplővé. A vergiliusi epizód pontosan jelzi a részleteiben kibontott allegorikus megszemélyesítés, a mitológiai lény és a megszemélyesítésként működő erő közötti határvonalak átjárhatóságát (vö. Hardie, *Ovid's Poetics…*, 232–3; Tissol, *The Face…*, 70–1). Ez utóbbi kérdés Morpheus és Somnus alakjával kapcsolatban is felmerül. Lowe kulcsfontosságúnak tartja az augustusi kor megszemélyesítéses allegóriáinak kialakulásában azt a tényt, hogy a görög Erynnisek a latinban már nem tulajdonnevet viselnek, hanem könnyen allegorizálható Fúriákként jelennek meg: a megszemélyesítéses allegória prototípusai nála Vergilius Allectója és Ovidius Tisiphonéja (Uo., 422–424).

az egyik Oreast küldi el a kietlen Kaukázusba, hogy közölje Éhséggel az isteni parancsot. Míg Kallimachos Démétér-himnuszában az istennő egyszerűen éhséget bocsát a szentségtörő királyra, a *Metamorphoses* megszemélyesítéses allegóriaként lépteti fel az Éhséget – ez Ovidius leleménye.

Éhség alakjával és küldetésével a szöveg legterjedelmesebb egysége foglalkozik (VIII. 784–822). Noha Éhség egy elvont fogalom megtestesülése, akinek alakjában ezen a jelentésen kívül nincs semmi – nincs társadalmi és személyes háttere, múltja, lélektani mélysége, szubsztancialitása –, a szöveg mégis jelentős energiákat szán ennek a semminek a hosszas részletezésére: mintha a részleteknek ezzel a pazarló halmozásával akarná ellentételezni a szereplő virtualitását, noha az újabb és újabb részletek csak az Éhség-allegória szemantikailag üres kibomlásaként tekinthetők. Garth Tissol szerint a megszemélyesítéses alakok pazarló részletezésével Ovidius „mintha csak kérkedni akarna azzal, hogy a szavaknak nem feltétlenül kell ábrázolniuk valamit, hanem *ex nihilo* létrehozhatnak bármit a lelkes közönség gyönyörködtetésére".[18]

Éhség alakjának leírása azonban nem minden tekintetben olyan, amilyenre számítanánk. Garth Tissol szerint Éhség allegorikus megszemélyesítése révén Ovidius „a hiánynak ad testet, a hiányból formál szereplőt",[19] a részletekbe menően leírt „test" azonban nem csupa űr és hiány: „száraz csontjai kiálltak behorpadt lágyéka alól, a hasnak helye volt a hasa helyén; azt hinnéd, lóg a mellkasa, és csupán a gerinc bordái tartják; a soványság megnövesztette az ízületeit, térdkalácsa megduzzadt, és bokái mérhetetlenül feldagadtak" (*ossa sub incurvis exstabant arida lumbis, / ventris erat pro ventre locus; pendere putares / pectus et a spinae tantummodo crate teneri; / auxerat articulos macies genuumque tumebat / orbis et immodico prodibant tubere tali*, VIII. 804–808). Éhség teste „khiasztikus" test, amelyet egyszerre jellemez a hiány és a túlság: ahol tömörnek és telinek kellene lennie, üreges és horpadt, másrészt viszont ott dagad, ahol nem kellene. A khiazmusban mintha Ceres és Éhség retorikai összjátékát látnánk: a bőség (Ceres) nemcsak a nyelvi pazarlásban jelenik meg, hanem Éhség torz testében is – ráadásul a Devecseri Gábor fordításában még erősebben érezhető alliteráció-halmozás az alak nyelvi-performatív megalkotottságára, a száj mint hangképző szerv szerepére irányítja a figyelmet.[20] A test khiasztikussága nem független Éhség és Ceres harmonikusnak

18 Tissol, *The Face…*, 67; vö. Hardie, *Ovid's Poetics…*, 232–233.

19 Tissol, *The Face…*, 68.

20 Ez utóbbi megjegyzésért Molnár Gábor Tamásnak tartozom köszönettel. A szöveghely De-

aligha nevezhető viszonyától: „mert a sors nem engedi, hogy Ceres és Éhség találkozzon" (*neque enim Cereremque Famemque / fata coire sinunt*, VIII. 785–786). Garth Tissol joggal jegyzi meg, hogy a szórend révén a szöveg épp az ellenkezőjét teszi annak, amiről beszél, hiszen Ceres és Fames egymás mellé kerül.[21] Ugyanezt látjuk akkor is, amikor Éhség megkapja az isteni utasítást: „Éhség elvégzi Ceres parancsát, noha mindig ellenkezik annak ténykedésével" (*dicta Fames Cereris, quamvis contraria semper / illius est operi, peragit*, 814–815).

Amikor Éhség közreműködését rendeli el, Ceres a szó politikai (Carl Schmitt-i) értelmében vett szükségállapotot, kivételes állapotot rendel el, vagyis felfüggeszti a törvényességet, saját törvényét, a bőség törvényét: olyasmit ad parancsba, ami ellenkezik saját lényegével. Ezt szó szerint ki is mondja, amikor úgy rendelkezik, hogy az Erysichthon testét elfoglaló Éhség őt magát is győzze le: „rendeld el, hogy a bőséges javak se győzzék le őt, és az én erőmet is múlja felül a versenyben" (*iube, nec copia rerum / vincat eam superetque meas certamine vires,* 792–793). Ceres voltaképpen visszavonja önmagát – Éhség pedig nem más, mint ennek az önvisszavonásnak, hiánynak a „valamiként" való megjelenése. A cél eléréséhez mindkettőjükre szükség van; kicsit olyan ez, mint Poros és Penia násza, a bőség és a nélkülözés összjátéka – vagyis Erós fogantatásának színe – Diotima Sókratés által felidézett elbeszélésében *A lakomá*ban: a vágy születése.

Ceres és Éhség viszonya azonban másféle szempontokat is felvet, amelyek a szövegnek mind retorikai, mind tematikus (például ökológiai) értelmezésében kulcsfontosságúak. Már csak azért is, mert Erysichthon történetének egyik szervezőelve a megtestesítés és megtestesülés kettőssége, a fizikai test és az elvont lényeg vagy azonosság közötti viszony. A kivágott tölgy – retorikai szempontból is – összetett viszonyban van az istennővel, akit képvisel vagy megtestesít: ennek a viszonynak a kulcsfigurái a közvetítő nimfák vagy dryasok (a kivágott tölgyből beszélő hang így fogalmaz: „én, Ceres igen kedves nymphája, ebben a fában […] haldokolva jövendölöm" (771; 773).[22] A fa és Ceres közötti vi-

vecseri fordításában: „vánnyadt véknyán át csúf csontjai messze kiálltak, / has helyiben hasnak helye horpad, függeni vélnéd / melleit és a gerinc bordáira búva tapadni. / Nyújtja soványság ízületét, domb duzzad a térdén, / és iszonyú púppá meredett mindkét bokacsontja."

21 Tissol, *The Face…*, 68.

22 A nimfák és fák közötti egylényegűség jellegéről (a görög hagyományban) lásd Jennifer Larson, *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 73–78; Hunt, *Reviving…*, 190–196. A *dryas* szó a 'tölgy' (valamint általában 'fa') jelentésű görög *drys* szóból ered, a *hamadryas* jelentése: 'együtt a (tölgy)fával' (Larson, *Greek Nymphs…*, 73). A nimfák státusának retorikai vetülete abból adódik, hogy a fa és az istennő közötti köztes pozícióban állnak, mindkettőt megjelenítve. Ahogyan ezt már Frazer is látta, ko-

szonyban a fa egy sokrétű isteni identitás képviselője (megtestesítője) a fizikai világban: az istenség képviselete mellett ő maga mint természeti-fizikai létező is fontos. Erre utal a fa anyagiságának hangsúlyozása, amely Ovidiusnál és a latin irodalomban a megsértett fa fizikai szenvedésének ecsetelésében nyilvánul meg.[23] A fa fájdalma az istennő fájdalma is, és a két szintet az átélhető, teremtményi fizikai fájdalmat érző, azt a növényi, emberi és isteni szinten kifejező nimfa, ennek a bonyolult képviseleti módnak a kulcsa köti össze. Mintha a fák rejtett belső élete csak megsértettségükben, emberivé fokozott fájdalmukban válna hozzáférhetővé. Ailsa Hunt szerint a (hama)dryasok leginkább úgy foghatók fel, mint annak a kulturális gondolkodásnak a részei, amely „megengedi", hogy a fákhoz cselekvő alanyiságot rendeljünk.[24]

A fa elpusztítása ebben a megtestesülést és képviseletet a középpontba állító történetben a fa (metaforikus, allegorikus) jelentéseinek tagadása is. Erysichthon ekként annak az Ovidius által az egész Philemon és Baucis-elbeszélés során építgetett metaforának az érvényességét is tagadja, amely fa és ember hasonlóságát állítja. Emily Gowers elemzése kimutatja, hogy Philemon és Baucis történetének számtalan apró részlete készíti elő az átalakulást a metaforikus viszony sugalmazásával: „Az epizód elé »Az emberek olyanok, mint a fák« feliratot kellene illeszteni".[25] Erysichthon oktalan dúlása ezt a metaforikus harmóniát is feldúlja: kegyetlenségének alapja épp az, hogy nem képes vagy hajlandó együtt érezni a fa, illetve nimfa fizikai szenvedésével, vagyis tagadja az emberi és növényi élet közösségét, hasonlóságát. Pedig az ovidiusi szöveg több szinten is visszaállítja az azonosságot: a favágónak, aki tiltakozni merészel, Erysichthon azzal a fejszével csapja le a fejét, amellyel a fát vágja: „a fától a férfi felé fordítja a fejszét" (*inque virum convertit ab arbore ferrum*, 768). A latin szöveg igéje *(convertit)* maga is afféle metamorfózist sejtet, mintha a fejsze alakulna át – miközben a szöveg az ember és fa közötti hasonlóságot másképpen is kifejezésre juttatja, hiszen az eredetiben a *detruncatque caput*, vagyis „törzsétől elválasztja" kifejezés áll (769).[26] Erysichthon ökológiai és teológiai bűne ekként

rántsem mindegy, hogy a fa a spirituális lény vagy istenség teste vagy lakhelye (James G. Frazer, *Az aranyág*, ford. Bodrogi Tibor és Bónis György [Budapest: Századvég, 1993], 78–79). Kallimachos himnuszában, ahol a liget közepén nyárfa áll, a megsértett Démétér szavait egy Nikippé nevű papnő tolmácsolja, Ovidiusnál a kivágott fával egylényegű – és nem halhatatlan – nimfa beszél. Az istenek és a fák közötti viszony teológiai vonatkozásairól lásd még Hunt, *Reviving…*, 263.

23 Hunt, *Reviving…*, 123.

24 Uo., 177.

25 Gowers, „Talking Trees…, 337.

26 Vö. Uo., 340.

egyúttal a fa dacos félreértelmezésének bűne is: tárgyként kezeli a fákat, nem hajlandó tudomást venni a fában rejtőző, a fa életéhez kötött, a fával együtt haldokló nimfáról sem mint a fa életének és szenvedésének megjelenítőjéről, sem mint az isteni jelenlét képviselőjéről.

Visszatérve a megtestesülés és képviselet allegorikus példájára, valamint Ceres és Éhség viszonyára elmondhatjuk, hogy Ovidius történetében Ceres nem egyszerűen a „Bőség" vagy a „Gabona" megszemélyesítése, hanem szereplőként jelenik meg. A megszemélyesítéses allegória ezzel szemben arra szolgál, hogy fizikailag megjeleníthetővé, ábrázolhatóvá tegyen egy elvont fogalmat, vagyis retorikailag motivált fikció.[27]

Éhség (Fames) nem egyszerűen éhes: a benne tátongó betölthetetlen űr a környező világ állapotára is kiterjed – illetve ez a világ az Éhség afféle objektív korrelatívja, puszta ország, ahol a sziklák között tengődő gyér fű jelenti az egyetlen táplálékot. Az Éhség és világa közötti viszonyt feloldhatatlan körkörösség jellemzi: ez a világ egyrészt azért olyan, amilyen, mert mintha Éhség már mindent felfalt volna, másrészt viszont azért ő Éhség, mert ez a világ ilyen, mert ebben a világban, amelynek ő az egyetlen lakója, képtelenség jóllakni. Éhség alakja és főként hatóköre „korlátozott", amennyiben Éhség világa nem földrajzi értelemben vett világ (hiába helyezi őt Ovidius a Kaukázusba), hanem a figura retorikai – és fenomenológiai – értelemben vett kiáradásából felépülő világszerűség. Ezért van az, hogy noha Éhség felfal és pusztít, fenomenológiai értelemben a saját világának mégis ő az eredete és középpontja. És ezért nem emészti fel a környezetét, hogy utána hozzálásson a világ többi részének felfalásához: Éhség és világa ugyanis voltaképpen statikus *kép*, ugyanannak az örökös ismétlődése. Ebben a világban mindig pontosan ugyanannyi satnya fű tengődik a sziklák között, Éhség mindig pontosan ugyanolyan girhes, és ugyanazt a pár szál füvet kaparja ki a földből.

Éhség megjelenése a „valóságos" világban ekként egy kép valósággá változása is, egy elvont fogalom vagy tulajdonság lokális megszemélyesítésének kiterjesztése, az elbeszélő szólam (a figuráció) és az elbeszélt világ közötti határok elmosódása.[28] A megszemélyesítés során – mint Garth Tissol írja – az elbeszélés nyelvi felszíne megduzzad, hogy magába nyelje a környező kontextust, vagyis inkább a kontextusról szerzett észleletünket: a megszemélyesítés

27 C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford UP, 1958), 45; 48.

28 James J. Paxson, *The Poetics of Personification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 42.

Erysichthon történetének legfőbb eseményévé válik".[29] Ez annyiban mindenképpen igaz, hogy a megszemélyesítéses allegória és Erysichthon büntetése között többszintű kapcsolat létesül: mindkét (szöveg)esemény olvasható a másik tükörképeként vagy ismétléseként is. Nyilván nem véletlen, hogy Ovidius allegorikus látogatói (Irigység, Morpheus, Éhség) mind a képek általi megtévesztettség állapotát bocsátják az áldozatokra.[30] Először Erysichthon is álmában lát ínycsiklandozó ételeket („gyötri a semmis étellel kijátszott torkát", *exercetque cibo delusum guttur inani*, 826), a felébredés utáni állapot pedig úgy is jellemezhető, hogy az álomkép illúziója végleg a valóság helyére áll. A James Paxson által narratív metalepszisnek nevezett művelet révén[31] egy nyilvánvalóan nyelvi képződmény szubsztanciális alakká (szereplővé) válik, belép abba a narratív szövegvilágba, amelyet ontológiai szempontból elvileg másféle létezők (emberek, istenek, nimfák, szellemek) népesítenek be. Ilyen együttállás vagy találkozás az a pillanat, amikor Ceres küldönce üzenetének kézbesítése után fejvesztve menekül Éhség világából: „csak kis ideig időzött ott, s noha igen távol maradt és épphogy csak megérkezett oda, mégis úgy hitte, már érzi is az éhséget" (810–812).[32] Az éhség itt kiüresedést is jelent, a szubsztancialitás elvesztésének veszélyét: amikor – mint James Paxson írja – egy emberi létező belép egy megszemélyesítés világába, ő maga is hasonlatossá válik az élettelen absztrakcióhoz, vagy figuratív módon akként jelenik meg".[33] Nincs ez messze attól, amit Paul de Man, J. Hillis Miller és Cynthia Chase írnak a *prosopopoeia* kapcsán: az arcadás potenciálisan elarctalanítás is, hiszen az arcot és hangot az író-elbeszélő által adományozott tulajdonságként, a fiktív szereplő létrehozásának kulcsaként azonosítja.[34] Ovidius allegorikus megszemélyesítései mind elszenvedik azokat a tüneteket, amelyekkel – isteni parancsra – épp ők fertőzik meg áldozataikat.[35] A megfertőzött szereplő szenvedése-tapasztalata ekként az e tapasztalatot tiszta formában megtestesítő alak utánzásává válik, s ekként – mint Lowe írja – az absztrakciók „valóságosabbak" a megfertőzött emberi szereplőknél.[36] Ugyanakkor az éhség soha nem fogja elemészteni Éhséget (ahogy

29 Tissol, *The Face…*, 67.
30 Lowe, „Personification…", 429.
31 Paxson, *The Poetics…*, 77–8.
32 Iuno hírnöke, Iris is a rátörő álmossággal küzd Somnus házában.
33 Paxson, *The Poetics…*, 102.
34 Cynthia Chase, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986), 85.
35 Lowe, „Personification…", 423.
36 Uo.

Erysichthont elemészti), épp mert fiktív kép, nem pedig valóságos, időben változó létező.

C. S. Lewis legfőképpen azzal magyarázza a késő római költészet allegorizáló tendenciáját, hogy az istenek kezdték elveszíteni isteni szemantikai gazdagságukat és autoritásukat, és megszemélyesítéses allegóriákká váltak,[37] ami nem is volt teljesen idegen a római vallástól, amely eleve „hajlott az absztrakcióra",[38] és például Fortunának, Fidesnek, Virtusnak vagy Concordiának is emeltek szentélyeket.[39] A Ceres és Éhség közötti távolságot a fikcionalitás fenyegetése teszi szükségessé, amelynek a vigyázatlan istennő is áldozatul eshet – retorikai alakzattá, a „Bőség" nevet viselő allegorikus alakká válva –, ha túl közel kerül az allegorikus alakhoz. Már Ceres előzetes leírásában is úgy tűnik, hogy Éhség közelségében minden főnév allegorikus szereplővé válik: „itt lakik a dermesztő Hideg, a Sápadtság és a Reszketés, meg a sovány Éhség" (790–791).[40]

Az allegorikusság terjedésének veszélye ekként elválaszthatatlan az éhség fertőző mivoltától. A történet végén a szöveg egyértelműen súlyos kórként, betegségként (*gravi [...] morbo*, 876) nevezi meg azt, ami Erysichthont sújtja. A ragály és fertőzés, amely metaforikusan az Irigységet felléptető Aglaurostörténetben is jelen van, a szöveg számos pontján felsejlik, például a *pestifera* szó révén akkor, amikor Ceres először fogalmazza meg magában Erysichthon méltó büntetését („hogy vészhozó Éhség szaggassa szét", *pestifera lacerare Fame*, 784). Az éhség „átadásának" kulcsfontosságú pillanata is a fertőzés képét idézi: a többi ovidiusi allegóriához hasonlóan nőnemű Éhség besurran Erysichthon hálószobájába, megöleli az alvó Erysichthont, „átjárja, beleheli torkát, mellkasát és száját, s üres vénáiba éhséget vet el" (819–820). A jelenet, amelyben kétszer is ismétlődik a befújás *(inspirit; adflat)*, olyan, mintha vírus fertőzné meg a királyt (a *virus* szó, amelynek eredeti jelentése folyékony, nyálkás méreg, a proto-indoeurópai „folyás" jelentésű szóból ered[41]).

37 C. S. Lewis, *The Allegory...*, 50.

38 Lowe, „Personification...", 419.

39 Lowe, „Personification...", 419; Lewis, *The Allegory...*, 48; Orlin, *Urban...*, 62–63; 75.

40 Fames (Éhség) az *Aeneis*ben az alvilág bejáratánál található megszemélyesített alakok egyike (*Aen.* VI. 275–276), Vergiliusnál azonban sem ő, sem a többi megszemélyesített absztrakció nem válik allegorikus szereplővé: egyiküknek sincs arca, hangja, története (hangja Ovidius Fames-figurájának sincs).

41 Lásd de Vaan, *Etymological...*, 682–683.

Erysichthon büntetései: Kettős átváltozás

A fertőzés metaforikája azért fontos, mert ebben láthatjuk Erysichthon metamorfózisának lényegét. Amit Éhség megérint, az átalakul, de az átalakulás kettős természetű. Retorikai szinten az Éhség által megérintett létező allegóriává, vagyis testetlen, elvont jelölővé változik,[42] olyan létezővé, amely éhség (Éhség) és semmi más. Éhség ekként metatrópus is: az allegória az Éhséghez hasonlóan önmagához hasonít (felfal, megfoszt testiségétől, szubsztancialitásától) mindent, amihez hozzáér, saját – nem létező – képére alakítva őket. Erysichthon első – fizikailag nem látható – átváltozása abban áll, hogy allegorikus jellé változik, s ez felfalja a testét; kiüresíti önmagát, hogy helyet adhasson az elvont jelentésnek, az Éhségnek (Lasdun feldolgozásában a kislányként ábrázolt Éhség előbb kanalával kivájja Erysichthont, és csak utána tölti meg őt a saját ürességével). Éhség látogatása után Erysichthon immár nem Erysichthon, hanem Éhség – csak épp ő nem kép, alakzat, vagyis mindent felemésztő zabálása nem marad meg a kép fiktív szintjén. Erysichthon valódi éhsége örvényként (*voragine,* 843) kavarja-vonzza magába a környező világot.

Ezért mondhatjuk azt, hogy noha Erysichthon valóban – mint Skulsky írja – „absztrakcióvá párlódik",[43] átalakulása ugyanakkor ellentétes irányú is, amennyiben a legalantasabb testi funkció uralkodik el rajta. Erysichthon átalakulásának ezt a másik aspektusát, amely az ovidiusi szöveg képvilágában is jelen van, James Lasdun feldolgozása bontja ki részletesen. Amikor az ő, immár saját végtagjainak felfalására kényszerülő Erysichthonja visszatér a szentségtörő bűn színhelyére, belezuhan egy szennycsatornába, ahol „megcsonkított formája lassan átalakult / Önmaga kétnyílású / Mohóságból és pazarlásból összegyúrt lényegévé; / Száj és a hátsó fertály / Nyílik és O-t formáz" *(his mutilated shape began to alter / Into its own double-orificed / Essence of greed and waste; / Mouth and rear end opening / To huge O's).*[44] Erysichthon tehát, aki megszemélyesítéses allegóriává válva elveszíti testét, ugyanakkor a testiség kvintesszenciájává, saját anyagcsere-rendszerévé alakul át, a bekebelezés és ürítés kétosztatú perisztaltikájává, metabolizmussá. A metabolizmus szó a görög *metabolé* szóból ered, amelynek jelentése változ(tat)ás – vagyis Erysichthon átváltozásának mind a figuratív, mind a „valóságos", nagyon is testi aspektu-

42 Hardie, *Ovid's Poetics…*, 233.

43 Harold Skulsky, *Metamorphosis: The Mind in Exile* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 35–36.

44 *After Ovid*, ed. Hoffmann and Lasdun, 210. Fordítás tőlem – Bényei Tamás. Erysichthon végül betoncsővé (közlekedőedénnyé) változik (Uo., 211).

sa metafigurális természetű: egyfelől az absztrakciókat nyelvi konstrukcióvá változtató allegória megtestesülése, másfelől a fizikai valóságot salakanyaggá változtató anyagcseréé. Erysichthon olyan lénnyé válik – mint a bélféreg vagy galandféreg –, amely kizárólag bélből áll, az emésztésen és ürítkezésen kívül semmit nem csinál. Másfelől – visszatérve immár az ökológiai szálra is – a metabolizmus a salakanyagot, hulladékot termelő testi működés, amely a világ dolgait meg-, illetve felemészti, salakanyaggá, hulladékká változtatva őket.

Erysichthon bélrendszere az azt tartalmazó (gazda)test parazitájává válik, ahogy Erysichthon példája-példázata parazitizmusként jellemzi ember és világ megbomlott viszonyát is: az ember feléli a világot, hogy használhatatlan hulladékká változtassa azt. Ez épp az ellenkezője Philemon és Baucis gazdasági gyakorlatának, és a parazitizmus a szó etimológiája révén – valakivel való együtt-evés – finoman vissza is utal a megelőző történet vendégségére.

A képszerűséget, a metabolizmust és a szöveg ökonómiai és ökológiai szálait összeköti még valami. Angus Fletcher az allegóriát a kényszerneurózis működéséhez hasonlítja:[45] a megszállott személyisége egyetlen keskeny sávra korlátozódik,[46] ahogy az allegorikus megszemélyesítés is csupán egyetlen tulajdonság vagy szenvedély megtestesítőjévé redukálja a szereplőt. A mindig ugyanazokat a kényszeres mozdulatokat ismétlő Éhség képszerűsége (soha nem lakik jól, de a világát sem emészti fel: allegorikus képpé merevedik a folyamat) valóban összekapcsolható a Freud által ösztönkésztetésnek *(Trieb)* nevezett jelenséggel. Erysichthon átalakulásának paradoxonja az, hogy az éhség elvileg az önfenntartás szolgálatában álló késztetés, a pszichoanalízis által énösztönnek nevezett ösztöncsoport magától értetődő középpontja. Itt épp ez a részösztön válik le az én egészéről, felülkerekedve az önfenntartás vágyán is, és a kritikus pillanatban az én (a test) ellen fordulva, mint valami autoimmun rendellenesség. Valahogy így írja le Lacan az ösztöntől *(instinct)* megkülönböztetett, biológiai ösztönkésztetés *(pulsion, drive)* működését. A késztetés a lacani értelemben vett, a szubjektum alapjaként szolgáló vágy valamely organikus funkcióhoz kapcsolódó összetevője, s épp ezért természeténél fogva nem hozhat teljes kielégülést a vágy számára. Organikus meghatározottsága miatt azonban a késztetés testi szubsztrátuma hozzáférhetetlen a tudat számára, s ekként a pusztán testi ingerekre adott mechanikus válaszként az ösztönkésztetés energiája a szubjektum számára idegen

45 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1964), 286.

46 Uo., 289.

erő marad – az én fejlődése többek között ezeknek az energianyalábóknak a vágy (és a szimbolikus rend) szolgálatában való összerendezését jelenti.[47] Amikor a részösztönök valamelyike kioldódik a pszichés rendből, és gépiesen, a szubjektum akaratától függetlenül, magzabolázhatatlan és idegen erőként működve átveszi a hatalmat, az a szubjektum mint rendezett, strukturált pszichoszomatikus rendszer felbomlását, halálát jelenti – ez az ösztönkésztetés kapcsolata a Freud szerint minden organizmusban kódolt önpusztító késztetéssel.[48] A féregszerűség – Lacan *lamellá*nak nevezi ezt a szubjektum számára idegen testi önműködést – erre a szubjektumtól elidegenedett, gépiesen ismétlődő késztetésre is utalhat. Erysichthon ekként legalantasabb és leggépiesebb testi funkciójává alakul át.

Már csak ezért is ellentmondásos – oly sok ovidiusi elbeszéléshez hasonlóan – a metamorfózis előtti és utáni állapot közötti viszony. A saját éhségének szervévé átalakult Erysichthon egyrészt a tagadása mindannak, ami korábban volt – az akarat(ság)nak, a cselekvő alanyiságnak –, másrészt viszont mostani létezésmódja egyenesen következik korábbi azonosságából. Az ovidiusi szöveg Erysichthon bemutatásakor – ellentétben Éhség alakjának leírásával – feltűnően takarékos. Achelous a sokszor átváltozó lánnyal kezdi a történetet, akinek apjáról csupán ennyit mond: „aki az isteneket megvetette, és illatáldozatot sem mutatott be nekik" (739–740). Ezután rögtön áttér Ceres ligetének elpusztítására. Vagyis a szentséggyalázó pusztítás indítékairól mindössze annyit tudunk meg, hogy Erysichthon nem tisztelte az isteneket. Kallimachosnál és más ókori változatokban legalább annyi szerepel, hogy Erysichthon mulatozásaihoz akart épületet felhúzni – ez a mozzanat a történet kortárs újraírásaiban is megmaradt, például Ted Hughes és David Constantine versében, de főként James Lasdun átiratában, ahol Erysichthon luxus-lakóparkot építtet az erdő közepén. Ovidiusnál Erysichthon egyszerűen az a férfi, aki megszentségtelenítette Ceres szentélyét, mert ezt akarta tenni. Nincs tehát jelleme, múltja, belső élete, szubsztancialitása – ahogy az allegorikus alakoknak sincs: egyszerűen a maga körül mindent felemésztő, mindenféle felsőbb autoritást tagadó akarat, az isteneket nem tisztelő *hybris* megtestesülése. Erysichthon ekként eleve allegorikus vonásokat mutat: az átalakulás révén mindössze annyi történt, hogy ami eddig belülről fakadt, az most egy eredetileg külső – élősködő – instancia behatolásában gyökerezik.

47 William Boothby, *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud* (London: Routledge, 1991), 57–58; Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), 38–39.

48 Boothby, *Death*…, 74.

Az átváltozást elszenvedő ovidiusi szereplők motivációjának hiánya Lynn Enterlyne szerint a *Metamorphoses*re általában is jellemző. Enterlyne értelmezésében Ovidiust nem elsősorban az érdekli, hogy egy-egy szereplő szenvedélyét mi váltja ki, és hogy a szenvedély konkrétan mire irányul, hanem sokkal inkább annak a szenvedélykésztetésnek a működése, amely gyakran „nemcsak saját tárgyán, de a szubjektumon is túlfut".[49] Midas vagy Erysichthon alakja ekként csak az éntől függetlenül lüktető és az énre is fenyegetést jelentő, ösztönkésztetésként felfogott *amor habendi* (bírvágy) egy-egy variációja, egyikük sem különbözik lényegesen a többi, saját szenvedélye által felemésztett ovidiusi alaktól. Ovidius szövege – mint sok más esetben – itt is retorikai és textuális folyamatok révén képezi le az elbeszélés témáját, és nyilván nem véletlen, hogy az Erysichthon-történet nyelvi-retorikai szinten főként az önemésztés másik (elvont) történetét, Narcissus történetét idézi fel. Erysichthon éhségének ecsetelése ugyanolyan szerkezetű khiasztikus sorok halmozásából áll, ugyanúgy a részben fokozásokban és hiperbolákban tobzódó, részben viszont önfelszámoló, öneltörlő retorika alakzataira épül, mint Narcissus szenvedélyének leírása: „benne minden étel további ételnek oka, s az evéssel szakadatlanul csak tátongó üresség keletkezik" (*cibus omnis in illo / causa cibi est, semperque locus fit inanis edendo*, 841–842); „annál többet kíván, minél többet töm a hasába" (*plusque cupit, quo plura suam demittit in alvum*, 834). A szöveg Narcissus „belső égéséhez" hasonlóan tűzhöz hasonlítja Erysichthon étvágyát is: „miképp a mardosó tűz soha nem utasítja vissza azt, ami táplálja, és számtalan szurokfenyőt éget el, s minél nagyobb mennyiséget kap, annál többet követel, s a tömegétől csak falánkabb lesz" (*utque rapax ignis non umquam alimenta recusat*, / *innumerasque faces cremat et, quo copia maior / est data, plura petit turbaque voracior ipsa est*, 837–839).[50] A zárókép, mint Garth Tissol megjegyzi,[51] Narcissus fájdalmas mondatát idézi: „engem a bőség tett nincstelenné" (*inopem me copia fecit*, III. 466). Narcissus is semmivé válik, de legalább a helyet jelzi „valami", nevezetesen egy virág. Erysichthonnak még egy ilyen vegetációs emlékmű sem adatik meg – ami azért is logikus, mert növényi szentélyt gyaláz, míg Narcissus „vétke" más természetű. Láthatjuk az önemésztő éhséget megjelenítő retorikai futamban az önmagát gerjesztő, beteljesíthetetlen „fogyasztói" szenvedély képét is; talán nem véletlen, hogy Erysichthon éhsége metaforikusan is faanyagot (*faces*, VIII.

49 Lynn Enterlyne, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 85.

50 Az *alimenta* szót Melville angol fordítása „üzemanyagként" *(fuel)* adja vissza, és David Constantine versében is ez a szó szerepel.

51 Tissol, *The Face…*, 67.

838) pusztít el, ellentétben a kéreggel-levéllel fűtő Philemonnal és Baucisszal. A *faces* jelzője az *innumeras* (számtalan, megszámlálhatatlan), ami a szöveg más kulcsszavaival együtt valami közgazdasági vagy legalábbis aritmetikai logikát vezet be az elbeszélésbe. Miután befejezte Erysichthonnak és lányának történetét, Achelous a zárlatban önmagáról beszél, a saját – korlátozott – átváltozó képességéről: „csakugyan nekem is van bizonyos számra korlátozottan hatalmam, hogy testem megújítsam" (*etiam mihi nempe novandi est / corporis [...] numero finita, potestas*, 879–880). A *numero finita* kifejezés a megszámlálhatatlanság ellentéte, bár Achelous nem Erysichthontól, hanem annak lányától különbözteti meg önmagát. Attól a szereplőtől, akinek köszönhetően a metamorfózis motívuma és témája nemcsak metaforikusan, hanem a cselekmény szintjén is az elbeszélés része.[52]

Erysichthon lánya: Az átváltozás ökonómiája

Kallimachos Démétér-himnuszában Erysichthon lánya nem is szerepel, Ovidius viszont mintha csak azért iktatná be ezt az anekdotikus epizódot, hogy e közvetítés révén Erysichthon történetét bevonhassa a metamorfózis-történetek sorába. Említettem, hogy az Erysichthon-történet indítása feltűnő módon tartózkodik attól, hogy kihasználja az ezt az elbeszélést a megelőzővel összekötő ellentéteket vagy párhuzamokat. A történet elbeszélője, az egyszerre folyó és folyamisten Achelous a kapcsolatok hangsúlyozása vagy akár említése helyett látszólag teljesen új témára vált, az átváltozás két fajtája közötti formális különbségtétellel indítva: míg „az alak egyszer változik meg, aztán abban a megújult formában marad" (729), néhány kivételes esetben megadatik a végtelen átváltozás (és visszaváltozás) képessége. Achelous előbb Proteus példáját részletezi (731–737), majd Erysichthon lányát említi, hogy aztán több mint száz soron keresztül ne is említse újra, s végül viszonylag röviden összefoglalja a lány történetét (847–874). A végtelen átváltozó-képességgel rendelkező lány – akinek köszönhetően az elbeszélés egyáltalán helyet kaphatott a *Metamorphoses*ben – ekként mintha csak ürügyként szolgálna ahhoz, hogy apja története elhangozhasson, amikor pedig – mint láttuk – Erysichthon példázata sokkal egyszerűbben is összekapcsolható lett volna az előző történettel. Kérdés tehát, hogy

52 Andrew Feldherr az átváltozások típusait önreflexív önarcképek gyanánt olvassa (*Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction* [Princeton: Princeton University Press, 2010], 111).

Ovidius miért iktatja be a nála névtelenül maradó – máshol Mestrának nevezett – lány történetét.[53] A két történet viszonyának problematikusságát jelzi az is, hogy noha a folytonosan megújítható, pénzzé tehető erőforrásként tekintett lány sokszori eladása látszólag megoldást jelenthetne Erysichthon gondjaira, aki így kijátszhatná Ceres büntetését,[54] az elbeszélés minden magyarázat nélkül felfüggeszti a lány történetét, és az önevés groteszk képével rögtön lezárja az apa történetét is. A szöveg középpontjában álló Erysichthon sorsát illetően a lány történetének ekként nincsenek valódi következményei, csak késleltetni képes az elkerülhetetlen végkifejletet. Azt a magyarázatot, miszerint a lány eladásaiból származó haszon nem tud lépést tartani az apa éhségével,[55] Ovidius e helyütt szokatlanul szűkszavú elbeszélésében („miután a borzasztó kényszer mégis minden tartalékot felemésztett", 875–876) semmi nem támasztja alá.

Achelousnak az elbeszélést indító tipológiája mégsem tejesen irreleváns, ugyanis eleve valamiféle közgazdasági logikába vonja be az átváltozás fajtáit. Míg Erysichthon egyszeri átváltozással tiszta allegorikus megszemélyesítéssé alakul át, a lánya végtelenül átalakítható, beváltható, átruházható jellé válik, akinek azonossága épp a végtelen átválthatóság: nemet vált, majd többek közt szarvassá és tehénné változik, mindig úgy, ahogy a helyzet kívánja. Erysichthon épp azért képes újra és újra (számtalanszor?) eladni a lányát, mert az átváltozik, vagyis a metamorfózis üzleti, „közgazdasági" értelemben vett haszonforrássá változik – ez a groteszk újrahasznosítás valamiféle fenntarthatóság látszatát adja annak a folyamatnak, amely egyébként elkerülhetetlenül a vagyon és a környezet feléléséhez, elpusztításához vezet.

Az *innumeras* és a *numero finita* számlogikája nem marad visszhangtalanul a *Metamorphoses*ban. A tizenötödik könyvben megfogalmazott filozófiai és természetrajzi alaptörvényben, mely szerint a nagy egészet tekintve semmi nem vész el teljesen („az egész világon semmi sem veszik el, higgyétek el, csak változik és alakja megújul", V. 254–255), Ovidius újabb matematikai metaforát használ: „mégis megmarad mindennek az összege" (*summa tamen omnia constant*, XV. 258). Másfelől viszont az egyedi létező számára ez az általános ökonómia nem jelent vigaszt. Lehet, hogy minden változás átváltozás is egyben, a folyamatnak azonban megszabott iránya van: „és nem leszünk azok holnap, amik voltunk, vagy vagyunk" (XV. 215–216). Ez a visszafordíthatatlanság,

53 Feldherr szerint a rabszolgának eladott, de a szolgasorsot elviselni nem képes lány alakja afféle művészi önportré Ovidius részéről (*Playing…*, 108–110).

54 Fantham, „*Sunt quibus…*", 31, Feldherr, *Playing…*, 109.

55 Feldherr, *Playing…*, 109.

a(z át)változásként felfogott élet törvénye nemcsak a növekedés és kifejlődés törvénye, hanem az egyedi létező számára nehezen elfogadható öregedése és a meghalása is.

Épp itt, az ökológia és ökonómia elválaszthatatlanságában van a kulcsa az Erysichthon-történet zavarba ejtő sajátosságainak, különösen a metamorfózis-motívum kezelésének. Ezért helyezi Erysichthon metamorfózistörténetnek csak komoly értelmezői erőfeszítések árán nevezhető sorsát a folyó-narrátor a rendhagyó alakváltoztató ökonómia két példája közé, és ezért fontos, hogy az alakváltoztató lány története része legyen Erysichthon történetének. Erysichthon büntetése úgy átváltozás, hogy alapvetően mégis önfelemésztés. Erysichthon története talán az egyetlen ovidiusi elbeszélés, amelynek végén tényleg nem marad semmi (még egy sárga nárcisz sem), pontosabban a szó szoros értelmében vett *semmi* marad. Ovidius épp ennek a semmiben végződő, ökológiai tanmeseként is olvasható történetnek a segítségével példázza a változás és átváltozás – mindenféle beavatkozás és változtatás – visszafordíthatatlanságát.

Ovidius ökológiai és antropológiai példázatában Erysichchton egy önmagában is erdőnyi fa kivágása révén hatalmas tisztást vág az erdőbe. Tisztása nem is tisztás, hanem irtás. Tette gyilkosság is, hiszen a fából beszélő nimfa elmondja, hogy haldoklik (nem beszélve a megölt favágóról). A gyilkosság azonban ez esetben enyhébb bűn a szentségtörésnél. A szöveg úgy fogalmaz, hogy a világ Erysichthon istentelen, megszentségtelenítő szájában (*ora profani*, VIII. 840) tűnik el: azzal tehát, hogy Ceres fáját pusztította el, Erysichthon „mindent" beszennyezett és pusztulásra ítélt, amivel kapcsolatba került – folytatva és beteljesítve ezzel a fertőzés mágikus logikáját. Puszta létezése válik pusztítóvá – ahogyan ezt görögül „földszaggató" jelentésű neve is jelzi.[56] Erysichthon – a legtöbb átváltozó ovidiusi szereplőhöz hasonlóan – az emberlét mértékét sérti meg a maga módján. Az emberi lakozás kiindulópontja (Vico és Heidegger szerint is) az erdőből kihasított tisztás *(lucus, Lichtung)*, a fényre vagy fénybe hozás alapító aktusa. Az erdő kultúrtörténetéről írott remek könyvében Robert Pogue

56 Jackie Murray figyelt fel („*The Metamorphoses…*", 238) az Erysichthon és a történet elbeszélője közötti kapcsolatra: Achelous korábban arról beszél, hogy a vendégei által megpillantott szigeteket többek közt erdők és földek szétválasztása révén alakította ki: „erdőtől erdőt, és szántóföldtől szántóföldet szakítottam el" (*a silvis silvas et ab arvis arva revelli*, VIII. 585). Később hozzáteszi: *continuam diduxit humum* („felosztotta az összefüggő földet", VIII. 588). Hozzátehetjük, hogy Achelous a nimfákat és földjeiket ugyanúgy hullámok közé sodorta (*in freta provolvi*, VIII. 587), ahogy Erysichthon saját belső űrjének és éhségének örvényébe von mindent.

Harrison így fogalmaz: ahogy az általunk lakott tisztás középpontja egyre messzebb kerül a perifériára szoruló erdőtől, egyre kevésbé vagyunk tisztában lakozásunk ezen alapfeltételével.[57] „Földszaggató" vagy „földtépő" Erysichthon mintha az emberi létezés tisztás voltát hagyná figyelmen kívül.

57 Harrison, *The Shadow…*, 245.

Korompay Eszter

SEMMIBE MARKOLÓ KEZEK

Echo alakja Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében

Ovidius *Metamorphoses*ében számos történetet a hangzás, a hangadás, a kommunikáció vagy annak hiánya, a beszéd és a beszédképtelenség, s az ezekből fakadó megértés és félreértés határoz meg. A mitológiai alakok átváltozásának egyik gyakori velejárója, hogy az egyik állapotból a másikba való átlépés pillanatát a beszédre való képesség (illetve az átváltozás utáni szólásképtelenség) jelzi. Elég, ha Actaeonra, Niobére, Philomelára vagy Ióra gondolunk – átváltozásuk egyik kulcsmozzanata a beszédképzésben és a kommunikációs képességben rejlik.[1] Mintha ezekben az esetekben az emberi létet a beszédre való képesség jelölné, az átváltozott, leggyakrabban állati létet pedig annak hiánya.[2] Igaz ez például Philomelára is, aki már madárrá változása előtt néma, csakhogy a változás oka az elállatiasodó Tereus erőszaktétele. A kommunikáció, a beszéd és hallgatás, megértés és megértetés, valamint a jakobsoni modell[3] alkotóelemei szempontjából is különösen fontos Narcissus és Echo története, s a történeten belül is különösképpen Echo alakja, akinek hallgatása, visszhang volta jelenti önmagát. Tanulmányomban Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének egyik kulcsszereplőjét, Echo figuráját, s az ő visszhanglétét állítom középpontba.

1 Simon Attila, „Trauma és (a)phonia: Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének Philomela-epizódjáról", *Alföld* 68, 8. sz. (2017): 88–105, 93.

2 Az ovidiusi átváltozásokban az emberi hang eltűnéséről, elhalkulásáról („fading") részletesebben lásd Bényei Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái* (Pécs: Pro Pannonia, 2013), 189–194.

3 Roman Jakobson, „Nyelvészet és poétika", in Roman Jakobson, *Hang–jel–vers*, 211–257 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

Az 1988-ban megjelent regény Ovidius *Metamorphoses*ének sokszorosan átváltoztatott[4] szövege, úgy is mondhatnánk, annak visszhangja.[5] Egyrészt azért, mert a regény Ovidius történeteit ismétli,[6] ám nem a teljes *carmen perpetuum*ot, csupán annak egy-egy részét; átírva, átváltoztatva, mégis folyamatos és szoros kapcsolatot teremtve az alapművel. Visszhang abban az értelemben is, hogy Ransmayr regénye a posztmodern irodalom egyik válaszának tekinthető az ókori irodalom egyik legtöbbet kutatott és értelmezett szövegére. Ezáltal szöveg ad visszhangot egy másik szövegre. S noha sok szempontból eltér az alapműtől, attól függetlenül mégsem létezhet, hiszen az hívja életre, az készteti visszhangra. Ransmayr szereplőjét középpontba állítva megjegyzendő, hogy több Echóról is beszélhetünk: egyrészt Ovidius Echójáról, másrészt arról, hogy Ransmayr hogyan hozza létre ezt a szereplőt, mennyiben ovidiusi és mennyiben ransmayri a Visszhang alakja. S mindkét Echo nevű szereplőhöz kapcsolódnak a visszhanglét, az „echóság" jellegzetességei, amelyek – noha mitológiai, illetve ovidiusi gyökerűek – sok szempontból mások *Az utolsó világ*ban, mint Ovidiusnál. Három nehezen szétszálazható, hiszen folyamatosan egymásba áttűnő, egymást újraértelmező jelenségről van szó.

Azzal, hogy a regény a *Metamorphoses* visszhangjának tekinthető, egyúttal a szereplők egyénenként is azok: Ovidius szereplőinek részben megőrzött, részben átváltoztatott alakjai. A regény cselekményének helyszíne, Tomi a száműzöttek, elhagyottak városa, a pusztulás tere, ahol a szereplők ezt a világot közvetítik, és teszik nyelvük által hangzóvá: Tomiban tehát tágabb értelemben véve mindenki Echo lehet.

Ahogy Friedmann Harzer rámutat, Echo, a cselédlány központi szerepet játszik a regényben, noha Ovidiusnál Narcissus történetének csupán kiegészítője.[7] Echo alakja két irányból közelíthető meg: egyrészt a hanghoz-hangzáshoz

4 A *Metamorphoses* átváltoztatásáról lásd Helga MITTERBAUER, „Der Weg ins Archiv: Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*", in *Bis zum Ende der Welt: Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Hg. Attila BOMBITZ, 98–106 (Wien: Praesens Verlag, 2015), 106.

5 Lásd KONKOLY Dániel, „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)", *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 56–64, 57 (Konkoly itt Derridára hivatkozik).

6 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt c. művében", in *Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 474–500 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 475.

7 Echo *Metamorphoses*-beli marginális szerepét többen említik, szembeállítva Ransmayr regényével, ahol egyértelműen kulcsszereplő. A visszhanglét azonban azt teszi lehetővé, hogy Echo akkor is jelen lehet a szöveg egészében, amikor azt sem a szereplő, sem a befogadó

kapcsolódó tulajdonságai felől, másrészt pedig a magány motívumát vizsgálva – ő lesz a magányos hang a regényben. Echo mint hang[8] mindkét szöveget olvasva kiegészítendő egy újabb szemponttal: Echo és a test viszonyával. A *Metamorphoses*ben Echóval a harmadik könyvben találkozunk, s két fontos információt tudunk meg róla: az egyik, hogy *resonabilis*, azaz visszhangzó, a másik pedig: *corpus adhuc [...], non vox erat*, azaz „még test volt, nem hang" (*Met.* III. 359). Az *adhuc* szó még Echo eltűnése előtt utal későbbi átváltozására, testének eltűnésére, egyúttal jelzi, hogy Echo testként és hangként határozható meg. Ransmayr ezt az alapállapotot visszhangozza: regényében Echo egyszerre *corpus* és *vox*. A tanulmány elején említett ovidiusi szereplők átváltozása beszédképzésük, ezáltal emberi személyiségük elvesztését is eredményezi. Echo különös módon kapcsolódik a fölsoroltakhoz, hiszen az ő testesültsége, emberi szereplőként jelenlévő alakja egyrészt szintén a hangzóságához kapcsolódik, ugyanakkor hangja a csönd által lesz teljes: Ransmayr (akárcsak Ovidius) Echo hallgatására is nagy hangsúlyt fektet. Amennyiben a regény szövege Ovidius *Metamorphoses*ének visszhangjaként olvasható, úgy Echót is megszövegezett hangként, az írás, íráskép által életre keltett hangként is olvashatjuk. Vagyis nemcsak a történetvezetés ad testet Echónak, aki abból él, hogy testét mások rendelkezésére bocsátja, hanem maga a regény szövege testesíti meg a visszhangot, ezáltal Echót is szövegtestté, szövegből fölépülő testté változtatja.

Víz és szél

Mindez természetesen a regény valamennyi szereplőjére igaz, Echo hangja és teste azonban különös módon működik, a kettő viszonya központi szerepet kap az ő alakjában. Ransmayr regényében föltűnően sokszor kapcsolódik össze Echo és a természet: az időjárás, a szél, színek és illatok,[9] melyeket a természet

nem érzékeli; ebből a szempontból szerepe a *Metamorphoses*ben sem jelentéktelen (Friedmann Harzer, *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen [Ovid – Kafka – Ransmayr]*, Studien zur deutschen Literatur, Band 157 [Tübingen: Niemeyer, 2000], 176).

8 A puszta hangzás és a lélekkel bíró létező hangja, a jelentéses hangzás szembeállítása Aristotelés óta ismert. Echo mint visszhang azonban föloldhatja ezt az ellentétet, hiszen képes emberi vagy állati, jelentéses vagy jelentéstelen hangot és zajt (például hullámverés hangját) is visszaadni. A hang fogalomtörténetéről és kontextusairól részletesebben lásd Rapcsák Balázs, „Hang", in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Tamás Ábel, 267–272 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 267.

9 Echo és a folyékony vagy légnemű halmazállapotú elemek kapcsolatát Weöres Sándor is

mutat meg a rá figyelőknek. Ráadásul a természet szilárd képződményei – mint amilyen a szikla, vagy a regényben különösen fontos kő[10] – nélkül Echo nem is létezhetne, a hang ugyanis ezekről a szilárd felületekről képes visszaverődni. A visszhang és a víz kapcsolata már Ovidius szövegét olvasva is nyilvánvaló, s a posztmodern regényben is igen fontos szerepe van, melyről később lesz még szó. Ransmayrnél különösképpen érdekes azonban a levegő megjelenítése, amely Echo alakjával is szorosan összefügg. Nem véletlenül, hiszen Echo elsődleges jelenléte a hang, mely a levegő által válik közvetítetté. Ha hangja megszűnik, csupán a levegő tere marad, amely bármikor újra hallhatóvá teheti Echót. Azokban a fejezetekben, melyekben Echo testi valójában szerepel, az időjárási viszonyok leírása különösen hangsúlyos, s kifejezetten a levegő terében mozgó szelek jelennek meg erőteljesen. Echóval az ötödik fejezetben találkozunk először, amely így indul: „A május viharosan és kéken érkezett. Meleg, ecet- és feketehunyor-illatú szél harapdálta le a pocsolyákról az utolsó jégkarimákat, kisöpörte a füstgomolyagokat a szűk utcákból, és széttépett girlandokat, papírvirágokat és lampionok olajos rongyait sodorta a partra" (93).[11] A szél (illetve a mozgó levegő) és Echo alakjának párhuzama több mozzanatban is megragadható. Egyrészt a megfoghatatlan mozgás motívumában, amely mind a szélre, mind a visszhangra érvényes. A párhuzam másik eleme az, hogy a levegő, noha megfoghatatlan, szél formájában mégis képes hangot adni, s ezt Ransmayr többször jelzi is: „a szél vagy a víz zúgása minden egyéb hangot elnyelt" (150); „Az orkán: kiáltozás és sírás volt a sötétben" (7).

A szélre egyúttal érvényes az a periodikusság is, amely egyrészt Echo bőrbetegségét és fejfájásrohamait[12] jellemzi, másrészt a visszhang folyamatos feltűnését és eltűnését: „egy két nap, két éjszaka tartó vihar után visszatért az állandó tengeri szél és vele a hullámverés: nyár középi szárazságot hozó szél volt, a déli órák forróságában névtelen fűszernövények illatát terítette a romok és dombok

továbbgondolta, lásd erről: BARTAL Mária, „A kilencedik: Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötetében", *Ókor* 17, 3. sz. (2017): 46–53, 47.

10 A kő regénybeli lehetséges szerepeire nem térek ki, a témáról számos írás született, részletesebben lásd pl. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Kommentár helyett »hymen«?", 68.

11 A regényből származó magyar nyelvű idézetek és oldalszámaik itt és a továbbiakban is a következő kiadást követik: Christoph RANSMAYR, *Az utolsó világ*, ford. FARKAS Tünde (Budapest: Magyar Könyvklub, 1995).

12 Különös, hogy Echo fizikai tünetei is visszhangként jelennek meg a regényben: „De Echo ennél a periodikusan visszatérő betegségnél sokkal többet szenvedett egy másiktól: ez tán nem volt egyéb, mint a világ zajának visszhangja a fejében" (97). Ez a jelenség, a visszhangon belüli visszhang is annak alaptermészetét mutatja, vagyis az egyre halkuló, egymásba tűnő rezgéshullámokat, sok gyengülő erejű választ egyetlen kiadott hangra.

fölé, és kiszárította, meghalkította a hegyi patakokat" (115). Ez a szél névtelen növények illatát hozza, Echo pedig gyakran nevet ad ezeknek a növényeknek: „hátra se nézve odakiáltotta egy-egy növény nevét; Cotta eddig egyik nevet sem hallotta" (146). A szél mindezeken fölül meg is érintheti az embereket és a tárgyakat, és képes azok elrejtésére és eltüntetésére, ahogyan ez Echo egyik leggyakoribb tevékenysége is. Cotta először takarítás, súrolás közben pillantja meg Echót, akiről az is kiderül a regény folyamán, hogy nemcsak a fizikai térben hagyott nyomokat (például Lycaon farkaslábnyomát vagy a házat benőtt növényzetet) tünteti el, de a hozzá érkező tomibeli férfiak titkait is némasága mögé rejti. Az elrejtés, eltüntetés a levegő munkájára is igaz: „Echónak smirglipapírral és ráspollyal kellett valamennyi rácsot, ajtózsanért, szerszámot és vasdíszítményt rozsdátlanítania, aztán a fehér csillogást, amit a sós tengeri levegő hamar eltüntetett, színtelen lakkal elzárni a levegő elől" (99). Hasonlóképpen a forró, száraz levegő hatása is halmazállapot-változásokat idéz elő, a levegő „üveges" *(glasig)* jelzője az egyértelmű 'átlátszóság' képzete mellett az élességet, a keménységet is magában hordozhatja, ugyanez a levegő-láthatár később „szétfolyt" *(zerfloß)*, tehát inkább a folyékonyságot érzékelteti: „Az év olyan száraz és forró lett, mint előtte egy sem a vasváros földrajzi szélességén. Hetekig felhőtlen volt az ég Tomi felett. A levegő üvegessé vált. A láthatár csillámlott és szétfolyt. A szélcsendben elállt a hullámverés – a zúgás megmaradt: sápadtzöld hegyi patakok zaja volt ez, melyeket bőségesen táplált az öböl menti hegység gleccsereiből kiolvadt jég: ezek a patakok szurdokokban meg hasadékokon zúdultak lefelé, és néha permetfátyollá váltak, még mielőtt elérték volna az öblöket és völgyteknőket" (113). Echo nemcsak a szélhez, hanem a szélcsendhez is hasonló, hiszen az a szél hiányaként, két szeles időszak közötti állapotként fogalmazható meg. Echo így hasonlóképpen olvasható, amennyiben hang és csend közötti állapot az övé: az ő természetes közege a csöndből indul ki egy hangra adott válaszként, s a csöndbe is tér vissza – ezt a jelenséget a későbbiekben a kommunikáció szempontjából is elemzem. A szélcsend szerepe abban a jelenetben a legnagyobb, amelyben Echo és Cotta először érnek egymáshoz, és Echo először mutatja meg magát másképpen, mint ahogy a falu összes férfijának – talán önmagaként: „[Cotta] visszanyerte egyensúlyát, és felegyenesedett: most egyedül voltak a porfelhő közepében, a hirtelen szélcsendben, amilyen a forgószelek centrumában uralkodik; Cotta szeme most kitisztult, csak állt ott, látta Echo makulátlan, enyhén sápadt arcát, és megragadta a kezét" (109). Ebben a jelenetben érzékelhető először a visszhangállapot lényege: két hangként, mégis egyedül lenni.

A levegő és Echo összekapcsolódása a visszhang mozgása szempontjából is figyelemre méltó: „Echo minden görgetegen és bozótoson át utat lelt, s

még a legmeredekebb emelkedőkön is látszólag fáradság nélkül kaptatott fel: a férfinak úgy tűnt, mintha lebegne, testetlen álomképként az úttalan úton előre" (146). Cottának tehát Echo testetlen visszhangként is érzékelhető egy pillanatra, s noha az a pillanat érzékcsalódás, mégis, a visszhang valódi állapotát tapasztalhatja meg ismét: csupán a levegőn át mozgó hangot, amelyet a természetben sétálva szélként is értelmezhetünk, s amely Cotta társaságában visszhanggá válik.

Ransmayr Echójának megformálásában a szél mellett a víz is lényeges elem, ahogyan Ovidiusnál is kulcsmotívum Narcissus és Echo epizódjában. Echo egyik leghosszabban elmesélt története, melyet Cottának kiabál el egy öbölben, Deucalion és Pyrrha özönvízmítosza. Ám nemcsak a látványos árvízelbeszélésben fontos a víz motívuma, hanem az egész regényben.[13] A víz tükröztető[14] és emlékeztető ereje mellett a posztmodern regényben a víz hangjai is fontossá válnak, ami a hangzást, a visszhangot középpontba állító jelenetek olvasása során nem meglepő. Ahogyan a széllel és a levegő hatásaival kapcsolatban föntebb már említettem, a vízre is jellemző az a megfoghatatlanság, amely Echo sajátja. Echo „nem tudta, honnan jött" (96). Eredete éppúgy az őt kérdezőktől függ, mint minden visszhangválasza: „Troas? – kérdezték Echót. – Troasból jössz? – Troasból – válaszolta Echo azzal a megingathatatlan közönnyel, amivel később »Colchisból«-t, »Petarából«-t vagy »Tegeából«-t is mondott" (97). A víz hangja gyakran segít emlékezni és a külvilágtól való félelmet is oldani: „Az eső lágy suhogásában, mely Cyparis búcsújának napján átitatta a teraszos földek rögeit, Echo a sziklapárkány ernyője alatt, barlangja előtt elmesélte emlékeit a száműzöttről" (140); „Csak most, amikor az eső és a madárhang zsongító hatása alábbhagyott, most fogta el a fájdalom és a csalódottság" (141). A víz emlékeztető képessége Deucalion és Pyrrha történetének elmesélésekor is megmutatkozik. A jelenetet érdemes a hangadás szempontjából is vizsgálni: a víz dübörgésétől, a hullámok hangjától alig lehet valamit hallani, s Echo csak kiabálva tudja átadni emlékeit a világvége-történetről, amelyet Nasótól hallott: „akkor nagy erőfeszítéssel kiáltozta a hullámverés dübörgésében, kísérője vállára téve a kezét, és olyan közel került hozzá, mint ama boldogtalan éjszaka óta sohasem" (152). Egymás megértése is veszélybe kerül a túl erős hangok miatt, ami főképp Cotta és Echo kommunikációja szempontjából fontos: „Csak kiáltva értették ott meg egymás szavát, a szél vagy a víz zúgása minden egyéb hangot elnyelt" (150).

13 Lásd pl. Ceyx és Alcyone történetét, vö. Korompay Eszter, „Álom a filmről, film az álomról: Mediális áttűnések Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 20–27.

14 Konkoly, „Látás, hallás és tapintás…", 59.

Test

A természet pusztító, elrejtő és eltüntető erején túl tünékenységében is hasonlóságokat mutat Echóval. A természeti erők, az időjárás ugyanis cselekvő erejét elveszítve ugyanolyan gyenge és változékony, akárcsak egy betegségekkel terhelt, csupán hangja által jelenlévő nő. A múlékonyság Echo sajátja is, s a következő szavak – noha a természet jelenségeinek gyengeségét mutatják – a visszhangra is igazak: „életében először ébredt tudatára a világ pihekönnyű vázszerkezetének, a homokká omló hegyek gyengeségének, a felhőspirálisokká párolgó tengerek múlékonyságának és a csillagok szalmalángtüzének" (106).

Echo fizikai szempontból is nagyon érzékenyen reagál a természet okozta viszontagságokra, ugyanis bőrének[15] legfelső védőrétege hiányzik.[16] Bőrbetegsége periodikusan visszatér; arcát fehér, pikkelyszerű foltok lepik el, amelyek szakaszosan vándorolnak a testén, az arcától indulva a hasáig. Előfordul, hogy elmúlnak a foltok, s vele együtt az Echót gyötrő fájdalom, de aztán mindig újra és újra föltűnnek az arcától a karján át a hasáig: „ezért olyannyira sebezhető volt, hogy egyetlen napsugár vagy egy poros szélroham már nyomokat hagyott rajta: még a lágy, fűszeres, száraz tavaszi fénytől is megrepedezett, kitöredezett, és pikkelyessé válva lepergett a szerencsétlen nő testéről" (97–98).[17] Sebezhetősége tehát valódi sebekkel és fájdalommal jár, ugyanakkor különlegesen érzékennyé teszi arra, hogy másoknál közelebb érezze a természetet; a széllel, a porral, amelyek mind nyomot hagynak rajta. Echo bőre tehát határ teste és a természet külső hatásai között, de vékonyabb, mint más szereplőké. Ez nem véletlen, hiszen a megfoghatatlan figura, a visszhang határai minden esetben átjárhatóbbak, külső és belső közegei egymásba játszanak. Monica Fröhlich e határ egyik és másik oldalát a

15 Echo bőrbetegségének részletes leírása azért is érdekes, mert Ransmayr a regény során kerüli a szereplők külsejének leírását: senkiről sem tudjuk pontosan, milyen alkatú, magasságú stb. Erről lásd Monica Fröhlich, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung: Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk* (Würzburg: Ergon Verlag, 2001), 113.

16 A betegség egyúttal a pusztuló, korhadó természeti világgal is összefügg, akárcsak Philomela arcán a kelések, lásd Simon, „Trauma és (a)phonia", 91.

17 Gehlhoff egyenesen a havazás természeti jelenségéhez hasonlítja Echo fehér, pergő bőrét (Esther Felicitas Gehlhoff, *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort: Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr* [Paderborn: Schöningh, 1999], 107).

veszély és a védelem[18] kettősével írja le: tulajdonképpen minden Echót érő külső hatás veszélyforrásként értelmezhető.[19] Bőre ugyanakkor védőréteg is: ami alatta van, biztonságban maradhat. A visszhang vékony, áttetsző bőre és betegsége tehát többszörösen Echo alakját visszhangozza: elrejt és véd, akárcsak Echo, aki minden titkot és történetet megőriz, de a természettel való szoros kapcsolata miatt időnként fájdalmak között eltűnik, majd visszatér. Vékony határként lehet leírni Echót is a csönd és a hangadás között, ahogyan határként érzékelhető a bőre is.[20]

Echo alakja kommunikációját tekintve is különleges, hiszen a visszhang valahol beszéd és hallgatás között van: mindkettő sajátja, ám egyik sem úgy, ahogyan más szereplőknél. Egyrészt csak hangként, szavakként érzékelhető a jelenléte, másrészt hangja is csak mások által hívható életre: noha visszhangként magányosan él, mégsem határozható meg önmagában. Ez egyúttal azt jelenti, hogy bármit mond is, föltételeznünk kell egy olyan kontextust, amelyben valaki más már előbb szólt, mint Echo, mert az ő visszhangléte csupán válasz az időben előbb elhangzottakra. Ransmayr ezzel a lehetőséggel is játszik, hiszen a visszhangot megelőző szavak bizonyossága akkor is érvényes, ha a szavak gazdájának kiléte kérdéses. Egyszerűbben fogalmazva: a száműzött Naso hollétét azáltal is homály fedi, hogy történetei sohasem első kézből, hanem csupán visszhangként hallgathatók. Ismeretes az is, hogy a visszhangot, jellegénél fogva, mindig az eredeti hang tulajdonosa képes előidézni, Naso jelenléte tehát egyszerre megragadható és megragadhatatlan. S ahogyan Echo elrejti a tomibeli férfiak titkait, úgy zárja némaságába Naso történeteit is. Echo válaszai azonban nem csupán az ovidiusi történetek mechanikus visszaidézései, hanem a városlakók szavait is automatizmusként, megértés nélkül adja vissza: nem ura saját nyelvének, mint ahogyan tulajdonképpen Tomi egyetlen lakója sem az. Echo saját szavai leginkább töredékes vagy artikulálatlan hangadások (pél-

18 A rejtőzködés és a védettség kérdésköréhez tartozik Echo lakhelye is. A sötét barlang egyrészt visszhangzik, másrészt mélysége és körülhatároltsága miatt – akárcsak Echo bőre – biztonságot és védelmet nyújt nemcsak Echónak, hanem a hozzá látogató városlakóknak is. A barlang egyszerre természeti képződmény és mesterségesen kialakított hajlék, nem véletlen, hogy ez a tér a számos kettősséget magában hordó nimfa lakóhelye. A barlang ráadásul az egyetlen olyan közeg a regényben, ahol Echo teljes magányában lehet, vagyis nem kényszerül mások visszhangjaként létezni. Gehlhoff fölhívja a figyelmet arra, hogy a barlang romos, ami összefüggésbe hozható az egész regényt átszövő töredékességgel (például Naso szövegrészleteivel) is („Wirklichkeit…", 106).

19 Cotta erőszakos közeledése azért is választja el őt később Echótól, mert ezt a fizikai, a külső veszély és a belső biztonság közötti határt is átlépte.

20 „Grenze zwischen Selbst und Welt" (FRÖHLICH, *Literarische Strategien…*, 114).

dául Cotta erőszaktétele közben), összefüggő történeteinek, meséinek eredete mindig kérdéses marad.

Echo kommunikációs gyakorlata ugyanakkor a félreértés veszélyét is magában hordozza, hiszen az hiányos: mindig ő a feladó, s így bármilyen üzenet vevőjeként nehezebben működik. Ezért aztán a kommunikációs csatorna másik végén lévő szereplő a félreértés csapdájába kerül, Cotta például Echóval töltött éjszakáját a nő „érzelmeinek félreértése[ként]" (143) tartja számon. Echót hangléte sajátos kommunikációra kényszeríti, ugyanis a Tomi városában élők úgy ismerik, mint aki csak megismétli, amit neki mondanak: ez már első megszólalásakor kiderül, amikor a városlakók a visszhang szülőföldjéről érdeklődnek. Echo azonban nemcsak rövid szavakat ismétel, hanem egész történeteket mesél Cottának, aki a száműzött Nasót szeretné fölkutatni Tomiban, s Echo segítségével reméli megtalálni barátját és mesterét.

Echo visszhang-kommunikációja fölveti a kérdést, hogyan képes hosszú történeteket mesélni, ha csupán egy másik beszélőt ismétel már Ovidius szövegében is. A válasz Echo *corpus* voltában kereshető: teste hasonlóképpen viselkedik, mint hangja; azt is mondhatnánk, Echo teste és hangja szinte azonos, hiszen a hangja ad neki testet, s így az is dialógusba lép más testtel és testekkel. A regény több részletéből is az látszik, hogy ha Echo hallgat, azzal testének érzékelhetősége is megszűnik. Az egyik ilyen példa Cotta és Echo első és utolsó együtt töltött éjszakája, amelyen Cotta erőszakosan közeledik Echo felé. A nő kétségbeesett kiabálása ébreszti rá Cottát tettének súlyosságára, s ekkor ereszti el Echót. Ezután némán ülnek együtt Echo barlangjában, s ekkor érhető tetten Echo jelenlétének bizonytalansága: „A valóságban Echo zokogása csillapodott és elhalt, s ezzel jelenlétének legutolsó jele is eltűnt, a férfi pedig csak a hangok nélküli sötétbe meredt, mialatt hozzá beszélt" (143). Látható, hogy Echo sírása és bőrbetegsége is visszhangszerű, amennyiben mindkettő reakció valamilyen megelőző eseményre, legyen az egy ember vagy az időjárás elemeinek érintése. Míg a visszhang egy szóra vagy kijelentésre adott válasz, amely rövid idő múlva eltűnik, a sírás és a pikkelyes foltok elhalnak, majd újra megjelennek. Echo teste tehát követi a hangját és fordítva, hiszen Echo testesült hang és hangzóvá tett test. Mindezek által jelenléte megfoghatatlan és szinte megfogalmazhatatlan, hiszen testként megszűnhet jelenléte, mint ahogyan a hetedik fejezet végén ez be is következik, hangként azonban – mint a visszhang jelensége – a teljes regényt átszövi, annak kezdetétől (hiszen említettük a *Metamorphoses*re történő rezonálást) egészen a végéig,[21] amikor „Cotta néha fel-

21 A regény zárása és Echo közötti kapcsolatot elemzi: Kulcsár-Szabó, „Kommentár helyett »hymen«?", 74; Simon, „Trauma és (a)phonia", 100–101.

hajította a köveknek ezt a két szótagot, és mindjárt válaszolt is: »Jelen!«, ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörten és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt" (275). S nemcsak Cotta személyét követi folyamatosan a visszhang, hanem szinte minden szereplőnek ő a visszhangja; nem véletlen talán az sem, hogy Tomi férfiközössége ugyanúgy kapcsolatban van a visszhanggal, mint ahogyan később Cotta. Jóformán mindenkihez kötődik a visszhang, például Famához is, aki szintén visszhangként működik – Echo ellentéteként, hiszen minden hírt továbbad, annak igazságtartalmától függetlenül. Maga Naso is (akinek jelenléte és hiánya hasonlóan problematikus, mint Echóé) Echo elbeszélésein keresztül kerül a cselekménybe, megjelenése vagy megjelenítése tulajdonképpen Echótól függ. De apró részletekben is föllelhető a visszhang, példa erre Cyparis, a filmvetítős másodszori látogatása Tomiban. Már a filmek többszöri levetítése, a folyamatos ismétlés is kapcsolódik Echóhoz, amennyiben a lejátszás periodikusságára gondolunk,[22] de e történetek témájában is tetten érhető a visszhangzás, a filmek tulajdonképpen egymásra felelgetnek: a három lejátszott film mind az érintés[23] okozta tragikumról szól: Orpheus haláláról, Hektór megcsonkításáról és Hercules mérgezett ing okozta haláláról. Ám nemcsak a képekben megmutatott, megfoghatatlan alakokról szóló jelenetek tartalma köthető Echo testetlenségéhez, bőrének[24] érzékenységéhez és a taktilitás képi és hangzó jelentőségéhez, hanem Cyparis is, aki amikor „kiért a szűk sikátorok közül, a szarvas hosszú kötelét az ekhós szekér egyik rúdjához kötötte" (107). S noha a német szövegben az eredeti szóhoz *(Planwagen)* nem kötődik 'ekhó' jelentés,[25] Farkas Tünde szóválasztása[26] a magyar fordításban megállítja az olvasót, annál is inkább, mert a fordító a szintagmát legalább ötször használja olyan szövegkörnyezetben, amelyben Cotta és Echo kettőse a leghangsúlyosabb szál.

22 Ehhez kapcsolódik Friedmann Harzer megjegyzése is Echo médium voltáról, amely Nasóhoz, illetve történeteihez vezet (*Erzählte Verwandlung*, 177).

23 Kép és érintés viszonyáról lásd még: KONKOLY, „Látás, hallás és tapintás…", 58.

24 A három lejátszott filmmel kapcsolatban Monica Fröhlich megjegyzi, hogy a bőr halála az egyén halálát is jelenti, a bőr mint a jelenlétet meghatározó felület a három mitológiai hős esetében is hangsúlyos. Vö. FRÖHLICH, *Literarische Strategien…*, 114.

25 A szekér fölé erősített vásznat azért nevezték ekhónak, mert a ponyva visszaverte a szekér és a kocsikerék okozta zajt, ezáltal nagy hangzavart keltve a belső térben (vö. Magyar értelmező kéziszótár, *ekhó* a.).

26 Esterházy írja a fordításról: „Ideérve – amikor tehát egy idegen író mondatait igyekszem elhelyezni a magyar kollégák mondatai közt, közé – azonnal a fordításról kell beszélni, hiszen a könyvben nem a Ransmayr mondatai vannak, hanem a fordítóé, *Farkas Tündéé*. Igen nehéz munkáját igen jól végezte el." (ESTERHÁZY Péter, „Az utolsó világ", in ESTERHÁZY Péter, *Egy kék haris*, 136–138 [Budapest: Magvető, 1996], 136.)

Ransmayr Echót sajátos tevékenységekkel jellemzi. Tomi lakói három dolgot kötnek hozzá, melyek mindegyike vagy Echo testéhez, vagy hangjához (illetve annak hiányához) kapcsolódik: a nő egyrészt folyton takarít, Cottával való első találkozásakor is, méghozzá Lycaon házában súrol furcsa mancsnyomokat. Eltüntet múltbéli titkokat, egyúttal megtisztítja a házat a rozsdától, a növényektől, a fölösleges rétegektől – azt reprodukálja, ami a saját bőrével is történik. Ez a munka az egyik oka súlyos bőrbetegségének, mivel a munka – akárcsak az időjárás – kiszárítja bőrét, amely így megreped és lepereg róla. A súrolás tehát egyszerre több réteget is képes leszedni, a házról is és Echóról is. A takarítás mellett Echót arról ismerik a városban, hogy újra és újra fogadja barlangjában[27] a partvidék sok lakóját, akik Echo hallgatásának biztonságában töltik vele az éjszakát. Ezek az ismétlődő és hallgatásba merülő éjjelek is azt mutatják, hogy Echo teste visszhangként működik, hallgatása pedig további titkokat és történeteket rejt el. Cotta az egyedüli, akivel szemben ez fordítva történik: Echo megmutat néhányat a történeteiből. Ez a harmadik jellemzője, mely elsősorban a hangjához köthető: a mesélés, amelyet kizárólag Cotta hallgat meg, aki csak néha reagál Echo beszédére – így válik arra az időre a Visszhang visszhangjává. Echo ezt a kommunikációs irányt is teste hangzóvá tételével képes megvalósítani, hiszen mesélését bőrének érintése, majd az érintés hiánya teszi folytonossá. Cotta pedig nemcsak hangját tekintve válik visszhanggá, de teste is akként kezd viselkedni – említettük a visszhangléttel kapcsolatos függést a másik kijelentéstől; s mivel Echo önmaga folyamatos kijelentés, Cotta is azzá válik, önállóan nem képes jelen lenni. Állandó kommunikációjuk térben, a természetben is leképeződik, ugyanis Echo és Cotta beszélgetés közben mindig sétál: a jelenben előrefelé haladnak, de a mesélés időben visszafelé halad, Echo emlékezik.[28] Cotta testi visszhangja kettejük sétájában is megragadható:

27 A barlang mint erotikus toposz nem ismeretlen az ókori irodalomban, a posztmodern regény barlangjelenetei azonban olvashatók Vergilius *Aeneis*ének torzított visszhangjaként is: az *Aeneis* IV. énekében Dido és Aeneas, a királynő és a majdani honalapító szerelme teljesedik be a barlangban, míg Echo és Cotta (és a tomibeli férfiak) szerelmi szála éppen az *Aeneis*ben olvashatók negatív párhuzamának tekinthető. Az *Aeneis*szel való kapcsolat egyébként nem csak a barlangjelenetben fedezhető föl: Philip Hardie szerint Ransmayr regényének indítása, a hajóút és a vihar Róma és Tomi között az *Aeneis* kezdetének újraírásaként olvasható (Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* [Cambridge: Cambridge University Press, 2002], 331).

28 Jan Assmann írja a séta és az emlékezés kapcsolatáról: „Jellemző, hogy a kollektív és kulturális emlékezéstechnikák, az »emlékezés kultúrája« esetében is a tér játssza a főszerepet. […] Az emlékezőképesség művészete képzeletbeli terekkel dolgozik, az emlékezés kultúrája viszont a természetes térbe plántál jeleket. Egész tájegységek is szolgálhatnak a kulturális

„Echo megengedte, hogy Cotta kísérje" (144); „Cotta csatlakozott a lányhoz, az szótlanul elviselte közelségét" (144); vagy éppen a következő sorokban: „Cotta alig tudta a lányt követni. Echo mögött tíz, de sokszor ötven lépéssel is lemaradva kapkodta a levegőt, és útközben nemigen szólalt meg másképp, mint kilihegett mondatokban és odasípolt kérdésekben" (146).

Echo testének érintése – ahogy fentebb utaltam rá – nemcsak elrejti a hozzá látogató férfiak titkait, hanem az emlékek, Naso történeteinek előhívása is az érintéssel indul. Ám Echo esetében az érintés is szokatlanul működik, a szél és a por érintésének fájdalma mellett „már egy-egy rámeredő pillantás is olyan fájdalmat okozott, hogy aki szerette, elkerülte" (98). Érintésként olvashatjuk tehát a pillantást is, ennek fényében pedig Cotta az első pillanattól kezdve, amikor Echót takarítás közben meglátja, a Nasóról és Rómáról szóló emlékeket véli fölfedezni a nőben, akár nézi őt, akár megérinti: „Ama pénteki nap óta, amikor a láztól megszabadulva Cotta először látta a műhelypadlón térdelni a reggeli fényben a fekete ruhás nőt, kevésbé érezte ridegnek és pusztának a nagyvárost – mintha Echo arca, melynek szépsége a bőrpikkelyek alatt is felismerhető maradt, nemcsak a római nők fehér kezeinek simogatását idézte volna fel, hanem Echo szeme, pillantása és mozdulatainak bája magát Rómát hozta volna újra a közelébe" (99–100). Az emlék tehát Echo tolmácsolásában képi visszhangnak[29] tekinthető, hiszen az emlék hasonlóképpen működik, mint a visszhang: egy adott helyzet hívja elő (visszhang esetében egy adott megnyilatkozás), és ahhoz kapcsolódóan érzékelünk az e megnyilatkozásra adott válaszként létrejövő képeket, amelyek a múltból válogatás útján merülnek föl, az adott helyzethez igazodva. Echo médium voltáról Cyparis filmjei kapcsán már volt szó, s médiumként a közvetítés, az emlékek megjelenítésének alakjává válik. Ransmayr regényében, az ókortól eltávolított, technicizált világban nem is meglepő, hogy Cotta csak közvetítőkön keresztül jut Naso személyéhez.

emlékezet közegéül." (Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban,* ford. HIDAS Zoltán [Budapest: Atlantisz, 1999], 60–61.)

29 „A modern kor embere már nem önmagán, hanem közvetve tapasztalja meg az időt, a múltat és azon keresztül önmagát; a történelem egyre inkább az emlékezet függvényévé válik, amely ugyanakkor leválik az egyénről, és közvetve, különböző társadalmi gyakorlatokon, technikai segédeszközökön, vagyis médiumokon keresztül válik hozzáférhetővé." (LÉNÁRT Tamás és TAMÁS Ábel, „Emlékezet", in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI, KULCSÁR SZABÓ, MOLNÁR és TAMÁS, 54–64, 56–57.)

Emlékezés

A már többször említett nyomok, amelyek Echo bőrén és Lycaon padlóján is láthatók, s amelyek eltűnnek vagy Echo eltünteti őket, egyrészt emlékek, s ekként Cotta kereséséhez hozzájáruló emléknyomok, másrészt a regény egészére vetítve Ovidius *Metamorphoses*ének nyomai, annak visszhangjai. Láttuk, hogy Echo teste és hangja hasonlóan viselkedik, mondhatni, egymást visszhangozzák, de a test és az emlékezet további példákban is összekapcsolódik, a kapcsolatot pedig ismét az érintés (ebben az esetben nemi erőszak) hozza létre: Cotta „meg volt győződve arról, hogy a nő éppolyan készséggel tárja ki karjait, mint emlékezetét, így aztán magához vonta és szájon csókolta a mozdulatlan, rémületében megdermedt Echót" (141).

Echo hangjával és testével egyszerre képes megvalósítani az emlékezés folyamatának minden állomását: hallgatásával tárolja és elrejti az emlékké vált történeteket, de azok testének érintésére – legyen az gyengéd vagy erőszakos – előhívhatók, így válnak az emlékek hang és test által közölhetővé. Echo alakja ezáltal az emlékezet, az emlékek megtestesüléseként is olvasható, hiszen Alan Baddeley szerint „az emberi emlékezet olyan rendszer, amely az információ tárolására és előhívására jött létre. Az információt érzékszerveinken keresztül sajátítjuk el, az, hogy látunk, hallunk, esetleg szagolunk valamit, nyilvánvalóan befolyásolja, mit hívunk elő, hiszen emlékeink bizonyos értelemben észleleteink lenyomatai. Az emlékezet vizsgálatának egyik módja lehet, hogy nyomon követjük a vizuális és akusztikus ingerek feldolgozását és felidézését."[30] Cotta éppen ezt a folyamatot járja végig (szó szerint) Echóval, követi a visszhang nyomait sétáik során. Kommunikációs szempontból ez a jelenség azért is különös, mert Echo egy személyben válik az emlékek (vagy az üzenet) feladójává, testében és hangjában ő hordozza az üzenetet, egyúttal ő maga az üzenet, hiszen visszhang volta visszaadja Naso történeteit.

Az egyik ilyen történet Echo leghosszabb elbeszélése, amelyet szintén egy Cottával való séta közben mesél. S ahogy már korábban szó volt erről, a történettel vagy emlékkel párhuzamosan Echo és Cotta jelenbeli mozgása is beszédes. Echo egy földnyelv felé haladva meséli el Cottának Deucalion és Pyrrha történetét, amely a magány és a hiány elbeszélése – itt kapcsolódhatunk vissza a tanulmány elején említett magány kérdéskörére, amely Echót is jellemzi. „Cottának néha úgy tűnt, hogy ez, a vasváros kikötőjétől alig egy óra járásnyira fekvő hely [ti. a földnyelv] Echóval megtett útjaik titkos középpontja,

30 Alan Baddeley, *Az emberi emlékezet,* ford. Racsmány Mihály (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 28.

melyből sugarasan ágaznak szét (vagy feléje vissza) az utak" (150). A szét- vagy visszaágazó utak középpontja Echo közege, az a tér, amelyből kiindulhatnak az elbeszélések, s ahová visszhangszerűen visszatérhetnek. Deucalion és Pyrrha történetének kezdete is Echo érintéséhez kapcsolódik: a Cottával töltött éjszaka óta először találkozik Echo keze a férfival. Az Ovidiustól jól ismert hajótörés-történetnek Ransmayr két mozzanatát emeli ki, e kettő pedig a test magánya és a hangzás. Echo elbeszélése mindvégig a testek magányát, hallgatásukat és a körülöttük tapintható hiányt állítja középpontba, szemben a természet fölerősített hangjaival, amelyek még inkább fölhangosítják az utolsó emberek csöndjét: „senki sem képes elképzelni két ember elhagyatottságát" (157); „Vacogva kuporogtak tutajukon, képtelenül akár a fájdalmuk kifejezésére, akár cselekvésre: szótlanul" (157). Echo mindezt kénytelen kiabálva elmesélni, hiszen a zúgó szél és a hullámok hangja őt is és az utolsó emberpárt is elnémítja: „De miféle csend volt odalent – kiáltotta Echo –, miféle elképzelhetetlen hangnélküliség?!" (154–155). Különös, hogy éppen Echo teszi föl ezt a kérdést, akinek éppen a hangnélküliség jelenti a menedéket barlangjában. A hiány még a sárból született emberek megjelenésekor is követhető, az emberek kezei „semmibe markoló kezek" (159), Deucalion és Pyrrha pedig félelmükben és fájdalmukban „arcukat a kezükbe temették, hogy ne kelljen elviselniük az üres szemek pillantását" (160). A pillantás fájdalma Echo bőrének érzékenységét is felidézi, hozzátéve, hogy bőre jelzői gyakran a földhöz, a homokhoz kapcsolódnak („csillámpala", „szürke földpát", „mész", „durva homok"), ami újabb kapcsolatot teremt az újonnan született emberek és a nő között.

Fölismerhető tehát, hogy Deucalion és Pyrrha hallgatása, néma összekapaszkodása Echo és Cotta történetének visszhangja is; nem véletlen, hogy Echo éppen ezt a történetet meséli vissza leghosszabban Cottának, hiszen mind közül a hajótöröttek kapcsolódnak leginkább Echo alakjához. Az öbölben, ahol a Visszhang mesél, kis szirtek is kialakultak a víz súrolásától – ismét fölidézhetjük párhuzamként Echo munkáját –, s ezeken a szirteken Tomi lakói üldögélnek, élvezve a várostól való távolságot. A szirteken ülők azonban „az elbeszéléstől érintetlenül" (160) – *unberührt von ihrer Erzählung* (170)[31] – figyelik a vizet, ez pedig ismét rejtett bizonyítéka annak, hogy a beszédnek van érintése, ez az ellentét: maga Echo. Hangja (és így teste) tehát az emlékek elrejtője, tárolója és továbbadója, ez az ő funkciója a regényben, melyet, ha beteljesített, testi jelenléte is megszűnik – hangjának elnémulásával: „Echo olyan fáradtan

31 A német nyelvű idézet és oldalszáma a következő kiadást követi: Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt* (Nördlingen: Franz Greno, 1988).

haladt mellette, mintha a száműzött próféciáinak újrakiáltozásától nemcsak hangjának, de emlékezetének ereje is elfogyott volna; olyan fáradtan, mintha az apokalipszis továbbmondásával beteljesítette volna küldetését, és most visszasüppedne a szótlanságba" (161). Hangjának ereje párhuzamos emlékezetének erejével is, s ahogyan kifogy a történet, úgy csöndesedik el Echo is. Mondhatjuk tehát, hogy hangja által emlékezik, s (vissz)hangja az emlék maga.

A beszéd által meghatározott személyiség elcsöndesedése Nasóra is érvényes, amennyiben száműzetésével Rómában megszűnt a szavak által való kifejezés lehetősége. Echót és Nasót a számos egyéb hasonlóság[32] mellett a szótlanság és hangzóvá tétel motívumai is összekötik. Augustus császár halálát követően ugyanis a csönd és a hangadás is különösen alakult: „A száműzetés hetedik esztendejében megszakadt az elszótlanodás folyamata, és nagy várakozásnak adta át helyét, amikor egy izzó nyáron – a földön fekete repedések tátongtak, és a szántók felperzselődtek – Octavianus Gaius Julius Caesar Augustus Imperátor és a Világ Hőse tüdősorvadásban meghalt. Talán az Imperátorral együtt – ilyen reményeket táplálgattak és szövögettek a Via Anastasión – elenyész a száműzetési ítélet is" (127). Nasónak tehát a szótlanságba való száműzetés évei után pillanatnyi reménye van arra, hogy újra hangként is jelen legyen Rómában – ha már száműzője hangként és testként is távozott onnan. A mesterséges, emberek által hozott szabályok csöndet parancsolnak, ám a természet hangja és a visszhang kettőse ismét megjelenik, noha nem Echóként, csak ekhóként. „Rómát gyászba öltöztették, minden zaj, mely nem halt el a halottvirrasztók suttogásában vagy a templomok és katedrálisok belsejében zúgó korálokban, a csendrendelet megszegésének számított, és erővel fojtották el. Egyetlen kalapácsütést sem volt szabad megtenni, egyetlen gépet sem beindítani. Az utakon dermedten álltak a konvojok. Rendőrjárőrök és a Velencei Gárda emberei járták a várost ezekben a napokban, gúzsba kötötték a részegeket és a kofákat, eszméletlenre verték őket, és agyoncsapták a csaholó kutyákat. Szélcsend volt. Csak az égen, a fák koronájában meg a tetőkön mondott csődöt a csendrendelet: a gyászoló Róma madárdaltól visszhangzott" (127–128). Nem meglepő, hogy néhány nappal később Echo eltűnik Tomiból, csak hiánya marad ott, s az is főképp Cottának fájdalmas, hiszen addigi magányossága, amikor csak a vissz-

32 Ransmayr regényében végig problematikus a szerzőség kérdése. Számos írás született Naso, Pythagoras, Cotta és Cyparis *auctor*-létének értelmezéséről, melyhez Naso visszhangjaként Echo is csatlakozhat. Vö. pl. Martin Kiel, *NEXUS: Postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkentniss mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996), 224–229; Kékesi Kun Árpád, „»A pusztulás skálája« – Christoph Ransmayr: Az utolsó világ", *Palimpszeszt* 1 (1996).

hang van vele, még inkább fölerősödik, amikor már a visszhang sincs ott. Echo eltűnése azonban természetszerű, hiszen a periodikusság, amely elbeszéléseit és pikkelyes foltjait is jellemzi, Echo sajátja. Ahogyan Friedmann Harzer írja,[33] Echo hiátus hang és írás között, így veszíti el önmagát történetein keresztül, amelyek – Naso egyéb történeteivel együtt – Cottánál maradnak.

33 Harzer, *Erzählte Verwandlung*, 178.

Róma és Tomi között

Acél Zsolt

NUNC AUREA ROMA EST

Az *Ars amatoria* mint várostérkép

A különféle korok szövegeiben megjelenő Róma-képet, illetve a Róma-mítosz irodalmi, kulturális, politikai vonatkozásait tárgyaló modern szakirodalom[1] gyakran hivatkozik Ovidius szövegeire. Az alábbi tanulmány elsősorban az *Ars amatoria*, másodrészt a *Tristia* Róma-képével foglalkozik, és azt vizsgálja, hogy hogyan jelenik meg Róma mint irodalmi tér a világvárosban élő, illetve a számkivetett költő művében. A *Tristiá*val (III. 1) ellentétben az *Ars amatoria* Róma-leírásai (I. 67–262; 487–504; III. 113–120; 385–396) nemcsak térben, hanem időben is előre-hátra ugrálnak, látszólag bármiféle topográfiai, kronológiai vagy tematikus következetesség nélkül. Ugyanakkor az ötletszerűség, töredezettség nagyon is kiszámított tervrajz szerint épül föl, bevett irodalmi hagyományt követ, amelyben a közvetlen propertiusi hatás igen jelentős.[2] Az ovidiusi szöveg ugyanazon teret többféle időben láttatja (olykor még a közeljövőt is: I. 177–228). Az egymásnak ellentmondó történelmi fázisok hangsúlyozása leleplezi az *urbs aeterna* kézzelfogható valóságát,[3] a „Róma-

1 Részletes áttekintés Róma irodalmi reprezentációjáról: Catharine Edwards, *Writing Rome: Textual Approaches to the City* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); Ulrich Schmitzer, „Rom in der (nach-)antiken Literatur: (Re-)Konstruktion und Transformation der urbanen Gestalt der Stadt von der augusteischen Zeit bis zur Moderne", *Gymnasium* 112 (2005): 241–268.

2 Prop. IV. 1. Lásd részletesebben: Acél Zsolt, „Propertius actiumi elégiája (IV. 6) és a palatiumi Apollo-templom", *Antik Tanulmányok* 58 (2014): 59–78, 65; Rung Ádám, „Építő és romboló leírás Propertius IV. 1a elégiájában", *Ókor* 15, 4. sz. (2016): 42–51, 42.

3 Megfontolandó Andrea Carandini Róma eredetéről írott terjedelmes művének egyik megjegyzése: az *urbs aeterna* mítosza, a *continuismo* elmélete tudományos szempontból félrevezető (amennyiben nem engedi láttatni az ókori római kultúra idegenségét, másságát), illetve veszélyes politikai mellékzöngéje is lehet. „Misztifikáláshoz is vezethet, ugyanakkor a tör-

palimpszeszt"[4] megkérdőjelezi az egységesnek elgondolt múlt paradigmaszerűségét és a politikai – vagyis a poliszt igazoló – mítoszok örökérvényűségét, láthatóvá teszi a történelem és a városi identitás törésvonalait. Ugyanakkor narratív szinten mégiscsak megalkotódik és elképzelhetővé, láthatóvá (mi több, paradigmaszerűvé és örökérvényűvé) válik az *urbs aeterna* mint irodalmi tér. Ovidius térképe a város történelmi emlékezetének térképe.

In hoc populo – az *Ars amatoria* és a kortárs Róma

Si quis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet („ha valaki az itteni tömegből[5] nem járatos a szerelem művészetében, olvassa el[6] ezt a költeményt, és elolvasása után máris szakszerűen fog szeretni", *Ars* I. 1–2). Miképpen más művekben, úgy az *Ars amatoria* esetében is az első sor vagy az első disztichon kiemelt jelentőségű. A nyitó mondat minden szava különös súlyt nyer, műfajokat, irodalmi hagyományokat, mitológiai és költői emlékeket idéz, megadja a mű kulcskifejezéseit, befogadói elvárásokat támaszt, valamint programadó jellege miatt címmé, hivatkozási formává vált a befogadástörténet során.[7]

Rögtön a kezdő *si* névmás jelentése is kérdéseket támaszt: kinek is szól a mű? Ki a mű narratív helyzetének címzettje (egy meghatározhatatlan római férfi, aki a szerelemről kíván tanulni), és ki a bennfoglalt olvasó, akit a mű föltételez? Milyen kapcsolatban áll e kettő egymással? A szöveg által megalkotott befogadói szerepbe nem feltétlenül lép be az olvasó: például nem római, nem férfi, esetleg nem kíván a szerelemről tanulni vagy éppenséggel nem az *Ars*

---

ténelmi és kulturális alkotóerőt is szolgálhatja, amennyiben képesek vagyunk bölcsességgel és iróniával fölhasználni" (Andrea Carandini, *La nascita di Roma: Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*, I classici della storia [Torino: Arnoldo Mondadori Editore, 2010], 263).

4 A „Róma-palimpeszt" fogalmáról lásd Schmitzer, „Rom in der (nach-)antiken Literatur", 268.

5 A témaként és címzettként megjelenő ovidiusi *populus* szó szociológiai elemzéséhez lásd Mario Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Collezione storica (Roma–Bari: Editori Laterza, 1995), 439; 442.

6 Vagy (Kozák Dániel találó javaslata szerint): „válassza ki a könyvespolcról".

7 A XIII–XIV. századtól kezdve számos kézirat, ősnyomtatvány (vagy modern kiadás) a kezdősor alapján az *Ars amandi* vagy a *De arte amandi* címet használja, bár idősebb Seneca egyik utalása (*Contr.* III. 7), illetve az elterjedt *Erótiké techné* címadás a megszokott *Ars amatoria* helyességét igazolja, vö. Ovidio, *L'arte di amare,* cur. Emilio Pianezzola, comm. Gianluigi Baldo, Lucio Cristante e Emilio Pianezzola, Scrittori greci e latini (Milano: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 1991), 185.

*amatoriá*ból kívánja ezt megtenni, és más elhatározásból veszi kezébe a művet – mégis, amikor a művet olvassa, valamilyen szempontból megszólítottnak érzi magát. A fordításokból rendszeresen kihagyott *si* névmás jelzi: olyan műről van szó, amely egyszerre szól sokaknak és voltaképpen – az eredeti szcenárió szó szerinti helyzetét követve – senkinek.[8]

Az olvasói bizonytalanságot növeli, hogy a *prooemium*hoz kapcsolódó propozíció (I. 35–40) kizárólag férfiakat szólít meg, ami ellentétben áll a teljes művel, hiszen az *Ars amatoria* harmadik könyve nőkhöz szól, és olyan témákat érint, amelyekről az egyébként igencsak részletes és pontos témamegjelölés hallgat. A kutatástörténetben két vélemény fogalmazódott meg e nehézség kapcsán:[9] a hagyományos elképzelés szerint Ovidius először két könyvet jelentetett meg, majd Kr. e. 2 és Kr. u. 5 között, a mű ún. „második kiadásakor"[10] csatolta az eredeti szöveghez (egy esetlen összekötéssel: II. 745–746) az *Ars amatoria* harmadik könyvét és a *Remedia amori*st, így a nyitó sorok csak az első két könyvre vonatkoznak. A kilencvenes évektől kezdve sokan amellett érvelnek, hogy a mű első kiadása mindhárom könyvet – a ma ismert terjedelmében és formájában – tartalmazta, és az első sorok játékosságát, iróniáját, illetve a harmadik könyv okozta meglepetés erejét növeli a *prooemium* és a mű közötti törés.[11] (Közben a szakirodalom nem vet föl még egy lehetőséget: a témamegjelölés okozta nehézség nem is-

8 Konrad Heldmann, *Dichtkunst oder Liebeskunst? Die mythologischen Erzählungen in Ovids Ars amatoria*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001), 365. A fordításokban elsikkasztott *si* névmás kapcsán találó megjegyzés: „»Glättung« des Textes" („a szöveg lesimítása").

9 Kutatástörténeti áttekintés: Publius Ovidius Naso, *Ars Amatoria: Book 3*, ed., intr., comm. by Roy K. Gibson, Cambridge Classical Texts and Commentaries (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 37–43; Steven J. Green, „Lessons in Love: Fifty Years of Scholarship on the *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*", in *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris,* ed. Roy Gibson, Steven Green and Alison Sharrock, 1–20 (Oxford–New York: Oxford University Press, 2006), 2–3; Niklas Holzberg, „Staging the Reader Response: Ovid and His Contemporary Audience in *Ars* and *Remedia*", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 40–53, 41.

10 Az *Ars amatoria* keletkezésére is hivatkozva: „ezek a kifejezések – például »eredeti szöveg, első/második kiadás« – a modern filológiai gyakorlatból származó anakronisztikus kategóriák, melyeket csak nagy körültekintéssel lehet használni, mert teljesen alkalmatlannak bizonyulnak arra, hogy leírják azt a valóságot, amelybe a szövegalkotás- és terjesztés bevett folyamatai ágyazódtak" (Oronzo Pecere, *Roma antica e il testo: Scritture d'autore e composizione letteraria*, Biblioteca Universale [Roma–Bari: Editori Laterza, 2010], 80–81).

11 Ez utóbbi, mára szinte egyeduralkodóvá vagy legalábbis divatossá váló értelmezés sok nehézséget megoldott a szöveg kapcsán, de legalább ugyanannyi új kérdést hagy megválaszolatlanul, és az egyébként is problémás nyitószakasz rejtélyességét az abszurditásig fokozza.

meretlen az eposz és tanköltemény hagyományában, így például az *Odysseia*[12] vagy a *De rerum natura*[13] esetében.)

A mű egészéhez fűződő összetett viszonyon túl a szakirodalom a nyitó disztichon további jellegzetességeként említi, hogy az ovidiusi szöveg szinte túlzó aprólékossággal sorolja föl a járt utakat és a népszerűséget elutasító kallimachosi költészet kulcskifejezéseit *(ars, carmen, doctus, legat),* miközben a *populus* célközönségként való említése a kallimachosi és neóterikus esztétikával nehezen egyeztethető.[14] Ezt az ellentétet fokozza az is, hogy – a tanköltemény és a neóterikus költészet hagyományától eltérően[15] – nincsen pontos címzett, kinek neve egy zárt arisztokrata befogadói kör irodalmi világára utalna. Ugyanakkor, meglátásom szerint, a kallimachosi elvek hangoztatása és a *populus* megszólítása közötti ellentét nem annyira erőteljes, és félrevezetőnek tartom a *populus vulgus*ként való azonosítását.[16] Bár az ovidiusi életmű egyik jellegzetessége, irodalomtörténeti forradalmat hozó újdonsága a „névtelen olvasóval folytatott nyitott párbeszéd",[17] de az *Ars amatoria* elsődleges címzettje nem egy arctalan, idegen (és főleg nem műveletlen) *vulgus*, hanem kulturálisan beazonosítható olvasókör. A megszólított *populus* tagjainak három alapvető tulajdonsága:

– olyan nők vagy férfiak, aki Róma (szöveg)terét, kulturális rétegzettségét utcáról-utcára, kőről-kőre, történetről-történetre ismerik, a valódi és/vagy irodalmi *urbs* az otthonuk;

– a *simplicitas* és a *rusticitas* nyers, folyamatos fenyegetésként felbukkanó erőszakosságától elfordulnak, a formátlan szexuális, hatalmi ösztönöket civilizált és ritualizált tevékenységekké nemesítő *cultus* társalkotói;

12 Kutatástörténeti áttekintéssel: Homerus, *Odissea, Libri I–IV*, cur. Alfred Heubeck e Stephanie West, Scrittori greci e latini (Farigliano: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 2004[9]), 180–182.

13 A Lucretius-*prooemium* „filozófiai rendetlenségéről" lásd Kozák Dániel, „Láthatatlan lánc: A lucretiusi Venus-himnusz és Homérosz", *Ókor* 4, 4. sz. (2005): 33–38, 33.

14 Alessandro Barchiesi, „Women on Top: Livia and Andromache", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 96–120, 98. Kiegészítésül: a kallimachosi elitizmus és a névtelen, beazonosíthatatlan közönséghez történő fordulás hasonlóan ironikus játéka már a horatiusi levelekben is megfigyelhető. Lásd részletesebben: Acél Zsolt, „»Hadd nézzék benned, mi az irodalmi«: Szerző, életmű és könyv Horatius könyvzáró levelében (*Levelek* I. 20)", *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 45–55, 48–50.

15 Molly Myerowitz Levine, „Ovid's Evolution", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 252–275, 261; Katharina Volk, „*Ars Amatoria Romana*: Ovid on Love as a Cultural Construct", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 235–251, 236.

16 Barchiesi, „Women on Top", 98.

17 Citroni, *Poesia e lettori…*, 431.

– a fényűzést és a gazdagság öncélú mutogatását, vagyis a *cultus* torz vadhajtásait elutasítják.

A Róma-központúság szempontjából különösen is fontos a nyitó disztichon *hoc* névmása, az „itt és most" (nem annyira referenciális, mint inkább a szenáriót rögzítő) pontossága, amely szemben áll a *si quis* bizonytalanságával.[18] Az ovidiusi mű *in hoc populo*, e lakosság körében játszódik, nekik és róluk szól, vagyis az *Ars amatoria* főszereplője, a tanköltemény központi témája a kortárs Róma, az *otium, ars* és *humanitas* modern fővárosa.[19] Ezt hangsúlyozza a vergiliusi *Laus Italiae* (Verg. *Georg.* II. 136–176) szókincséből táplálkozó, a római politikai öntudattal élcelődő, *Laus Romae*-nek is nevezett szakasz (I. 51–66),[20] amely szerint Róma a világ teljes gazdagságát magában foglalja, így nem kell elhagyni a falakkal övezett várost ahhoz, hogy minden kinccsel, kulturális gazdagsággal találkozni lehessen. Róma és az *ars amatoria* kapcsolatát erősíti, „vérrokonságát" bizonyítja, hogy Venus nemcsak *Amor*, hanem Aeneas és a rómaiak szülőanyja (I. 60), Cupido a városlakók testvére. Az sem véletlen, hogy a *prooemium* és a témamegjelölés (I. 1–40) után az *Ars amatoria* első témája látszólag az *inventio* (hol lehet partnert találni a szerelmi kalandokhoz?), valójában Róma részletes leírása (41–264). A tanköltemény első fejezete nem más, mint egy térkép a városról, *periégésis* a világot magában foglaló Rómáról, az *ars* és *amor* központjáról: *Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom* („Egy világ maga Róma, de a szerelem tüze nélkül / még a világ sem világ, Róma se Róma nekem", Goethe, *Római elégiák* 1, 13–14, Vas István fordítása).

Az első könyv Róma-leírása

Az *Ars amatoria* először Rómát, a szerelmi kalandok helyszínét vizsgálja meg (I. 63–262). Kétszáz sorban útmutatót ad a városhoz, annak ősi és kortárs nevezetességeihez – az *ars amandi* gyakorlati követelményeihez igazítva, illetve annak játékos-ironikus, olykor egyenesen cinikus nézőpontját érvényesítve. Az ovidiusi szöveg értelmez és újraértelmez, fölvázolja a mű városképi, történelmi,

18 Myerowitz Levine, „Ovid's Evolution", 261.

19 Mario Labate, „Erotic Aetiology: Romulus, Augustus, and the Rape of the Sabine Women", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 193–215, 198. Volk, „*Ars Amatoria Romana*", 244: „rhetoric of the city").

20 Az I. 51–66-ról mint *Laus Romae*-ról propertiusi áthallással (Prop. III. 22, 17–18) lásd Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 194.

politikai és kulturális környezetét. Az olvasót a messzi mitológiai tájak és idők, India/Etiópia,[21] Frígia irodalmi-mesés távolsága felől a jelen Rómába vezeti (I. 41–66), majd végigkíséri az oszlopcsarnokok (67–74), kultuszhelyek (75–78), fórumok (79–88), színházak (89–134), cirkuszi és gladiátori játékok (135–170), *naumachiá*k és diadalmenetek (171–228), illetve lakomák (229–252) kavalkádján, mígnem – egy rövid pillantás erejéig – újra kikíséri a városfalakon túlra (253–264). Várostérképen lehetetlen lenne követni ezt az útvonalat. Mégis mi lehet e részlet fő rendezőelve?

Ovidius városleírása – meglátásom szerint – gyűrűs szerkesztésű. Bár a „gyűrűs szerkezet" kifejezés igen sűrűn szerepel az ókortudományi szakirodalomban, szükségesnek tartok egy előzetes pontosítást, hiszen a fogalom két (eltérő, de egymástól nem független) jelenséget jelöl, és a terminológiai bizonytalanság zavart okozhat: a) egy szakaszt ugyanaz vagy hasonló kifejezés, mondat, kép keretez; b) egy részlet vagy egész szöveg khiasztikus elrendezése.[22] A *Remedia amoris prooemium*ában, illetve az *Ars amatoria* második, harmadik könyvének bevezető részében már kimutatták a gyűrűs szerkezet jelenlétét, a *Ringkomposition* előbb említett első jelentésében: mitológiai példázatot, kitérőt, hosszabb allegóriát egy-egy tételmondat nyit, illetve zár, és ezek a visszatérő mondatok, a keretező kifejezések jelölik ki az egyes szakaszhatárokat.[23] Az *Ars amatoria* Róma-leírása esetében ez az eljárásmód is fölfedezhető,[24] ugyanakkor másról, többről is szó van. A részlet khiasztikus felépítésű, ahol az egyes részeket párhuzamos motívumok, ismétlődő kifejezések kötnek össze, és így tükörszimmetrikus, tengely köré rendeződő szerkezetet alkotnak. Ebből a szempontból fontos megjegyezni, hogy a *Ringkomposition* nemcsak formai bravúrt, virtuóz költői építkezést jelent: kiemel, központba emel egy részletet,[25]

21 India és Etiópia szinonimaként való használatáról lásd Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 193.

22 Részletesebben, további szakirodalommal, rövid kutatástörténeti áttekintéssel lásd Acél, „Propertius…", 64–65.

23 Ovidio, *I pericoli dell'amore*, cur. Andrea Filippetti, Classici greci e latini (Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri, 2014), 61. Kiegészítésül: a Filippetti által fölvázolt értelemben az *Ars amatoria* első könyvének *prooemium*a is gyűrűs szerkesztésű. A gyűrűs szerkezetet bizonyítja az első és utolsó disztichonban szereplő, a szakaszt keretező *carmine* szó. Középen az *ego sum praeceptor Amoris* kifejezés áll („Amor nevelője vagyok", I. 17); e központi kifejezést megelőző, illetve követő nyolc-nyolc disztichonnyi szakaszban, a *prooemium* első és második felében is három-három alkalommal szerepel az *Amor* szó. Igen izgalmas az *Amor* kifejezés ovidiusi alkalmazásában a játékos-ironikus szemantikai ingadozás a személyként megjelenő isten és az általa jelölt elvont fogalom között.

24 A Róma-leírás első (I. 41–45) és záró disztichonjában (263–264) rokon kifejezések szerepelnek.

25 William S. Anderson a gyűrűs, szimmetrikus szerkesztés mögött meghúzódó hierarchikus szemléletre (és politikai-világnézeti vetületére) hívja föl a figyelmet: William S. Anderson,

míg másokat – a központhoz képest közelebb vagy távolabb helyezve – párba állít, egymáshoz rendel.

Javaslatom a Róma-részlet fölosztására:

1) bevezetés Rómába (I. 46–66),
2) oszlopcsarnokok (67–74),
3) kultuszhelyek (75–78),
4) fórumok (79–88),
5) színházak (89–100),
6) a szabin nők elrablása (101–134),
7) cirkuszi játékok (135–163),
8) gladiátorjátékok (164–170),
9) *naumachiá*k és diadalmenetek (171–228),
10) lakomák (229–252),
11) távolodás Rómától (253–264).

I. A keret: bevezetés Rómába, távolodás Rómától

A Róma-térképet keretező két részt – a városhoz való közeledés és távolodás ellentétén túl – a vadászat motívuma kapcsolja össze: mindkét szakasz a behálózott szerelmi partnert a tőrbe csalt vadhoz hasonlítja (I. 45–46; 253–254).

A város leírását megelőző szakasz („közeledés Rómához") két szempontból is igen jelentős. Egyrészt előkészíti az ovidiusi Róma-kép egyik központi megállapítását: Róma városa kulturális gazdagságában lefedi, hatalmi megnyilvánulásaiban pedig magának igényli a teljes világot, és ez a megállapítás nemcsak elméleti-ideológiai síkon érvényesül (amennyiben az *Urbs* a világhatalom központjaként tekint magára), hanem a város hétköznapjait érintő urbanisztikai vonatkozásai is vannak. A Város és a világ kapcsolatának témája a kultuszhelyek leírásánál jelenik meg újra, alig húsz sorral később (75–78). A szakasz másik kulcsállítása a római világuralmat biztosító *Venus genetrix* és a szerelemistennő azonosítása: „az a tény, hogy [Ovidius] ebben az összefüggésben nem *mater Amoris*ként, hanem *mater Aeneae*-ként mutatja be Venust, illetve hogy az istennő város iránti elfogult szeretetében a fővárosi gáláns életmód *aition*ját láttatja, azt is jelenti, hogy kiüresednek a Róma városa által szimbolizált erkölcsi értékek, és hogy kompromittálódik Augustus és a Iulius-ház Aeneastól való eredeztetésének komolysága".[26]

„*Ovid as an Epic Poet* by Brooks Otis" [Recenzió], *American Journal of Philology* 89, 1. sz. (1968): 93–104, 101–103.

26 Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 194.

A záró szakasz („távolodás Rómától") a városfalakon kívülre, a jól ismert és belakott világon túlra vezet. A szöveg Rómához közeli településeket említ, amelyek a szoros kapcsolat ellenére is – a hódítás mesterien alkalmazott játékszabályait illetően – kockázatosabbnak tűnnek. Baiae fürdőhelyén az ovidiusi szövegben eleddig ravasz férfi zsákmánnyá alakul át, nem tudja hideg fejjel irányítani szerelmi életét: *non haec, ut fama est, unda salubris erat* („hírével ellentétben nem gyógyulást hozott a víz", 258).[27] A Róma melletti Nemi-tó Diana-szentélyét – utalva a *rex Nemorensis* szokására (260) – veszélyes helynek tünteti föl Ovidius. Ráadásul a szűz istennő, *Diana Nemorensis*, kinek augusztusi körmenetén csak nők vehettek részt,[28] eleve veszélyt jelent az ovidiusi világfi számára.

II. A második és tizedik rész: oszlopcsarnokok, lakomák

A két részt a fény és árnyék motívuma köti össze. Az oszlopcsarnok árnyéka, hűvös sötétje, az oszlopok takarása alkalmat teremt a találkozásra (I. 67–68). Az éjszakai lakomák félhomálya viszont veszélyes lehet, amennyiben a férfi nem képes jól felmérni a kiválasztott nő testi adottságait, melyet csak nappali fénynél, *caelo aperto* lehet helyesen megítélni (245–252). A lakomák éjjeli világa fölidézi az oszlopcsarnokok leírását.

A porticusok bemutatását azzal kezdi Ovidius, hogy Propertius egyik sorára válaszol (utalva az egész Róma-térkép legfőbb háttérszövegére, a római elégiákra). Míg Propertiusnál Cynthia fölszólítja a költőt, hogy pávaként ne illegesse magát az oszlopcsarnokokban sétálva, újabb és újabb szerelmi zsákmányra lesve, addig Ovidiusnál a Propertius műveit sorról-sorra ismerő címzett éppen a hisztérikusan féltékeny Cynthia tiltásából jut arra a következtetésre, hogy nagyon is jó helyen jár: *tu neque Pompeia spatiabere cultus in umbra* („te csak kicsinosítva ne sétálgass föl-alá a Pompeius-oszlopcsarnok árnyékában", Prop. IV. 8, 75); *tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra* („csak szép nyugodtan sétálgass a Pompeius-oszlopcsarnok árnyékában", *Ars* I. 67).

Négy oszlopcsarnokot nevez meg a szöveg: a Pompeius-színház (Kr. e. 55), a Marcellus-színház (Kr. e. 27), valamint Livia (Kr. e. 7) és a palatiumi Apollo-templom (Kr. e. 28) porticusát. A rövid részletet az Augustus-családra tett

27 Ovidius szövege Propertiust (Prop. I. 11, 27–30) idézi, annak ismeretét természetesnek veszi (*quid referam Baias*? „miért is kellene külön megemlítenem Baiaet?", I. 255; hozzáértendő: „ti. minden olvasó jól ismeri"). Míg azonban Propertiusnál Baiae veszélye abban rejlik, hogy az ott egyedül nyaraló, kacér Cynthia kihasználja a költő távollétét, addig Ovidiusnál a férfi veszti el a fejét a mindenkori Cynthia láttán.

28 Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 220.

utalások uralják – *natus* (Marcellus), *mater* (Octavia), *Livia* –, illetve az Apollo-templom Danaida-szoborcsoportja esetében is a házasság és család szentségének etikai-politikai metaforáját emeli ki a szöveg (*patruelibus* és *pater*).[29] Másrészt a híres és jól ismert[30] szoboregyüttes politikai értelmezése – Augustus mint bosszúálló[31] – is lényeges, hiszen jól illeszkedik az *Ars amatoria* Róma-leírásának egyik meghatározó motívumkörébe: a család és a birodalom megsértett méltóságán Augustus áll bosszút (I. 179–212).[32] Az ovidiusi ironikus ábrázolásmódra jellemző, hogy a tanköltményben egyetlen család jelenik meg, Augustusé – a princeps által hangoztatott és megkövetelt erkölcsi elvek, életmódbeli elvárások alapján ez a család is meglehetősen ellentmondásosnak, bizonyos események alapján kifejezetten botrányosnak tűnik.

A római életet bemutató szakasz utolsó része: a lakomák leírása. Miként Propertiusnál (IV. 6, 71–86), úgy Ovidiusnál is a triumphust lakoma követi. Cupido és Bacchus, a szerelem és a bor küzdelmének allegorizáló megjelenítése (I. 231–236) fontos témához vezeti az olvasót. A részegség – vagy akárcsak a kissé kapatos állapot – *simplicitas*hoz, kendőzetlen, tenyeres-talpas őszinteséghez vezet (*tunc aperit mentes aevo rarissima nostro / simplicitas*, „akkor a mostanában oly ritka őszinteség a szándékokat láthatóvá teszi", 241–242). Az idézett mondat folytatása (*artes excutiente deo,* „az isten [ti. Bacchus] kiebrudal minden fortélyt", 242) felhívja a figyelmet: a *simplicitas*nak van egy nyers és erőszakos, ugyanakkor igencsak sérülékeny és esendő oldala, amely hatására a szexuális viselkedést és emberi kapcsolatokat udvarlássá nemesítő *cultus* és *artes* csődöt mondanak.[33]

III. A harmadik és kilencedik rész: kultuszhelyek, naumachiák *és diadalmenetek*

Összekötő vezérmotívum Róma és a Kelet kulturális-politikai kapcsolata. Míg a kultuszhelyek említésénél a Kelet kultuszai, nyelvei, zárt közösségei jelennek

29 Barchiesi, „Women on Top", 101–107.

30 Az utóbbi évtized fontos kutatási eredménye, hogy a Museo Palatino három női szobra kétséget kizárólag az augustusi Apollo-templom Danaida-csoport részét alkotta (Andrea Carandini, *Le case del potere nell'antica Roma* [Roma–Bari: Editori Laterza, 2010], 84–88; 205–212). A típus hamar elterjedt, amint azt a nápolyi Museo Archeologico Nazionale híres herculaneumi bronzszobrai – ún. *Danzatrici*, valójában szintén Danaidák – bizonyítják.

31 Maria Antonietta Tomei, „Danaidi in rosso antico dal Palatino", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 112 (2005–2006): 379–384, 384.

32 Sergio Casali, „The Art of Making Oneself Hated: Rethinking (Anti-)Augustanism in Ovid's *Ars amatoria*", in *The Art of Lov*e, ed. Gibson, Green and Sharrock, 216–234, 222–230.

33 Az *Ars amatoria simplicitas*-fogalmának elemzését lásd Volk, „*Ars Amatoria Romana*", 245–246.

meg a város területén belül, addig a *naumachia* és a diadalmenetek arra emlékeztetnek, hogy a város hamarosan teljesen leigázza a Keletet. A Kr. e. 2-ben, a *Mars Ultor* fölszentelési ünnepsége során megrendezett *naumachia* a salamisi ütközetet elevenítette föl (I. 172) – amely a történelmi emlékezetben a Kelet és Nyugat összecsapásának politikai alapítómítoszává nőtte ki magát –,[34] míg az *Ars amatoria* keletkezésekor még csak készülődő keleti hadjárat (amelyhez Ovidius a képzeletbeli sikereket megkoronázó szintén képzeletbeli diadalmenet ironikus leírását adja) a Kelet ellen irányuló jogos háborúként jelenik meg.

A kultuszhelyek közül hármat nevez néven a szöveg: egy Adonis-szentélyt, egy zsinagógát és egy Iseumot – a föníciai, zsidó és egyiptomi szertartások alkalmasnak bizonyulnak szerelmi kalandokra; mindhárom hely a római nők körében különösen is népszerű volt. A vallásos vonatkozás helyett az *ars amandi* szempontrendszere áll a figyelem középpontjában; a kis-ázsiai szertartás kapcsán az Adonis-mítoszt, Venus nevét és szerepét emeli ki Ovidius, Isist pedig Io alakjával, Iuppiter szeretőjével azonosítja, és ehhez pikáns megjegyzést is fűz. A nők kultuszban betöltött szerepe, a szertartások rejtőzködésre alkalmas időpontja, helyszíne és jellege miatt *multas illa* [ti. Isis/Io] *facit, quod fuit ipsa Iovi*, „Isis/Io sok nőt azzá tesz, ami ő maga volt Iuppiter számára" (I. 78).

Ovidius a szombat megtartására helyezi a hangsúlyt (*cultaque Iudaeo septima sacra Syro*, „a szíriai zsidók körében hét naponként megült ünnepi szertartások", 76). A megjegyzés különösen is fontos, hiszen az *Ars amatoria* később a zsidó szombatra hivatkozva értelmezi át és forgatja föl – a *mos maiorum* képviselői számára szentségtörő módon – a római naptárt (416). A szerelmi tanácsokat adó költő javaslata szerint az *amator*nak, miként a földmívesnek, figyelnie kell a naptárra, a csillagok állására. A kapcsolatok kezdeményezésére alkalmasnak tartott, hagyományosan ajándékozással megünnepelt napokon – Venus április eleji ünnepén, születésnapokon, a *Sigillaria* december végi, „karácsonyi" vásárnapján – ne bonyolódjék senki újabb kalandba. Másrészt az alliai csata július 18-i gyásznapja, illetve a rómaiak körében baljósnak számító zsidó szombatok *dies fasti*ként szerepelnek az erotikus tanköltemény naptárában (397–416). Vagyis Ovidius nemcsak a római teret, hanem a római időt is átrendezi, a történelmi-vallási összefüggésrendszert ironikusan lebontja: a *dies fastus dies nefastus*szá válik, míg ez utóbbi a szerencsés napok közé lép (miközben a hivatalos *religio* erotikus *superstitió*vá alakul). A naptár „felforgatása" mögött egyetlen szándék húzódik: ne kelljen az *amator*nak sokat költenie ajándékokra (418). Az első ol-

34 Az Augustus-kor Salamis-emlékezetéről lásd Bélyácz Katalin, „Salamis emlékezete: Fejezetek a salamisi csata európai emlékének történetéből", *Ókor* 5, 1. sz. (2006): 50–57, 52–53.

vasatra kicsinyesnek, garasoskodónak tűnő hozzáállás a második és harmadik könyv ismeretében sokat szelídül, finomodik: az isteni védelem alatt álló szegény költő alakjának himnikus hangvételű dicsőítése, a hivalkodó luxus elutasítása, a pénznél értékesebb és maradandóbb művészi alkotás mindenek fölé emelése magyarázza a római naptár ovidiusi átírását (II. 161–168; III. 404–412; 525–554).

A kultuszhelyek felsorolásával párban – a fölvázolt gyűrűs szerkezet alapján – a *naumachia* és diadalmenet szorosan összetartozó leírása áll.[35] A Rómában föllelhető keleti szentélyek jelzik, hogy a világ minden tájáról érkező emberek laknak a városban, és a *naumachia*-jelenet is hasonló állítást tesz: *ab utroque mari iuvenes, ab utroque puellae / venere, atque ingens orbis in Urbe fuit*, „mindkét tenger partjáról jöttek ifjak és lányok; Rómában az egész világmindenség megjelent" (173–174). Az ovidiusi szöveg, nem meglepő módon, a nemzetközi kavalkád erotikus lehetőségeit emeli ki, az *advena Amor*, a „bevándorló Amor" (176) ugyanis kiváló alkalmat nyújt egzotikus kalandokhoz. A dicsőítő szólamok mértéktelen és kétértelmű használata miatt politikai-retorikai bohózatba, maró paródiába fulladó ovidiusi szöveg a modellértékű Augustus-családra hivatkozik, mint amely puszta erkölcscsőszi hevületből, a család szentségének védelme miatt arra kényszerül, hogy a IV. Phraatés fiai között kirobbant trónviszályt hadi úton rendezze (195–198). Miként arra Sergio Casali rámutatott, az ovidiusi szöveg sajátságos, kétértelmű megfogalmazása szorosan egybefonja a látszólag példás római és a belső ármánykodásoktól terhes pártus uralkodóház sorsát. A szöveg Augustus örökbefogadott fiát, Caiust, az expedíció vezetőjét szólítja meg: *cum tibi sint fratres, fratres ulciscere laesos, / cumque pater tibi sit, iura tuere patris* „mivel neked is vannak testvéreid [ti. Lucius, Agrippa Postumus és Tiberius], állj bosszút a megsértett testvéreken [ti. a négy, Rómában fogolyként élő pártus hercegen, a jogos trónörökösökön]; minthogy neked is van atyád [ti. Augustus], védd meg az atya [ti. Phraatés] jogait" (195–196). Ugyanakkor az olvasók közül ki ne gondolt volna az Augustus-családon belüli viszályokra, a Rhodosra visszavonult, a háttérben veszélyesen meghúzódó Tiberiusra, Gaius megsértett testvérére?[36]

35 A *naumachia* és a diadalmenet leírásának egybetartozásáról: Casali, „The Art of Making…", 226–230; Martin Beckmann, „Trajan's Column and Mars Ultor", *The Journal of Roman Studies* 106 (2016): 124–146, 129. Az Ovidius által említett *naumachia* (I. 171–172) *Mars Ultor* templomának fölszentelési ünnepségének része volt, ahol a carrhaei csatában elvesztett, majd visszaszerzett jelvényeket őrizték, vö. Paul Zanker, „Augustus és az új állam mitikus felmagasztalása", ford. Götz Andrea, *Ókor* 10, 1. sz. (2011): 61–71, 68–71. Az *Ars amatoria* szerint az újabb keleti hadjárat egyik oka a Crassus fölötti bosszú (I. 179–180).

36 Casali, „The Art of Making…", 224–226.

Bár a kommentárok felhívják a figyelmet arra, hogy a *naumachia* leírása valóban megtörtént eseményre utal, míg az akkor még el nem indult hadjárat – és főleg annak sikeres végkimenetele, az ünnepi diadalmenet – a költői fantázia műve, azonban mindkét részlet valamilyen szempontból képzeletbeli, a háború színpadias megjelenítését (*belli imago*, 171) örökíti meg, nem tényleges harcokat ábrázol.[37] A *naumachia* a salamisi ütközet stilizált, politikailag átértelmezett *mimésis*e, *imitatió*ja, míg a hadjárat és a triumphus ovidiusi megjelenítése nem ismert helyek, háborúk *mimésis*én, *imitatió*ján alapszik. A tanköltemény fölhatalmazza a férfi hódítót, hogy – szabadon elszakadva a politikai, katonai eseményektől – a diadalmenet képeit látva tetszőleges háborús történetsort találjon ki (219–228), míg a narrátor arra vállalkozik, hogy maga írja meg a Gaius eljövendő hőstetteit megéneklő eposzt (205–210). Mindenesetre az *Ars amatoria* magasztalása nem túl szerencsés ajánlólevél a hadvezérnek fölajánlott *votiva carminához*, a fogadalmi ajándékul ígért költeményhez (205).

IV. A negyedik és nyolcadik rész: fórumok, gladiátorjátékok

A két rövid részletet Venus neve (I. 81, 87; 165) és a közös helyszín, a fórum (azonos metrikai helyzetben: *arguto […] foro, sollicito […] foro*, I. 80; I. 164) kapcsolja össze. Róma városának ovidiusi leírása Pompeius fórumával kezdődött; ezúttal a Forum Iulium és az ott található Venus Genetrix-templom (81–82), illetve a gladiátorjátékok megrendezéséhez alkalmilag átalakított, homokkal fölszórt Forum Romanum (esetleg Forum Boarium)[38] jelenti a szerelmi kaland hátterét. Az első szöveg a fórumot a szónok szemszögéből mutatja be (*in arguto foro,* „a fortélyos fórumon", 80), míg a második részletben a gladiátorviadalok nézője válik a jelenet főszereplőjévé (*sollicito foro,* „a küzdő fórumon", 164). Mindkét esetben meghatározó a szerepcsere motívuma: a magabiztos ügyvéd szerelmes lesz, kiszolgáltatottá válik, elfogynak szavai, védői szerepéből kilép, áldozatnak érzi magát, segítségre szorul, miközben Venus nevetve nézi a templomából a kínos jelenetet; *qui modo patronus, nunc cupit esse cliens,* „aki az imént még patrónus volt, azt kívánja, bárcsak kliens lenne" (88). Venus (illetve a fia, Amor) a gladiátorjátékok esetében is fölcseréli a szerepeket: a szerelemre lobbanó néző *spectavit vulnera, vulnus habet*, „imént még a sebeket bámulta, de most már ő is sebet hordoz" (170).

Mindez az *Ars amatoria* egyik központi – narratív helyzetet is érintő – kérdésföltevésére utal: a szerelmi kapcsolatban ki a kezdeményező és ki az irányított? A szerelmi kalandokat leíró mondatokban ki az alany és ki a tárgy? Egyáltalán

37 Uo., 231–234.

38 Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 207.

elválasztható-e egymástól az alanyi és tárgyi szerep? A mű *prooemium*ában az elbeszélő egyszerre jelenik meg Amor tanáraként (mindkét jelentésben: Amort tanítja, *ars*ra nevelve szelídíti, miközben másoknak Amorról tanít), és Amor áldozataként, a tanár és tanítvány közötti „szakmai" és személyes kapcsolat kétirányúvá válik (7–24). Naso nemcsak *magister* (miképp a második és harmadik könyv végén nevezi magát: II. 744; III. 812), hanem *discipulus*.

V. Az ötödik és hetedik rész: színházak, cirkuszi játékok – eposz és elégia

A színházakról szóló rész az eposz műfaját idézi föl; a cirkuszi játékokat bemutató szöveg az elégia szókincsére, fordulataira épít. A két metapoétikus szakasz – és az általuk felvonultatott eposzi és elégikus kellékek – metszéspontjában a szabin nők elrablásának története áll, amely egyszerre idézi föl egyrészt a hősköltemények, másrészt a szerelmi-erotikus versek szereplőit, témáit. A gyűrűs szerkezet magyarázza meg azt, amit a kommentár- és szakirodalom kifejtetlenül hagy: a színházról és cirkuszról szóló részben milyen feladatot töltenek be az eposzi és elégikus idézetek? A *Ringkomposition* nemcsak két történetet, leírást, hanem két műfaji hagyományt is párba állít, ütköztet.

A színházak világát leíró tizenkét sor játékos túlzással egymás után sorakoztatja föl, leckeszerűen mondja föl az eposzi szövegvilág jellegzetes megoldásait: homérosi (*Il.* II. 87–90) és Apollónios Rhodios-i (*Arg.* I. 879–883; IV. 1452–1453) mintán alapuló két vergiliusi hasonlatban (*Aen.* I. 430–436; IV. 401–407) archaizáló, enniusi-acciusi kifejezés (I. 93),[39] illetve az eposzok görög nyelvét fölidéző összetett szó (*granifer*, „maghordozó", I. 94) bukkan föl.

A gyűrűs szerkesztés elve alapján a színházrészlet párdarabja a cirkuszi életkép, amely az *Amores* híres részletének (III. 2) sűrített és szabad újraírása.[40] Az *Ars amatoria* elnagyolt, „slágvortos" jelenetvezetése nem összecsapott munka vagy sikertelen költői rutin jele,[41] hanem tudatos eljárás. A narrátor föltéte-

39 *Ut redit itque frequens longum formica per agmen* (I. 93); a mondat alapjául szolgáló Vergilius-hasonlatot magyarázó Servius-kommentár szerint (ad *Aen.* IV. 401–407) Enniusnál és Acciusnál is megtalálható kifejezés. Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 200.

40 Mindkét szöveg szerint *commoda circus habet* („sok előnyt nyújt a cirkusz", *Am.* III. 2, 20 és *Ars* I. 136): így mindkét szövegben fontos – és közel azonos szavakkal fogalmazódik meg – az egymás mellett szorongva ülő nézők testi érintkezése (*Am.* III. 2, 19–24 és *Ars* I. 139–141); a nő szimpátiájához alkalmazkodó szurkolói hozzáállás (*Am.* III. 2, 66–67 és *Ars* I. 145–146); a barátnő ruhájára esett piszok lesöprése (*Am.* III. 2, 41–42 és *Ars* I. 149–150); a másik öltözékének megigazítása (*Am.* III. 2, 25–26 és *Ars* I. 151–156); a hátuk mögött nyomorgó néző térde okozta kényelmetlenség (*Am.* III. 2, 23–24 és *Ars* I. 157–158); a legyezés motívuma (*Am.* III. 2, 37–38 és *Ars* I. 161–162).

41 Szakirodalmi áttekintést és a két rész pontos egybevetését lásd Stefan Merkle, „*Amores* 3,

lezi, hogy az olvasó amúgy jól ismeri az *Amores* szövegét, és fölismeri, hogy az *Ars amatoria* humoros, ironikus részlete ezúttal nemcsak Rómáról, az *ars*ról és az *amor*ról, hanem a költői műfajokról, a szerzői önkanonizációról, az *Amores* irodalomtörténeti helyéről is beszél. Az *Ars amatoria* „hanyagsága" az *Amores*t engedi szóhoz jutni.

Ahogy az ovidiusi színházleírás az eposz legnagyobb alakjait, Homérost, Apollónios Rhodiost, Enniust és Vergiliust idézte, úgy a cirkuszjelenet az elégia műfajának csúcspontjaként az *Amores*re hivatkozik. Ovidius fölfogásában az elégia egyenértékű az eposszal, és ahogyan ez utóbbi irodalmi hagyomány legtekintélyesebb művei a homérosi hősköltemények, az *Argonautika*, az *Annales* és az *Aeneis*, úgy az elégia műfajának csúcspontja, örökös mintája az *Amores*. Másutt nyíltan megfogalmazódik: *tantum se nobis elegi debere fatentur, / quantum Vergilio nobile debet epos* („az elégiaköltészet vallja, hogy annyival tartozik nekem, amennyivel a fennkölt eposz Vergiliusnak tartozik", *Rem.* 395–396; a két műfaj és a két életmű közötti párhuzamot erősíti, hogy a hexameter méltatja az elégiát és a pentameter az eposzt).[42]

Az *Ars amatoria* nemcsak Rómát, hanem a római irodalmi kánon terét is bemutatja, mindkettőt az elégiaköltő szemszögéből. Ebben az összefüggésben különös súlyt nyer, hogy a harmadik könyv többször is visszatér a kánon témájára, a szerző irodalmi önértékelésére. A költői hírnév kérdése (III. 329–348; 403–414) két témakört keretez: a tánc és játék bemutatását (349–384), illetve a város újabb leírását, az első könyv Róma-részének párdarabját (385–396) – mindkét témakörben a női szempont érvényesül.[43] Érdemes röviden kitérni ezen utóbbi szakaszra, Róma újabb bemutatására, amely az urbanisztikai környezet és a szövegkánon kapcsolatát (az első könyvhöz képest) más megvilágításban láttatja.

A harmadik könyv Róma-térképét fölvezető irodalmi katalógus, az *Ars amatoria* szövegvilága felől fölépített kánon szerzői listája matematikai pontossággal szerkesztett szöveg. Kétszer öt disztichonból áll a katalógus; az első

2 und *Ars amatoria* 1, 135–162: Ein Selbstplagiat Ovids?", *Živa Antika* 33 (1983): 135–145. A korábbi kutatások eredményeit negligálva Hollis kommentrárjának sarkos véleménye: „a pallid reworking of the brilliant and delightful *Amores* iii. 2" (Ovid, *Ars amatoria: Book 1*, ed., intr., comm. Adrian S. Hollis [Oxford: Clarendon Press, 1989], 58).

42 Barbara Weiden Boyd, „*Remedia Amoris*", in *A Companion to Ovid*, ed. Peter E. Knox, 104–119, Blackwell Companions to the Ancient World (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 115.

43 A két városleírásban a bejárt tematikus útvonalak sorrendje szinte teljesen megegyezik: Campus Martius sportterei, Pompeius, Augustus, Octavia és Livia porticusai, keleti templomok, színházak, gladiátorviadalok, cirkuszok.

tíz sor öt görög (Kallimachos, Philétas, Anakreón, Sapphó és Menandros), majd öt latin költőt nevez meg (Propertius, Gallus, Tibullus, Varro Atacinus és Vergilius), végül a következő tíz sorban a szerző saját elégikus életművéről beszél, az *Amores*t és a *Heroides* irodalomtörténeti jelentőségét emeli ki.[44] A latin szerzőket tárgyaló öt disztichon *Aeneis*-magasztalására – az *opus* szó azonos metrikai helyzetben való ismétlésével – a *Heroides* ismertetése felel. A vergiliusi eposzt a római irodalom legjelentősebb irodalmi szövegének nevezi (*quo nullum Latio clarius exstat opus*, „ennél nagyszerűbb mű nem létezik Latiumban", 338), míg saját mitológiai levélgyűjteményét kísérletező, avantgárd jellege miatt emeli ki (*ignotum hoc aliis ille novavit opus*, „senki nem ismerte ezt a műfajt, ő hozta létre", 346). Az *Ars amatoria* e merész szerzői önkanonizációhoz Apollót, Bacchust és a kilenc múzsát állítja tanúul (347–348).

Az ovidiusi tanköltemény elbeszélője – az anyagi javakban szűkölködő, ugyanakkor isteni gazdagságban és védelemben részesülő költő toposzára építve – magát Enniushoz, Homéroshoz hasonlítja (409–414); *cura deum fuerunt olim regumque poetae, […] / sanctaque maiestas et erat venerabile nomen / vatibus*, „a költőkről istenek és királyok gondoskodtak, isteni tekintély övezte őket, nevük vallási tiszteletben részesült" (405–408). Később ugyanez a gondolat többes szám első személyben is megfogalmazódik: *est deus in nobis, et sunt commercia caeli*, „isten lakozik bennünk, az éggel érintkezünk" (549). Ebben az összefüggésben alkotja meg az *Ars amatoria* az elégiaköltészet négytagú kánonját, Tibullus, Propertius, Gallus és Ovidius irodalmi csoportját; pénz és ékszerek helyett örökös hírnevet tudnak adni a megénekelt kedvesnek: *nomen habet Nemesis, Cynthia nomen habet, / Vesper et Eoae novere Lycorida terrae, / et multi, quae sit nostra Corinna, rogant*, „Nemesis és Cynthia hírnévnek örvend, napkelet és napnyugat megismerte Lycoris nevét, és sokan kérdezik, hogy ki is a mi Corinnánk" (535–536). Ehhez a költői önképhez a szegénység állandó hangsúlyozása járul; az elbeszélő és a bennfoglalt célközönség is szegény: *non ego divitibus venio praeceptor amandi*, „nem a gazdagokhoz közelítek a szerelem tanítójaként", *pauperibus vates ego sum*, „a szegények költője vagyok" (II. 161; 165).[45]

Fölmerül a kérdés: a társadalmi érvényesülés és gazdagság megvetése, illetve a szegénységen is átizzó költői hatalom fölmagasztalása hogyan illeszkedik az *Ars amatoria* alapgondolatához, a kifinomult nagyvárosi kultúra és mo-

44 A *Rem.* 757–767 az *Ars amatoria* irodalmi katalógusának visszavonása, palinódiája.

45 A szegény szerelmes toposzának és a latin komédia műfajának érintkezéséről, az *Ars amatoria* és a *palliata*-hagyomány kapcsolatáról lásd Thomas Baier, „La funzione degli dèi nell'*Ars amatoria* di Ovidio", in *Arte perennat amor: Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, cur. Luciano Landolfi e Paolo Monella, 79–96 (Bologna: Pàtron Editore, 2005), 94–95.

dernség dicséretéhez? Nincs ellentmondás a gazdagság folyamatos ostorozása, *amusos* (durva, nyers, művészietlen) jellegének hangsúlyozása és jelenkori Rómára jellemző *cultus, cura, ars* himnikus magasztalása között? E feszültségben hol helyezkedik el a költészet? E kérdésre a városleírás központi jelenete, a szabin nők elrablásának története ad választt.

VI. A központi rész: a szabin nők elrablása – ars *és* cultus

A szabin nők elrablásának története – Solodow szellemes kifejezésével élve „the Annals of Love"[46] – a Róma-leírás közepe. Nemcsak a gyűrűs szerkezetű szöveg, hanem a képzeletbeli térkép középpontja is, hiszen a Palatium dombjára (I. 105), az alapítás pillanatához vezet. Az epizódot a színház eposzi nyelvezetű és a cirkusz elégikus leírása keretezi: a mitológiai esemény e két helyszín (színház és cirkusz) és e két műfaj (hősköltemény és szerelmi elégia) találkozásában helyezkedik el; éppen e műfaji kereszteződés magyarázhatja a részlet kimódolt homérosi-vergiliusi, illetve neóterikus-propertiusi idézeteit.[47] A mű első narratív betétjéről van szó, amely az első könyvet úgy határozza meg, miként a második könyvet az annak elején található Daedalus-történet (II. 26–98).

A Romulusról szóló ovidiusi elbeszélés a *primus* szóval kezdődik (*primus sollicitos fecisti, Romule, ludos*, „elsőként te bolygattad föl az előadásokat", I. 101): a nyitó mondat jelzi, *aition* következik, a tanköltemények hagyományának megfelelően a *prótos heuretés, primus inventor* (fölfedező, kezdeményező) alakja kerül a középpontba.[48] Romulus nem a hősköltemények alakjaként, nem a római hadi dicsőség alapítójaként és a fegyelmezett erkölcs, a *mos maiorum* példaképeként jelenik meg, hanem olyan fondorlatos hadvezérként, aki jelet ad nők elrablására, egy színházi előadás során helyet és lehetőséget katonáinak, hogy kiéljék erőszakosságukat és szexuális vágyaikat. Az ovidiusi elbeszélésben Romulus nem eposzi alak, ugyanakkor vadsága, barbár tette az elégiák kifinomult világába sem illik (a részlet alapvetően elégikus fordulatokból táplálkozó nyelvezete ellenére).

Az *Ars amatoria* a római alapítási mítoszok – és ezáltal a kortárs Róma, illetve a jelenkori augustusi politika – új, fölforgató olvasatát adja: Romulus tekintélye és az ő alapító gesztusa hatalmaz föl a nyílt csábításra, a jelenkori

46 Joseph B. Solodow, „Ovid's *Ars amatoria*: The Lover as Cultural Ideal", *Wiener Studien* 90 (1977): 106–127, 113.

47 Ezek fölsorolását, elemzését lásd Luciano Landolfi, „Archeologia della seduzione: Romolo, i Romani e il ratto delle Sabine (*Ars.* 1, 101–134)", in *Arte perennat amor*, cur. Landolfi e Monella, 110–119 (passim).

48 Labate, „Erotic Aetiology", 195.

viselkedést a múlt példázatszerűsége engedi meg (133–134). Az ovidiusi *aition*,[49] az *Ars amatoria*-beli *prótos heuretés* alakjának kétértelműsége Augustus, a második Romulus[50] városában bomlasztónak, bosszantónak tűnhetett. Az Ovidius-szövegben a város középületeinek üzenete, *monumentum*-jellege, illetve a római múlt augustusi politika által kanonizált elbeszélése több, egymást kizáró értelmezést enged meg. A szabin nők elrablásának *Ars Amatoria*-beli elbeszélése az augustusi várospolitika két pillérét – az ősi, idillikus Róma mítoszának és a palatiumi területek szentségét –, így az augustusi restaurációs törekvéseket, a törvénykezés és meghirdetett erkölcs Romulus-hivatkozását kérdőjelezi meg: az ovidiusi műben az identitásképző történelmi emlékezet alapszövegeit a *reductio ad amorem* (az erotikus történetszálra történő leszűkítés) iróniája módosítja.[51]

Ovidius – a hagyomány egyhangú tanúságával ellentétben – a jelenetet nem cirkuszba, nem a *Consualia* nyári ünnepére helyezi, hanem színházba.[52] Az ovidiusi forgatókönyv tudatos választás eredménye: „a helyszín megváltoztatásával gúnyos támadást intéz a színházakban előírt – a cirkuszétól viszont teljesen eltérő (139–140) – gyakorlat, a nemek szerinti elkülönítés ellen (a nők a nézőtér hátsó részét foglalták el). Romulus színházat választott, és ezzel precedensértékű példát teremtett, amely arra is alkalmas, hogy igazolja azt a frivol viselkedést, amelyet Ovidius sugall az Augustus korában élő fiataloknak".[53] Az *Ars amatoria* kifejezetten is utal arra, hogy a római katonáknak nem a színpad, hanem a hátsó sorok felé kell nézniük (*respiciunt*, 109), amikor kiválasztják, kit érdemes elrabolni. A cirkusz legfőbb előnye éppen a testi közelségben rejlik, a szerelmesek egymás mellett ülhetnek: *proximus a domina, nullo prohibente, sedeto*, „minthogy senki sem tiltja, ülj csak minél közelebb szíved választottjához" (139). Ez a legfőbb előny, kényelem, amelyet Romulus példája, illetve a cirkusz adhat

49 „A delightful burlesque of the Callimachean aetion" (L. P. Wilkinson, *Ovid Surveyed* [Cambridge: Cambridge University Press, 1962], 53).

50 Suet. *Aug.* 7 és 95.

51 Labate, „Erotic Aetiology", 200. Az augustusi aktuálpolitikát (a sorozások gyér eredményét) érintő megjegyzés lehet a *haec mihi si dederis commoda, miles ero* („ha ezeket az előnyöket [ti. nők szabad elrablását] nekem is megadod, katonádnak jelentkezem", I. 132) mondat is, vö. Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 204.

52 Ugyanakkor a kommentárok nem említenek egy érdekes párhuzamot Caeculusról, Romulus praenestei „ikertestvéréről," aki faszínházat épített, hogy fölkeltse a környék lakosságának érdeklődését, növelje a város vonzerejét (*Mythographus Vaticanus* I. 8); a párhuzamról lásd Andrea Carandini, cur., *La leggenda di Roma, Volume II. Dal ratto delle donne al regno di Romolo e Tito Tazio*, Scrittori greci e latini (Borgaro Torinese: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 2010), 160. A szabin nők elrablásának történetéről részletes forráskritikai, vallástörténeti áttekintés: Uo., 157–198.

53 Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 202.

(mindkét esetben Ovidius a *commoda* szót használja, jelezve a múltbeli alapító esemény és a jelen hétköznapi gyakorlata közötti szoros, ok-okozati kapcsolatot – 131–132; 136).

Másrészt a színházi környezet lehetőséget teremt arra, hogy az ovidiusi szöveg a művészetről, a római *ars*ról[54] és a kultúra eredetéről nyilatkozzék. Az Augustus-kori költészet visszatérő motívuma az egyszerű, idillikus római múlt bukolikus hangulatú felidézése; a háborítatlan erdő fedte, ember nem lakta Palatium képének ovidiusi megjelenítése (105) is erre a hagyományra épít (Verg. *Aen.* VIII. 347–350, 360–361; Tib. II. 5, 25–38; Prop. IV. 1, 1–70; IV. 4, 1–14).[55] Ugyanakkor az *Ars amatoriá*ban az ősi egyszerűség nem idillikus: igénytelenül öltözködnek a nézők (I. 107–108), bárdolatlanul viselkednek, fejezik ki véleményüket (113), a színpadi előadás kínosan kezdetleges (111–112), a romulusi csapda pedig védhetetlenül erőszakos (101–102; 114–126). A szöveg iróniája, hogy némelyik katonából éppen a helyzet vadsága vált ki valamilyen – legalábbis retorikai – finomságot, és elégiaköltészetből kölcsönzött formákkal igyekszik udvarolni az imént elrablott lánynak. Az ovidiusi műben az ősi vad rómaiak gáláns megszólalása a történelem első elégiájaként, akár a kifinomult műfaj *aition*jaként is olvasható – ugyanakkor a fölkavarodott helyzet fonákságára, kuszaságára utal az ábrázolás vaskos iróniája és anakronisztikus jellege, a szexuális erőszak és a gügyögőn becézgető megszólalás közötti ellentét: *Siqua repugnarat nimium comitemque negabat, / sublatam cupido vir tulit ipse sinu / atque ita 'quid teneros lacrimis corrumpis ocellos? / Quod matri pater est, hoc tibi, dixit, ero'*, „ha valamelyik szabin nő túlságosan is nyakaskodott és nem akarta önként követni elrablóját, a férfi vágyakozó ölébe kapta és úgy vitte haza; közben így szólt hozzá: »könnyeiddel miért csúfítod el aranyos szemecskéidet? Az leszek számodra, ami apád anyád számára«" (127–130).

Az első könyv végén az ovidiusi szöveg egy újabb, ezúttal lényegesen rövidebb Róma-leírást és jóval vázlatosabb várostérképet ad: először az utcáról (487–490), aztán a *porticus*ról (491–496), végül a színházról (497–504) beszél, és itt újra hangsúlyozza a férfiak és nők elkülönítését a hátranézés (*illam respicias*, „tekints hátra a nőre", 497). Az elbeszélő visszaállítja a színházlátogatásnak azt a kultúráját, amelyet Romulus lerombolt; a részlet a szabin nők elrablásának visszavonása, a múltbeli vadsággal szemben a jelenkori kifinomultság dicsérete.[56]

54 Maria Labate értelmezésében Ovidius a színház ősi római eredetét hangsúlyozza, függetleníti a görög kulturális hatásoktól: Labate, „Erotic Aetiology", 206.

55 A teljes hagyományról lásd Acél, „Propertius actiumi elégiája…", 66. Propertius IV, 1 kapcsán pedig: Rung, „Építő és romboló leírás…", 42.

56 Labate, „Erotic Aetiology", 213–215. Ugyanakkor Labate fölhívja a figyelmet, hogy az Ovidius által megénekelt kortárs, kifinomult *ars amatoria* nem más, mint „artistic use of violence".

Az ősi és jelenkori állapotok szembeállítása, az *aurea Roma* (III. 113) magasztalása, az egykori *simplicitas*t, *rusticitas*t (egyszerűséget, vidékies nyersességet) leigázó és a vad emberi természetet megnemesítő, a kifejlett városi kultúrákat megalkotó, a társadalmi együttélést szabályozó *cultus, cura* dicsérete az *Ars amatoria* egyik központi gondolata, filozófiai tanítása, amelyet a harmadik könyv Róma-himnusza kifejezetten meg is fogalmaz (III. 101–132). A fennkölt *cultus*-magasztalás középpontjában a jelenkori Róma áll (*aspice […] nunc*, „most tekints rá", III. 115), az olvasó tekintete az *urbs* központjára, annak három kitüntetett helyére, a Capitoliumra, a Curia épületére és a palatiumi Apollo-templomra szegeződik. A Pompeius-forumtól induló városleírás megérkezett a belvárosba, és annak kortárs ragyogását büszkeséggel szemléli, összeveti a (közel)múlt építészeti, kulturális egyszerűségével, bárdolatlanságával. Ugyanakkor a nagyvárosi kultúra és a modernség dicsérete nem jelenti a magakellető, mértéktelen gazdagság elfogadását: egyrészről a *simplicitas*, másik oldalról az érzéketlen fényűzés ugyanúgy az *ars* ellensége. A *cultus* megfékezi a pusztító szexuális[57] és hatalmi vágyat, ritualizált cselekvéssé nemesíti, város- és civilizációépítő erővé formálja[58] (*quod nunc ratio est, impetus ante fuit*, „ami most kigondolt módszer, egykor puszta ösztön volt", *Rem.* 10).

Az ókori irodalomban két, egymással ellentétes civilizációkép él: az egyik „ereszkedő, hanyatló", amely erős kultúra- és társadalomkritikára, pozitív istenképre, illetve a kulturálissal szembeállított „természetes" magasztalására épít, és amely ezen kritikához föltételez egy kezdeti aranykort, amely fokozatosan megromlott. Ezzel szemben áll a fejlődést hangsúlyozó modell, amely szerint egyre fejlettebb társadalmi formák követik egymást, miközben az eredendően vad emberi természet leveti kezdeti erőszakosságát, képessé válik az együttélésre, városok, törvények, kulturális formák létrehozására, s kifinomultabbá válik.[59] Az *Ars amatoria* ez utóbbi elképzelés tanköltemény e – nem függetlenül a lucretiusi előzményektől:[60] a kultúrát fejlődésként mutatja be, az ösztönös vágyakra építő, vad *amor* romboló erejével szemben az *ars*szal fegyelmezett, ésszerű és önuralomra képes *amor* civilizációépítő erejére hívja föl a figyelmet.[61]

57 Az *amor/Amor* jelzője a mű prológusában: „vad" (*saevus*, I. 18).

58 Volk, „*Ars Amatoria Romana*", 250.

59 Baier, „La funzione…", 86–87.

60 Ovidio, *Arte di amare*, cur. Ortensio Celeste, Classici greci e latini (Siena: Lorenzo Barbera Editore, 2007), XII.

61 A *mihi cedat amor* („engedelmeskedjen nekem a szerelem/Amor", I. 21) a vergiliusi *omnia vincit amor et nos cedamus amori* („mindent legyőz a szerelem/Amor, és mi is engedelmeskedjünk a szerelemnek/Amornak", *Ecl.* 10, 69) mondattal vitatkozik.

A természet és kultúra, *natura* és *ars* ovidiusi szembeállítása együtt jár az isteni szféra át- és leértékelésével: a *prooemium* szcenáriója szerint az istenség (*Amor* és *Venus*) nem az *ars* forrása, minthogy maga is behódolni kényszerül az emberi kultúra szabályainak, követni kénytelen a narrátor-tanító utasításait (aki – az eposz és tanköltemény hagyományát kifordítva – nem az istenek tanítványaként, hanem mestereként és tanácsadójaként jelenik meg; I. 1–34), Apollo epifániája komikus és abszurd (II. 493–510), Bacchus pedig a primitív és barbár őserő példájaként jelenik meg, aki csak megfékezve és megszelídítve segítheti az *ars amatoriá*t (I. 525–602, különösen: 589–594).[62] A művészetben és a társadalomban az isteni csak úgy játszhat szerepet, ha pusztító erejét, *sacrum*-jellegét leveti, és kultúraépítő elemként jelenik meg:[63] *expedit esse deos et, ut expedit, esse putemus*, „az istenek létezése hasznos; minthogy hasznos, higgyünk is létezésükben" (637).[64] Az ovidiusi mű pedig az isteni világot úgy fosztja meg numinózus jellegétől, hogy ironikus módon „lefokozza, vulgarizálja és erotizálja"[65] az isteneket, illetve a tankölteményben rögzített tudás eredeteként nem az isteni ihletet, hanem a személyes tapasztalatot, kulturális jártasságot, az *usus*t jelöli meg.[66]

Az *aurea Roma* modern csillogása kétarcú:[67] a *cultus* fővárosaként az *ars* szülőhazája, ugyanakkor a túl sok arany meg is rontja az *ars* és az *ars amatoria* lehetőségeit – minthogy hiányzik belőle az ízlés és természetes elegancia (*munditiae*, III. 111),[68] a *ratio* újra *impetus*szá válhat. Az *Ars amatoria* iróniája, könnyed léhasága (az *Amore*sszel ellentétben) hordoz magában valamilyen ko-

62 Baier, „La funzione…", 90–96.

63 Ezzel a fölfogással az *Ars amatoria* az istenség nélküli eposz, a *Pharsalia* irányába mutat (Uo., 96).

64 A híres/hírhedett ovidiusi mondatról lásd L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955), 191–192; Hermann Fränkel, *Ovid: A Poet between Two Worlds* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1969[3]), 90–91 (Wilkinson és Fränkel is az ovidiusi életmű és az istenekbe vetett hit kapcsolatának érdekfeszítő témájába ágyazva); Ovidius, *L'arte…*, cur. Pianezzola, 259.

65 Baier, „La funzione…", 94.

66 A *vates peritus* („jártas költő") és az *usus* („tapasztalat") fogalmáról lásd John F. Miller, „Callimachus and the *Ars amatoria*", *Classical Philology* 78 (1983): 26–34, 30; Charles F. Ahern, „Ovid as a Vates in the Proem to the *Ars amatoria*", *Classical Philology* 85 (1990): 44–48, 47–48; Katharina Volk, *The Poetics of Latin Didatic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 161–162; Baier, „La funzione…", 81–82; 85.

67 Gianpiero Rosati, „*Et Latet et Lucet*: Ovidian Intertextuality and the Aesthetics of Luxury in Martial's Poetry", *Arethusa* 50 (2017): 117–142, 117–118.

68 Roy K. Gibson, „Ovid, Augustus, and the Politics of Moderation in *Ars amatoria* 3", in *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 121–142, 126.

molyságot, társadalmi tétet, rendszerszerű elgondolást, amelyet Holzberg – az udvarlásban megjelenő, azonban a puszta illemtan kispolgári látóhatárán túlmutató – „Streben nach Humanität" kifejezéssel, illetve az egyik francia kommentár a „l'humaine condition" fennkölt szavaival írja körül.[69] Miközben az ovidiusi szöveg a kezdeti aranykor, a romlatlan természet augustusi mítoszát elutasítja, a mértékletesség[70] állandó hangsúlyozása, valamint a szélsőséges stílus, viselkedés, érzelem és gazdagság elutasítása, illetve az ironikus kortárs társadalomkritika miatt – mindezekben jelölhető meg a tanköltemény etikai vezérmotívuma – a korabeli „uralkodó ideológia olyan esztétikai állásfoglalást képes hordozni, amely nincs alávetve az augustusi tekintélynek".[71]

Még egy utolsó út a városban

Ovidius művei gyakran utalnak a kortárs Róma egy-egy nevezetesebb negyedére, középületére, szentélyére, szobrára. Azonban a szerző csak két alkalommal, az *Ars amatoria* első és a *Tristia* harmadik könyvében (III. 1) időzik el hosszabban Róma leírásánál. Amíg az *Ars amatoria* útvonalát igencsak körülményes lenne ábrázolni (minden bizonnyal a pikareszkregények térképeire emlékeztetne), addig a *Tristia* pontosan, utcáról-utcára, kőről-kőre követi a Caesar-fórumoktól a Palatiumon át az Atrium Libertatis templomáig tartó körutat[72] – olyannyira pontosan, hogy az ókori Róma legújabb archeológiai atlaszát előkészítő tanulmánykötetekben az egyik legfontosabb kiindulási alapot a számkivetett Ovidius leírása jelentette.[73] Első megközelítésben azt lehet mon-

69 Niklas Holzberg, „Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie", *Wiener Studien* 94 (1981): 185–204, 204; Ovide, *L'Art d'Aimer,* ét., trad. Henri Bornecque, rev., corr. Philippe Heuzé, Collection des Universités de France–Collection Budé (Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1994[8]), XIII.

70 Fränkel, Ovid, 65 (a *cultus* és a fényűzés összetett viszonyáról); Patricia Watson, „Ovid and *Cultus*: *Ars amatoria* 3. 113–28", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 112 (1982): 237–244, 238–241 (a női megjelenésről); Merkle, „*Amores* 3, 2…", 142 (az *Amores*hez képest az udvarló viselkedése, beszéde is kevésbé tolakodó, nem nagyképű és nem izgága, jóval visszafogottabb); Alison Sharrock, „*Ars amatoria – Ars poetica*", in *Arte perennat amor*, cur. Landolfi e Monella, 57–77, 59; 69–70; 77 (a horatiusi *Ars poetica* esetleges hatásáról); Victor Castellani, „On the Semantics of *Cura* in Roman Elegy", *Zbornik: Classical Journal of Matica Srpska* 17 (2015): 35–63, 55 (a *cura* szó használata kapcsán).

71 Sharrock, „*Ars amatoria*", 77.

72 Tamás Ábel, „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben", *Ókor* 9, 3. sz. (2010): 30–39, 33–37.

73 Carandini, *Le case del potere…*, 162–165.

dani, hogy aki távol él szeretett otthonától, az (mintegy meditációs gyakorlatként) a legapróbb részletek szintjéig is megbízhatóan képes felidézni elveszett messzi világát, hogy megmentse a feledéstől, míg aki fenyegetettség, szorongás és nosztalgia nélkül élhet megszokott környezetében, az nem érzi szükségét, hogy képzeletben újraalkossa a személyes múlt terét, az utcákat, szobákat, tárgyakat, növényeket. Róma jobban látható Tomiból, mint Rómából.

A két mű párbeszédbe lép egymással: a *Tristia* útikalauza fölidézi az *Ars amatoria* szövegét. A *Tristia* önmeghatározása – a védőbeszéd retorikájára építve – az *Ars amatoriá*tól való elhatárolódásra épül, az első és harmadik kötet első darabja folyton hangsúlyozza: egy olyan kötet kér bebocsátást a városba, a római olvasóközönséghez, amely gyászos küllemével és témájával is jelzi, hogy elhatárolódik az Augustus által elítélt mű, az *Ars amatoria* külső-belső ragyogásától, magabiztosságától. Az *Tristia* nyitó darabja az imént publikált tekercshez fordul, amely a római könyvespolcon testvéreivel, a szerző egyéb műveivel találkozik: *tres procul obscura latitantes parte videbis, / hi, qui quod nemo nescit, amare docent, / hos tu vel fugias [...], / deque tribus, moneo, si qua est tibi cura parentis, / ne quemquam, quamvis ipse docebit, ames*, „majd látod, hogy [testvéreid közül] három egy sötét zugban rejtőzik: ezek azok, akik szeretni tanítanak, amihez egyébként is mindenki ért";[74] „ezeket nagy ívben kerüld el; ha él benned a szülő iránti gondoskodás, figyelmeztetlek, hogy a három kötet közül egyiket se szeresd, még ha saját maga pont erre is tanít majd" (*Trist.* I. 111–116). Egy kötet esetében mit jelent a *ne ames* felszólítás? Minden bizonnyal azt, hogy ne idézze az *Ars amatoriá*t, szövegét tartsa távol saját szövegétől, a fiatalkori tanköltemény korpuszát önnön korpuszától. Ehhez képest már az erotikus műtől való elhatárolódást hangoztató első elégia is nyílt *Ars amatoria*-idézettel kezdődik, a *Tristia* tekercse Rómába az elhíresült tanköltemény *prooemium*ával lép, éppen a tiltott mű szavait viszi el újra a városba: *si quis, ut in populo, nostri non immemor illic*, „ha ott – miként ez nagy tömegben előfordul – van olyan, aki még nem felejtkezett el rólam" (*Trist.* I. 17); *si quis in hoc artem populo non novit amandi*, „ha valaki az itteni tömegből nem járatos a szerelem művészetében" (I. 1).[75] Ezen idézet fényében a száműzött kérése a fővárosba küldött kötethez – *verbis meis loca grata saluta*, „a kedves helyeket köszöntsd saját szavaimmal!" (*Trist.* I. 15) – nem jelentheti azt, hogy az *Ars amatoriá*ban már megénekelt,

74 A sorok különféle értelmezési lehetőségről lásd Sergio Casali, „Il popolo dotto, il popolo corrotto: Ricezioni dell'*Ars* (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)", in *Arte perennat amor*, cur. Landolfi e Monella, 13–55, 15. Az egész bekezdésben Casali gondolatmenetét követem.

75 Uo., 16.

jól ismert római tereket, épületeket köszöntsd saját, látszólag megtagadott, de most sem felejtett tankölteményem szavaival?

Mindenesetre a *Tristia* harmadik kötetének első elégiája (bár nyíltan megfogalmazza, hogy nem tartalmaz semmit az *Ars amatoriá*ból, *Trist.* III. 4), pontosan az erotikus tanköltemény szavaival köszönti a palatiumi Apollo-templomot, annak könyvtárát: *signa peregrinis ubi sunt alterna columnis / Belides et stricto barbarus ense pater* („ahol a messzi vidékről hozott oszlopok között váltakozva a Belus-unokák és kivont kardú barbár apjuk [szobrai] állnak", *Trist.* III. 1, 61–62); *Belides et stricto stat ferus ense pater* („Belus-unokák és a kivont kardú apjuk áll", I. 74).[76] Bár a száműzetésből írt elégia szcenáriója szerint a Róma falai közé lépő *Tristia*-kötet nem ismeri sem az *Ars amatoria* szövegét, sem az abban részletesen bemutatott várost, annak épületeit, és éppen ezért útbaigazítóra szorul, azt folyton kérdezgeti, s kiderül: az elégia mégiscsak fejből tudja a tankölteményt. Ráadásul olyan helyen kezdi el idézni az erotikus művet – az augustusi Apollo-könyvtár előtt –, ahonnan az *Ars amatoria* ki van zárva (*Trist.* III. 1, 65–66). A Róma dicshimnuszát megfogalmazó, de onnan kivetett didaktikus költemény mégiscsak visszatér szülőhelyére, a *Tristia* Augustus épülete és könyvtára előtt szavalja el – ironikus tiltakozó akcióként – az elfeledésre ítélt művet.

A számkivetett Ovidius *urbs*-nosztalgiája az *aurea Roma* két vonása közül (az *ars* és *cultus* központja, illetve a magakellető *ars*-ellenes, *iners* fényűzés fővárosa) az elsőt emeli ki, és a nyugati kulturális emlékezet számára olyan városképet közvetít, amely mind a mai napig érezteti hatását. Ovidius Rómája a kifinomultság, a rafinált élvezetek, a könnyed élet jelképévé válhatott. Ahogyan Kubrick remekművében *(Eyes Wide Shut)* is az *Ars amatoria* és az ovidiusi életmű a *bad climate*-tel szembeállított *very good time* jelképe.[77] Az *Ars amatoria* Róma-térképére a *Tristia* árnya vetül.

Alice: *Azt hiszem, az az én poharam.*
Szabo: *Én pedig teljesen biztos vagyok benne.*

76 A *Tristia Ars amatoria*-idézetéről: „a Danaidák és kivont kardú barbár atyjuk interkolumnáris szobrai már ott sem fenyegető ikonográfiai elemként szerepeltek, s itteni megidézésük is legalább annyira szomorkás életrajzi felhangokkal rendelkezik (kb. »ahol hajdanán vígan flörtöltem, oda most a könyvemet küldhetem csak magam helyett«), mint amennyire a Danaidák mitológiai büntetésének fenyegető politikai jelentéslehetőségeit aktualizálja" (Tamás, „A várost olvasó könyv…", 36).

77 A film *Ars amatoria*-utalásának elemzését lásd Ovidio, *Arte di amare*, cur. Celeste, LII–LIV és CXIV–CXV.

Szabo jóképű, negyvenes éveinek közepén járó férfi, enyhe közép-európai akcentussal. Lassan kortyol Alice poharából, és közben kihívóan néz a szemébe.[78]

Szabo: *Olvasta a latin költőtől, Ovidiustól A szerelem művészetét?*

Alice: *Magányosan halt meg, nem? Vörösre sírta a szemét egy olyan helyen, ahol nagyon zord a klíma.*

Szabo: *De előtte sok örömben volt része. Nagyon sok örömben.*

(S. Kubrick – F. Raphael: *Tágra zárt szemek*, 1999)

78 A Nicole Kidman megformálta női főszereplőnek udvarló középkorú magyar férfi az *Ars amatoria* utasításait követi (I. 575–576), lásd Ovidio, *Arte di amare*, cur. Celeste, LIII.

Rung Ádám

MIÉRT MEZTELENEK A LUPERCUSOK?

A *Fasti* és Ovidius mint nagyon is római szerző

Talán nincs is másik római szerző, akinek az olvasói annyira fragmentált, sokszínű csoportot alkotnának (ha egyáltalán alkotnak *bármilyen* csoportot), mint Ovidiuséi, és talán olyan sincs, akinek ennyi *főműve* volna a különböző értelmezői szempontok tükrében. Az irodalomelméleti és esztétikai irányultságúak számára soha nem elég a *Metamorphoses* gazdag, iróniával, metapoétikával és költői filozófiával teli világából;[1] a római mentalitástörténet, az elégia műfajisága és a *gender studies* szempontjából a korai Ovidius *(Amores, Heroides, Ars Amatoria)* a valódi kincsesbánya;[2] a száműzetés költészete pedig ugyanúgy vonzza a politikai-életrajzi olvasatokat, mint a szövegimmanenseket.[3]

A római ünnepeket sorra tárgyaló költői naptár, a *Fasti,* amelyről most szó lesz, az előbb említett irányzatok jó része számára az ovidiusi életmű mély-

1 A nemzetközi példák száma végtelen: magyar példaként *itt* leginkább Tamás Ábel cikkére hívnám fel a figyelmet („Ovidius Horatiusa: a »nevetséges« mint hajtóerő az Ars Poeticában", ford. Rung Ádám, in *Et al. – Kritikai Elmélet Online: Antik nevetés*, szerk. Pál Katalin [2015]), aki hozzám hasonlóan Alessandro Barchiesi Ovidius-könyvéből (*The Poet and the Prince* [Berkeley: University of California Press, 1997]) indul ki a *Metamorphoses* értelmezésében. Szintén jelentős a középkorban mitológiai kézikönyv gyanánt is használt mű utóéletének kutatástörténete, Apuleiustól Shakespeare-en át a mai magyar költészetig (pl. az *Ókor* 2017-es, *Modern Ovidius* című számában [16, 3. sz.]).

2 A probléma hasonló, mint az imént: itt legyen elég Hajdu Péter rövid, bevallottan vázlatos, de megvilágító erejű cikkére hivatkozni: „A római szerelmi elégia mint komikus műfaj", *Ókor* 11, 3. sz. (2012): 69–71.

3 Pl. Barchiesi, *The Poet…*, 13–44.

pontját jelenti,[4] viszont témájánál fogva gyorsan magára szokta vonni a római kultúrát néprajzi és antropológiai szemmel vizsgáló kutatók tekintetét.[5] Klasszikus kommentárját és Loeb-kiadását nem kisebb tudós készítette el, mint James Frazer, a modern antropológia egyik alapító atyja, *Az aranyág* máig páratlan hatású szerzője.[6] A közelmúltban vált csak jellemzővé, hogy ezeket a gyakran hallatlanul érdekes, de bizonyos szempontból egyoldalú antropológiai olvasatokat a filológia megpróbálja szűkebb értelemben véve irodalomtudományi szempontokkal is árnyalni. Azért érdemes kifejezetten *árnyalás*ról beszélni, mert például az új irány egyik hangadója, Alessandro Barchiesi főképp a *Fasti*val foglalkozó Ovidius-könyve[7] sokkal inkább gazdagította és új kontextusban értelmezte a korábbi etnográfiai-kultúrtörténeti megfigyeléseket, mintsem egyszerűen lecserélte őket kizárólag szövegimmanens vagy szinkrón kulturális szempontokra.

E sorok írójának, aki jellemzően a római mitológia Augustus-kori arcai iránt érdeklődik, leginkább ebben a kutatási irányban van a helye, amikor be akarja mutatni áldozatát a kétezer éve meghalt Naso szellemének. Felmerül azonban egy probléma, ha a hagyományos néprajzi olvasásmódtól eltérően nem csak a szövegből izolálható vallástörténeti „magvakat" keresgéljük ki, hanem együtt vizsgáljuk őket a megjelenésük formájával és szinkrón kontextusaival. Vajon képviselheti-e a római kultúrát és annak augustusi állapotát éppen Ovidius, akiben többi művének olvasói hagyományosan a politikai lázadót, az alexandriai irányultságú (tehát lényegileg nem jellemzően római) világfi-költőt, vagy épp a római nemi szerepek egyik legádázabb feldúlóját szokták látni?

4 Pl. Andrew WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus: Ovid, Augustus and the Fasti", in *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble,* ed. M. WHITBY et al., 221–230 (Bristol–Illinois: Bristol Classical Press – Bolchazy-Carducci, 1987), 221; Wilfried STROH, *Meghalt a latin, éljen a latin! Egy nagy nyelv rövid története,* ford. DÉVÉNY István (Budapest: Typotex, 2011), 92–93. Kivételek persze voltak, pl. BORZSÁK István, „Ovidius" in BORZSÁK István, *Dragma III. Válogatott tanulmányok,* 142–154 (Budapest: Telosz, 1997), 152–153.

5 Pl. HEGYI W. György, „Róma határai: a Lupercalia", *Ókor* 12, 1. sz. (2013): 60–66; vö. WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus"; BORZSÁK, „Ovidius", 153.

6 James G. FRAZER, ed., trans., comm. *The Fasti of Ovid in Five Volumes* (London: Macmillan, 1929); J. G. FRAZER, ed., trans. *The Fasti of Ovid,* Loeb Classical Library (London–Cambridge MA: Heinemann–Harvard University Press, 1959); ill. J. G. FRAZER, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion,* Wordsworth Reference (Ware: Wordsworth, 1993). A kutatástörténetről lásd még BARCHIESI, *The Poet…,* 47–51.

7 BARCHIESI, *The Poet…,* 47–272. Vö. Mary BEARD, „A Complex of Times: no more sheep on Romulus' birthday", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 33 (1987): 1–15, 1–3.

Ahogyan azt az alcímemből sejteni lehet, szerintem igen[8] – ennek bizonyítására az alábbiakban a talán legősibb római ünnep, a *Lupercalia* ovidiusi leírásának egy részét olvasom újra Barchiesi egyszerre irodalmi és kultúrtörténeti olvasásmódjára épülő, de (a saját perspektívám miatt) a mitológiai hagyomány irányába jócskán eltolt módszertannal. Itteni és korábbi megfigyeléseim szerint[9] az Augustus-kori „római elégia" élét, vagy ha tetszik, a hozzájárulását az augustusi diskurzushoz éppen az adja, hogy a narrátor nagyon is, bizonyos szempontból túlságosan is a római hagyomány talaján áll, és teljes, odaadó, megőrző *pietas*szal tekint annak minden ízére. Azáltal pedig, hogy megmutatja a mítosz, a kultusz és a *religio* mindig sokszínű, nem ritkán kusza, és olykor egyenesen ambivalens természetét, erőteljes ellenszólamát adja az augustusi antikvarianizmus szelektív, moralizáló fősodrának (amelyet most, természetesen, a kontraszt kedvéért nekem egyszerűbbnek és egyöntetűbbnek kell mutatnom, mint amilyen valójában lehetett).[10] Hogy ezzel Ovidius *mint történelmi személy* a köztársasági hagyományt akarta az új rend orra alá dörgölni, vagy az augustusi kultúra karneváli, tagadva megerősítő olvasatával akarta kijelölni annak határait,[11] azt valószínűleg sosem tudjuk meg.[12] Mire azonban az erre

8 Manapság már az én válaszom sem teljesen párhuzam nélküli: Peter Wiseman például egy *Metamorphoses*-részlettel vezeti be mitológiai kézikönyvét (*The Myths of Rome* [Exeter: University of Exeter Press, 2004]). Ilyesmi korábban azért nemigen történt, mert egy római mitológia-tankönyv elejére ő nem eléggé lett volna római, egy görög mitológiai tankönyvbe azonban túlságosan is. Vö. Barchiesi, *The Poet…*, 43–44 (hivatkozásokkal), szerinte Ovidius mindig a nagyközönséghez, a római nép egészéhez beszél – úgy tűnik, kortársai jó részével ellentétben.

9 Hasonló következtetésekre jutok ugyanis itt, mint amilyenekre egy másik tanulmányomban Propertius egyik „római" elégiájának esetében jutottam: Rung Ádám, „Építő és romboló leírás Propertius IV. 1a elégiájában", *Ókor* 15, 4. sz. (2016): 42–51. Hogy Ovidius időnként „beleírja" a *Fasti*ba Propertius IV. könyvét, az szinte természetes: a tematikus érintkezés adott, Ovidius személyében pedig az intertextualitás egy különösen nagy játékosával van dolgunk, főleg, ha az elégikus elődökről van szó (vö. a *Fasti prooemium*a és Propertius IV. 1. elégiája közti kapcsolatról pl. Barchiesi, *The Poet…*, 51; vagy Borzsák, „Ovidius", 150).

10 Vö. Barchiesi, *The Poet…*, 78; 105 – arról, hogy mire jó ebből a szempontból a naptári forma: ha egy kellemetlen mítosz *következik*, arról a szerző nem tehet – és Carole Newlands, „Ovid's Narrator in the *Fasti*", *Arethusa* 25, 1 sz. (1992): 33–54, kül. 42.

11 Az utóbbi „konstruktív" olvasatot ráadásul kétféleképpen is kontextualizálhatjuk: ha az elégikus költők életrajzának hagyományos toposzait követjük, a *Fasti* (a *Metamorphoses* „rómaibb" témájú kishúgaként) megjelenítheti az ovidiusi életmű *érett* szakaszát, amely *már* nem rángatja az oroszlán bajuszát (vö. alább; ill. Stroh, *Meghalt…*, 92–93); ha pedig a szerelmi elégiát ironikus, vagy akár komikus műfajnak, és ezáltal a római kultúra organikusabb részének tekintjük – ahogy azt Hajdu Péter teszi („A római szerelmi elégia…") –, akkor még csak törést sem kell feltételeznünk az „ifjú" és a „felnőtt" Ovidius munkássága között.

12 A száműzetés sem feltétlenül bizonyíték: a „rossz helyen, rossz időben" ragadt udvari költő

vonatkozó *vélemények* vékony jegéig elérünk, bőven találunk még olyan kulturális tartalmakat, amelyeket a szöveg szilárd talaján állva rekonstruálhatunk, vagy legalábbis modellezhetünk.

A *Fasti* és a Lupercalia

De mielőtt belevágnánk az esettanulmányba, azt hiszem, nem kerülhetem el, hogy a *Fasti*ról általában is szóljak még egy kicsit – már csak azért sem, mert eddig csak egy igen erősen dehonesztáló véleményt idéztem a szöveg irodalmi értékeiről. Ha a hagyományos hármas felosztást alkalmazzuk Ovidius életművére, a *Fasti* (a *Metamorphoses*szel együtt) annak középső, avagy „érett" szakaszába tartozik. Eszerint Ovidius itt már túllépett a szerelmi elégiák „erotikus" vagy „lázadó" fázisán, és éppen azon van, hogy meghajtsa a fejét Augustus és az általa monopolizált római hagyományok előtt.[13] Amíg azonban Propertius és Tibullus esetében a „megjavulás", az integráció végleges és sikeres lehetett, addig Ovidius esetében (e modell szerint) kudarcot vallott, ezért lépett életbe utána a protokoll harmadik szakasza, a száműzetés.[14] Innen nézve a száműzetés oka és a *Fasti* esztétikai kudarca egyaránt abban áll, hogy a nagy játékosnak nem sikerült magára erőltetni valami olyasmit, ami inkább az augustusi klasszicizmust tükrözi, mint a késő köztársaságkori hellénizmust;[15] ami inkább földhözragadtan római, mint nagyvonalúan kozmopolita; és ami sokkal inkább darabosan archaikus, mint kifinomult és modern. Természetesen semmi sem kötelez minket arra, hogy innen nézzük Ovidius életművét – ez az elemzés

forgatókönyve (pl. STROH, *Meghalt…*, 93) ugyanúgy lehetséges, mint a *show*-t a princepstől ellopó kívülállóé/lázadóé.

13 Stroh egy ebbe az irányba tett, erőtlen, őszintétlen gesztusnak tartja az egész *Fasti*t, és ezt a keletkezéstörténetet teszi felelőssé annak (szerinte alacsony) színvonaláért (*Meghalt…*, 92–93.) – vö. WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus", 227–229; és BORZSÁK, „Ovidius", 147.

14 A negyedik, vagy alternatív harmadik szakaszt talán Gallus képviseli, akinek az integrációja olyan sikertelen volt, hogy sem ő, sem a versei nem élhették túl a kudarcát – vö. BARCHIESI, *The Poet…*, 253.

15 Erről az ellentétről is szól például Szilágyi János György posztumusz publikált, Alföldy Gézához szóló levele. Szilágyi itt (Paul Zanker híres Augustus-könyve kapcsán) élesen elítéli az augustusi *Hofkunst* szerinte politikai elnyomást tükröző klasszicizmusát: „A művészetre visszatérve, az Ara Pacis (mint egy a sok helyett) Parthenón-majmoló sivárságát, homok ízű szárazságát, amelyért a protokoll és az udvartól sugallt mitológia pontos realizálásának kellene kárpótolnia, csak egye meg, akinek kell – biztosan nem én leszek az." (SZILÁGYI János György, „*Facit indignatio versum*: Szilágyi János György [Budapest] levele Alföldy Gézának [Bonn], 1990. jan. 20.", szerk. KOMORÓCZY Géza, *Ókor* 16, 4. sz. [2017]: 82–84, 84.)

tulajdonképpen arról is szól, hogy nem minden magyarázható meg így –, de vannak olyan elemek *magában a szövegben,* amelyek mintha megjelenítenének egy ehhez hasonló háttértörténetet.

Ilyesmire utal egy sarokpontja annak a szakasznak is, amely a nagy jelentőségű, de enigmatikus *Lupercalia* eleve igen terjedelmes tárgyalásának (II. 267–449) egy hozzá képest szintén igen terjedelmes része, és amely a szertartás főszereplői, a Lupercusok (283–380) meztelenségének eredetét tárgyalja.[16] A kérdést ugyanis háromszor teszi fel a szöveg: *cur (sic currere mos est) / nuda ferant posita corpora veste, rogas?*,[17] „kérded, miért (mert így szokás) futnak ruhájukat levéve?" (283–284); *sed cur praecipue fugiat velamina Faunus [?]*, „de *igazán,* miért kerüli Faunus a ruhákat?" (303); és: *adde peregrinis causas, mea Musa,* Latinas *[!]*, „adj *latin* okokat a messziről jöttekhez, Múzsám!" (359) – és háromszor meg is válaszolja. Hogy egy kérdésre több válasz van, az az ókori antikvárius diskurzusban messze nem szokatlan,[18] annál érdekesebb azonban a harmadik kérdésfelvetés, amely maga problematizálja, hogy az első két magyarázat nem volt eléggé „római". Ez a cikk tehát (ha már Ovidius maga feszegeti ezeket a kérdéseket) abból a szempontból igyekszik újraolvasni a három magyarázatot, hogy mit mond vagy sugall a szöveg a következőkről: ki és mi itt az, aki és ami idegen, frivol és modern, illetve ki és mi római, *pius* és hagyományos?

16 A leghíresebb Lupercaliáról (i. e. 44) és az ünnep (ezt az alkalmat is magyarázó) karneváli jellegéről lásd J. A. North, „Caesar at the Lupercalia", *The Journal of Roman Studies* 98 (2008): 144–160. Angelo Brelich szerint a Lupercalia a januári kezdetű napév kezdete előtt ünnepelt Saturnalia tükörképe a rivális, márciusi évkezdés elé vetítve (*Római variációk az eredet témájára,* ford. Nagy Andrea [Budapest: Gondolat, 2008], 79). A római kultúra és a nyilvános meztelenség viszonyáról lásd Nigel B. Crowther cikkét, aki a mi szempontunkból pikáns módon éppen Augustus korára teszi a meztelen atletizálás kezdetét Rómában („Nudity and Morality: Athletics in Italy", *The Classical Journal* 76, 2. sz. [1981]: 119–123). A témáról korábban magam is írtam: Rung Ádám, „Aeneas, az etruszk antihős", in *Studia Classica: Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből,* szerk. Bárány István, Bolonyai Gábor, Ferenczi Attila és Vér Ádám, 261–288 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 269–272.

17 A *Fasti* II. könyvét innen idézem (az angolos helyesírási konvenciókat adaptálva): Matthew Robinson, *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2* (Oxford: Oxford University Press, 2011). A továbbiakban: Robinson, *Comm.*

18 Vö. pl. Wallace-Hadrill, „Time for Augustus", 227; Beard, „A Complex…", 6–7; J. F. Miller, „Ovid's Liberalia", in *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* ed. Geraldine Herbert-Brown, 199–224 (Oxford: Oxford University Press 2002), 219, hivatkozásokkal; ill. J. F. Miller, „The *Fasti* and Hellenistic Didactic: Ovid's Variant Aetiologies", *Arethusa* 25, 1 sz. (1992): 11–31, kül. 23 és Newlands, „Ovid's Narrator…", 41–42 (akik éppen ezt a többszörös aitiológiát hozzák fel példaképpen).

[…] cur (sic currere mos est) nuda ferant posita corpora veste, rogas?

Az egyik legrómaibb nem római táj Árkádiáé. Magyarázható ez genealógiai alapon is – hiszen Euander innen érkezve alapította meg az első várost Róma területén[19] a hagyomány szerint –, de esztétikai alapon talán még jobban megragadható, hogy mit keres Ovidius errefelé, amikor a Város ősi szertartásairól beszél. Merthogy a válasz első mondatában elérkezünk Pánhoz és az ő kedves Árkádiájához – miután már a kérdést is úgy tettük fel, hogy a szertartásnak keresettnek, szerzettnek *(petita)* kell lennie. Árkádia szinte mindig felveti az ember primitív állapotának kérdését, mint az ősi koroknak a fejlettebb görög tájak között megbúvó „időkapszulája" – ez kötheti össze a római irodalomban a régi köztársasági erkölcsökkel is.[20] Itt is ez történik: Pán, aki a Lupercalia istenével az imént expliciten azonosított Faunusszal most impliciten azonos, az ősi árkádiaiak pásztoristene volt, ezért hozta magával a kultuszát Rómába a két táj közti kapocs, Euander.[21] Az ősidőkbe a Lupercusok meztelenségének rejtélye vezet át (amelyre már az ünnepről szóló legelső sorban is előreutal a *nudus* szó).[22]

19 Az elsőség persze viszonylagos: mikor az *Aeneis*ben körbevezeti őt Róma leendő helyén, Euander *romokat* mutat Aeneasnak (*Aen.* VIII. 355–358); vö. RUNG, „Építő és romboló…", 42, *ad loc.*; ill. BRELICH, *Római variációk…*, 53–91.

20 Lásd pl. Propertius már említett (IV. 1a) elégiáját, ahol Euander proto-Rómájának leírása szinte észrevétlenül úszik át a korai rómaiak parasztvárosáába. Vö. még azzal is, hogy a *Metamorphoses* első átváltozástörténete, Lycaoné is Árkádiában játszódik (ha nem számítjuk a káosz kozmosszá változását; I. 163–252) – az az Árkádia azonban inkább az alábbiakban tárgyalandó *nem* idealizált ősállapotok körébe tartozik.

21 Maga Euander, azaz a 'jó ember' is lehet Faunus, azaz a 'segítő' (*favere* = 'segíteni') alteregója (R. E. FANTHAM, „Sexual Comedy in Ovid's Fasti: Sources and Motivation", *Harvard Studies in Classical Philology* 87 [1983]: 185–216, 191, hivatkozásokkal), ha Faunusnak szexuális funkciói is vannak (ahogyan lentebb utalok rá), akkor pedig a 'jó *férfi*' nem tűnik távoli asszociációnak.

22 Itt jegyzendő meg, hogy a címünkben feltett kérdésre talán egy pesti viccbe illő *non sequitur* is lehet a válasz: nem is meztelenek (ROBINSON, *Comm.*, 217–218, *ad ll.*). Wiseman szerint a Lupercusok tulajdonképpen csak egészen régen, a negyedik század végéig voltak (a nyakukba kötött véres kecskebőrt leszámítva) teljesen meztelenek, utána a bőr egy részét ágyékkötőként viselték, az azonban teljesen bizonyos, hogy mire Augustus korhatárossá tette az ünnepet, meztelen testekről már szó sem lehetett (T. P. WISEMAN, „The God of the Lupercal", *The Journal of Roman Studies* 85 [1995]: 1–22, *passim,* kül. 12 és 15; vö. Suet. *Aug.* 31. 4; A. W. J. HOLLEMAN, „Ovid and the Lupercalia", *Historia* 22, 2. sz. [1973]: 260–268, 261–264; és WISEMAN „The God…", 15, *ad loc.*). Így Ovidius talán egy nem is teljesen helytálló kérdést válaszol meg három történettel – ha másért nem, hogy itt is elhangozhasson az elégiák és a *Metamorphoses* vonatkozó (és mindkét helyen erotikus) *posito velamine* kifejezése (*Fasti* II. 379 [vö. *posita veste*, 284]; *Met.* X. 578; *Am.* I. 5. 17).

Az ősi ember képzete két különböző diskurzust vonhat magához az antikvitásban.[23] Az egyik az *ante Iovem* szókapcsolattal megidézett aranykor-mítosz, avagy annak itáliai változata, Saturnus koráé. Első látásra Ovidius Árkádiát leíró sorai is illeszkednek ebbe az irodalmi hagyományba: vannak itt földművelés és tulajdon nélkül, gondtalanul élő emberek,[24] és emiatt szabadon élő, még nem háziasított marhák, szabadon futkározó lovak és nyíratlan juhok is.[25] Mintha csak Vergilius IV. eclogáját olvasnánk újra, amelyben mindez nem nyomokban él tovább Árkádiában és leányvárosában, Rómában, hanem újjáéled a szöveg meg nem nevezett megváltójának érkezésével.

Van viszont egy másik szöveg is, amelynek erőteljes visszhangjaira lelhetünk Ovidius Árkádia-aranykorában – és amely a másik típusú őskormítoszt idézi meg, a kultúrhősök érkezése előtti, korántsem nemes egyszerűségű primitivitását. Itt az ember élete nem könnyebb és gondtalanabb, mint a civilizációban, hanem ugyanolyan megterhelő, csak még jóval ijesztőbb és kiszámíthatatlanabb is. Nem véletlen, hogy ez a bizonyos másik párhuzam nem egy augustusi költőnél található, hanem még a polgárháborúk korában született meg, Lucretius tollából.[26] Amiről ő ír a *De rerum natura* V. 925–957 soraiban, az is egyfajta aranykor, de ezek az ősök nem a gondtalan életű aranykoriak: ezek nyirkos falevelek közt alszanak meztelenül (nem azért, mert ez nemesít, hanem mert muszáj nekik, *coacti* – 957) és (törvények híján) szüntelenül félnek egymástól – a nők például a nemi erőszak állandó lehetőségétől (962–965), amely jelentős témája lesz a Lupercaliáról szóló ovidiusi szövegrésznek is.

Érdemes megemlíteni egy kevésbé kézenfekvő intertextust is. A két különböző, vagy egyenesen ellentétes őskormítosz közötti oszcilláció (amelynek épp ez az ovidiusi szövegrész olyan jó példája) ugyanis nem párhuzam nélküli a római gondolkodásban: gyakran hasonló szeretlek–gyűlöllek-viszonyban áll a klasszikus Róma irodalma az archaikus római kultúrával és azon belül az akkori irodalommal is. Egyrészről számtalan helyen olvashatunk a korai köztársaság kulturális értékeiről, másrészt Horatius *Ars poeticá*ja például ilyeneket mond a régi római költők tehetségéről és a (velük szemben) a modern római költőktől elvárt műgondról:

23 Robinson, *Comm.*, 220.

24 Robinson, *Comm.*, 222.

25 Vö. Verg. *Ecl.* IV. 42–45; ill. Robinson, *Comm.*, 223, hivatkozásokkal. Hogy Ovidius tudott-e a házi juhok gyapjának tudatosan kitenyésztett voltáról, vagy arról, hogy (épp emiatt) milyen láthatóan kellemetlen tud lenni a nyíratlan gyapjú maguknak a juhoknak a számára, azt nem tudjuk – pedig az alábbiakra nézve ez különösen értékes információ volna.

26 Robinson, *Comm.*, 220–224, *ad ll.*

[…] Enni
in scaenam missos cum magno pondere versus
aut operae celeris nimium cura*que* carentis
aut ignoratae *premit* artis *crimine turpi.*

[A jambikus versek kidolgozatlansága] csúf bélyeggel sújtja Ennius nagy súlylyal színpadra küldött verseit, vagy mert túl gyorsan dolgozott és *nem volt gondja* rájuk/velük, vagy mert *nem ismerte* [eléggé] *a mesterségét.*
(*AP* 259–262)[27]

A kiemelt szavak jelenléte (és érintkezése) jól mutatja a két szövegrészlet és a két mitikus-kulturális ambivalencia közötti párhuzamokat: az ősi ember gondtalan, de gondatlan is, épp, mint a régi költő, aki szigorú ízlésű kritikusok hiányában csak úgy ontja a természetes (tehát nem kifinomult) szöveget; a mesterség(ek) szabályai helyett a természet határozza meg az ősember és az ősköltő (őstehetség?) életét és munkáját is, de amire képesek lehetnek, azon ez rajta is hagyja a bélyegét. Nem ez az egyetlen eset, ahol Ovidius mintha szándékosan megvalósítaná, vagy legalábbis továbbírná az *Ars poeticát*,[28] és azt hiszem, itt is joggal tűnik úgy, hogy ezek a kifejezetten irodalmi, azon belül is főként a hellénisztikus irodalomkritikát idéző szavak[29] nem véletlenül (és nem akárhonnan) találnak utat Ovidius Árkádia- és ősember-leírásába. Ahogy a költészet esetében már Horatiusnál bebizonyosodott, hogy gondtalan/gondatlan ősállapotának vannak előnyei, de a hátrányai talán jelentékenyebbek, úgy az emberi élet és ezen belül főleg a kultusz terén is érdemes gátakat szabni a puszta ősiség tiszteletének, akkor is, ha az alapvetően helyénvaló.

Ilyesféléket egyébként nem is csak én mondok, és nem is csak Ovidius, hanem maga Ianus isten is a *Fasti* első könyvében, miután szót ejtett a régi agyagos és a mai aranyos templomokról: *laudamus veteres, sed nostris utimur annis* (225).[30] A két ovidiusi szövegrészlet párhuzamossága a horatiusi intertextus fényében még kézenfekvőbb. Végeredményben tehát az figyelhető meg ebben az aranykor-leírásban, hogy a szöveg folyamatosan nyitva marad a sötétebb

27 A kiemelések itt és a továbbiakban is tőlem származnak. A Horatius-idézetek az alábbi kiadást követik: Quintus HORATIUS Flaccus, *Opera,* ed. D. R. SHACKLETON-BAILEY, Bibliotheca Teubneriana (Berlin–New York: De Gruyter, 2001[4]).

28 Vö. TAMÁS, „Ovidius Horatiusa".

29 ROBINSON, *Comm.*, 222, *ad loc.*

30 Vö. RUNG, „Építő és romboló…", 49.

őskormítoszok irányába, akkor is, ha alapvetően – méltón az ősi szertartás témájához – valamiféle misztikus nosztalgia az alapvető beszédmódja.[31]

Ez azonban nem tűnik elégnek a rejtély megoldásához, a narrátor legalábbis nem elégedett: talán azért nem, mert ha tartalmilag megtenné is a válasz, az elbeszélés hangulatával nem biztos, hogy elég közel kerültünk a Lupercaliához. Na de majd most!

Sed cur praecipue *fugiat velamina Faunus?*

Ovidiust ma a legtöbben talán a narratív mítoszairól[32] ismerik – persze nem kifejezetten arról, amelyik most következik, inkább a *Metamorphoses*ben találhatókról. Így nem meglepő, hogy a statikus mitikus képet megjelenítő (és egy narratív szinttel feljebb, az intertextusok szintjén vibráló) Árkádia-blokk után egy cselekményes mítosz következik – mégpedig egy olyan, amely meg tudja jeleníteni a Lupercalia meztelen futóversenyének azt az oldalát,[33] amelyre az aranykor-mítosz ünnepélyesebb, távolságtartóbb világa nem volt képes.

A Lupercusok meztelenségének ugyanis az a másik oka, hogy Faunus – így Ovidius – nem kedveli a ruhákat, és erre jó oka van. Mikor ugyanis egy ízben Lydiában kódorgott, egy szikláról megpillantotta Omphale királynőt és az éppen az ő szolgálatában lévő Herculest (ez eddig egyébként *már* az egyik leginkább „elégikus" mítosz),[34] majd amikor azok egy barlangban nyugovóra tértek (ünnepre készülve, külön), ő belopózott a barlangba, és a sötétben tapogatózva próbált meg – finoman szólva – közel kerülni az alvó királynőhöz.[35] Ebbéli próbálkozásait végül az hiúsította meg, hogy történetesen éppen az alkonyati leskelődés és az éjjeli tapogatózás között történt meg a félisten és a neki parancsoló királynő legendás ruhacseréje – a puha kelmék alatt kitapintott Hercules

31 A római régmúlt és az augustusi jelen szinte óhatatlanul szubverzív súrlódásáról a *Fasti*ban lásd Beard, „A Complex…", 8–9.

32 A narratív/cselekményes mítosz és a statikus, azaz mitikus helyek, események, csoportok vagy személyek jellegét leíró mítosz különbségének éppen a most következő epizód értelmezésében lesz nagy szerepe.

33 Hegyi György („Róma határai…", 64) a „vadság megjelenítéséről" beszél, ahogy Brelich is (*Római variációk…*, 60–75); lásd még Barchiesi, *The Poet…*, 238–251, a *Fasti* szatirikus elemeiről.

34 Robinson, *Comm.*, 228; Fantham, „Sexual Comedy…", 193–194; 201 *(servitium amoris).*

35 A komikusan ábrázolt nemi erőszak égető problémájáról a hely kapcsán lásd Paul Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Mnemosyne Supplements 263 (Leiden: Brill, 2005), 64–66; 84–85.

pedig még fel sem ébredt, de már üt, így a (szó szerint) groteszk jelenet felszabadult nevetésbe fullad – persze a fájdalomban és szégyenben fetrengő Faunustól eltekintve.

Ha ez itt az „érett" ovidiusi művészet, akkor most mintha kissé benézne a szöveg ablakán az ifjú Ovidius.[36] Ha a történet önmagában nem lenne elég ob*szcén*,[37] Ovidius itt-ott még rá is tesz egy lapáttal: nemcsak hogy zavarba ejtően részletes leírást kapunk Faunus erotikus érdeklődésének fizikai jeleiről (346), de a szégyentelen istenke még *expressis verbis* el is átkozza addigi bukolikus világa szereplőit (nyilván főképp a nőneműeket): *vidit et incaluit, 'montana' que 'numina', dixit / 'nil mihi vobiscum est: hic meus ardor erit.'*, „Látta és fellángolt, majd azt mondta: »semmi dolgom veletek, hegyi istenek-istennők: emitt van az, amire én vágyom!«" (307–308). A beszéd metaszinten is értelmezhető: mintha az előbbi jelenettől is búcsúznánk. Ráadásul mindazt, ami következik – az eposz és elégia szokásos szembeállításának, azaz az epikus harc helyetti *militia amoris* toposzának jegyében – végig erősen epikus nyelven meséli el nekünk a *Fasti* narrátora.[38] Nagyjából annyira illik a szakasz nyelvezete a tartalmához, amennyire a vonatkozó Tintoretto-kép[39] nagyívű kompozíciójának közepére egy ágyékon rúgás – a képen azonban éppen ez történik, ahogyan például a vakmerő Faunus motivációit is egy vergiliusi mondat írja le Ovidiusnál:[40] *quid non amor improbus audet?*, azaz „mit nem merészel az a gonosz szerelem?"

Úgy tűnik ezen felül, hogy ezt a történetet csak innen ismerjük[41] – de ezt a problémát, azt hiszem, épp a már említett, narratív és nem narratív mítosz közötti különbségtétel oldhatja meg. Az igaz, hogy Héraklés és Omphalé mítosza közismert, ezt az epizódját akár a szöveghagyomány merő lapszusa miatt is elszalaszthatnánk minden más alakjában. Az is figyelemreméltó viszont, hogy a bizonyos szempontból mégiscsak (pl. *Maeonis*, 310) Kis-Ázsiában játszódó történet – amelyet a következő szakasz elején a narrátor is messziről jöttnek *(peregrina)* nevez – mégis mennyi kifejezetten helyi, római ízt kap az elbeszélés felszínén. Az elbeszélés első pentameterében, egy „gyűjtést" igazoló alexandriai lábjegyzetben *(traditur)* archaikus humorról, *antiquus iocus*ról hallunk például; a főszereplőt pedig, ellentétben az előző, statikus mítosszal, végig latinul,

36 WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus", 228.
37 Vö. ROBINSON, *Comm.*, 227.
38 ROBINSON, *Comm.*, 229–230; FANTHAM, „Sexual Comedy…", 194–195.
39 Tintoretto, *Hercules kitaszítja a faunt Omphale ágyából* (1585 k.), Budapest, Szépművészeti Múzeum.
40 ROBINSON, *Comm.*, 244.
41 ROBINSON, *Comm.*, 225–226.

Faunusként és nem Pánként nevezi meg a narrátor. Az ilyen ekvivalenciákat nyilván tekinthetjük banálisnak, de nem szabad elfelejteni, hogy a szerzőnek/narrátornak mégiscsak választania kell valahogy az alternatívák közül, így – főleg szembeállítva az előbbi történet következetes és ettől különböző választásával – a választásnak itt nem túlzás jelentőséget tulajdonítani.[42] Ugyanígy, amikor az inkriminált barlang köveiről esik szó, azok épp a régi Róma unásig jellemző építőanyagának, tufának (*tofus*, 315) bizonyulnak.[43] Ez a mítosz tehát, amellett, hogy *peregrina,* tehát messzi tájon játszódik, valahogy mégiscsak római: nézetem szerint annak vagyunk tanúi, hogy Ovidius itt implicit módon autentikus, de nem narratív mitológiai tartalmat formál cselekménnyé – a Lupercalia termékenységistenének kiszámítható viselkedését[44] és az egész ünnep hagyományosan kaotikus, dionysosi karakterét formálja egy ismert, és az ő szempontjából is stílszerű mítosz, az Omphalé-történet epizódjává.

Ez az értelmezés ráadásul illeszkedik is egy olyan hagyományba, amely szintén kétségkívül jelen van a szövegben: a római ünnepi komédiáéba.[45] En-

42 Hugh C. Parker szerint mindennek ellenére itt mégsem egy „római" Faunusról, hanem egy „görög" Pánról van szó, aki a mű későbbi szakaszában válik csak rómaivá, amikor már segítő, és nem szatirikus szerepben jelenik meg („Romani numen soli: Faunus in Ovid's Fasti", *Transactions of the American Philological Association* [1974–2014] 123 [1993]: 199–217). Én azonban már csak azért sem gondolom, hogy itt Faunus egy „idegen" vagy „alantas" minőségéről lenne szó, mert a római isten *lényeg*ének része egyfajta féktelenség, szexuális értelemben is (Brelich, *Római variációk…,* 63–66; Fantham, „Sexual Comedy…", 192), valamint itt az efféle lényeket gyakran degradáló pluralitás *(Fauni)* sem jelenik meg (Uo., 188).

43 A szó maga *(tofus, -i m)* Isidorus kétértelmű etimológiája (XI. 1. 129; ill. Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Classical and Medieval Texts, Papers, and Monographs [Leeds: Francis Cairns, 1991], 310, *ad voc.*) és az időnként előforduló hehezetes *(tophus)* írásmódja ellenére is natív italikus szó (Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots,* ed. Jacques André [Paris: Klincksieck, 2001], 693; és M. A. C. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages,* Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series Volume 7 [Leiden: Brill, 2008], 621, *ad voc.*).

44 A Lupercalia termékenységi oldaláról lásd pl. Wiseman „The God…", 5–10; 14–15; ill. Hegyi, „Róma határai…", *passim.* Egy gyökeresen más értelmezés (részletes szakirodalmi összefoglalással): Agnes K. Michels, „The Topography and Interpretation of the Lupercalia", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 84 (1953): 35–59 (vö. Brelich, *Római variációk…,* 107–110); ill. Mika Rissanen, „The Hirpi Sorani and the Wolf Cults of Central Italy", *Arctos* 46 (2012): 115–135, hasonló következtetéssel a néprajzi és régészeti kontextus alapján.

45 Robinson, *Comm.*, 227; 238 (a jelenet konkrét plautusi párhuzamairól, hivatkozásokkal); Peter Wiseman, „Ovid and the Stage", in *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* ed. Geraldine Herbert-Brown, 275–299 (Oxford: Oxford University Press 2002), 282, a *mimus*ról. Fantham („Sexual Comedy…", 192–201) a *servitium amoris* motívumának itteni je-

nek a hagyománynak a beszűrődése új értelmet ad a szövegrészlet fentiekben idézett két önreferens kitételének, miszerint az egyszerre 'messziről jött' *(peregrina),* és tartalmaz 'régi humort'. Az *antiquus iocus* innen nézve nyugodtan tekinthető a köztársaságkori komédiára utaló irodalmi szakterminusnak[46] – alig néhány sorral a fentebb idézett verssorok után Horatius így beszél a régi római komikusokról:

[...] vos exemplaria Graeca
nocturna versate manu, versate diurna.
at nostri proavi Plautinos *et numeros et*
laudavere sales, *nimium patienter utrumque,*
ne dicam stulte, mirati...

Ti a görög mintákat forgassátok éjjel és nappal. Nagyapáink persze csodálták, dicsérték *Plautus* versformáit és *humorát* is – de mindkettőt túlságosan elnézően, hogy ne mondjam, ostobán...
(*AP* 268–272)

Az ovidiusi kifejezés valami olyasmit jelent, mint az *Ars*ban a *sales Plautini,* a 'plautusi élc': a régi római drámaírók vaskos, dionysosi (és időnként priaposi) humorát, amely azt a szeletét jeleníti meg a római kultúrának, amely olyannyira jellemzi a Lupercalia világát, és amely éppen azért lehet kellemetlen az augustusi klasszicizmus számára, mert szabadossága és bakchikus irányultsága ellenére ízig-vérig római.[47] Sőt, nemcsak hogy római, de azon belül is köz-

lenléte mellett arra a jelenségre is felhívja a figyelmet, amelyre korábban Charles McKeown („Augustan Elegy and Mime", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 25 [1979]: 71–84) és Nicholas Horsfall („Epic and Burlesque in Ovid, Met. viii. 260ff", *The Classical Journal* 74, 4. sz. [1979]: 319–332) mutattak rá: a szerelmi vagy mitológiai elégia és a komikus színjátszás tematikája gyakran érintkezik egymással – ahogyan Hajdu Péter („A római szerelmi elégia...") szerint narratív működésmódjuk is. Lásd még: R. E. FANTHAM, „Mime: The Missing Link in Roman Literary History", *Classical World* 82, 3. sz. (1989): 153–163, 156, ahol a „hamis menyasszony" *mimus*-toposzáról van szó.

46 Vö. ROBINSON, *Comm.*, 230, *ad ll.*; BORZSÁK, „Ovidius", 151: „más kérdés, hogy a »régi stílus« [...] *ilyen* alkalmazása mennyire illett bele Augustus elgondolásába" (saját kiemelés).

47 Lásd RUNG, „Aeneas...", 280–281; ill. WISEMAN, *The Myths..., passim* – a római köztársaság kultúrájának a pun háborúk végével kezdődő, a sullai oligarchiával folytatódó és az augustusi reformokban kicsúcsosodó „záródásáról", amely főleg a demokratikus, karneváli kultuszokkal szemben volt egyre ellenségesebb. A korábbi időkre nem indokolt visszavetítenünk az ekkori preferenciákat: Szilágyi János György már i. e. V. századi közép-itáliai ábrázolásokon is azonosít például mind szatírokat, mind szatírokat játszó színészeket (SZILÁGYI János György,

társasági, mivel központi istene az athéni színház Dionysosának mintájára a szabadság isteneként is megjeleníthető Liber Pater.[48]

De ha ennek a történetnek a kontextusa ilyen erősen kötődik Rómához, akkor miért nevezi Ovidius (narrátora) a következő szakasz nyitómondatában ezt az egészet *peregrina causá*nak? A választ nem más adhatja meg, mint maga Plautus:

> *atque id ne vos miremini, hominis servolos*
> *potare, amare atque ad cenam condicere.*
> *licet haec* Athenis *nobis.*

> Azon meg ne csodálkozzatok, hogy ilyen szolgafélék vedelnek, szerelmeskednek és vendégségbe járnak. *Athénban* ezt nekünk szabad.
> (*Stichus* 446–448)

> *ego iam intus ero. facite cenam mihi ut ebria sit*
> *sed lepide nitideque volo. nil moror barbarico bliteo.*

> Mindjárt megyek is! Készítsetek nekem vacsorát, de bőségeset, és finoman, ízletesen kérem ám! Csak semmi unalmas barbár koszt!
> (*Casina* 745–746)

Erich Segal értelmezése szerint[49] amikor Plautus szereplői arról beszélnek, hogy ők most Athénban, Ephesosban, Epidamnusban, vagy tulajdonképpen *bárhol* vannak, *csak nem* (az itt gyakran ironikusan „barbárnak"[50] nevezett) *Rómában,* akkor tulajdonképpen arról beszélnek, hogy ők most egyrészt a színpad fiktív világában, másrészt az előadást indokoló római ünnep szent téridejében

„Impletae modis saturae", in Szilágyi János György, *Szirénzene: Ókortudományi tanulmányok* [Budapest: Osiris, 2005], 96–135). Nem Bacchus/Liber Pater idegenségével vagy újdonságával volt tehát baja a híres *senatusconsultum de Bacchanalibus*nak (i. e. 186) vagy épp Augustusnak, hanem egy nagyon is, túlságosan is populáris kultusszal, amelynek a terheltségét csak tovább tetézte Bacchus asszociációja a magát gyakran köztársaságpártiként prezentáló Antoniusszal (Kenneth Scott, „The Political Propaganda of 44–30 B. C.", *Memoirs of the American Academy in Rome* 11 [1933]: 7–49).

48 Wiseman, *The Myths…*, 65–85.

49 Erich Segal, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* (Oxford: Oxford University Press, 1987) – az ő megvilágító erejű Plautus-idézetei közül választottam ki az itt lefordítottakat is.

50 Pl. *Philemo scripsit, Maccus vortit Barbare*, „Philemón írta, Maccus [Plautus] fordította *barbárra* [latinra]" (*Trinummus,* 19).

vannak. Szimbolikus síkon mind a két esetben elhagyják Rómát és annak szokásos társadalmi és erkölcsi rendjét, azonban egy másik síkon *csak Rómában* van értelme annak a rituális-színpadi játéknak, amelynek a keretében mindez történik. Az érme ez utóbbi oldalára (a római jelenlétre) főképp akkor látunk utalást, amikor implicit római elemek kerülnek a színpad „görög" világába – akár a sokat emlegetett „görög" lakomák ételei is bizonyulhatnak nagyon is rómainak.[51] Illetve az is előfordulhat – mint a *Menaechmi* prológusában (72–73) –, hogy expliciten felhívják a néző figyelmét arra, hogy ez most egy „ottani és akkori" várost jelképező „itteni és mostani", *római* díszlet.

Ha Ovidius Faunus-történetét innen nézzük, mindjárt jobban érthető, hogy hogyan kerül egy „elvileg" kis-ázsiai grotto falába római tufa, hogy egy római isten miért mond durva búcsút korábbi hölgytársaságának egy csinos keleti asszony láttán (vö. *Stichus* 746), és hogy miért mondja azt a római költő egy római szertartás magyarázatának a kellős közepén, hogy ez egy *idegen* történet volt. A névválasztásnak is lehet értelme ebben a keretben: a karneváli, *idézőjelben* görög Faunus csinál csak ilyeneket, a rendes római nem – de az a Faunus ettől sem válik az (idézőjel nélkül) görög Pánná,[52] mert ennek az egész játéknak csak itt, a római vallás szférájában van értelme, ahol őt Faunusnak hívják (többnyire).[53]

Szintén az itáliai komédia világára utal az, *ahogyan* Faunus komikus alakja belefűződik a mitikus történetbe. Amikor Ovidius elkezdi mesélni a *Fasti* vonatkozó részét, a történet még nem létezik – ahogyan egy *commedia dell'arte* és talán egy *Atellana* kezdetén sem –, viszont a szereplőkön az első pillanattól ott van a maszk, amely a hozzá tartozó típusfigurán keresztül nagyjából már meg is határozta, miféle dolgokat tehetnek majd a viselői előadás során. Az ovidiusi Faunus-epizódban mintha csak egy olyan kísérletet látnánk, ahol egy Papposilenus-maszkos alakot szabadítanak rá a történet eredeti, jóval finomabban erotikus (és a dühöngő Hercules tragédiájával határos)[54] menetét előadó színészekre.[55] Ne felejtsük el, hogy ugyan a ruhacsere megtörténik, de többre

51 SEGAL, *Roman Laughter*, 48; 208; ill. 245; 281 (jegyzetek), Eduard Fränkelt idézve.

52 A plautusi komédiák istenei és hősei is mindig római (pl. sosem Zeus, mindig Iuppiter), vagy erősen romanizált alakú görög neveket viselnek (pl. Amphitruo és nem Amphitryon).

53 A Lupercalia istenének kilétéről lásd WISEMAN „The God…" – itt most az a lényeg, hogy egy ilyen típusú történetben hangsúlyozottan *latin* névre van szükség. Faunus fontosságáról a Lupercaliával kapcsolatban lásd HOLLEMAN, „Ovid and the Lupercalia", 264–265.

54 ROBINSON, *Comm.*, 228.

55 A vándorló hősről mint a szatírjátékok állandó szereplőjéről lásd WISEMAN, „Satyrs in Rome? The Background to Horace's Ars Poetica", *The Journal of Roman Studies* 78 (1988): 1–13, 6.

nem kerülhet sor az ünnep előtti este önmegtartóztatása miatt (persze ki másé is lehetne az ünnep, mint Bacchusé – talán főhajtásként a színház közege felé). Ami viszont a komikus maszk megjelenése után történik, annak a maszkhoz kötődő személyiség szabályai jelölik ki az útját – a teljes történet előzetes léte tehát szükségtelen is, mivel az akciók és reakciók kiszámíthatók. A narrátor-szerző felől nézve is igaz ez: amikor Ovidius leírja Faunusnak ezt a kalandját, akkor nem önmagáért a történetért teszi ezt (hiszen bizonyos szempontból *nincs is ilyen történet*), hanem tulajdonképpen a Lupercalia istenének maszkját/ személyiségét jellemzi vele, azaz a fent említett nem narratív mitikus tartalmat jeleníti meg, amely az ünnepnek magának is irányt ad, illetve (ismét az antikvárius szempontjából) kikövetkeztethető az ünnepből magából.

De mit kezdünk mindezzel a bevezetőben felvetett kulturális-politikai keretek között? Az tagadhatatlan, hogy az előadás bravúros és autentikus, de vajon hogyan illeszkedik a fent feltételezett augustusi *mainstream*be? Ezekre a kérdésekre talán nem is lehet választ adni, de van még néhány dolog, amit célszerű megjegyezni velük kapcsolatban.

Mindenképp elgondolkodtató a dionysosi kultúra erős jelenléte az első ránézésre nem kifejezetten bakchikus Lupercalia leírásában,[56] akkor is, ha az Antonius-asszociációja miatt inkriminált isten – már csak saját ünnepe, a Liberalia miatt is – természetesen személyesen is szerepel a *Fasti*ban. Úgy tűnhet, hogy ennek egyáltalán semmi akadálya: Augustus és a Pax Romana totalitása már Libert is beépítette,[57] a költő tehát, amikor a naptár rendje szerint róla kell írnia,[58] ír róla. Azonban Ovidius Liberaliája esetében feltűnően több szó esik mézről, mint borról, és bár az isten egy idő után még egyes pénzérmékre is visszatérhet, a középület-felújításaira oly büszke Augustus mégiscsak az aventinusi triász leégett templomát hagyja a legutoljára (nem is érte meg, mire elkészült).[59] Az az isten tehát, akiről ebben a korszakban szó szokott lenni, az nem *pontosan* az a Liber Pater, aki a római köztársaság hőskorában éppúgy a

56 A különböző istenalakok ovidiusi összecsúszásának hátteréről lásd C. M. C. Green, „Varro's Three Theologies and their Influence on the Fasti", in *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* ed. Geraldine Herbert-Brown, 71–100 (Oxford: Oxford University Press, 2002).

57 A helyzet problémátlanságáról beszél pl. Marianna Scapini, „Augustus and Dionysus' Triumph: A Nonexistent Paradox", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 55 (2015): 185–209; vö. Rung, „Aeneas…", 280–281.

58 Lásd ismét: Barchiesi, *The Poet…,* 78; 105; és vö. Scott, „The Political Propaganda…", 28–29, valamint a *Senatusconsultum de Bacchanalibus* a szakrális kötelességre vonatkozó kitételével (*exstrad quam sei quid ibei sacri est* – kb. „kivéve, ha van ott valami szent dolog").

59 Miller, „Ovid's Liberalia", *passim*; Tac. *Ann.* II. 49. 1. és Wiseman, *The Myths…,* 225, *ad loc.*

színház, és általában mindenféle szabad beszéd védelmezője volt, mint a klasszikus Athénban Dionysos *Eleuthereus*[60] – sokat mondhat erről, hogy (Ovidius sajnálatára) a Liberalián már a köztársaság korában abbamaradtak az ünnepi játékok.[61] Akire viszont Ovidius utal itt, az mintha éppen ez a „szabad szájú" Bacchus volna, akire Antonius hivatkozhatott, amikor a köztársaság visszaállítását követelte Octavianustól,[62] és akit a Forumon még ekkor is megidézett az Apollón által brutálisan elhallgattatott szatír, Marsyas szobra.[63]

Ha tehát a mi komikus történetünk nem illik az Augustus-kor apollóni, vagy másként bakchikus világába,[64] akkor a szubverzív gesztus magától értődik; ahogy akkor is, ha a római isten viselkedését az augustusi családpolitika és a szerelmi elégia jól ismert kontrasztja felől nézzük, egyfajta metapoétikus játékként (Faunus ≈ az elégikus Ovidius).[65] Persze tekinthetjük mindezt önironikusnak is,[66] amire az éjféli csavargó pórul járta (Hercules ≈ Augustus)[67] ad lehetőséget. Augustusnak ez az allegorizálása már csak azért is lehetséges lenne, mert őt egyébként is ismerjük abban a szerepében, amikor egy züllött rómait büntet meg azért, mert keleti nők után futkos, elhanyagolva a római feleségét (Faunus ≈ Antonius).[68] Ha Antoniust Hercules büntetné meg,

60 WISEMAN, *The Myths…*, 73, hivatkozásokkal (az *Eleuthereus* név etimológiájának problémájáról is).

61 MILLER, „Ovid's Liberalia", 200; 221.

62 Suet. *Aug.* 28. 1, ill. SCOTT, „The Political Propaganda…", 38, *ad loc.*

63 WISEMAN, *The Myths…*, 67–69; ill. WISEMAN, „Satyrs in Rome?", 4–5.

64 Vö. Fiachra MAC GÓRÁIN, „Apollo and Dionysus in Virgil", *Incontri di Filologia Classica* 12 (2013): 191–238, 191–201.

65 ROBINSON, *Comm.*, 229–230, vö. 244–245, *ad vv.* 335–336.

66 FANTHAM, „Sexual Comedy…", 186, hivatkozásokkal.

67 Vö. ROBINSON, *Comm.*, 222, *ad loc.*; BORZSÁK, „Ovidius", 151.

68 Problémát jelenthet ezzel a fajta allegorizálással kapcsolatban a jelenet kultikus háttere. Ovidius Herculese ebből a szempontból lehet, hogy valami olyat akadályoz meg, aminek a mítoszban *horribile dictu* meg kellene történnie. Róma menyasszonyainak lányságát ugyanis szimbolikusan nem a férjük, hanem a közösség fallikus házasság-istene veszi el (Lactantius, *Divinarum Institutionum* I. 20. 36 – vö. *Fasti* VI. 627–634, Servius Tulliusról). Hogy házassági rítust is megidézhet az ovidiusi jelenet, azt maga a ruhacsere is igazolja, amely a görög világban is adatolt mint apotropaikus házassági rítus (Plut. *Quaest. Graecae* 58; ill. FANTHAM, „Sexual Comedy…", 196, *ad loc.*). Ez a figura, akit a legrégebbi időkben Mutunus Tutunusnak (vagy valahogy így) neveztek, a későbbi időkben valószínűleg épp Liber Pater aspektusaként élt tovább (FANTHAM, „Sexual Comedy…", 189, hivatkozásokkal) – de nem nehéz őt Faunusszal sem azonosítani, főképp, ha a Lupercaliával kapcsolatban is megjelenő Inuus nevet is figyelembe vesszük (vö. WISEMAN, „The God…", 6–10). Ide tartozhat az is, hogy maga Bacchus is viselhet szarvakat, mint Ovidius Faunusa: *Fasti* III. 789; ill. MILLER, „Ovid's Liberalia", 223, *ad loc.*

az viszont azért volna különösen pikáns, mert – hűen a családja hagyományához[69] – az oroszlánbőrös *hérós* éppen az ő másik védőistene (Bacchus mellett), ráadásul itt most Herculest éppúgy egy keleti királynő szolgálatában látjuk, mint kései leszármazottját az actiumi háborúhoz kötődő augustusi narratívában.[70] Ezt a hasonlóságot figyelembe véve az alkalmatlankodó, a szerelmesekre irigykedő mitugrász kiütése egyfajta vágyteljesítő alternatív történelemként is lefordítható a politika nyelvére (Faunus ≈ Augustus); ennek természetesen az elégia és a *lex Iulia* feszült viszonya szempontjából is van értelme. Félreértés ne essék, természetesen a fentiek közül egyik allegorikus olvasat sem a jelenet egyetlen *értelme* vagy az ambivalenciáinak *megoldása*, ahhoz Ovidius itt túl virtuóz és egyben disszonáns módon játszik a kortárs római kultúra kusza hálóvá szövődő húrjain. Akkor is, ha a narrátor (mint a régi római színpadon) mindjárt le fogja tagadni, hogy egyáltalán Rómában jártunk.

Adde peregrinis causas, mea Musa, Latinas!

Nézzük hát a meztelenség „latin okait" – valóban azok, hiszen ha Romulus és Remus története nem is tekinthető minden elemében natívnak,[71] mégis a legrómaibb történetek egyikévé teszi azt egyrészt nagyfokú helyi beágyazottsága, másrészt közkeletű elfogadottsága a város *ktisis*eként. A történet itt leírt epizódja a következő: Romulus és Remus egy ízben éppen meztelenül gyakorlatoztak az (Euander által már megalapított) ünnep keretében, amikor egy futva érkező pásztor marhalopásról panaszkodott nekik. Erre ők a felöltözésre nem szántak időt, de arra igen, hogy két csoportra oszoljanak, és úgy induljanak a rablók után – akiket végül Remus és csoportja kapott el. Remus pedig, miután így hamarabb ért vissza a félbehagyott ünnepre, társaival nem várta meg a már elfogott rablókat rossz felé kereső testvérét, és felfalták az összes áldozati húst, mire az megérkezett a saját csapatával.

69 Plut. *Ant.* 4.

70 Lásd pl. az *Aeneis* híres Actium-jelenetét (VIII. 675–728), amely persze ismét nem mentes a maga iróniáitól (vö. még Hor. *carm.* I. 37).

71 Romulus és az övével párhuzamos alapító-életrajzok klasszikus tárgyalása: Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero,* trans. F. Robbins and S. E. Jelliffe (New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914); lásd még: J. N. Bremmer and Nicholas Horsfall, *Roman Myth and Mythography,* Bulletin Supplement 52 (London: University of London, Institute of Classical Studies, 1987), 25–48.

Ez a történet így voltaképpen nem is csak a meztelenségre, de a Lupercusok két kollégiumának, a Fabiusoknak és a Quintiliusoknak a létére és a közöttük lévő rituális különbségekre is magyarázatot adhat (azazhogy az utóbbiak nem ettek az áldozati állatok húsából az ünnepen).[72] Funkcionálisan tehát nem rossz eredetmonda ez, azonban, hasonlóan az előbbihez, ismét Ovidius leleményének tűnik[73] – azaz nem teljesen az ő leleményének, mivel a történet tulajdonképpen két meglévő római mítoszelemből áll össze. Az alapító ikrek ifjonti, szó szerint bukolikus kalandjairól máshol is hallunk,[74] a lakomáról elkéső és ezért egy kultikus étkezésből kimaradó csapatról pedig egy másik római *aition*ban, hasonlóan pásztori környezetben, de más szereplőkkel olvashatunk:[75] amikor Hercules itáliai tartózkodásakor Euander kérésére legyőzte a marhatolvaj szörnyet, Cacust, és visszaadta a tőle visszaszerzett állatokat a Róma helyén élő árkádiaiaknak (már megint), azok hálából feláldoztak neki egyet közülük a későbbi Ara Maxima helyén, megalapítva az ott zajló Hercules-kultuszt. Ennek lebonyolítására már az első alkalommal a Potitius és Pinarius nemzetségeket kérték fel (akik már ekkor is itt éltek), de a szertartás kezdetére csak a Potitiusok értek oda, így a Pinariusok örökre elvesztették a jogot, hogy egyenek az áldozat belsőségeiből.[76]

Az *aition*t tehát történetesen egy olyan mítoszból vonszolják nekünk át ide, amelyben épp a nem régen emlegetett Euander és a még kevésbé régen emlegetett Hercules a főszereplők – de miért? Egy naptárra épülő mitikus költemény szerzője akármikor hivatkozhat arra, hogy „ez jött", bármilyen furcsa is két elem egymásmellettisége[77] – de amint az imént láttuk, Hercules sem éppen kihagyhatatlanul került be az elbeszélésbe. Az én magyarázatom ezért az, hogy itt mintha a Lupercalia *itteni* istene, Faunus kapna elégtételt Herculestől az előző történet kínos kudarcáért: ha nem is sikerült rátennie a kezét a királynőjére (a szó szoros értelmében sikerült, csak becsapta az oroszlánbőr), akkor legalább egy eredettörténetet legyen szabad elkötnie a saját ünnepéhez az oroszlánbőr valódi gazdájától.

72 ROBINSON, *Comm.*, 260; WISEMAN „The God…", 12–13.

73 ROBINSON, *Comm.*, 250–251.

74 BREMMER and HORSFALL, *Roman Myth…*, 30–34 és 38–43; BARCHIESI, *The Poet…*, 158 (29. j.).

75 ROBINSON, *Comm.*, 260–261 ill. WISEMAN „The God…", 12–13.

76 Pl. Livius I. 7. 12–14. WISEMAN (*The Myths…*, 28–31; 313) felsorolja a mítosz előfordulásait – különösen érdekes, hogy az antik hagyomány a görög πείνα, azaz 'éhség' szóból magyarázza a nevüket is – ráadásul ez modern nyelvtörténeti szempontból sem képtelenség (Uo.).

77 BARCHIESI, *The Poet…*, 78; 105; NEWLANDS, „Ovid's Narrator…", 42.

Nem is ez az egyetlen eset egyébként, hogy ők ketten vetélkednek egy *aition*ért, vagy ebben a másik esetben inkább *etymon*ért: éppen ők ketten merülnek fel a Fabiusok családjának isteni őseiként.[78] Az antik írók ugyanis, amikor nem a kevésbé elegáns *faba,* azaz 'bab' szóból,[79] akkor vagy *Fau*nus isten nevéből, vagy a *fovea,* azaz 'gödör' szóból származtatják a nevüket, utóbbit pedig gyakran egy szintén Euanderhez és Herculeshez kötődő történet keretében teszik. Itt tartózkodásakor ugyanis utóbbi nem csak kultuszokat hagyott maga mögött, hanem gyermekeket is,[80] akik közül az egyiket, a Fabiusok ősét a hagyomány szerint egy földbe ásott gödörben nemzette (egy másik pedig ki más lehetne, mint Antón, az Antoniusok mitikus őse).[81] Mindez két dolog miatt is jelentős lehet: azon felül, hogy a Fabiusok a *Fasti* II. könyvében lépten-nyomon felbukkannak (valószínűleg mert Ovidius egy fontos pártfogója is közéjük tartozott),[82] éppen róluk kapta a nevét a Lupercusok egyik collegiuma is – mégpedig az imént Remus csapatától eredeztetett *Fabii* vagy *Fabiani.*

Ha azonban ennek a marhatolvaj-történetnek a jelentését ezen a magasabb (meta)narratív szinten keressük, és a történetek „elkötését" is vizsgáljuk, Hercules talán még mindig nem a történet legeredetibb gazdája. Ha a legrégebbi olyan történetet keressük, amelyben valaki így vagy úgy megrövidít valakit egy áldozati lakomán, és ennek aztán évszázadokig ható következményei lesznek, akkor végül Hésiodosnál és a mékónéi lakománál kötünk ki.[83] Itt Prométheus közös lakomát tartott az embereknek és az isteneknek, amely előtt a leölt marhát két részre osztotta: az egyik adag a hús java és a belsőségek voltak az állat gyomrába töltve, másik adag gyanánt pedig a csontokat zsíros hússal fedte be. Amikor Zeusnak választania kellett a kettő közül, ő a többnek-jobbnak látszó másodikat választotta (Hésiodos szerint szándékosan), így azóta az istenek csak a zsír egy részét és a csontokat kapják meg az áldozati állatokból.

A történet eredeti gazdái tehát nem Romulus és Remus, nem is Hercules és római papjai, hanem Zeus és/vagy Prométheus – talán attól függően inkább egyik, vagy másik, hogy ki járt inkább túl kinek az eszén a híres választásnál. Ha Zeus a

78 Barchiesi, *The Poet…,* 148; vö. Brelich, *Római variációk…*, 65–66, hivatkozásokkal.

79 Plin. *Nat. Hist.* XVIII. 3.

80 Épp mint büszke leszármazottja, Antonius Keleten: Plut. *Ant.* 36. 3–4; Scott, „The Political Propaganda…", 37, *ad loc.*

81 Barchiesi, *The Poet…,* 148; Plut. *Ant.* 4. További pikantériát ad a történetnek, hogy a *fovea* ráadásul két átvitt értelmet is hordozhatott a latinban: jelenthetett csapdát, illetve akár anyaméhet is (utóbbi: Tert. *De anima,* XIX. 6).

82 Szintén Barchiesi, *The Poet…,* 144–152. Szintén nem elhanyagolható tény, hogy Ovidius harmadik felesége is egy Fabia volt (Hegyi, „Róma határai…", 63).

83 Hes. *Th.* 507–616.

meselopás kárvallottja, akkor abba a politikai szempontból is jelentésteli helyzetbe kerülünk, amelyben valaki elhajt egy történetet (vagy marhát, vagy *res publicát*), ami sem az övé, sem pedig azé, akitől elhajtja, hanem egy harmadik valakié (aki ráadásul mindkettejüknél hatalmasabb). Ha azonban Prométheus az, akkor a történet az intertextuson keresztül visszavezet az előző metanarratív konfliktusba, a két őstörténet-típusába: vajon Prométheus és (az így rajta keresztül értelmeződő) Remus a harmonikus ősállapot vásott megtörői, vagy az ijesztő ősvilágot manipuláló *trickster*ek, akik joggal, a jövő érdekében lázadnak a hatalmasok ellen?

Szintén felmerülhet az a kérdés is az epizód kapcsán, hogy miért Remus nyeri meg a benne leírt kvázi-versenyt, még akkor is, ha tudjuk, hogy csak ideiglenesen lehet ő a győztes.[84] Máshol ugyanis van szó erről a kalandról, az előbb érkező Remusról és a felfalt lakomáról azonban csak Ovidiusnál olvasunk.[85] Ismét felmerül a kérdés, hogy miért volt szükség minderre, és főleg itt, ahol csak azt akartuk megtudni, miért meztelenek a Lupercusok. Azaz már kétszer is megmagyarázták, de azok nem voltak eléggé „római okok" – hogy egy Hésiodostól származó és már az ősi Rómába is másodjára belemesélt motívum mennyivel „római", mint egy „görög" történetbe beleírt *antiquus iocus*, az más kérdés.

Kézenfekvő megoldás, hogy ezt is az egész könyv során meg-megjelenő Fabiusok, különösen Ovidius patrónusa, Paulus Fabius Maximus kedvéért szerkesztette ide a költő,[86] hiszen Remusszal együtt a Fabianus Lupercusok kerekedtek felül abban a bizonyos fogdmeg-versenyben. Azt azonban nem gondolnám, hogy a történet ennyire redukálható, hiszen nem csak itt tűnik úgy a római irodalomban, hogy Remus a mítosz történetének egy pontján lehetett akár a „nagyobb" testvér is.[87] Erre utalhat például a város helyéről és vezetéséről döntő madárjóslat történetének ambivalenciája (Romulus lát többet, Remus viszont előbb lát),[88] vagy hogy (a Fabiusokhoz nem köthető) Propertius is csak a *Lupercus Fabius*t említi a Lupercaliát is érintő elégiájában, *pars pro toto*[89] – illetve, ha Remus korai halálát nem bukásnak, hanem az új város üdvét biztosító áldozatnak tekintjük, akkor (paradox módon) ez is az ő valamilyen értelemben vett elsősége mellett szólhat.[90]

84 Vö. BARCHIESI, *The Poet…*, 156.

85 Ismét ROBINSON, *Comm.*, 250–251, hivatkozásokkal.

86 BARCHIESI, *The Poet…*, 152.

87 T. P. WISEMAN, *Remus: A Roman Myth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); ROBINSON, *Comm.*, 251 (Wisemant idézve).

88 Pl. Ov. *Fasti* IV. 809–818; ill. BARCHIESI, *The Poet…*, 155–159.

89 Prop. IV. 1. 26; ill. pl. RUNG, „Építő és romboló…", 49, hivatkozásokkal, *ad loc.*

90 Remus mint *Bauopfer*: WISEMAN, *Remus*, 23; 117–125; lásd még: BREMMER and HORSFALL, *Roman Myth…*, 34–38.

E történetnek a (végeredményben) vesztest mint jobbat, nagyobbat éltető értelmezése természetesen megint nem semleges az augustusi politikai diskurzus szempontjából. Ahogyan a párhuzamos propertiusi helyen,[91] az Augustusszal lépten-nyomon összemosott Romulus testvér-ellensége itt is felidézheti a princeps olyan rokonait, akik később valahogyan mégiscsak a riválisai lettek. Elsősorban természetesen az idősebb Caesar atyjafiára[92] és egykori harcostársára, Antoniusra gondolhatunk, aki az ifjabbnak előbb ellensége, majd sógora, majd pedig ismét ellensége lett – utóbbi esetben, a személyes közelség ellenére is, szinte kozmikus mértékben. Nem kizárható azonban Agrippa jelenléte sem (itt sem),[93] akinek a népszerűsége egyesek szemében legendás lojalitása, majd családtaggá válása ellenére is nyomasztónak tűnhetett. Ha kettejük közül valakire, akkor talán az utóbbira utalhat inkább Romulus ambivalens reakciójának leírása, miszerint az *risit, et indoluit*, „mosolygott, de megsértődött" (II. 377). Ez szinte az indulatait először decensen leplező, aztán viszont sosem felejtő Tiberius tacitusi arcképét idézheti fel az olvasóban – azét a Tiberiusét, aki végül egy Agrippa-fiú élete árán léphet majd Augustus örökébe.[94]

Konklúziók

A *Fasti* ezen szakasza jól megmutatja, hogy aki egy római mítosz és rítus egységes, egyértelmű magyarázatára vágyik, az itt ugyanúgy nem jár jó helyen, mintha egy vonatkozó modern bibliográfia tételei közül válogatna – minden kérdés többféle válaszra lel, sőt, már többféleképpen is tehető fel. De amíg a pozitivizmus alapján álló, a történeti keletkezés egyértelmű pillanata, vagy legalábbis folyamatábrája után kérdezősködő modern szerzők (ahogy valamennyire már az antik történetírók is)[95] általában vitatkoznak egymással vagy önmagukkal, a tanköltemény költője nem zavartatja magát az *aition*ok pluralitása miatt.[96] Ehelyett fürdik az őseitől rámaradt hagyománykincs kaotikus, gazdag lehetőségeiben, és hogy bemutathassa és akár kicsit folytathassa is a

91 Rung, „Építő és romboló…", 46, hivatkozásokkal.
92 Plut. *Ant.* 2. 1.
93 Wiseman, *Remus*, 144–150.
94 Tacitus, *Ann.* I. 7; vö. Barchiesi, *The Poet…*, 168 (Tiberius természetéről); ill. 155–164, 152: Paulus Fabius Maximus is Tiberius vetélytársai közé tartozott.
95 Pl. Livius I. 16, Romulus történetének „rosszindulatú" és „igaz" elemeiről/változatairól.
96 Vö. ismét Beard véleményével a *Pariliá*ról („A Complex…", 6–7); ill. Miller, „The *Fasti* and Hellenistic Didactic…".

soha véget nem érő *bricolage*-t, ő maga tételi fel újra és újra a kérdéseket a narrátor implikált beszélgetőpartnerével.[97]

Én tehát, amikor (Barchiesi módszerét alkalmazva és továbbgondolva) a szövegben megjelenő hagyományok lehetséges irányait próbáltam visszakövetni, ameddig relevánsnak tűnt, akkor voltaképpen éppúgy önreferenssé tettem a szövegemet, ahogy Ovidius tette a lopott marhák visszaszerzésének – többszörösen lopott – történetében. Voltaképpen nem tesz ezzel mást az értelmező, mint hogy (a régi római gyászolók módjára) magára ölti Ovidius maszkját, és egyfajta posztmodern hagyománybarkácsolóként elfogadja, hogy a többszörös magyarázat nem kiküszöbölendő ambivalencia, hanem a történet, szereplő vagy motívum életképességének bizonyítéka: a Lupercalia és mítoszai bizony sok mindenre jók lehetettek, alighanem azért, mert eleve sok tőről fakadtak.[98]

Azt hiszem, mindez valamilyen mértékben megválaszolhatja azt az ősrégi kérdést is, hogy milyen viszonyban áll vajon Ovidius és a *Fasti* az augustusi politikai-kulturális diskurzussal. Igaz, Naso nem szorítkozott a *Fasti* kapcsán sem a kanonikus mítoszvariánsokra (ha vannak olyanok egyáltalán), és valóban nem vetkőzte le az alexandriai elégia stílusjegyeit.[99] Ez az első megközelítésben hellénisztikus antikvarianizmus azonban értelmezhető egyfajta hűségként is a feladathoz, amely során Ovidius a forrásai alapján a lehető legteljesebb képet festette a naptári ünnepekhez kötődő római hagyományokról (vagy akár annál is teljesebbet), jelentsenek azok bármit is az adott történelmi pillanatban. Eközben még *szerzett* is egy-két történetet a hazájának és azon belül is, hű kliensként, a patrónusának. Akármilyen viszonyban állt is tehát a princepsszel mint személlyel, vagy az ő politikai víziójával, azt meg kell adni, a *Fasti* szerzője derék római volt, amellett, hogy derék képviselője a szakmájának is – V•S•L•M.

97 A pluralitás egy másik, de nem teljesen eltérő magyarázata: WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus", 227.

98 Vö. ismét: BEARD, „A Complex…", 10–11, a római ünnepek evolúciójáról általában.

99 WALLACE-HADRILL, „Time for Augustus", 227–229.

Hajdu Péter

OVIDIUS AZ IDEGENEK KÖZÖTT

Idegenek Rómában

A római szerelmi költészetben a szeretett személy majdnem mindig görög nevet visel, legyen szó akár nőről, akár fiúról. Ez részben a téma poétizálásának kelléke. Propertius IV. könyvének 3. elégiájában, úgy tűnik, egy római matróna levelét olvassuk a római hadsereg kötelékében háborúzó férjéhez, és ha mindkettejüknek görög neve van, az valószínűleg arra szolgál, hogy ezt a házastársi viszonyt költői szférába emelje.[1] Ahogyan Vergilius eclogáiban is egy legalább Serviusig[2] visszavezethető hagyomány szerint a római elit tagjai, illetve a körükben forgolódók sejlenek fel néhol az átpoétizált árkádiai táj görög nevű pásztorai mögött.[3] És ahogyan a hattyú is inkább *cygnus* a római költészetben, mintsem *olor*. De ha a görög szavaknak, tulajdonneveknek van is a formalista poétika értelmében vett elidegenítő, a hétköznapi nyelvhasználattól eltávolító stílushatásuk, azért attól sem könnyű eltekinteni, hogy ha egy ábrázolt szituációban a privilegizált római polgár az alávetett keleti területekről érkezőnek mutatott (etnikailag nem is feltétlenül görög, de hellenizált) személlyel kerül szembe, annak súlyos politikai, társadalmi,

1 A III. 12-vel mutatott szoros kapcsolat alapján (lásd Carl Becker, „Die späten Elegien des Properz", *Hermes* 99, 4. sz. [1971]: 449–480, 470) felvetődik, hogy Arethusa és Lycotes neve Aelia Gallát és Postumust fedi. Vö. Hans-Christian Günther, „The Fourth Book", in *Brill's Companion to Propertius*, ed. Hans-Christian Günther, 353–385 (Leiden: Brill, 2006), 366.

2 Vagy Calpurniusig, ha erre az általánosításra a Tityrus–Vergilius-azonosítást elegendő alapnak tartjuk a 4. 64–69-ben (vö. Lorenz Rumpf, „Bucolic nomina in Virgil and Theocritus", in *Vergil's Eclogues*, ed. Katharina Volk, 64–78 [Oxford: Oxford University Press, 2008], 74).

3 Lásd Nicholas Horsfall, ed. *A Companion to the Study of Virgil* (Leiden: Brill, 1995), 58–59. Már Servius is vitatkozik mások hasonló jellegű, de eltérő azonosításaival. Például szerinte a 2. eclogában Alexis Caesarral azonos, míg mások szerint Pollio Alexander nevű rabszolgájával, akibe Vergilius szerelmes volt.

sőt jogi implikációi is vannak. A kettő, a költői szféra és az etnikai-hatalmi viszonyok jelzése egyáltalán nem zárja ki egymást a görög nevek jelentéspotenciáljában. Sulpicia Cerinthusnak nevezi szerelmét, amilyen nevet az epigráfia tanúsága szerint csak rabszolgák és szabadosok viseltek,[4] de amely etimológiailag az írótábla viaszára utalva hangsúlyozza az ábrázolt szerelem poétizáltságát. Vagy akár, mint David Roessel gondolja,[5] a szeretett személyt a költészet allegóriájává teszi. A római szerelmi elégiában szerelmesnek lenni és szerelmi költészetet művelni tulajdonképpen azonos, aminek egyik szép emblémája, amikor Propertius a fék kérgébe vési Cynthia nevét. Ez elvileg a szerelmes gesztusa, de minthogy a fakéreg az írás hagyományos hordozója is, szimbolizálja a szerelmi költészet létrehozását is. Cynthia neve így lesz egyszerre a szeretett nő, és maga a szerelmi költészet.[6]

Ovidius *Szerelmei*nek *(Amores)* I. 7. elégiájában a főhős azon sopánkodik, hogy dühében a kelleténél jobban megverte szerelme tárgyát. A mérsékelten önmarcangoló[7] monológ során ezt olvassuk: *an, si pulsassem minimum de plebe Quiritem, / plecterer, in dominam ius mihi maius erit?* „ha a közrendű római polgárok közül a legkisebbet megütném, megbüntetnének: vajon az úrnővel szemben több jogom van?" (29–30) Az elégia beszélője Corinnát (kézenfekvő, hogy róla van szó, bár ebben a versben nem hangzik el a neve) egy római polgárjoggal rendelkező férfival hasonlítja össze kifejezetten jogi szempontból. Még ha a tömeg legkevésbé sem befolyásos tagját ütné is meg, a törvény megbüntetné. De nem csak arról van szó, hogy egy nővel több mindent meg lehetett tenni, mint egy férfival. Kétségtelen, hogy a római nők sem indíthattak pert, de gyámjuk ezt megtehette, és adott esetben nyilván meg is tette. Egy polgárjoggal nem rendelkező nő viszont jogilag szinte teljesen kiszolgáltatott (egyébként egy férfi is). A római szerelmi elégia teljes korpuszára jellemző, hogy a nőnek semmiféle férfirokona nincs, legfeljebb (igen enge-

4 David ROESSEL, „The Significance of the Name *Cerinthus* in the Poems of Sulpicia", *TAPhA* 120 (1990): 243–250, 244.

5 ROESSEL, „The Significance…".

6 Kathleen MCNAMEE, „Propertius, Poetry, and Love", in *Women's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, ed. Mary DEFOREST 215–248 (Wauconda: Bolchazy–Carducci, 1993), 224. Lásd még: Alison KEITH „The Domina in Roman Elegy", in *A Companion to Roman Love Elegy*, ed. Barbara K. GOLD, 285–302 (London: Blackwell, 2012), 291–292.

7 A hangnem humoros jellege a hiperbolikus mitológiai párhuzamokból, a saját kezének intézett beszéd pátoszából, az önostorozással ellentétes objektív megjegyzésekből és a váratlanul triviális zárlatból adódik (OVID, *Amores: Text, Prolegomena and Commentary,* Volume II, ed. J. C. MCKEOWN [Leeds: Francis Cairns, 1989], 164).

dékeny) anyját vagy nővérét emlegetik.[8] A beszélőben természetesen fel sem vetődik, hogy tettének bármiféle jogi következménye lehetne, csak elmélázik jog és morál viszonyán: úgy kellene viselkednie, mintha az idegen (migráns) nőt is megilletné az a jogi védelem, ami egy polgárjoggal rendelkező férfit, nem azért, mintha általában így lenne helyes, hanem a kettejük közti érzelmi és szexuális kapcsolat miatt. A mondatnak azonban sajátos iróniát kölcsönöz, hogy a nőt *domina*ként nevezi meg. A *servitium amoris* képzetéből[9] következik, hogy a szerelmes férfi olyan kiszolgáltatott a szeretett nőnek, mint a rabszolga a gazdájának, és ezért lehet a nő megnevezése *domina,* azaz tulajdonos, gazda. Az ábrázolt szituációban egy római lovag bántalmazott egy nőt, és itt azon sopánkodik, mennyire igazságtalan, hogy a nőnek semmilyen jogorvoslati lehetősége nincs, miközben a szokásos szerelmes költői nyelvben éppen ő a kiszolgáltatott rabszolga. „Több jogom lenne a gazdámmal szemben?" – kérdezi, ami a szó szerinti jelentésben abszurd: a gazdájával szemben a szolgának semmilyen joga sincs, de Corinna csak egy olyan metaforikus értelemben gazda, amely, lám, még a fizikai erőszakkal szemben sem nyújt védelmet.[10]

Ovidius természetesen itt is a szerelmi elégia konvencióival játszik. Extrém szituációban próbálja ki a hagyományos metaforika teherbírását, de a legérdekesebb, hogy az elégia szerelemábrázolásának eleve abszurd hatalmi dinamikáját jogi szempontból teszi explicitté, és a római polgárjog emlegetésével külön kiemeli a nő idegenségét és ebből adódó kiszolgáltatottságát. Ilyen helyet azonban nagyon keveset találunk a római szerelmi elégiában, hiszen többnyire éppen arról panaszkodik a szerelmes költő, hogy ő mennyire ki van szolgáltatva a nőnek, de a hatalmi dinamikának ezt a kiforgatását érdemes észben tartani.

8 David Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres* (Princeton: Princeton University Press, 2014), 154.

9 Lásd R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace* (Oxford: Clarendon, 1980), 78–81; Paul Murgatroyd, „*Seruitium amoris* and the Roman Elegists", *Latomus* 40, 3. sz. (1981): 589–606.

10 Paul Veyne kiemeli, hogy a római szerelmi elégia általában kerüli a szexualitás témáját, és nyíltan csak a szadizmusról beszél (*Roman Erotic Elegy,* trans. David Pellauer [Chicago: University of Chicago Press, 1988], 88, 5. j.). A lány ütése, megerőszakolása, hajhúzás, karmolások: ezek a szokásos erotikus motívumok.

Egy római idegenben

Még akkor is érdemes észben tartani, amikor Ovidius másfajta elégiákat kezd írni másféle találkozásokról az idegenekkel, a nem rómaiakkal, ami a száműzetési költeményekben fog megtörténni. Ott is folyamatosan kiszolgáltatottságról, tehetetlenségről, szerencsétlenségről van szó, de közben azt sem felejthetjük el, hogy a vagyonát és jövedelmét megtartó római lovag Tomiban vélhetőleg legalább tehetősnek számított, és folyamatos kapcsolattartása a centrummal, ott is a birodalom több nagyon befolyásos vezető személyiségével, őt mint a központ képviselőjét állítja szembe a kolonializált vagy kolonializálandó lakossággal.[11]

Az a határvidék, amely Ovidius verseiben megjelenik, nagyon kevéssé reális táj. Az írott és tárgyi forrásokból kiolvasható Tomi olyan kevéssé hasonlít Ovidiuséhoz, hogy Fitton-Brownnal az élen néhány évtizede még azt is felvetették egyesek, hogy az egész száműzetéssztori fiktív, és Ovidius nem is járhatott Pontusban.[12] Ezt nem csak tudománytörténeti érdekességként említem meg, ahogyan máig majd' mindenki megemlíti, aki ezekről a költeményekről ír. Az ötlet ugyanis annyira jó, hogy nehéz teljesen eltekinteni tőle a száműzetésversek olvasása során, éspedig attól annyira jó, hogy a verseknek lényegi elemeire irányítja rá a figyelmet. Az egyik az, amit Thomas Habinek így fogalmazott meg: „önmaga és a tomibeliek leírásának ideológiai ereje nem volna kategorikusan különböző akkor sem, ha az egész projekt fiktív lenne".[13] A másik, hogy az ovidiusi játékosság nagyon gyakran átüt a panasz monoton hangján. Ha a száműzött beszéde egy öngyógyító diskurzus is, amely a traumatizált szubjektum pontosan ugyanolyan bőbeszédűségével operál, mint amelyet Ovidius a *Hősnők levelei*ben *(Heroides)* kísérletezett ki az elhagyott szerelmes nők szubjektumának ábrázolására,[14] akkor sem lephet meg senkit, hogy a rétoriskolai szerepgyakorlat játékossága itt is a tényezők között szerepel. A költeményeknek akkor is fel kell építeniük, mégpedig retorikai eszközökkel, a szerencsétlen száműzött szerepét, ha a költő személy szerint egy magát szerencsétlennek érző száműzött. Mind a beszélő szubjektum, mind a környezet

11 Vö. Thomas HABINEK, *The Politics of Latin Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 151–169.

12 A. D. FITTON BROWN, „The Unfreality of Ovid's Exile", *Liverpool Classical Magazine* 10, 2. sz. (1985): 18–22. Az elmélet történetéhez lásd Jo-Marie CLAASSEN, „*Exsul ludens*: Ovid's Exilic Word Games", *Classical Bulletin* 75 (1999): 23–35, 34.

13 HABINEK, *The Politics…*, 218, 9. j.

14 A *Heroides* és a száműzetésbeli levélkorpusz kapcsolatához lásd P. A. ROSENMEYER, „Ovid's *Heroides* and *Tristia*: Voices from Exile", *Ramus* 26 (1997): 29–55.

ábrázolásában fontos szerep jut a fikciónak, bár ennek belátásához nem kell tagadnunk a száműzetés mint életrajzi esemény realitását.

Játékos panaszkodás, avagy a panaszkodósdi

Mielőtt az ábrázolás fikcionális játékainak kérdésére rátérnék, hadd említsek néhány helyet, ahol az ovidiusi játékosság átüt a panasz szólamán.[15] A *Tristia (Keservek)* I. könyvének 4. elégiája dramatizált monológ: a tengeri viharban beszél a száműzetés helyére utazó főhős. A legvégén a tengeri istenekhez fohászkodik, hogy mentsék meg az életét, és az utolsó pentameterben még ennek az imának is utánaveti: *si modo, qui periit, non periisse potest* („már ha lehetséges, hogy ne haljon meg, aki már amúgy is halott", 28).[16] Hogy a száműzetés egyenlő a halállal, vagy rosszabb, mint a halál, visszatérő motívuma mindkét versgyűjteménynek. De lám, még ez a tragikus metafora, illetve hiperbola sem zárja ki a szójátékot. A vers nyilván azért jelen idejű, dramatizált beszéd, mert az életveszélyes szituáció megjelenítése így hatásosabb, mint múlt idejű elbeszélésként egy már értelemszerűen megmenekült, biztonságban beszélő narrátor előadásában lenne. Viszont ez a monológ poénnal zárul.

A *Tristia* III. könyvének nyitóversében maga a könyv beszéli el megérkezését Rómába. A hang alapvetően patetikus, de ha a szöveg elkezd reflektálni az egész vers alapjául szolgáló megszemélyesítés figurativitására, akkor a komikus hatás az egész diskurzust el fogja bizonytalanítani.[17] Az 55–56. sorokban a könyv a saját ijedelmének fizikai tüneteit írja le: *aspicis exsangui chartam pallere colore? / aspicis alternos intremuisse pedes?* „Látod, hogy vértelen színnel sápadozik a lapja? Látod, hogy remegnek váltakozó lábai?" A sápadtság és a lábremegés a félelem kézenfekvő testi tünete – egy emberi test esetében, de

15 A szójátékokhoz lásd Claassen, „*Exsul ludens*"; az ironikus intertextuális játékokhoz: Gareth D. Williams, „Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 233–245 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 3–49; általában a humor témájához a *Tristiá*ban pedig: Claassen, „Tristia", in *A Companion to Ovid*, ed. Peter E. Knox, 184–193 (Malden: Blackwell, 2009), 180–181.

16 Ovidius száműzetésben írt költeményeit latinul Owen kiadásából idézem (P. Ovidius Naso, *Tristium libri quinque: Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis [Oxford: Clarendon Press, 1915]).

17 A vers humorához, a körkörösség játékaihoz lásd még Tamás Ábel, „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben", *Ókor* 9, 3. sz. (2010): 30–39.

hogyan mutathat ilyen tüneteket egy könyv? Fehér lehet a lap, bár nyilván nem azért, mert kifutott belőle a vér, és persze a versben is vannak lábak. A váltakozó lábak remegésének képe a disztichon formájával játszik. Egy hasonló viccet Ovidius az *Epistulae ex Ponto (Levelek Pontusból)* IV. könyvének 5. elégiájában is elsüt (meg a *Tr.* III. 1-ben is). Ott az elégia bicegő (szó szerint: nem egyenlő hosszúságú) lábai miatt nehezen teszi meg az utat Rómába (*Ite, leves elegi […], / longa via est, nec vos pedibus proceditis aequis,* „Menjetek, könnyű elégiasorok […], / hosszú az út, és ti bicegő lábatokkal haladtok", 1–3).

Az *Epistulae ex Ponto* már megnevezi a versek címzettjeit, de a IV. könyv 12. elégiájában azzal a problémával kell megküzdeni, hogy a címzett, Tuticanus neve nem helyezhető el daktilikus versben. Ovidius a tőle megszokott alapossággal sorra veszi a lehetőségeket. Elválaszthatná a nevet egy *enjembemant*nal. Rövidnek vehetné a harmadik vagy az első szótagot, vagy hosszúnak a másodikat. Majd megjegyzi: *his ego si vitiis ausim corrumpere nomen, / ridear et merito pectus habere neger,* „ha ilyen hibákkal merném elrontani a nevedet, kinevetnének, és joggal mondanák, hogy nincs szívem" (15–16). Ám ezekből a nevetséges szívtelenségekből kettőt elkövetett az előző sorokban, kétféle hibával is leírta Tuticanus nevét. Éppen most tette meg azt, amiről azt mondja, hogy nem teszi meg.

A *Tristia* I. könyvének 5. elégiájában saját utazását Odysseuséval veti össze. Az összemérés részletes és aprólékos. Ha valaki arról győzködi az olvasóit, hogy ő többet tűrt, mint Odysseus (*Neritio nam mala plura tuli,* „mert több roszszat tűrtem a néritosinál" [Odysseusnál], 57), a sokat tűrés és a balszerencsés tengeri utazás mitikus archetípusa, az már eleve játék, egyben természetesen a rétoriskola egyik helyzetgyakorlata is. De a vége felé még egy olyan szempont is előkerül, amely gyakorlatilag aláássa az egész összevetés komolyságát: *adde, quod illius pars maxima ficta laborum / ponitur in nostris fabula nulla malis*, „ráadásul az ő munkái legnagyobbrészt kitaláltak, az én bajaim közt nincs semmi mese" (79–80). Az persze önmagában jó érv, hogy az én bajaimnál még kitalálni sem lehet nagyobbakat, de ha már huszonkét soron át méricskéltem össze a saját sorsomat valaki máséval, akkor az az állítás, hogy ráadásul, amit róla mondtam, még csak nem is igaz, akkor is elbizonytalanítja a diskurzust, ha ez a saját magamról mondottak realitásának bizonygatására fut ki. Odysseus esetében nyilván a saját maga által a phaiákok közt elmesélt kalandjai tűnnek leginkább kitaláltnak, és ha a tengeri útjáról éppen most maga mesélő Ovidius kiemeli a mindenkori mesélő megbízhatatlanságát, akkor hiába bizonygatja, hogy ő a megbízható narrátor kivételes példája.

A fikciós táj

A költeményekben egy költői táj jelenik meg, egy dermesztően hideg, terméketlen vidék, amely ráadásul állandó hadszíntér is. A folyamatos hadiállapot és a sarkvidéki hideg a leírás két legfontosabb visszatérő eleme. Kétségtelen, hogy a területet Augustus ekkoriban, mindössze pár évvel Ovidius odaküldése előtt szervezte provinciává, és az epigráfiai leletek tanúsága szerint néhányszor valóban betörtek oda nomád népek északról.[18] Ovidiusnál viszont a télen befagyó Dunán át *mindig* (merthogy egyébként szerinte ott mindig, vagy majdnem mindig tél van) jönnek a geták (*Tr.* III. 10), és aki nem menekül a városfalak mögé, azt vagy elhajtják, vagy mérgezett nyilakkal megölik (*Tr.* IV. 1). Olyan hideg természetesen nem volt ott, hogy megfagyjon a bor (*Tr.* III. 10, 23–24), vagy hogy amiatt ne teremjen meg a szőlő (*Tr.* III. 12, 14). Valójában tudjuk, hogy volt szőlőművelés azon a területen az ókorban. Amit Ovidius ír, az nem riport a birodalom pereméről, nem az ókor legőszintébb élménybeszámolója. A versek egy jelentős része, legalábbis a színre vitt beszédpozíció szerint, levél és/vagy ajándék egy-egy befolyásos barát számára, annak reményében, hogy segít elérni a kegyelmet vagy legalább némi enyhítést, egy elviselhetőbb tartózkodási hely kijelölését. Akár a címzettek részvétének felkeltése, akár a traumakibeszélés öngyógyító mechanizmusa szempontjából megvan a maga létjogosultsága és funkciója a túlzásnak, sőt túldimenzionálásnak a jelen helyzet rettenetességeinek ábrázolásában.

Az ábrázolt realitás viszont maga a határon lét. A Római Birodalom határa azonban nem olyasmi, ami egy teljesen homogén belült választana el egy teljesen másféle kívültől. Nem a kulturált, szervezett, biztonságos *imperium*ot választja el a kaotikus és veszélyes *barbariá*tól. Az leginkább a vágyott ideális állapotként, célként lebeg előttünk, ami nem mellesleg a kolonializáció teljes befejezését jelentené. Ezzel szemben a határ egyrészt átjárható, Tomit állandó támadások érik kívülről, és ez a kitettség az egyik alapvető meghatározója az ottani életnek. Másrészt ez a hely már maga is *barbaria*. A tapasztalat nem római tapasztalat, és a kapcsolat a birodalom központjaival akadozik. Ritkán érkeznek hajók és ennek megfelelően hírek is. Az elszigetelt határvidék lakossága csak a maga katonai erejére számíthat az északi betörésekkel szemben, sehol nincs említés sem római közigazgatásról, sem arról, hogy esetleg a római legiók is beavatkozhatnának a harci eseményekbe. Az északról betörő támadók

18 Williams, „Ovid's Exile Poetry", 235.

és a várost védő kényszerű bajtársak egyébként egyaránt geták és szarmaták.[19] Például a *Tristia* III. 14, 41–42 szerint a városfal őrizete és a bezárt kapu tartja kívül az ellenséges getákat. A városfal őrizete pedig leginkább a nem ellenséges getákból áll. Az a rengeteg hely, amikor arról panaszkodik a beszélő, hogy geták közt él, nem magyarázható úgy, hogy a geták mind a városon kívül vannak. Sőt a *Tristia* V. könyvének 10. elégiájában explicite elhangzik, hogy környéken portyázó ellenség elől a város erődítései közé zárkózva a bent levőktől is félni kell, hiszen ott is hozzákeveredik a barbár tömeg a görögökhöz: *et tamen intus / mixta facit Graecis barbara turba metum*; „és bent mégis félelmet kelt a görögök közé keveredett barbár tömeg" (27–28). Etnikai különbség igazából nem a kint és bent levők, hanem a határvidék és a központ között van.

A *Tristia* első könyvében két elégia (a 2. és a 4.) is szól az utazás viszontagságairól, és hébe-hóba később is előfordulnak említések az útról, illetve mindig és kizárólag annak veszedelmeiről, de ettől eltekintve a diskurzust két hely, az ott és az itt, Róma és Tomi szembeállítása szervezi. Itt rémes ugyan, de különösen rémes benne, hogy nem vagyok ott:

urbis abest facies, absunt, mea cura, sodales,
et, qua nulla mihi carior, uxor abest.
vulgus adest Scythicum bracataque turba Getarum.
sic me quae video non videoque movent.

Nincs itt a város képe, nincsenek itt szeretett társaim, és akinél senkise kedvesebb nekem, nincs itt a feleségem. Itt van viszont a szkíták és a nadrágos geták tömege: így aztán amit látok, és amit nem látok, egyaránt elkeserít.
(*Tr.* IV. 6, 45–48)

19 Ovidius valójában sauromatákat emleget, akik egyfelől nem azonosak a sarmatákkal, másfelől Tomitól messze északkeletre éltek. A két nép összekeverése is jelezheti Ovidius részéről az apró részletek iránti teljes érdektelenséget a helybeli népek tekintetében. A *Sauromatae* alakot nyilván metrikai okokból részesítette előnyben, hiszen a *Sarmatae* szónak csak néhány ragozott alakja illeszthető hexameterbe. Még ha maga esetleg tisztában volt is a különbséggel, feltételezhette, hogy római közönsége ugyanazon szó változatainak tekinti a két alakot. A két népet egyébként sok ókori szerző összetéveszti egymással (Jennifer INGLEHEART, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2* [Oxford: Oxford University Press, 2010], 198). Egyaránt jelezheti a fikcionalitást és az antropológiai érdeklődés teljes hiányát, hogy Ovidius helyi fenyegetésként vagy fél tucat népet sorol fel, amelyek mind a Fekete-tenger körül éltek ugyan, de némelyikük Tomitól egészen távol, mint például a colchisiak, akik pontosan a tenger túlsó partján laktak.

Egy másik helyen ezt olvassuk: *Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque, / quam non ingenio nomina digna meo!* „A sauromaták vad népe, bessusok és geták vesznek körül, mennyire nem méltók hozzám ezek a nevek!" (*Tr.* III. 10, 5–6). Ez nemcsak azt jelenti, hogy ezek a népnevek nem méltók arra, hogy az én költői tehetségemet a versbe foglalásuk kösse le, hanem azt is, hogy ezek népek nem méltók az én szellememhez.

A versek ennek a távollét-tapasztalatnak megfelelően hol római, hol helyi témákkal foglalkoznak, de ez mit sem változtat a hangnemükön. Egy hely a sok közül, ahol egy enyhébb száműzetés vágya kap hangot, hogy kicsivel közelebb kerüljön és az ellenségtől távolabb: *mitius exilium pauloque propinquius opto, / quique sit a saevo longius hoste locus*, „enyhébb és kicsit közelebbi száműzetésre vágyom, és e hely legyen igen távol a harcias ellenségtől" (IV. 4, 51–52) – azt nem is kell mondania, *mihez* közelebb, mert ennek a világnak csak egyetlen centruma van. A határvidék környezetének leírásában nem látszik semmiféle antropológiai érdeklődés: a beszélő mindent és mindenkit, nyelvestül, ruházatostul, viselkedésestül méltatlannak talál magához.

Triumphusok

Egyszer azonban áttételesen szóba kerül egy másik háborús határvidék, Germania is. A *Tristia* IV. 2-ben Ovidius egy triumphus leírását adja, germaniai hadisikerek ünneplését Rómában. Csak amikor a rendek teljes összhangját taglalja, akkor veti közbe – a lovagrend kapcsán, amelyhez maga is tartozott – a következőt: *nos procul expulsos communia gaudia fallunt, / famaque tam longe non nisi parva venit*, „engem, a messze űzöttet nem ámítanak a közös örömök, s a hír nem ér el ily messze, csak megfogyatkozva" (17–18). De akkor hogyan tudja leírni az ünnepet? A közösségből kizárt hangja szólaltatja meg magát a közös örömet. A zárlat azt fejtegeti, hogy lélekben látja az eseményeket. Akkor az egész leírás fikció? Igen. A nép jelen lehet, „de én ezt a gyümölcsöt csak fikció révén és nagyon távol lévő fülemmel tapasztalhatom meg" (*at mihi fingendo tantum longeque remotis / auribus hic fructus percipiendus erit*, 67–68). A birodalom peremére alig jut el, aki elmesélhetné, és „az is csak későn, egy régi diadalmenetről számol be, de amikor hallom, örülni fogok neki" (*is quoque iam serum referet veteremque triumphum: / quo tamen audiero tempore, laetus ero*, 71–72). A jövő idő azt sugallja, hogy az eddig leírtak még csak nem is egy töredékesen hallott esemény fiktív kiegészítését képezik, hanem egy, a jövőben hallható beszámoló megelőlegezését. A vers szövegének mintegy negyedét teszi ki egy jelenlévő szemlélő beszéde, amelyet ez a

két sor vezet be: *quorum pars causas et res et nomina quaeret, / pars referet, quamvis noverit illa parum*, „egyik részük kérdi az okokat, az eseményeket, a neveket, másik részük válaszol, bár nemigen tudja" (25–26). A diadalmenet nyilván élvezhető puszta látványként, látványosságként is, de azért értelmezésre szorul. A nézők egymást kérdezgetik. Ovidius a válaszolók szövegeiből egyetlen monológot idéz vagy alkot, de hangsúlyozza, hogy a válaszoló ugyanolyan tájékozatlan, mint a kérdező. Vagyis a germán hadszíntér eseményei Rómában is csak nagyobbrészt fiktív beszámolókban hallhatók. Az Ovidius által elmesélt fiktív diadalmenet a fővárosiak számára egy többé-kevésbé fiktív háború megnyerését ünnepli. A háborúnak mint olyannak persze ott (a fiktív Rómában) megvannak az evidenciái: láthatók a foglyul ejtett barbárok és láthatók a legyőzött helyek és folyók nevei. Ezért az ottani beszélő megelégedhet egyszerű deixisekkel, és csupa olyasmit mond, mint „ez", „az ott", „ez a tó, ezek a hegyek, ez a sok erőd, ez a sok folyó" (37). De azért feltűnő, hogy a szövegben mindössze egyetlenegy, mégpedig a legkézenfekvőbb földrajzi név szerepel, a Rajnáé. Technikailag persze mondhatjuk, hogy a hírektől és a könyvtáraktól elzárt Ovidius nem tudott igazi helynevekkel dolgozni, és ezt a nehézséget hidalta át a fiktív néző egyenes idézésével, akinek a táblákon látott helyneveket nem kell kimondania, hiszen azokat a beszélgetőpartnere is látja. De a kimondatlan helynevekhez fűzött (közhelyes) kommentárok már ott is fiktívek, és összességükben nagyon elnagyolt képet adnak a germán hadszíntérről. A központban senkit nem érdekel, hogy pontosan milyen is a határvidék. Az ünnepi látványosság kedvéért talán megkérdezik, mi is az, ami látnak, de annyi fáradságot már nem vesznek, hogy olyantól kérdezzék meg, aki tudja.

Ráadásul ez a hely érdekes intertextuális kapcsolatot tart fenn *A szerelem művészete (Ars amatoria)* egyik részletével, amelyben a császári családnak szóló hosszú hízelkedés, egy keleti hadjárat sikerének jóslata a jövőbeli triumphus leírásába megy át (*Ars* I. 213–216). Minthogy ez a rész az ismerkedési lehetőségek és az arra alkalmas római helyszínek katalógusának része, a didaktikus előadás azzal folytatódik, hogy ez az elképzelt triumphus is kiváló alkalom lesz az ismerkedésre. Merthogy lesz ott olyan nő, aki kérdezgetni fog, és akkor a látnivalók elmagyarázása máris társalgáshoz vezet. Sőt, kérdezetlenül is lehet magyarázni, és mindehhez egyáltalán nem kell tudni az adatokat:

atque aliqua ex illis cum regum nomina quaeret,
quae loca, qui montes quaeve ferantur aquae,
omnia responde, nec tantum si qua rogabit;
et quae nescieris, ut bene nota refer.

> És amikor egyikük a királyok nevét kérdi, meg hogy milyen helyek, hegyek, vizek nevét hordozzák, mindenre válaszolj, és ne csak arra, amit kérdez; és amit nem tudsz, azért csak mondd, mintha jól tudnád.
> (*Ars* I. 219–222)

A *Tristiá*ban a triumphust néző tömeg kérdezőkre és válaszolókra osztható *(pars – pars),* de az *Ars amatoria* nemcsak a szituáció általános hasonlósága, hanem szó szerinti egyezések (elsősorban a *nomina quaeret* sorvégződés) révén is megidézett szövegemléke nemi vonatkozást is ad ennek a kettéosztásnak. A kérdezőkhöz a kíváncsiskodás sztereotip női szerepe kapcsolódik, a válaszolókhoz pedig a nem kevésbé sztereotip szerepe annak a férfinak, aki magabiztosan elmagyaráz bármit, amiről pedig halvány fogalma sincs. És ha ezt a dinamikát ideértjük, akkor az is világos, hogy a határvidék a triumphus közönségét még akkor sem érdekli, amikor beszélnek róla, mert a beszélgetés nem a tárgy, hanem a másik beszélő megismerését, nem a tanulást, hanem az ismerkedést szolgálja.

A triumphus témája az *Epistulae*ban is visszatér. A II. könyv nyitóversében arról van szó, hogy hírét vette egy császári diadalmenetnek, és ez a diadalmenet is leírható, mert a hír révén látja az ünnepet. A 19. sortól kezdődően a Famát (a megszemélyesített Hírt/Szóbeszédet) szólítja meg, és olyanokat mond neki, hogy „rajtad keresztül látom a triumphus menetét, noha be vagyok zárva a geták közé" (*Pont.* II. 19–20); „a te jelentésedből tudtam meg" (21); „te mesélted el nekem" (25). Ennek megfelelően a diadalmenet leírása majdnem végig függő beszédben hangzik el, úgy, ahogyan azt a Fama elmesélte. Ez a leírás eléggé általános, semmilyen sajátos elemet nem tartalmaz egészen a 45. sorig, ahol az előadás egyenes beszédbe vált át, és arról lesz szó, hogy a foglyok nagy része bocsánatot kapott és megtarthatta életét, még Bato (a dalmáciai felkelés egyik vezetője) is. Ebből merítheti Ovidius azt a reményt, hogy talán az istenség haragja ellene is megenyhülhet, hiszen most az ellenséggel szemben szelídek az istenek. Hogyan? A foglyul ejtett lázadó, az ellenséges barbár vezér sorsával állítja párhuzamba a sajátját? Még akkor is furcsa ez, ha egy *a fortiori* érvelés keretében történik. Tulajdonképpen ennek a versnek az eleje is problematizálja az ekkor már régóta a határon élő római szubjektum viszonyát a római birodalmi expanzióhoz: ott arról volt szó, hogy a diadalmenet híre váratlanul édes örömet okoz neki a szkíta vidéken, és ettől már magát a helyet sem utálja annyira. És noha a császár azt akarta, hogy neki semmi öröme se legyen az életben, ezt az örömet mégis ő okozta neki (7–8). A császár sikerének örülni szinte lázadás a császári ítélet ellen, miközben a provincia egy másik hadszín-

téren elért diadal révén lesz elviselhetőbb. Mindez természetesen afféle rafinált hízelkedés a császári családnak, egy éppen Germanicushoz címzett versben, de ugyanakkor árulkodik Ovidius kolonizációs szerepfelfogásáról is: bármi történjék is vele személy szerint, azonosulása a központtal (és ettől elválaszthatatlanul: lojalitása az uralkodócsalád iránt) töretlen, miközben a birodalmi expanzió felett érzett öröm teszi számára a birodalom részeként érzékelhetővé a perifériát is. A vers mindazonáltal azzal zárul, hogy Germanicus jövőbeli triumphusát is meg fogja énekelni, ha megéri. Azt a lehetőséget, hogy meghal, mielőtt Germanicus saját triumphust tartana, csak az erőszakos halál lehetőségével köti össze: *inbuero Scythicas si non prius ipse sagittas, / abstuleritque ferox hoc caput ense Getes*, „ha nem talál el előbb szkíta nyíl, ha nem vágja le karddal a fejemet vad geta" (*Ep.* II. 1, 65–66). Tomit továbbra is hadszíntérként ábrázolja, ahol senki nem hal meg természetes halállal.

Az viszont már megint a korpusz játékosságának tünete lehet, hogy az *Epistulae* ugyanezen könyvében kijelenti, hogy nem sikerült a triumphus témáját megírnia. Abban a versben a költői erő hanyatlásáról panaszkodik. Ha a címzettnek, egy bizonyos Salanusnak tetszenek, az nyilván azért van, mert sajnálja, amiért olyan helyen kell élnie, amely az egész földkerekségen a legkevésbé részesül a *pax Augustá*ból (*Ep.* II. 5, 15–18). A megmaradt csekély tehetség apró témák kidolgozásához még elég:

nuper, ut huc magni pervenit fama triumphi,
ausus sum tantae sumere molis opus.
obruit audentem rerum gravitasque nitorque,
nec potui coepti pondera ferre mei.

Minap, hogy elért ide egy nagy diadalmenet híre, bátorkodtam belefogni egy ekkora súlyú témába. De hiába voltam bátor, elborított a tárgy méltósága és ragyogása, és nem bírtam el vállalkozásom terhét.
(*Ep.* II. 5, 27–30)

Az a két *triumphus*-vers tehát, amelyekről az előzőekben volt szó, soha nem készült el.

Szőr és szőrme

Ovidius ezeknek a fikciós játékoknak megfelelően van is meg nincs is Tomiban, nincs is meg van is Rómában.[20] Egy korábbi idézetben a geták nadrágja volt a helybeliek idegenségének elkeserítő vizuális jele. Összefügg ez persze a rettenetes hideggel, mint egy másik szöveghely mutatja: *pellibus et sutis arcent mala frigora bracis, / oraque de toto corpore sola patent*, „szőrmével és varrott nadrággal védekeznek a zord fagyok ellen, és egész testükből csak az arcuk fedetlen" (*Tr.* III. 10, 19–20).

Csakhogy ezt a viseletet a rómaiak togájához képest kell a barbár idegenség sokkoló emblémájának tekinteni, és ha ez a helyi időjárás miatt van, az csak egy másik hiányt, a mérsékelt éghajlat áldásának hiányát tudatosítja. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy nemcsak az északi barbárok, hanem a perzsák is nadrágot viseltek. Ovidius a Tomi görög városában születettekről azt írja, hogy még ők is perzsa nadrágot viselnek (*Tr.* V. 10, 33–34). Feltehetőleg a hideg miatt, de megengedve, hogy ők legalább nem olyan nadrágot, mint a geták. De ettől a viseletük még egyértelműen barbár. Néha nehéz eldönteni, hogy a helybeliek elhanyagolt, kulturálatlan, bozontos szőrzetére, vagy a hideg ellen viselt szőrmékre utal, amikor például a *hirsuti Getae* (*Ep.* III. 5, 6) kifejezést használja. Merthogy mind a kettőt taszítónak találja a helybeliekben. Egyszer a sosem nyiratkozó (*intonsi, Ep.* IV. 2, 2), máskor a szőrmés (*pelliti, Ep.* IV. 10, 2) getákat emlegeti, akik közt már a hatodik évet tölti. Amikor a szőrmét viselő *(pelliti)* corallusokhoz túlságosan közeli partoktól és a vad getáktól akar szabadulni (*Ep.* IV. 8, 83–84), akkor sejthető, hogy mindkét jelző mindkét népre vonatkozik, és hogy a kapcsolatuk nem esetleges: a szőrmeviselés a vadság látható jele. A vadság e külső jelei azonban a civilizált együttélés képességét is megkérdőjelezik, és a leírásban a kettő összekapcsolódhat:

non metuunt leges, sed cedit viribus aequum,
victaque pugnaci iura sub ense iacent.
pellibus et laxis arcent mala frigora bracis,
oraque sunt longis horrida tecta comis.

Nem félik a törvényeket, hanem az erőnek enged az igazság, és a jog legyőzve hever az ellenséges kard alatt. Szőrmékkel és bő nadrággal védekeznek a zord fagyok ellen, és borzasztó arcukat hosszú bozont fedi.
(*Tr.* V. 7, 47–50)

20 Williams, „Ovid's Exile Poetry", 238.

Ovidius világossá teszi az összefüggést: az állandó katonai fenyegetettségben mindenki mindig fegyveresen jár és lelkileg is harcra kész, ilyen idegállapotban viszont nyilván nehezen várják ki a civilizált igazságszolgáltatás működését:

in quibus est nemo, qui non coryton et arcum
telaque vipereo lurida felle gerat.
vox fera, trux vultus, verissima Martis imago,
non coma, non ulla barba resecta manu,
dextera non segnis fixo dare, uulnera cultro,
quem iunctum lateri barbarus omnis habet.

Nincs közülük egy se, aki ne viselne tegezt, íjat és kígyóméregtől sárga nyilakat. A hangjuk vad, nézésük kegyetlen, Mars leghitelesebb képmásai, hajukba, szakállukba sose vég a kéz, jobbjuk nem rest tőrdöféssel sebet osztani, merthogy a kés ott van minden barbár oldalán.
(*Tr.* V. 7, 15–20)

A nyelv

A kulturális idegenség természetesen nemcsak az öltözködésben nyilvánul meg, hanem legfőképpen a nyelvben. Hogy senki nem beszél latinul, az megnehezíti a költészet gyakorlását, hiszen nincs kinek felolvasni egy újonnan elkészült verset, nincs kivel megvitatni erényeit és esetleges hibáit, valamint a friss javításokat. A Rómában ekkor szokásos médium, a nyilvános felolvasás helyett a vers csak írásban létezhet, és a költő csak nagyon áttételesen, hosszas levelezés útján kaphat visszajelzést közönségétől. Noha a szakirodalom általában leszögezi, hogy Ovidius verseinek minősége Tomiban sem lett gyengébb,[21] a költemények visszatérő témája a költői hanyatlás, aminek fő okát a beszélő a támogató közeg hiányában látja. Ahogyan visszatérően újra és újra leírja, mi hiányzik neki a minőségi költészet létrehozásához, az eléggé pontosan megfelel annak, amit Horatius fejteget az *Ars poetica* utolsó harmadában, arra intve az idősebbik Piso fiút, hogy integrálódjon a római elit kollektív alkotói mechanizmusaiba. A félkész verset meg kell mutatni barátoknak, kritikusoknak, és tanácsaik alapján kell tovább dolgozni rajta. A vers legyen folyamatos megbe-

21 Georg LUCK, „Notes on the Language and Text of Ovid's Tristia", *Harvard Studies in Classical Philology* 65 (1961): 243–261.

szélés tárgya elkészülte előtt. Horatius gúnyolódik azokon, akik azt képzelik, hogy ezen a közegen kívül is lehet zseniális alkotásokat létrehozni, az őrült költőkön, vagy azokon, akik az őrült költő szerepét játsszák:

nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile numquam
tonsori Licino commiserit. o ego laevus,
qui purgor bilem sub verni temporis horam!
non alius faceret meliora poemata: verum
nil tanti est.[22]

A költő nevét s becsét csak úgy szerzi meg, ha három Anticyrával sem gyógyítható fejét sose bízza Licinus borbélyra. Ó én bolond, tavaszonként megtisztítom az epém! Senki sem írna nálam jobb verseket, de annyit nem ér.
(*AP* 299–304)

Őrültnek lenni vagy őrültként viselkedni Horatius szerint nem éri meg a nagy költészet kedvéért, már csak azért sem, mert akkor az ember nem társaloghat a költészetről a római elit tagjaival.[23] A száműzetésben Ovidius olyan helyzetbe kerül, mint Horatius őrült költője: kizáródik a római költészet közegéül szolgáló, azt létrehozó eleven társadalmi vagy társasági mechanizmusokból. A hűtlen barátot a szerencse forgandóságára figyelmeztető elégiában ezt olvassuk:

'litus ad Euxinum' si quis mihi diceret 'ibis
et metues, arcu ne feriare Getae,'
'i, bibe' dixissem 'purgantes pectora sucos,
quicquid et in tota nascitur Anticyra.'

Ha valaki azt mondta volna nekem: „Az Euxinus [a Fekete-tenger] partjára mész, és attól fogsz félni, hogy eltalál egy Geta nyila", azt mondtam volna: „Eredj már, igyál lelket tisztító nedveket, és ami csak egész Anticyrában terem."
(*Ep.* IV. 3, 51–54)

22 A következő kiadás alapján: Quintus Horatius Flaccus, *Opera*, ed. Stephanus Borzsák, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Leipzig: Teubner, 1984).

23 Erről részletesebben lásd Hajdu Péter, „Az *Ars poetica* mint tiszta költészet", *Helikon* 61 (2015): 311–319.

Nem állítom, hogy az őrültség és a gyógymódok szókincse vagy Anticyra kézenfekvő metonímiája szövegszerű kapcsolatot teremt a versek között. De ami régen Rómában őrültségnek tűnt, az most realitás. Ovidius az *Ars poetica* őrült költőjének kirekesztett helyzetében találja magát. Többször hangoztatott következtetése azonos Horatiuséval: nagy költészet így nem jöhet létre. Természetesen nem kell készpénznek vennünk ezeket a kijelentéseket, hiszen érveinek egy része nyilvánvalóan hamis: a versekbe nem szüremlenek be geta szavak, és a szövegben nincsenek barbarizmusok, soloecizmusok. Ha mindezt afféle szerénykedésnek *(Bescheidenheitstopik)* tekintjük, és azt gondoljuk, hogy a száműzetéssel járó elszigeteltség egy másféle, de nem rosszabb költészet létrehozásának a lehetőségét jelenti, akkor is a horatiusi következtetés adódik: ennyit nem ér a dolog.

Tomi mellesleg egy milétosi alapítású görög gyarmatváros, amivel a száműzött is tisztában van. Hogy mégis barbárföld kellős közepének (*media barbaria*, *Tr.* III. 10, 4) mutathassa lakóhelyét, gyakran hangsúlyozza a görög telepesek elbarbárosodását, nyelvvesztését. Elmondja, hogy a görögöt Tomiban sokkal kevésbé beszélik, mint a getát (*Tr.* V. 2, 65–72). Bár a partvidéken kevert a görög és a kelta lakosság, az egészet inkább a pacifikálatlan geták határozzák meg (*Tr.* V. 7, 11–12). Ha egy ilyen helyen kell élnie az embernek, nyilván megtanulja a nyelvet. Ebből a szempontból megfigyelhető bizonyos változás a száműzetés költészetében. A *Tristiá*ban még a nyelvi kirekesztettségről van inkább szó, az *Epistulae ex Pontó*ban, főleg az utolsó könyvben már fölényes nyelvtudásról és bonyolult kapcsolatrendszerről a periféria lokalitásában. A költemények nem mesélnek nyelvtanulási folyamatról, és arról sincs szó, hogy a versek egymásutánjából kirajzolódna egy folyamat, amelynek során egyre jobban tud kommunikálni a helybeliekkel. Inkább csak arról van szó, hogy a *Tristiá*ban visszatérő téma a kommunikációképtelenség, a nyelvtudás hiánya, az *Epistulae*ban pedig, különösen az utolsó könyvben, már olyan helyzetekről van szó, amelyek magabiztos nyelvtudást feltételeznek.

A *Tristia* V. könyvének 10. elégiájában eléggé frusztráltan nyilatkozik a saját nyelvi idegenségéről:

exercent illi sociae commercia linguae:
per gestum res est significanda mihi.
barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,
et rident stolidi verba Latina Getae;
meque palam de me tuto mala saepe loquuntur [...].

> Ők a közös nyelvüket használják, nekem mutogatással kell jeleznem a dolgokat. Itt én vagyok a barbár, akit senki sem ért, és a buta geták kinevetik a latin szavakat; és sokszor rajtam csúfolódnak a jelenlétemben.
> (*Tr.* V. 10, 35–39)

A barbár az, aki nem tud beszélni, tudniillik görögül vagy ekkor már – legalábbis a rómaiak szerint – latinul. Ez a fennsőbbséges álláspont csak látszólag fordul meg, amikor belátja, hogy egyetlenként, aki nem beszéli a helyi nyelvet, itt ő számít barbárnak, összevissza, értelmetlen hangcsoportokat gügyögőnek, hiszen rögtön leszögezi, hogy ez alapvetően nem azért van, mert ő nem tud getául, hanem mert a geták ostobák, hiszen nem tudnak latinul. Hogy eközben ő válik gúny és nevetség tárgyává, az megalázó ugyan, de csak azért, mert az adott helyen a geták vannak többen. Ovidius elégtételt vehet írásban, latinul kommunikálva a Rómában levőkkel, és a közös csoportidentitás biztonságával mondhatja, hogy a geták az ostobák, akik ezt ugyanúgy nem értik, mint ahogy Ovidius nem érti az ő gúnyolódásukat.

A nyelvtanulás eleinte inkább afáziát eredményez:

> *dicere saepe aliquid conanti (turpe fateri)*
> *verba mihi desunt dedidicique loqui.*
> *Threicio Scythicoque fere circumsonor ore,*
> *et videor Geticis scribere posse modis.*
> *crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis*
> *inque meis scriptis Pontica verba legas.*

> Gyakran, amikor mondani akarok valamit (nem szép bevallani), nem jutnak eszembe a szavak, és elfelejtettem, hogyan kell beszélni. Szinte csak trák és szkíta száj zajong körülöttem, és azt gondolom, hogy tudnék geta mértékben írni. Hidd el, tartok tőle, hogy pontusi szavak keveredtek a latinok közé, és a szövegeimben te is olvasod őket.
> (*Tr.* III. 14, 45–50)

De ha már annyira tud getául, hogy akár verset is írhatna, akkor mit jelent, hogy elfelejt beszélni? Beszélni és írni persze nem ugyanaz. A többnyelvűség beszédzavart okozna? Sokkal valószínűbb, hogy a beszélni *(loqui)* igét többnyire – de itt mindenképpen – a latinnak tartja fenn, és amit a helyiek csinálnak, az szerinte csak zajkeltés *(sonare)*. De nemcsak az anyanyelven elnémulás ronda, szégyen getául megszólalni is. Fél attól, hogy a barbár nyelvi környezet

hibássá teszi a latinját (*Tr.* III. 1, 17–18), de persze így sem lesz barbárabb a környezeténél: a verseket nem javítgatja, mert a szarmata közegben így is elég jók, nem szabad őket a római költők produktumaival összevetni (*Tr.* V. 1, 71–74).

De ami a *Tristiá*ban még csak talánként fogalmazódik meg, az az *Epistulae* utolsó könyvében megtörténik: Ovidius majdnem geta költőnek nyilvánítja magát: *Getico scripsi sermone libellum, / structaque sunt nostris barbara verba modis*, „geta nyelven írtam egy kis könyvet, és barbár szavakat alkalmaztam a verseimben" (*Ep.* IV. 13, 19–20). Ehhez a közléshez viszont ez az érzelemkitörés társul: *A pudet!* („Micsoda szégyen!", 19). Hiába, hogy ugyanebben a könyvben már egyszer azt állította, hogy itt még maga Homéros is getává lenne (*Ep.* IV. 2, 21–22), a geta nyelvű költészet nem dicsőség. Ennek a történetnek a hitelességét is kétségbe szokták vonni,[24] és méltán, merthogy nagyon nehéz elképzelni az időmértékes verselést egy szatem[25] nyelven. A getáknál egyébként sikert arat a verse, és ezt így fejezték ki: *et caput et plenas omnes movere pharetras, / et longum Getico murmur in ore fuit*, „mind mozgatták a fejüket és teli tegzüket, és hosszú moraj volt a geta szájakon" (*Ep.* IV. 13, 35–36). Ismét csak nem beszéd, hanem ezúttal moraj, amit a geták a szájukkal csinálnak, és az is jellemzi szokásaikat, hogy még egy versfelolvasásra is felfegyverkezve jönnek,[26] és tegezrázással fejezik ki tetszésüket.[27] De vajon miről szólt ez a költemény? Augustus apoteózisáról és a császári család dicséretéről. Ovidius tehát császárpanegyricust ír getául, és így nemcsak saját magát helyezi el a geta nyelvi közegben, hanem a getákat is integrálja a római birodalom politikai közösségébe. Attól persze,

24 Gareth D. WILLIAMS, *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 91–92.

25 A Duna-vidék népei mind indoeurópai nyelveket beszéltek. Strabón VII. 3,13 szerint a dákok és a geták nyelve azonos; egyesek szerint a dákok a trákokkal is azonosak, de ez vita tárgya. (Alan K. BOWMAN, Edward CHAMPLIN and Andrew LINTOTT, eds., *The Augustan Empire, 43 B.C.–A.D. 69.* The Cambridge Ancient History Volume X [Cambridge: Cambridge University Press, 1996], 559–562.)

26 Dionisio M. Pippidi inkább fordítva képzeli el, miszerint Ovidius a geták egy többé-kevésbé hivatalos gyűlésének keretében adta elő költeményét („Tomis, cité géto-grecque à l'époque d'Ovide", *Athenaeum* 65 [1977]: 250–256).

27 Ennek a részletnek invenciózus (bár számomra kevéssé meggyőző) ellenértelmezését adja Sergio Casali, miszerint Ovidius szégyenkezése (az „a pudet!") nem a geta nyelvre, hanem a hízelgő költészetre vonatkozik; a császárapoteózis furcsa téma lehetett a geták között, hiszen ők eleve a lélek halhatatlanságában és megistenülésében hittek, és nevezetesek is voltak erről; Ovidius a geták reakcióit is tévesen értelmezi a siker szimptómáiként: a fej- és fegyverrázás, a zajongás inkább a felháborodás jele lehetett, minthogy Augustust a geták nyilván utálták (CASALI, „Quaerenti plura legendum: On the Necessity of 'Reading More' in Ovid's Exile Poetry", *Ramus* 26 [1997]: 80–111, 93–96).

hogy egy gyarmatosító megtanulja a gyarmatiak nyelvét, még nem lesz közülük egy: a nyelvtudás éppenséggel a kolonizáció egyik fontos technikai eszköze.[28] Ha elfogadjuk ezt a vélhetőleg legalább részben fiktív helyzetet, amelyben Ovidius megteremti a klasszikus típusú (a görög-római költészettel metrikailag és műfaji rendszerét tekintve is ekvivalens) geta költészetet, ami hasonlítana a hellénisztikus római irodalom néhány száz évvel korábbi megteremtésére, azzal a fontos különbséggel persze, hogy itt nem egy alávetett nép kultúrájához asszimilálódnak szintén alávetett, idegen költők alkalmazásával, hanem a politikailag domináns kultúra asszimilálja az alávetetteket, akkor Ovidius az aulikus jellegű költészet tartalmi aspektusai révén politikailag, míg a formai aspektusok révén kulturálisan igyekszik a getákat integrálni.

Az *Epistulae* IV. könyvének több versében is szó van arról, hogyan reagálnak Tomi lakói Ovidius jelenlétére és tevékenységére. Rögtön a geta vers felolvasása után például „valaki" azt mondja neki: *scribas haec cum de Caesare [...], / Caesaris imperio restituendus eras*, „minthogy ezt írod Caesarról, Caesar parancsára rehabilitálni kellene téged" (13, 37–38). Egyfelől nem érti, miért van büntetésben egy ennyire lojális alattvaló, másfelől láthatólag jót akar neki, szeretné, ha teljesülne leghőbb vágya, hogy elkerüljön Tomiból. A IV. könyv 9. elégiájában el is dicsekszik azzal, hogy a helybeliek szeretik őt, és csak azért kívánják, hogy elkerüljön onnan, mert látják, hogy ő ezt akarná, viszont a maguk szempontjából azt szeretnék, hogy maradjon (99–102). Ugyanitt elárulja, hogy Tomiban és a környező városokban[29] adómentességet kapott, és különböző *decretum*okban dicsérték őt. Ehhez azt a kommentárt fűzi, hogy előnyös ez a maga fajta szerencsétlennek, de nem nagy dicsőség. A 14. elégiában viszont a hely hosszas szidalmazása után megemlíti, hogy amiért ilyeneket ír, a tomi közvélemény ellene fordult. Néhány gondolat után arról, hogy lám még itt is árt neki saját költészete, maguk a tomibeliek megszólítása következik (23). Hozzájuk kezd beszélni, egyrészt hogy elmagyarázza, nem velük, hanem csak a hellyel és a körülményekkel van baja, másrészt hogy irántuk való szeretetét és lojalitását bizonygassa. A hely tényleg rémes, de ezt a helybeliek is

28 A másik nyelvének megtanulását sokan szeretnék a megértés, a dialógus, a harmonikus együttműködés felé vezető útnak látni. A hatalmi viszonyok és a kolonizáció felől kritizálja ezt a felfogást a Warwick Research Collective (Sharae Deckard et al., *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* [Liverpool: Liverpool University Press, 2015], 25–27).

29 Histria, Tomis, Callatis, Dionysopolis, és Odessus együtt alkotta a *Pentapolis*t, amelyek viszonylag szoros gazdasági együttműködést is folytattak (Bowman, Champlin and Lintott, eds., *The Augustan Empire*, 569).

tudják, és szoktak is beszélni róla. Másrészt pedig: „az hogy a sorsomat olyan finoman kezeltétek, tomibeliek, mutatja, milyen lágyszívű görögök vagytok" (47–48). Görögök, nem geták. Lehetséges, hogy a szeretet és hála érzete a város nem görög, geta lakosságára nem vonatkozik, például azért, mert alapvetően olyasmiért hálás, mint az adómentesség és a városi döntés értelmében kapott koszorú (51–56), és ezek egy görögnek tekintett politikai közösség ajándékai, de valószínűbb, hogy ezúttal a hosszú gyarmati akkulturációs folyamat sikereit hangsúlyozza. Ahogyan a központból érkező celebbel bánnak, az a birodalom kulturált népeire jellemző, ebből a szempontból már igazi görögöknek tűnnek, noha a város vegyes lakosságáról máshol azt állítja, hogy inkább a görögök is barbarizálódnak szokásaikat, viseletüket, nyelvüket tekintve.

Eugène Delacroix festménye, az *Ovidius a szkíták között* ugyan semmilyen részletében nem felel meg a hely ovidiusi leírásának, de a száműzetés lokális hatalmi dinamikáját tökéletesen ábrázolja. A szép öltözetű költő verseinek tekercsével a kezében, mintegy lakomázó pózban, bár nem egy klinére, hanem gyepágyra dőlve fogadja a láthatólag szegényesen élő barbárok hódolatát és egyszerű ajándékait. Az a kolonizációs ideológia, amely olyan egyértelműen leolvasható erről a képről, még ha a pontusiak alávetettségét vélhetőleg a költő szellemi fölénye előtti hódolatként igyekszik is bemutatni, megfelel annak a diskurzusnak, amely a száműzetés költészetében működik.

Ferenczi Attila

IN MEDIO TUTISSIMUS IBIS

Az *Ibis* biografikus olvasatának lehetőségei

Az olvasás teoretikusai fáradhatatlanul figyelmeztetik a modern olvasót, hogy a könyvekből megismert történeteket kellő távolságban tartsák a könyvek szerzőinek életrajzától. Persze a modern világ nem állítja mindig könnyű helyzet elé őket ebben a küzdelmükben. Számtalan csatorna közvetíti az irodalmi szcéna szereplőinek megnyilvánulásait személyes életükről, tapasztalataikról, a világról alkotott ítéletükről. Soha sem látott bőségben állnak rendelkezésre életrajzok, kritikusi méltatások, Wikipedia-szócikkek, kortársi visszaemlékezések, publikált naplók, személyes feljegyzések vagy akár az írók és költők családi fotóalbumai. Amikor az olvasó olyasfajta történettel találkozik, amelynek bizonyos elemeit a szerző életrajzából is ismeri, nehezen tudja elkülöníteni a kettőt egymástól, és minden kritikusi figyelmeztetés ellenére hajlamos lehet élettörténetként, vagy legalábbis az élettörténetet felhasználó fikcióként olvasni az irodalmi szöveget. Olykor a szerző ezt nem is bánja, sőt nyilatkozataival tudatosan hozza játékba az elbeszélt és a megélt története hasonlóságát, így ennek eredménye az a bizonyos „valóságtöbblet", amely fontos szerepet kaphat a műalkotás hatásmechanizmusában. Végső soron persze ez is a hitelesség kérdésével összefüggő probléma: honnan tudja a szerző, amit elmond? Homéros is igényt támasztott valamiféle „valóságtöbbletre" történetei elbeszélésekor, de ő a múzsát jelölte meg csalhatatlan tudása forrásaként: „onnan tudom, hogy így volt, mert a múzsa megmondta nekem". Múzsa hiányában alkalmazhatja a költő az ehhez tulajdonképpen nagyon hasonlító érvelést: „onnan tudom, mert velem esett meg".

Az ókori szerzőknél valamivel egyszerűbb az eset. (Becsüljük meg: olyan ritkán érezhetjük egyszerűbb esetnek az ókori művet!) Legtöbbször hiányoznak

a mai történeti fogalmainknak megfelelő „objektív" életrajzi források. Amit előző korszakok annak hittek, arról gyakran kiderült, hogy csak a művekből megismert részletek utólagos, másodlagos felhasználása, objektívvá tétele. Így szenvedte el Vergilius családja földjének elvételét, hogy az egy ádáz katona birtokába kerülhessen, vagy így lett Horatiusból a római irodalom „alulról érkezett" zsenije, s így vesztegette el életlehetőségeit Catullus egy érdemtelen nőre. Ma már azt is csak nagyon kevesen gondolják, hogy Ovidiust veréssel akarta volna az apja kigyógyítani irodalmi viszketegségéből. Ugyanakkor éppen Ovidius az, aki az egyik legkövetkezetesebb építője az ókorban a műveken átívelő életrajzi jellegű narratívának. A száműzetés nagyon is személyesre komponált története összefüggő keretét adja a kései műveknek. A *Tristia* és az *Epistulae ex Ponto* kötetei tudatosan építik fel a biográfia vonatkozó fejezetét. A pontusi korpusz költészetét egyetlen élmény uralja, amely nem nagyon enged teret másnak: az otthontalanság élménye, a szenvedés, a magány, a kitaszítottság, a hétköznapok gyötrelmei, fájó és édes emlékek az otthonról, és persze a harag: mindez felépíti az otthontalanság univerzumát a beszélői szolipszizmus lehangoló hátteréként. Egynemű világot alkot általuk a költő, melynek kietlen középpontjában álló, megbántott, kisemmizett és tönkretett perszónát makacsul saját magával azonosítja.[1] Nem véletlen, hogy annyi kérdést vetett fel mindig is ez a történet a késői értelmezőkben: miért száműzte a korszak legnagyobb és legnépszerűbb élő költőjét Kr. u. 8-ban Augustus világosan megnevezhető ok nélkül, miért nem ad életszerűbb leírást Ovidius a pontusi életéről stb. Az sem véletlen, hogy már a 20. század első felében megszületett a kétség, vajon tényleg száműzöttként élte-e le Ovidius élete utolsó évtizedeit, vagy itáliai villájának a kertjében ötölte ki a száműzetés szívszorítóan jelentésgazdag képeit.[2] Akár fikció, akár valódi élmény, az ovidiusi költészet utolsó korszakát egyetlen tudatosan biografikusra komponált élmény- és szerepkör tölti ki.

1 Természetesen nem kívánok ezzel a mondattal az ősrégi vitába visszaereszkedni, vajon valós volt-e Ovidius száműzetése (bocsánat: *relegatió*ja!), vagy az egész a költői fantázia terméke. Számunkra, akik disztichonban írt költői műveket olvasunk, mindenképpen az utóbbi. A kérdés egyik legfigyelemreméltóbb megfogalmazása máig: John C. THIBAULT, *The Mystery of Ovid's Exile* (Berkeley: University of California Press, 1964). Újabb szemléletű összefoglalásaként lásd Helen LOVATT, *The Mystery of Ovid's Exile: Ovid and the Roman Detectives* (Oxford: Oxford University Press, 2011), illetve: Anna Julia MARTIN, *Was ist Exil? Ovids Tristia und Epistulae ex Ponto*, Spudasmata, Band 99 (Hildesheim–Zürich: Olms, 2004), 9–30.

2 Az elképzelés már a 20. század elején felvetődött: J. J. HARTMAN, „De Tibullo poeta", Mnemosyne 39 (1911): 369–411. Legutóbbi meggyőződéses képviselője a fikciós elméletnek: Esteban BÉRCHEZ CASTAÑO, *El destierro de Ovidio en Tomis: Realidad y ficción*, Col·lecció Estudis clàssics 11 (València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2015).

Műveken vagy művek egész sorozatán át (attól függően, hogyan gondolunk a művek egyes köteteire) kiépített fikciós térben kell megtalálnia a helyét a korszak összes alkotásának, így az *Ibis*nek is. A szerelmi elégia költője is viszszatérően hasonló szerepekben szólal meg, de a beszélői perszóna szigorú és következetes azonosítása magával az életrajzi költővel nem történik meg.[3] Ez új költői eljárás mind Ovidius életművében, mind a római költészetben.

Az *Ibis* megítélése a 19. században rendkívül kedvezőtlen volt, így helyét nem is a kronológiai és a költői képzeletvilág alapján kézenfekvő művek, a fentebb említett *Epistulae ex Ponto* és a *Tristia* környezetében határozták meg, hanem az *„Appendix Ovidiana"* szerzőségüket tekintve gyanús darabjai között. Jól illusztrálja ezt a Loeb-sorozat kötete. Az *Ibis* a vitatott szerzőségű *Nux* és a szinte bizonyosan nem ovidiusi *Consolatio ad Liviam* mellett szerepel abban a kötetben, amelynek címét az *Ars amatoria* adja: *The Art of Love and Other Poems*.[4] Pedig az *Ibis* szerzősége korántsem vitatott, kronológiai helyzete sem különösebben bizonytalan, így a költeménynek nem sok keresnivalója van a korai szerelmi elégiák között.[5] Az *Ibis* tehát a „resztli" között találta meg helyét kritikai értékelésének hosszú századai alatt, míg a 20. század második fele meg nem fogalmazta az értelmezői alapállás mélyreható átgondolásának szükségszerűségét.[6] A vádak, amelyek az életműnek erre a sötét pontjára száműzték a költeményt – miként magát Ovidiust a *carmen et error* –: az obskuritás és a szolgai példakövetés. Az egyik szerint bárki írta is a szöveget, nem volt képes világosan követhető formában előadni anyagát, míg a másik szerint a mű nem más, mint Kallimachos elveszett *Ibis*ének szolgai latinítása.[7] Az esztétikai átértékelés alapját mindenképpen a mű elhe-

3 Ez persze nem akadályozta meg a 19. század irodalomtörténészeit abban, hogy mégis azonosítsák a beszélőt a költővel, és a szerelmi történeteket személyes vallomásként olvassák. A magyar kritikai hagyományban leginkább Némethy Géza képviseli ezt a naivan azonosító olvasási módot a *Római elégia* című könyvében. Csak egyetlen példa: „tizennégy elégia Cynthiával foglalkozik: azt a kis szerelmi regényt beszéli el, amelyet a költő a viszony első időszaka alatt 28-ban és 27-ben élt át…" (Némethy Géza, A római elégia [Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1905], 221).

4 Ovid, *The Art of Love and Other Poems*, trans. J. H. Mozley, Loeb Classical Library (London–New York: W. Heinemann–G. P. Putnam's Sons, 1947).

5 Gareth D. Williams, *The Curse of Exile: A Study of Ovid's Ibis*, Cambridge Philological Society, Supplementary Volume 19 (Cambridge: Cambridge Philological Society, 1996), 112–129.

6 P. Ovidius Naso, *Ibis*, ed. Robinson Ellis (Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1881), 12–15.

7 Mint gyakran megfigyelhető az ilyen vádak esetében, a véleményalkotót nem zavarja a két állítás egymáshoz fűződő viszonya. Az obskuritás nyilván a római költő vétke, de közben ő nem talál ki semmit, minden, amit előad, csupán másolt anyag a híres hellénisztikus költő (számunkra elveszett) művéből. És nyilván az sem véletlen, hogy ez az egyetlen kétségtelen szerzőségű Ovidius-mű, amelynek az első magyar fordítása csak nemrég jelent meg.

lyezése jelenti a száműzetés költeményei között.[8] A művek sorozatán át tartó szerepformálás sajátos esztétikai lehetőségeket rejt ugyanis magában: olyan tudásra, tapasztalatra is számíthat a szöveg, amelyet maga nem osztott meg az olvasóival. A szöveget tehát mentesíti körülményeinek részletezésétől, ha más szövegeket egyszerűen saját előzményeként tüntet fel. A kapcsolódó mű tudottnak feltételezheti előzményét, amelyhez kapcsolódik. Ezt az eljárást persze láthatjuk ellentétesnek éppen a szerepformálás alapvetésével: Ovidius Róma legsikeresebb költője volt, amikor Augustus száműzte, ám az évtizede száműzetésben élő költő magától értődő természetességgel komponálja úgy meg ebben az esetben a műveinek kapcsolódását, mintha fel sem merülne annak a lehetősége, hogy Rómában elfelejtették, és már nem olvassák költeményeit. Evidensnek tekinti, hogy az olvasó ismeri, amit ő írt és hazaküldött Rómába. Márpedig az *Ibis* stilisztikai-retorikai megformáltsága nemigen tenné lehetővé az érzékeltetést és a magyarázatot. Az indulat lendületét így azonban nem töri meg leírás, elbeszélés vagy a személyes körülmények ismertetése, mégis érteni véljük, miről van szó. Éppen ez az egyik forrása végtelenül személyes személytelenségének.

A szöveg világosan kijelöli saját helyét az életműben:

Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus
Non sinit exilio delituisse meo [...]

Ő nem hagyja nekem, hogy békésen rejtőzzem száműzetésemben az északi tájon, ahova kényszerítettek [...]
(*Ibis* 11–12)[9]

Nititur ut profugae desint alimenta senectae:
Heu quanto est nostris dignior ipse malis!
Di melius, quorum longe mihi maximus ille est,
Qui nostras inopes noluit esse vias.

8 A mű átértékelésének folyamatában mindenképpen határkő volt La Penna kritikai kiadásának, illetve az azt kísérő *Ibis*-szkolion kiadásának a megjelenése: P. OVIDIUS Naso, *Ibis: Prolegomeni, testo, apparato critico e commento*, cur. Antonio LA PENNA, Biblioteca di Studi Superiori 34 (Firenze: La Nuova Italia, 1959); Antonio LA PENNA, *Scholia in P. Ovidi Nasonis Ibin: Introduzione, testo, apparato critico e commento*, Biblioteca de Studi Superiori 35 (Firenze: La Nuova Italia, 1959).

9 A latin szöveg La Penna kiadását követi.

Huic igitur meritas grates, ubicumque licebit,
Pro tam mansueto pectore semper agam.
Audiet hoc Pontus, faciet quoque forsitan idem
Terra sit ut propior testificanda mihi.

> Azért küzd, hogy tápláléka se legyen a vén menekültnek: Jaj! Mennyivel inkább megérdemelné ő mindazt a bajt, ami engem sújt! Az istenek óvjanak ettől! Közülük is a számomra legfontosabb ő, aki nem akarta, hogy nyomorogjak az utamon. Oly kegyes szívéért neki én hálát adok, ahogyan megérdemli, amikor csak lehetőségem lesz. Pontus hallja majd szavam, de szintén ő fogja talán majd megadni azt is, hogy közelebbi földet hívhassak tanúul.
> (*Ibis* 21–28)

Az *Ibis* beszélője tehát a száműzött Ovidius. Az *Ibis* neve mögött rejtőző személy gaztettei annál súlyosabb megítélés alá esnek, mivel árulásával a kiszolgáltatott helyzetben lévő, e nélkül is nyomorult beszélőnek ártott. Olyan hűtlen baráthoz szól a *Tristia* IV. 9 is, akinek hasonlóképpen nem kívánja elárulni a beszélő sem a nevét, sem a vétkét: *nomen facinusque tacebo*, „nem mondom sem nevedet, sem gaztettedet" (*Tr.* IV. 9, 1), *nam nomen adhuc utcumque tacebo*, „még valahogy elhallgatom a nevedet" (*Ibis* 9). Ott van tehát a szövegben a befogadóknak címzett utasítás: a szöveget a száműzetési költészet rendszerén belül kell értelmeznünk. De elég ehhez, hogy a beszélő a száműzöttséget jelölte meg élethelyzeteként? Mégis, hogyan illeszkedik az *Ibis* pontosabban a kontextusába?[10] Az *Ibis* témáját többféle módon is előkészítik/kiegészítik a nagyobb elégiagyűjtemények. Annak a gondolata, hogy bármilyen szomorú is a száműzetés, lehetne még nyomasztóbb is a helyzete, ha nincstelenül kellene élnie a barbárok között, nem itt fogalmazódik meg először. Az *Ibis*ben Ovidius (valószínűleg) Augustusnak mond köszönetet a fenti részletben, amiért nem engedte, hogy vagyontalanul kelljen távoznia Rómából.

Ehhez nagyon hasonló módon mond köszönetet szinte ugyanezért a *Tristia* első könyvében a feleségének: *tu facis, ut spolium non sim, nec nuder ab illis, / naufragii tabulas qui petiere mei*, „neked köszönhetem, hogy nem vagyok

10 A kontextus szó használatával itt el kívántam fedni azt a problémát, amely gondolatmenetünknek ezen a pontján óhatatlanul is felmerül: vajon mi lehet a művek kronológiája? Mikor jelenhetett meg az *Ibis*? A kronológia kérdéséről lásd Ovide, *Contre Ibis*, ét., trad. Jacques André, Collection des Universités de France (Paris: Les Belles Lettres, 1963), 6–7; ill. P. Ovidius Naso, *Tristia*, Hg. Georg Luck, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern (Heidelberg: C. Winter, 1967), 7–9.

kifosztva, és nem kopasztanak meg azok, akik elvették volna az utolsó szál deszkát is a hajótöröttől" (*Tr.*, I. 6, 7–8).[11] Két magatartásformát állít szembe egymással a beszélő, azét, aki segíti és megmenti az ínségtől, illetve azét, aki megpróbálja még nyomorúságában is kirabolni. Figyelmet érdemel a hajótörött-metafora is, mert ez is megismétlődik az *Ibis*ben: *cumque ego quassa meae conplectar membra carinae, / Naufragii tabulas pugnat habere mei*, „míg én sérült hajóm részeit kezemmel szorítom össze, ő már azért küzd, hogy megszerezze a roncsok deszkáit" (*Ibis* 17–18). A két pentamater nyilvánvalóan felel egymásra, felidézi egymást. Életének összeomlását mindkét szövegben hajótöréshez hasonlítja a szerző, melyet éppen csak túlélt, és kiegészíti a képet még azzal, hogy voltak olyanok, akik még ebben a helyzetben is csak elvenni akartak tőle.

Bár a *Tristiá*ban és az *Epistulae ex Pontó*ban főként a melankólia és a bánat uralkodik, olykor azért fel-felizzik a harag ezekben a költeményekben is. Ennek leggyakoribb megnyilvánulása, amikor a beszélő/Ovidius haragjában a könyvégetést emlegeti: saját korábbi műveiről, szerencsétlen sorsa okozóiról állítja, hogy elégette vagy el fogja égetni őket.[12] Érdekes elképzeléssel állt elő Gareth D. Williams az *Ibis* és a száműzetési költészet többi darabjának viszonyát elemezve. Az antik lélektani elméletekből, pontosabban Aretaios szakkönyvéből kiindulva a melankóliát és a mániát egymást kiegészítő jelenségnek, tehát egyazon betegség két szimptómájaként írja le (Aretaios III. 5, 3–6). Aretaios szerint a beteg ilyenkor két érzelmi szélsőség, az önvádló, bánatos melankólia, illetve a másik embert okoló mániákus gyűlöletkitörés között ingadozik, és ezek az érzelmi struktúrák jól megfeleltethetők – mondja Williams – az *Epistulae ex Ponto* és a *Tristia*, illetve az *Ibis* világának. Ha hiszünk Williamsnek, az ókori felfogás szerint a traumára adott/adható érzelmi reakciók két szorosan összetartozó variánsát alkotta meg Ovidius ezekben a művekben, és azon sem kell csodálkoznunk, hogy a melankóliát a tagoltabb szerkezet, míg a mániás kitörést a tagolatlanság határozza meg: nagy különbségeik ellenére is szorosan összetartozó darabokként olvasható a három mű. Éppen ez az, ami minket itt és most érdekel. A három mű együtt

11 Idézi WILLIAMS, *The Curse of Exile*, 7.

12 *Tristia* I. 7, 19–22; IV. 1, 95–102; IV. 10, 63–64. Persze lehetséges, hogy mindez csak előkészíti és ellenpontozza a beismerést: bármennyit ártottak is neki a versek, nem tud létezni nélkülük: *quamvis interdum, quae me laesisse recordor, / carmina devoveo Pieridasque meas, / cum bene devovi, nequeo tamen esse sine illis / vulneribusque meis tela cruenta sequor*; „olykor bár elátkozom, miről tudom, hogy vesztemet hozta, a verseimet, egész költészetemet, mikor jól elátkoztam, nem tudok meglenni nélküle, és sebeimmel megyek a véres fegyver után" (*Tr.* V. 7, 31–34). Lásd erről részletesebben: WILLIAMS, *The Curse of Exile*, 121–123.

olvasása komoly interpretációs következményekkel jár annak a kérdésnek a tekintetében is, amely mindig is a leginkább foglalkoztatta az *Ibis* olvasóit: vajon ki rejtőzhet a Kallimachost idéző, egyiptizáló álnév mögött. A költemény bevezetéséből (35–58) azt tudjuk csak meg, hogy Ibis hűtlen lett egykori barátjához, Ovidiushoz, ellene fordult, és ártalmára lett. A vers ezért utolsó figyelmeztetés. Ez a körülmény magyarázza, hogy egyelőre a költő tartózkodik az igazi gyilkos forma, a jambus alkalmazásától, ahogyan Ibis igazi nevének a felfedésétől is, de ha Ibis nem tér jobb belátásra, és nem hagy fel kártékony üzelmeivel, hamarosan „indul a jambus".[13]

Mit nyer tehát az *Ibis*, ha elhelyezzük a száműzetésről szóló megindítóan szomorú történet keretében? A kontextus pótol olyan tudáselemeket, amelyek magából a szövegből nem derülnek ki, és ettől a tudástól átrendeződnek ennek a furcsa és olvasmányként olyan nehezen élvezhető szövegnek a hangsúlyai. A költemény ugyanis a fentebb idézett bevezető magyarázaton túl jószerivel semmit sem árul el a körülményekről. Nem tudjuk meg, mi ösztönözte a beszélőt 644 sornyi szitkozódásra, arra hogy megfogalmazza az ókori irodalom leghosszabb és legszenvedélyesebb szitokáradatát, a rosszkívánságok kimerítően enciklopédikusnak tűnő, bár rendkívül homályos katalógusát.[14] Bár a bevezetőben, ahogyan fentebb idéztük, szó esik Ovidius, illetve a beszélő száműzetéséről, az élmény nem tér vissza később. Ez a szöveg nem arról szól, milyen nyomorultul érzi magát Ovidius a világ végén, hanem arról, hogy mennyire, milyen féktelenül és határtalanul gyűlöl valakit, ezt a bizonyos Ibist. Az olvasói tanácstalanság hajtja az értelmezést, amely óhatatlanul is a következő kérdést fogalmazza meg bennünk, befogadókban: így, ebben a formában mindehhez mi közünk lehet nekünk? Nem ismerjük a személyt, akiről beszél, nem tudjuk, mi történt közte és a beszélő között, vajon megérdemelte-e a szitokáradatot vagy éppen keserű rosszkedvében igazságtalan a költő. Ha azonban engedjük érvényesülni a kontextust, világossá válik, hogy bármennyire eltérő is a stílusa, hangulata ennek a szövegnek, mégiscsak ugyanarról van szó ebben is, mint a többiben: a száműzetés miatti végtelen frusztrációról. Beáramlik a szövegbe

13 A műfajoknak a hellénisztikus korra kialakult rendszerében a durva nyelven előadott, személyeskedve támadó szövegek műfaja az *iambos*/jambus volt. A disztichont használó verses formák stilárisan, szóválasztásuk tekintetében inkább közepes, tehát sem nagyon emelkedett, de nem is nagyon alacsony, alantas formának számítottak.

14 A homályos utalások magyarázata azért legtöbbször nem reménytelen, ha megfelelő filológiai apparátussal vértezi fel magát az olvasó. Szép és meggyőző példája ennek Tuhári Attila tanulmánya („Széljegyzet az Ibis egyik helyéhez [621–622]", *Antik Tanulmányok* 57 [2013]: 111–115).

az a tudás, amelyet az olvasó a többi műből szerez, mégsem kell magyarázattal vagy történetmeséléssel hígítani, megtörni a lendületet. A szövegben fellépő információhiány valamiféle vákuumot képez, amely beszippantja a legközelebb álló tárgyak/szövegek részleteit. Más eredményre fogunk jutni, ha az *Ibis*t szövegkörnyezetétől elkülönítve olvassuk, mint ha engedjük, hogy befészkelje magát a száműzetés-költészet valamelyik zugába.

Mi történhetett? Mitől dühödhetett fel ennyire emberünk? Az elsődlegesen a szöveg által kínált magyarázatot, tudniillik hogy egy hűtlen, álnok barát igaztalan híresztelései váltották ki a féktelen dühöt, gyengíti a száműzetési kontextus. A pontusi költészet egyik leggyakrabban előkerülő motívumáról van ugyanis itt szó: kevesen állták ki a próbát, az egykori barátok nagy része leszerepelt ebben a nehéz helyzetben. Csupán a *Tristia* első könyvében a következő helyeken jelenik meg a motívum: 3, 15–16; 5, 33–34; 6, 15–16; 8, 9–10. Éppen erre az élményre vonatkozik a *Tristiá*ból származó leghíresebb idézet is: *donec eris sospes, multos numerabis amicos: / tempora si fuerint nubila, solus eris* „amíg nincs semmi bajod, sok a barátod, ha beborul fölötted az ég, egyedül maradsz" (*Tr.* I. 9, 5–6). A hatodik elégia arról beszél, hogy valaki ki akarta fosztani a bajba került költőt, csak néhány hű barát és a felesége közbenjárására sikerült az illetőt megakadályozni ebben (*sic mea nescioquis, rebus male fidus acerbis / in bona venturus, si paterere, fuit*, „volt valaki, aki nehéz sorsomban hűtlenné válva vagyonomat is elvette volna, ha megengeded", *Tr.* I. 6, 13–14), a nyolcadikban meg arról panaszkodik a költő, hogy éppen az hagyta cserben, akitől leginkább segítséget remélt (*haec ego vaticinor, quia sum deceptus ab illo, / laturum misero quem mihi rebar opem*, „ezt jóslom, mivel éppen az csapott be, akiről úgy véltem, segítséget nyújt majd nekem szerencsétlenségemben", *Tr.* I. 8, 10–11). A hűtlen barát motívuma tehát teljes bizonytalanságban hagyja az olvasót: ha tömeges jelenségről van szó, mi magyarázza éppen most ezt a kegyetlen indulatot? Amit kapunk, nem több annál, hogy „nem mondom meg kire, nem mondom meg, miért, de úgy haragszom, ahogyan csak egyetlen emberben a történelem összes haragja össze tud gyűlni". Ki lehetne ez más számunkra, akik a pontusi korpusz kontextusában próbáljuk olvasni a költeményt, mint Augustus, aki elrendelte Ovidius száműzetését, szétzúzta korábbi életét, aki felelős minden megpróbáltatásáért, és egyre csak nem akar megenyhülni a költő iránt?

A szöveg természetesen gondoskodik arról, hogy lehessen másként is érteni. A nehezen félreérthető köszönetnyilvánítás az elején biztosnak tűnő menedékutat kínál a szerzőnek. „Hogyan lehetne Ibis azonos Augustusszal, hiszen neki a jótevő szerepe jut ebben a költeményben?" Az *Ibis* hatásmechanizmusát leginkább

ahhoz a hétköznapi tapasztalathoz tudnám hasonlítani, mint amikor előttünk a sorban magából kikelve kiabál valaki a pénztárossal, és mi (fontos hangsúlyozni: mi, ennek a jelenetnek a nézői, szem- és fültanúi) nem tudjuk elnyomni magunkban a kérdést: vajon kire haragszik *valójában* ez az ember. Mi miatt érzett keserűségét zúdítja itt a kétbalkezes munkavállalóra? Kinek szól *valójában* az ingerültség? És mit jelent az, hogy kiabálás közben ellenpéldaként említ meg valakit? Nem lehet, hogy éppen a szóba hozott személy miatt ilyen ideges? Más szavakkal: a reakció aránytalan eltúlzottsága, illetve az a tény, hogy az információk hiányában nem lehetünk képesek az indulat jogosságának megítélésére, arra a gondolatra vezet, hogy valójában az indulat mélysége nem annak a dolognak/személynek szól, akit szavaival megnevez, hanem valaminek vagy valakinek, akit nem tud, nem akar, vagy nem mer megnevezni. Nem tudhatom, mire gondol, aki kiabál, de engem mint szemtanút az aránytalanság találgatásra késztet. Hasonló az *Ibis* hatásmechanizmusa is. Az aránytalanság szétcsúsztatja az elhangzott szöveget és az értelmezését, mintegy éket feszít szöveg és értelmező közé, és az így keletkezett hézagba beáramlik az a biografikus kontextus, amelyet a többi mű teremt meg. A súlyos aránytalanság és a pontusi korpuszból megismert összefüggések arra indítják az olvasót, hogy rákérdezzen a frusztráció ki nem mondott okára, és a választ is megkísérelje. Kire haragszik ennyire a beszélő? Hát arra, aki tönkretette az életét.

Alessandro Schiesaro véleménye szerint ennél többet is tesz a szöveg annak érdekében, hogy amikor Ibist mond, felidéződjön bennünk Augustus alakja. Érveit négy csoportra bonthatjuk.

1. Ibis, az egyiptomiak szent állata, Thoth istenség megtestesülése volt, Thoth istenséget pedig a rómaiak Mercuriusszal azonosították. Mielőtt intézményesült volna a később közkeletűvé vált Augustus–Apollo-párhuzam, a propaganda előszeretettel mutatta Octavianust mercuriusi szerepben is.[15] Ennek legismertebb dokumentuma talán Horatius verse az ódák első könyvének elejéről:

sive mutata iuvenem figura
ales in terris imitaris almae
filius Maiae, patiens vocari
Caesaris ultor.

15 Alessandro Schiesaro, „Ibis redibis", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34, 67. sz. (2011): 79–150, 104–107.

> Vagy esetleg külsődet megváltoztatva egy ifjú képét öltöd magadra a földön, szárnyas fia a kedves Maiának, és engeded, hogy Caesar megbosszulójának hívjunk.
> (*carm.* I. 2, 41–44)[16]

A létező azonosítás további bizonyítéka lehet egy stukkótöredék a római Villa Farnesina területén végzett ásatásokból, amely (valószínűleg) Octavianust a *caduceus*szal ábrázolta, valamint egy keleten vert érme, melyen a ruhátlan Mercurius látható és körülötte a felirat: *Caesar divi filius*.[17]

2. Az íbisz egyértelműen utal az egyiptomi kultúrára, amely pedig az augustusi reprezentáció kiemelten fontos eleme, ami elkülöníti a princeps személyét elődeitől és utódaitól: sem Caesar, sem Tiberius vizuális-kulturális programjában nem játszott megközelítően sem ennyire fontos szerepet Egyiptom.[18] Uralkodásának elején ezek az utalások még talán megelégedhettek az actiumi győzelem ünneplésére utaló magyarázatokkal, de évtizedekkel az esemény után már nyilvánvalóan más jelentést is kaptak. Augustust speciális kapcsolat fűzte a provinciához, és speciális szabályokat hozott annak irányítására is.[19] Szimbolikusnak tekinthetjük, hogy a princeps a Mars-mezőn egy hatalmas obeliszket állíttatott fel, méghozzá egy rendkívül alaposan átgondolt építészeti program részeként, amelyet a Mausoleum, az Ara Pacis és az általuk közrefogott terület jelöl ki.[20] Több mint húsz évvel a csata után azonban ennél jóval többet is tudatosíthat a motívum a nézőjében: az egyiptomi hatalmi szimbólumoknak és a római politikai realitásoknak sokrétű és természetesen interpretációfüggő összjátékát, finom, de felismerhető üzenetet arra vonatkozóan, hogy a viszonyok végérvényesen megváltoztak. Érdemes ezen kívül utalni egy egészen közvetlen kapcsolódási pontra is a princeps személye és az egyiptomi madár között. Augustus a Kr. u. első évtized folyamán kiadott Alexandriában egy

16 A következő kiadás alapján: Quintus HORATIUS Flaccus, *Opera,* ed. Stephanus BORZSÁK, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Leipzig: Teubner, 1984).

17 Részletesebben a kérdésről lásd R. G. M. NISBET and Margaret HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes, Book 1* (Oxford: Clarendon Press, 1970), 34; Michael LIPKA, *Roman Gods: A Conceptual Approach* (Leiden–Boston: Brill, 2009), 94.

18 SCHIESARO, „Ibis redibis", 107–114.

19 Lásd Gregory S. DUNDAS, „Augustus and the Kingship of Egypt". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 51, 4. sz. (2002): 433–448.

20 A régebbi irodalom ezek mellett beszélt még a *horologium Augusti*ról, amelynek részeként értelmezte az obeliszket is. Ezzel kapcsolatban azonban többen fogalmaztak meg kétségeket az újabb kutatásban: Peter HESLIN, „Augustus, Domitian and the So-Called Horologium Augusti", *The Journal of Roman Studies* 97 (2007): 1–20.

bronzérmét, melynek egyik oldalán az ő képmása, a másikon pedig egy íbisz volt látható. Ezzel az érmével üzent a provincia lakóinak: ősi rítusaik egyik legszentebb madarának megjelenítésével igyekezett felmutatni a folyamatosságot az egyiptomi hagyomány és személye között, Thoth-nak, a legfőbb törvényhozónak a megidézése pedig az állam stabilitását érzékeltette.

3. Egyiptom a leghíresebb konfliktus helyszíne, mely Augustus és egy költő között kibontakozott. Hatalma elején Cornelius Gallus volt a princeps haragjának kitett áldozat, a vége felé közeledve pedig Ovidius. Egyiptom felidézésével kapcsolatot teremt a szöveg a két személy sorsa között.[21] A puszta helyszínnél azonban több fogódzót kínál a költemény a ráismeréshez. Gallus először nagy sikereket ért el mind katonai téren, mind az államszervezés terén, majd – máig tisztázatlan körülmények között – hirtelen ellene fordult Octavianus haragja. Cassius Dio (LIII. 23, 5) és Suetonius (*Aug.* 66, 1–3) beszámolói szerint a jóindulat elvesztése két fázisban zajlott le. Az elsőben Octavianus „felmondta" a korábbi barátságot *(amicitiam renuntiare)*, majd öngyilkosságba kergette a kétségbeesett költőt. Az *amicitiam renuntiare* kifejezéshez hasonló fordulatot az *Ibis* szövege is kínál (*gratia rupta,* 40), és a végletes kétségbeesés sem hiányzik a szövegből.

4. Végül lássuk Schiesaro legeredetibb felvetését![22] Beszélőnk azt állítja Ibisről, hogy egyedül ő akarja a sárba rántani a nevét: *Unus – et hoc ipsum est iniuria magna – perennem Candoris titulum non sinit esse mei*, „Egy ember van (ez is mekkora igazságtalanság!), aki nem engedi, hogy makulátlan becsületem híre örökre fennmaradjon" (*Ibis* 7–8). Az *unus* isometrikus, kétszótagú, kiváló helyettesítője az *Ibis* szónak. Az *unus* jelentése itt valami több, mint egyszerű számnév, hiszen az olvasó emlékezetébe idézhet számos szöveghelyet. *Unus erit…* – írja Ennius (Sk. 363 = V. 370), vagy később ugyanígy használja majd Tacitus a *Historiae* elején (I. 1): *postquam bellatum apud Actium atque omnem potentiam ad unum conferri pacis interfuit…* („miután Actiumnál eldőlt a harc, és a béke érdekében minden hatalmat egy emberre ruháztak"; Borzsák István fordítása). De felidéz egy másik enniusi sort is, amelyet Ovidius felhasznált már a *Metamorphoses*ben (XIV. 814) és a *Fasti*ban is (II. 487–488): *Unus erit quem tu tolles in caerula caeli / Templa* („egy lesz, akit fel fogsz emelni az ég kék körzeteibe"; Sk. 54–55 = V. 65–66). A kitüntetett intertextuális vonatkozások és a rejtélyes fogalmazás még hangsúlyosabbá teszi a befogadóban a kérdést, vajon ki lehet az *unus/Ibis*. Schiesaro szerint az *Ibis* 7–8. sorának értelmezéséhez felhasználhatjuk a *Tristia* 2., tehát az *Ibis*hez számtalan szállal kötődő költemény

21 Schiesaro, „Ibis redibis", 114–124.
22 Schiesaro, „Ibis redibis", 101–104.

7–8. sorait: *carmina fecerunt, ut me moresque notaret / iam demi iussa Caesar ab Arte meos*, „a verseknek köszönhető, hogy megbélyegzett engem és jellememet Caesar az eltávolításra ítélt *Ars*[23] alapján". Az ötlet merőben idegen romantika utáni olvasási, szövegértelmezői gyakorlatunktól, de úgy tűnik, korántsem volt idegen a korszak költői gyakorlatától.[24]

Ibis persze mégsem azonos egyszerűen Augustusszal. Bármennyire megfontolandók is Schiesaro érvei, érdemes visszatérnünk a költemény hatásmechanizmusát illusztrálni hivatott köznapi példázatunkhoz, hogy finomíthassunk következtetésein. A pénztárossal éktelenül kiabáló alak túlzó indulatai mögött egy nem jelenlévő, nem megnevezett frusztrációt valószínűsít az aránytalanság. Akivel kiabál, az nem indulatának valódi tárgya, hanem éppen annak helyettesítője. A helyettesítő személye pedig felcserélhető, esetleges, sőt talán érdektelen is. Ibis lehet bárki, nem a személye fontos. Ovidius olyan költői konstrukciót hoz létre a retorikai túlzásból és az életrajziságból, amely valójában nem a beszéd tárgyára (Ibis), hanem magára a beszélőre irányítja befogadói figyelmünket. Aki a száműzetési költészet kontextusában olvassa a művet, annak pedig nem lehet kétséges, mi a beszélő frusztrációjának magyarázata, és miből származik a nagy-nagy indulat. Ibis tehát nem egyszerűen azonos Augustusszal, hanem az Ibis-konfliktus óhatatlanul is felidézi bennünk a princeps alakját mint a frusztrációt okozó helyzet előidézőjét. Azt persze meggyőző-

23 Tudniillik az *Ars amatoria*, azaz *A szerelem tankönyve* alapján, amelyet (de éppen e hely alapján vélik így!) Augustus parancsára eltávolítottak a közkönyvtárakból.

24 A legnevezetesebb példákat érdemes itt felsorolni. Vergilius *Georgicá*jában Maecenas nevét az első és az utolsó énekben a második sorban szerepelteti, a második és a harmadikban pedig egyaránt a 41-ikben. Az *Aeneis* első énekének 37. sorában így kezdődik Iuno első megszólalása az eposzban: *Mene incepto…*, ami akusztikailag felidézi az *Ilias* első szavát: μῆνιν, és az *Aeneis* második, iliasi része nem a hetedik könyv elején, hanem éppen a 37. sorában kezdődik. Vergilius összesen háromszor említi műveiben az Euphratést: *G.* I, 509; G. IV, 561; *Aen.* VIII, 726. Mindhárom említés az adott könyv vége előtt hat sorral szerepel. Scodel és Thomas szerint erre az adhatott inspirációt a költőnek, hogy Kallimachos Apollónhoz szóló himnuszában éppen a költemény vége előtt hat sorral esik szó az Euphratésről körülírt formában (Ruth S. SCODEL and Richard F. THOMAS, „Virgil and the Euphrates", *The American Journal of Philology* 105, 3. sz. [1984]: 339). Jeffrey Wills hívja fel arra a figyelmet Propertius II. 7, 17–18 kapcsán, hogy Gallus művében szerepelhetett a Borysthenés folyó neve, és Propertius ezen a helyen a név megismétlésével is utal a halott elégiaköltőre. A Borysthenés folyó másik említése a római költészetben éppen Ovidiusnál olvasható, az *Epistulae ex Ponto* fekete-tengeri folyókatalógusában a IV. könyv 10. elégiájának 53. sorában. A *Tristia* költőkatalógusában a IV. könyv 10. elégiájának 53. sora pedig így hangzik: *succesor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi*, „téged követett, Gallus, ő [ti. Tibullus], őt pedig Propertius…" (Jeffrey WILLS, *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion* [Oxford–New York: Clarendon Press–Oxford University Press, 1996], 82. j.).

en bizonyítják Schiesaro szellemes érvei, hogy a költői szöveg nem elégszik meg ennyivel: megformáltsága gondoskodik róla, hogy Ibis alakjáról eszünkbe jusson a princeps személye – közvetve és áttételesen. Rafinált poétikai megfontoltság húzódik meg tehát a kontrollálatlan indulat ábrázolása mögött.

A műveken átívelő szerepformálás és az életrajziság (látszatának) interpretációs következményeit vizsgálva még egy körülményre érdemes felhívni a figyelmet. Victoria Rimell meggyőzően érvel amellett, hogy a szöveg érzelmi-stiláris túlzásainak jóformán elkerülhetetlen következménye, hogy a mű az élményhorizont szélére helyezkedik.[25] Innen nincs tovább, ennek az indulatnak vagy Ibis, vagy a beszélő megsemmisüléséhez kell vezetnie. Azok a korlátok, amelyek korábban meghatározták a kétségbeejtő helyzetre adott és adható reakciókat, nem hogy eltolódtak vagy átszakadtak, hanem teljes egészében megsemmisültek. A fenyegetőzés, melyről fentebb volt szó, hogy tudniillik majd még keményebb formához, a jambushoz folyamodik a költő, ha Ibis nem tér jobb belátásra, természetesen egyszerűen a fenyegetőzés és az átkozódás retorikai eszköztárának kelléke, és nem jelenti azt, hogy amit olvasunk, az csupán az utolsó előtti fokozat lenne. Ellenkezőleg: olyan pontra juttatja a beszélőt a szöveg, ahonnan már nem vezet visszafelé út. Megsemmisítette a biztonság iránti vágyakozást és az ebből adódó óvatosságot, és vele együtt a reményt, hogy valaha másképp legyen, megszűnjön a száműzetés, ismét az otthonosság és az értékek világában élhessen. Az *Ibis* után nincs kibékülés, sem Ibisszel, sem Augustusszal.[26] *In medio tutissimus Ibis*, de ez a költemény a szélsőséges indulatról szól, és vele együtt a biztonság, a visszatérés, a jövő végleges elveszítéséről.[27]

25 Victoria Rimell, *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire's Inward Turn* (New York: Cambridge University Press, 2015), 307–317.

26 A száműzetési versek kronológiája teljesen bizonytalan, már ha nem gondoljuk azt, hogy a költeményekben fellelhető motívumokat egyszerűen felhasználhatjuk a datáláshoz. Természetesen a versekben olvasható részletek a versírás szabályainak vannak alávetve, és nem másnak, így amikor azt állítja például a költő, hogy ötven éves (*Tr.* IV. 10, 93; *Tr.* IV. 8, 33, *Ibis* 1), akkor lehet, hogy közben ötvenegy vagy ötvenhárom, de az nem felelt volna meg az éppen ott és akkor szükséges dikciónak. A mai olvasó ezért hitetlenkedve fogadja például Luck ezirányú szövegértelmezéseit (Ovidius, *Tristia*, Hg. Luck, 7–9). Mindezzel természetesen távolról sem azt akartam sugallni, hogy a valódi életrajz értelmében utolsó mű lenne az *Ibis*.

27 A cím a *Metamorphoses*ből származik. Ezekkel a szavakkal inti Phoebus Phaethont a helyes és biztonságos haladási irány, a középút *(in medio)* megválasztására, mielőtt átadná neki napszekerének irányítását (*Met.* II. 137). A tanulmány elkészítéséhez a Római Magyar Akadémia nyújtott értékes segítséget.

Változatok elégiára

Pártay Kata

A KÖZVETÍTETTSÉG FORMÁI A *HEROIDES* LEVÉLPÁRJAIBAN[1]

A *Heroides* gyűjteményének második része (XVI–XXI), a levélpárok gyakran háttérbe szorulnak a kutatásban az első egységhez képest; tanulmányomban ezekkel foglalkozom, közülük is elsősorban Paris és Helené levélváltásával. Ez a hat levél, noha együtt hagyományozódott az első tizennéggyel – csak Sapphó levele bír másik hagyományozódási lánccal[2] –, sok szempontból eltér a különálló levelektől, olyannyira, hogy a levélpárokat az Ovidius-kutatók igen gyakran nem is tekintik a *Heroides* részének. Jól példázza ezt a tendenciát, hogy noha az elmúlt évtizedekben jelentősen megnőtt a tudományos érdeklődés a *Heroides* iránt is,[3] az ez idő alatt megjelent összefoglaló jellegű monográfiák[4] közül csak

1 Köszönettel tartozom értékes megjegyzéseikért a dolgozat bírálóinak: Darab Ágnesnek, Takács Lászlónak és Tamás Ábelnek.

2 A *Heroides* szöveghagyományáról lásd R. J. Tarrant, „Ovid", in *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, ed. L. D. Reynolds, 268–273 (New York: Oxford University Press, 2005 [1983]); Ovid, *Heroides XVI–XXI*, ed. E. J. Kenney (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 26–27; Ovid, *Heroides: Select Epistles*, ed. E. Knox (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 34–37.

3 Duncan F. Kennedy, „Epistolarity: the *Heroides*" in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 217–232 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 217–220.

4 A kétezres évek elején három monográfia jelent meg a *Heroides*ről: Laurel Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides* (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005); Sara H. Lindheim, *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2003); Effrosini Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender* (Oxford etc.: Oxford University Press, 2003). A hetvenes években született meghatározó művéből Jacobson is kihagyja őket, lásd Howard Jacobson, *Ovid's Heroidos* (Princeton University Press, 1974).

Effrozini Spentzou-é tárgyalja a levélpárokat is a gyűjtemény egyenrangú részeként. Ez részben a vitatott ovidiusi szerzőséggel, illetve a gyűjtemény első felénél valószínűsíthetően későbbi, a száműzetésbeli költészet idejére tehető keletkezéssel magyarázható.[5] További oka pedig talán az lehet, hogy a megjelenített kommunikációs helyzetek alapvetően eltérnek egymástól a gyűjtemény két felében.[6] Így az első tizenöt levelet figyelembe vevő, a női hangra koncentráló és az ismétlődéseket – egyfajta monotonitást – megmagyarázni igyekvő értelmezési sémák és gyakorlatok[7] kevésbé bizonyulnak termékenynek a levélpárok esetében. Míg az első tizenöt levélben közös a kommunikáció bizonyos mértékű reménytelensége, az, hogy olykor még az is lehetetlen (vagy annak tűnik), hogy az üzenetek egyáltalán eljussanak címzettjükhöz, válasz pedig egyetlen esetben sem érkezik, addig a levélpárok esetében felszámolódik ez az egyoldalú beszéd-, pontosabban íráshelyzet. Itt nem elhagyott vagy kezdeményezni próbáló nők monológszerű megszólalásai kapnak helyet, hanem mitikus hősöknek a csábítást célul kitűző, céljukat valamilyen módon végül elérő levelei és a hősnők ezekre adott válaszai. A *Heroides* első tizenöt levelére jellemző monologikusság helyett inkább az agónokhoz hasonlítható párbeszédek jönnek létre,[8] a levelek ebben az újfajta kommunikációs helyzetben a későbbi levélregényekből ismert[9] közvetítő funkciót töltik be a két fél között.[10]

Az a körülmény, hogy a csábító szerepében fellépő férfi levele az első mind a levelek fiktív időrendje, mind a gyűjteményben elfoglalt helyük szempontjából,

5 Ovidius szerzőségét a levelek bizonyos metrikai és grammatikai jellegzetességeinek fényében vitatják. Kenney ezeket ismerteti és kifejtetten érvel az ovidiusi szerzőség ellen felsorakoztatott érvek gyenge mivolta és ezáltal Ovidius szerzősége mellett: E. J. KENNEY, „Ut erat Novator: Anomaly, Innovation, and Genre in Ovid's *Heroides* 16–21", i*n Aspects of the Language of Latin Poetry, ed. J. N. ADAMS and R. G. MAYER, Proceedings of the British Academy 93,* 399–414 (Oxford: Oxford University Press, 1999).

6 Laurel Fulkerson erre expliciten reflektál is: FULKERSON, *Reading, Writing…*, 22.

7 Az elmúlt évtizedekben a *Heroides* értelmezéseikben meghatározó irányvonalakról lásd FULKERSON, *Reading, Writing…*, 7–16.

8 Összefüggésben ezzel az alapvető megszólalásmódbeli különbséggel, a *Heroides* első felét a retorikai gyakorlatok *suasoria* vagy *ethopoeia* műfajához, a levélpárokat pedig a *controversiá*hoz szokták hasonlítani. A levelek és az *ethopoeia* összefüggéséről lásd Martina BJÖRK, *Ovid's Heroides and the Ethopoeia* (Lund: Lund University Press, 2016).

9 A levélregény és a levélpárok kapcsolatáról lásd Duncan F. KENNEDY, „The Epistolary Mode and *Heroides* 1" in *Oxford Readings in Ovid*, ed. Peter E. KNOX, 69–85 (Oxford: Oxford University Press, 2006), 69–73.

10 A levél összekötő szerepéről és a levél médiumának metaforikus, illetve metonimikus funkciójáról lásd Janet Gurkin ALTMAN, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus: Ohio State University Press, 1982), 13–46.

és arra érkezik az első levél által már keretek közé szorított női válasz,[11] szintén meghatározó a levélpárok működésmódjában. A levelek sikeréhez hozzájárul az is, hogy a férfi mint csábító nem lép ki az elégia műfaji mintája által is megszabott szerepből. Az elégiában jellemzően a férfi az, akiben felébred a vágy a nő iránt, a nő az erotikus vágynak mint tárgya jelenik meg, nem mint eredője. A *Heroides* első tizenöt levelében azonban olyan nőket látunk, akik nem a férfi vágyát fogadják vagy utasítják el, hanem saját vágyukról írnak, amely vágynak ebben az esetben a férfi a tárgya, a férfi kerül olyan passzív, nézett és vágyott szerepbe, mint amilyenben általában a nőket látjuk.[12] A nő, aki elsőnek ír, aki kezdeményez, határsértést követ el, olyan szerepbe lép, amely egyébként nem volna nyitott számára.[13] A levélpárok férfi levélírói ezzel szemben csak azt csinálják, amit az elégikus szerelmes hagyományosan csinál: igyekeznek elcsábítani kiszemeltjüket.

Noha a levélpárokban létrejön a kommunikáció a két fél között, azoknak a fiktív helyzeteknek, melyekben a levelek megszületnek, éppen olyan fontos eleme az elválasztottság, mint a gyűjtemény első tizenöt levelében. Ez a távolság, elválasztottság több módon is tematizálódik,[14] és a hősnők önálló leveleihez képest csupán azt a különbséget látjuk, hogy itt áthidalhatónak vagy legalábbis részben leküzdhetőnek tűnik.

A levelek tematikusan is egész tárházát vonultatják fel az üzenetek és jelentések közvetítési formáinak, amikor a személyes, verbális kommunikációra nincs lehetőség. Az alábbiakban azt mutatom meg néhány példán, hogy Ovidius ezekben a levélpárokban úgy használja ki a választott műfaj kínálta lehetőségeket, hogy a levélforma nem marad pusztán formai újítás és játék, és nem is csak arra szolgál, hogy különböző hangok megszólaltatását és ütköztetését

11 A csábító és győzedelmeskedő férfi és az alávetett, engedelmes *puella* képét problematizálja: Victoria Rimell, *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 156–179.

12 A *Heroides* első tizenöt levelének elégikus vonásairól lásd Laurel Fulkerson „The Heroides: Female Elegy?", in *A Companion to Ovid*, ed. Peter E. Knox, 78–89 (Wiley–Blackwell, 2012); Alessandro Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets* (London: Duckworth, 2001), 29–48.

13 Ovidius jellegzetes női levélíró figurája a *Metamorphoses*ben Byblis, az ő története kapcsán érvel Raval amellett, hogy az elégikus női szerepből való kilépés büntetést von maga után, lásd Shilpa Raval, „»A Lover's Discourse«: Byblis in *Metamorphoses* 9", *Arethusa* 34, 3. sz. (2001): 285–311.

14 Hero és Leander esetében a *paraklausithyron* tipikus jelenetéről lásd Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 138–139.

tegye lehetővé, amire az elégia kevésbé alkalmas.[15] Valami másnak lehetünk a tanúi: a szöveg látványosan reflektál az íráshoz mint médiumhoz, az írás értelmezésének bizonytalanságához, illetve a benne rejlő manipuláció és hazugság lehetőségéhez kötődő gyanakvásra,[16] és felveti az igazság és közvetlenség, illetve hamisság, tettetés és közvetítettség bonyolult problémáit nem csak az írott, hanem minden fajta kommunikáció esetében.

A levélpárok hátterében megjelenik az írásos kommunikációval kapcsolatos, Platón íráskritikájára[17] már biztosan visszavezethető frusztráció, amely abból adódik, hogy az írás törvényszerűen elszakad írójától, a mondandó közvetítetté válik, és ezáltal kettős veszély jön létre: írója távollétében az írott üzenet alkalmassá válik arra, hogy szándékosan megtévesszen, egyúttal azonban ki is van téve annak a veszélynek, hogy félreértik. Ehhez társul még az az időbeli eltolódás is, amely a levélküldéssel jár: az üzenet aktualitását vesztheti, mire eljut címzettjéhez. Az íráskritika szerint a közvetítés során, amely magával az írással jár, gyengül az eredeti, szándékolt jelentés ellenőrizhetősége, biztosíthatósága, illetve minden érvelés veszít meggyőző erejéből a személyes jelenlét hiánya miatt. Az író is kiszolgáltatottá válik olvasója értelmezésével szemben, és az olvasó sem lehet soha biztos abban, hogy helyesen értelmezi, amit olvas. Ezen hátrányai miatt az írás alapvetően másodlagos szerepbe kerül a személyes jelenléttel járó szóbeli kommunikációhoz képest. A levélpárok előszeretettel reflektálnak is az írás ezen hátrányaira: Paris felemlegeti, hogy mennyivel meggyőzőbb tudna lenni személyesen, Hero levele soha nem érkezhet meg címzettjéhez, mert az elküldés idejében Leander már halott, Cydippe áldozatául esik egy szándékosan megtévesztő üzenetnek,[18] hogy csak a levelekben leginkább előtérben álló példákat említsem. Úgy gondolom azonban, hogy a levélpárok gyűjteményében Ovidius tovább is lép ennél, az írás közvetítettségében rejlő veszély és bizonytalanság felmutatása csak kiindulópontjául szolgál a minden emberi kommunikáció mélyén meglévő bizonytalanság érzékeltetésének. A jelentés ellenőrizhetősége, a beszélői szándék átvihetőségének lehetségessége nem csak az írás során, hanem minden, akár szavakat sem hasz-

15 Az elégia egyszólamúságáról lásd BARCHIESI, *Speaking Volumes…*, 32.

16 A levél különösen alkalmas a csalásra, az antik drámákban hosszú hagyománya van az ilyen, szándékosan megtévesztő leveleknek, ezeknek egyik jellemző, korai példája Phaidra hamis vádlevele Euripidés *Hippolytos*ában.

17 *Phaidros* 274b–279c.

18 Acontius és Cydippe levélváltásában különösképpen. Erről magyarul lásd PÁRTAY Kata, „Az írás hatása: Acontius és Cydippe levélváltása Ovidius *Heroides*ében", *Ókor* 13, 4. sz. (2014): 49–54.

náló kommunikáció során problematikusnak, lényegénél fogva bizonytalannak tűnik. Tanulmányomban a XVI–XVII. levelek elemzésén keresztül amellett érvelek, hogy Ovidius ezekben minden emberi kommunikációt alapvetően közvetítettnek és állandóan értelmezésre szorulónak láttat, és rávilágít, hogy minden kommunikációs forma kitett azoknak a veszélyeknek, amelyeknek a platóni íráskritika szerint az írás ki van téve.

A XVI. levélben Paris célja az, hogy rávegye Helenét, hagyja el férjét, és menjen vele Trójába. Vagy legalább azt engedje meg, hogy éjszaka felkeresse őt a hálótermében, hogy személyesen vehesse rá a szökésre. A kérés kettős célt szolgál: egyszerre irányul a férfi erotikus vágyának kielégítésére és a teljes, szöktetéssel folytatódó csábítás lehetővé tételére. Paris azt sugallja, tudja, hogy egy levélnek nem lehet elég nagy a meggyőző ereje, jobb híján használja csak ezt a formát. A személyes találkozást többször is kéri. Még mielőtt a levél felépítésének elemzésére térnék, idézem a kérés leghatározottabb megfogalmazását, amely már a levél vége felé található, ebben a megfogalmazásban ugyanis jól tetten érhető, hogyan problematizálódik közvetlen és közvetett kommunikáció viszonya.

sola iaces viduo tam longa nocte cubili,
in viduo iaceo solus et ipse toro.
te mihi meque tibi communia gaudia iungant;
candidior medio nox erit illa die.
tunc ego iurabo quaevis tibi numina meque
adstringam verbis in tua iura tuis;[19]
tunc ego, si non est fallax fiducia nostri,
efficiam praesens, ut mea regna petas.

Egyedül fekszel magányos ágyadon ilyen hosszú éjszakán, magányos fekhelyemen magam is egyedül fekszem. Kössön össze téged velem és engem veled a közös gyönyör, ragyogóbb lesz a déli napnál az az éjszaka. Én majd akkor megesküszöm neked bármelyik istenre, és szavaidat követve magamat esküdhöz kötöm; akkor majd, ha bizalmam nem csal meg, személyesen veszlek rá, hogy királyságomba kövess.
(XVI. 317–324)[20]

19 A 322. sor szövegkritikailag vitatott. A kéziratok többsége *meis*t hoz, a modern szövegkiadások viszont jellemzően a *tuis* alakot fogadják el.

20 A latin szövegeket Kenney kiadásából idézem: Ovid, *Heroides XVI–XXI*, ed. E. J. Kenney. A magyar szövegeket itt és a továbbiakban saját fordításomban közlöm.

Ahogy arra már utaltam, a személyes jelenlét itt, hiszen egyszerre járunk a mitikus hősi és a szerelmi elégiák világában, erotikus jelentést is kap:[21] Paris saját fizikai szépségével, szexuális teljesítményével (az addigra már együtt töltött éjszaka örömeivel), és végül esküivel akarja biztosítani, hogy Helené úgy döntsön, követi őt. A levél csak előkészítője tehát a teljes meggyőzésnek, középső lépése a csábítás folyamatának, amely korábban epekedő pillantásokkal, sóhajokkal, borral írt kis üzenetekkel kezdődött,[22] és amely Paris reményei szerint szintén személyesen fog folytatódni.[23] Érdemes azonban kiemelni, hogy ez a személyes, sőt elemien a testiségre alapozó meggyőzés is azonnal eskükkel kapcsolódik össze a fiktív jelenetben, vagyis egy újabb verbális aktussal, amelynek az őszintesége bizonyos mértékben megkérdőjelezhető marad. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a Paris levelében végig alkalmazott érvelési stratégiának hátterében központi jelentőségű az a képzet, hogy a test az, ami nem (vagy kevésbé) hazudik, míg a szavak, különösen az írott szavak, mindig inkább alkalmasak a megtévesztésre. Ehhez képest Paris a szeretkezés meggyőző erejét is szavakkal akarja még megtámogatni.

Ráadásul a 322. sorban a *verbis tuis* olvasat tovább erősíti a szavak bizonytalanságának érzetét: a jövőben kimondandó szavakat Paris már előre olyannyira eltávolítja magától, hogy Helenét jelöli meg forrásukként, az elképzelt és megígért jelenetben ő majd csak visszhangozza azokat. Ez a gesztus a gyűjtemény utolsó levélpárjával, Acontius és Cydippe levélváltásával összevetve különösen ironikusnak tűnik. A valódi szándék nélkül kimondott, más által megfogalmazott szavak ejtik csapdába Cydippét, aki minden módon igyekszik érvényességüket megkérdőjelezni, Paris pedig éppen ilyen, más által diktált esküt ígér leendő kedvesének. A Cydippe szájából elhangzó és a Paris által megígért eskük ellentétei is egymásnak. A másik szavainak visszhangzása Paris esetében valójában retorikai fogás: önmagát alávetett szerepben mutatja, hogy elnyerje Helené bizalmát, mindennek azonban a hatalmi pozíció megszerzése a célja. Ezzel szemben Cydippe esetében valóban a legyőzöttséget, alávetettséget

21 A levél és a levélen keresztüli jelenlét összekapcsolódik, főleg a levélpárokban, lásd KENNEDY, „Epistolarity…", 223–224.

22 Ezekről részletesebben Helené ír levelében (XVII. 75–90).

23 A levél mint ilyen középső lépés a mítosz ismert és irodalmilag nagyjából rögzített narratívájába is beleillik, nem zilálja szét azt. A levelek „keletkezésének" pillanatáról lásd BARCHIESI, *Speaking Volumes…*, 29–31. A XVI–XXI. leveleket általában is jellemzi, hogy egy narratíva, de akár egy levelezés közepébe vágnak bele, ezzel valamelyest el is bizonytalanítva a kezdeményezés és válasz egyértelmű pozícióit. Erről a köztes helyzetről és a gyűjtemény körkörösségéről lásd RIMELL, *Ovid's Lovers…*, 170–176.

jelenti. Közös bennük azonban, hogy többszörösen közvetítettek, és nem, vagy csak áttételesen fejezik ki kimondójuk valódi intencióit.

Érdemes Paris levelének felépítését annak egyik szervező motívumával, 'a szerelem mint égető tűz' metaforájával kezdeni, amely a szerelmi költészet toposza,[24] itt azonban sajátos jelentéseket is nyer. Paris már levele első soraiban a lelkében égő tűzként jelöli meg Helené iránt érzett vágyát. A metafora forrása, mint később kiderül, egy álom: Paris születése előtt Hecuba álmot látott, amelyben égő fáklyát szült, a fáklya pedig lángra gyújtotta a várost (XVI. 45–50). A tűz ebben az álomban is metaforikusan tűnt fel, az álom képei megfejtésre váró üzenetek, csak utalnak valamely később bekövetkező eseményre. A jósló álom maga is kommunikációs eszköz: az istenek egyik eszköze, hogy az embereknek üzenjenek, olyan módon azonban, hogy az üzenet jelentése ne lehessen bizonyosan megfejthető egészen a jóslat beteljesüléséig, az előre jelzett események bekövetkeztéig. Az álom médiuma eleve többértelműséget rejt magában, a jelentés bizonytalansága a befogadói oldalon jelenik meg ilyenkor, az értelemtulajdonítás bizonyos mértékben mindig önkényes marad, és megbízhatóan nem ellenőrizhető. Hecuba álmát a jósok úgy értelmezik, hogy Paris pusztulást fog hozni a városra, és a trójai háborút elmesélő mitikus-irodalmi hagyomány szerint értelmezésük helyesnek bizonyul majd.[25]

Ezek az éppen Parisnak Helenénél elért sikere miatt bekövetkező események azonban még nem kaphatnak helyet a levelekben, a történetnek ebben a pillanatában a jósok értelmezése nem tekinthető megfellebbezhetetlennek. Az álomfejtésben inherensen meglévő bizonytalanságot tudatosítva Paris egy másik, saját értelmezést ad az álomnak.[26] Egyéni megfejtése szerint a tűz nem jelent mást, csakis az ő lángoló szerelmét Helené iránt, ennek a megfejtésnek az igazolását pedig éppen magában a szerelem érzésében találja. Érvelése így

24 A *Heroides* többi darabjában is gyakran találkozunk a szerelem mint tűz metaforájával, a helyeket összegyűjti: Déborah Roussel, *Ovide épistolier* (Bruxelles: Latomus, 2008), 110–112.

25 Kennedy körüljárja, hogy a temporalitásnak milyen problémáit veti fel a gyűjteményben az a jelenség, hogy a levelezés olvasója az irodalmi hagyományból „ismeri" a történeteket, és így olvasatát meghatározza, hogy – szemben a levélíróval – tudja az „igazságot" (Kennedy, „Epistolarity…", 225–231).

26 Az álom téves értelmezését és a tűz metaforájának ismételt használatát Elizabeth F. Mazurek más szempontból részletesen elemzi (Mazurek, „Elegy and Epic and the Recognition of Paris: Ovid *Heroides* 16", *Arethusa* 39, 1. sz. [2006]: 47–70). Értelmezése szerint Paris önmaga jellemzése során nem képes választani az elégikus szerelmes és az epikus hős szerepei között, aminek egyik következménye, hogy metaforákban feloldódva „elveszti arcát" (a de man-i arcrongálás értelmében), másik következménye pedig az elégia és az epika műfaji követelményeinek összekuszálódása, ami a kettő alá-fölé rendeltségi viszonyának lebomlását jelzi.

némiképp körkörössé válik: 1. vágyik Helenére, és ez a vágy tűzként égeti, 2. anyjának álma is megerősíti, hogy ő és a tűz eredendően összekapcsolódnak, s noha ezt a kapcsolatot a jósok másképp értik, 3. az ő vágya valódi, hiszen érzi, így 4. az ő értelmezése a helyes. A végkövetkeztetés az, ahonnan indultunk: Paris vágya valódi. A lelkében égő tűz metaforáját minduntalan újra felidézi, mintha az ismétléssel akarná megerősíteni saját értelmezését, amely éppen az isteni mindentudás hiánya miatt szükségszerűen korlátozott marad. Parisra jellemző, hogy nem kételkedik abban, hogy ő az, aki jól fejtette meg az álmot, és nem veszi komolyan a tűz képében rejlő többértelműség lehetőségét.[27] Paris levelének legfontosabb feladata tehát, hogy meggyőzze Helenét vágyának valódiságáról, legalább annyira, hogy az asszony az ágyába engedje őt. A fent említett, a jósló álmot hitelesítő motívumként felhasználó érvelés mellett ehhez egy másik utat is választ, amely szintén a tűz metaforájából indul ki, és amelynek lényege, hogy felsorakoztatja a szerelem külső jeleit, amelyek mind megmutatkoznak rajta már a levélküldés előtt is.[28] Szerelme úgy átjárja lényét, hogy ha akarná, akkor sem lenne képes jeleit leplezni.

eloquar, an flammae non est opus indice notae,
et plus quam vellem iam meus extat amor?
ille quidem lateat malim, dum tempora dentur
laetitiae mixtos non habitura metus,
sed male dissimulo; quis enim celaverit ignem,
lumine qui semper proditur ipse suo?
si tamen expectas, vocem quoque rebus ut addam –
uror! habes animi nuntia verba mei.

Kimondjam, vagy az ismert tűznek nincs szüksége jelre, szerelmem már annál is jobban látszik, mint szeretném? Inkább maradna rejtve, míg nem adatik meg az idő, amikor az örömbe nem vegyül félelem. Ám ügyetlenül leplezem: mert ki tudná a

27 A tűz motívuma később is fontos szerepet kap a levélpárokban: mint kommunikációs eszköz nem metaforikus, hanem sokkal konkrétabb értelmében Hero és Leander történetében nyer szintén tragikus jelentőséget. Hero lámpásának tüze teszi lehetővé a két fiatal kapcsolatát, az szolgál útmutatóul Leandernek, hogy merre kell úsznia, jelzi, hogy Hero ébren várja őt, és szolgáltatja a fényt ehhez az éjszakai várakozásához és magához a levélíráshoz is. Amikor pedig kialszik a tűz, az okozza Leander vesztét.

28 A jelek felsorolásának kettős hitelesítő funkciója van: Paris szerelmének valódisága mellett a levélíró kilétét is az biztosítja, hogy olyan eseményeket idéz fel, amelyeket csak a lakomákon jelenlévők ismerhetnek.

> tüzet elrejteni, amely fényével mindig elárulja önmagát? Ha mégis azt várod, hogy hangot is adjak a dolgoknak: elégek! Tiéd minden szó, mely lelkemről hírt ad. (XVI. 3–10)

Fontos a levél érvelése szempontjából, hogy Paris azt mondja szerelmének lángjáról, hogy az már ismert *(notae)*[29] Helené számára, hiszen minduntalan megmutatkozik, felszínre kerül.[30] A szerelmi tűznek nem csak a meleget adó, hevítő tulajdonsága van jelen, Paris számol a lángok jelző funkciójával is: a tűz hevít, de világít is, mintegy átvilágít a testen, hogy így adjon jelt magáról. Mint médium saját magát mutatja meg, a magyarázó szavak szinte fölöslegesek már. A *notae* kifejezés pedig, noha itt a *nosco* participiumáról van szó, felidézi a *nota* szót is, ezáltal kapcsolatot teremt a szerelmi tűz és a feljegyzés, megjelölés, végső soron az írás médiuma között.

A szerelmi tűz jelei Paris viselkedésében mutatkoznak meg olyan módon, hogy Helené az együtt töltött idő során a saját szemével győződhet meg róluk. Paris ezt őszintesége bizonyságának tekinti, heves vágya – állítása szerint – saját akarata ellenére ütközik ki minduntalan megnyilvánulásaiból. Szenvedélye azonban éppen olyan kódok szerint mutatkozik meg, amelyek Ovidius korábbi költészetének is köszönhetően lettek a szerelmi elégia bevett kódjai.[31] A *Heroides*nek a szerelmi elégiával folytatott intertextuális játékait és sokrétű kapcsolatát figyelembe véve akár azt is feltételezhetjük, hogy Paris maga is az irodalmi mintákat követő tünetek alapján ismeri föl még Trójában saját szenvedélyét,[32] és ezt a szenvedélyt Helenének is mint a szerelmi dolgokban járatos

29 „My love is on record" – veti fel Barchiesi. Eszerint az értelmezés szerint Paris megszólalása Ovidiusra magára is utalhat, aki a száműzetésben visszautal korábbi szerelmi költészetére, amely a száműzetés egyik oka lehet (Alessandro Barchiesi, *Die Briefpaare in Ovids Heroides: Tradition und Innovation* by Cornelia Hintermeier" [Recenzió], *The Journal of Roman Studies* 85 [1995]: 325–327, 326).

30 Az önmagát felfedő, tűzként lángoló szerelem képzete Medea levelében is megjelenik már: *perfide, sensisti, quis enim bene celat amorem? / eminet indicio prodita flamma suo*, „érezted ezt, hűtlen, mert ki tudja jól elrejteni a szerelmet? megmutatkozik a saját magát eláruló láng" (XII. 37–38). És ebben az esetben is tragikus és fenyegető eseményekhez kapcsolódik, elsősorban ahhoz a tűzhöz, amellyel Iason új felesége fog égni, amikor felveszi a méreggel átitatott ruhát.

31 Például párhuzamba állítható az *Amores* I. 2-vel, ahol ugyanúgy álmatlanul forgolódik a szerelmes, mint Paris Helené után vágyakozva, és szerelme tényét éppen ebből az álmatlan forgolódásból ismeri föl. A Helené számára is felismerhető jelek elsősorban a vacsorákon mutatkoznak meg, erre lentebb részletesebben kitérek.

32 A szerelem jeleinek felismeréséről, illetve a szerelemről való beszédről mint diskurzusról lásd Duncan F. Kennedy, *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 64–68.

nőnek, *docta puellá*nak tudnia kell olvasni. Azok a jelek, amelyek saját állítása szerint önkéntelenül törnek elő Parisból, irodalmi hagyományokra vezethetők tehát vissza, egyúttal pedig címzettjük is elsősorban az irodalmi művekben felállított kódok alapján fogja tudni értelmezni őket, érthetőségük többszörös közvetítettségen múlik.

Paris levelében ki is emeli azokat a korábbi gesztusokat, amelyek az együtt töltött idő során Helené számára nyilvánvalóvá tehették érzéseit. Felidézi, amikor poharát szeme elé emelte, hogy ne is lássa vendéglátói intim közelségét, sóhajtozott, mindig Helenét nézte (XVI. 215–230), ott ivott a kehelyből, ahol Helené ajka érintette, még Hermionéra, Helené lányára is úgy tekintett, mint aki az asszony érintését képes átadni neki (XVI. 254–255). Annak az iróniája, hogy ezeket a jeleket maguktól értődőnek, tehát az őszinteség biztosítékának mondja, nem csak abból adódik, hogy értelmezésük maga is az irodalmi szövegek kontextusában tud létrejönni, hanem abból is, hogy éppen ez az irodalmi kontextus az, ami a viselkedés potenciális hamisságát nyilvánvalóvá teszi. Különösen a közös lakomák leírásakor idéződnek fel az *Ars amatoria* tanácsai a hódításra törekvő ifjúnak, valamint az *Amores* I. 4 vacsorajelenete. Az ovidiusi szerelmi költészetében megfogalmazott tanácsokkal sokszor nagyon is összhangban állnak Paris tettei. Mintha maga is olvasója lenne az *Ars*nak és az *Amores*nak.[33] Őszinteségének hitelét némiképp aláássa, hogy az *Ars* több helyütt éppen azt írja le olvasójának, hogy a szerelemnek ezeket a mindenki által ismert, közös jelrendszerbe illeszkedő jeleit hogyan tudja hihetően mímelni, anélkül akár, hogy valóban szenvednie kellene a szerelemtől és főleg anélkül, hogy hűségesnek kellene maradnia. A levelezésbe bepillantó olvasó tehát a Paris által biztosnak, félreérthetetlennek beállított megnyilvánulásokról pontosan tudja, hogy milyen könnyen színlelhetőek. És Helenének, aki maga is olvasó, szintén tisztában kell lennie a tettetés lehetőségével, ahogyan ezt, évődő stílusában, meg is fogalmazza válasza elején.

nec tamen irascor – quis enim succenset amanti? –
si modo, quem praefers, non simulatur amor.
hoc quoque enim dubito – non quod fiducia desit,

33 Paris csábítási technikáját és az *Ars* tanácsait összevetve Drinkwater azt mutatja meg, hogy bár Paris úgy mutatkozik meg, mint ezeknek a műveknek az ismerője, ám levele megírásakor nem követi elég jól az *Ars* útmutatásait, Helené okos és kétértelmű válaszából kitűnik, hogy értőbb olvasója Ovidius költeményének, és a *Heroides* első felének is, lásd Megan O. DRINKWATER, „An Amateur's Art: Paris and Helen in Ovid's *Heroides*", *Classical Philology* 108, 2. sz. (2013): 111–125.

aut mea sit facies non bene nota mihi;
sed quia credulitas damno solet esse puellis,
verbaque dicuntur vestra carere fide.

Mégsem haragszom – mert ki haragszik arra, aki szereti? –, már ha nem színleled, amit mutatsz, a szerelmet. Mert ebben is kételkedem – nem mintha ne lenne önbizalmam, vagy ne tudnám jól, milyen a külsőm; hanem mert a hiszékenység általában kárára van a lánynak, és azt mondják, szavaitok megbízhatatlanok. (XVII. 35–40)

Válaszából később az is kitűnik, hogy Paris jól gondolta, valóban járatos azoknak a jeleknek az értelmezésében, amelyekkel a férfi már bármilyen négyszemközti beszélgetés vagy levélküldés előtt kimutatta vágyát, így kialakulhatott kettejük között egy nem verbális, de a közös ismeretekre építő kommunikáció.[34] Sőt úgy tűnik, Helené élvezetét is leli a kacérkodásban, olykor szándékosan provokálja a másikat, miközben játssza, mintha rá sem hederítene. Nem csak, hogy tudja, milyen módon lehet eljátszani vagy elleplezni a szerelemet, de ő maga is gyakorolja ezeket a módokat. Az, hogy Helené gondol a tettetésre mint lehetőségre, abból is látszik, hogy bár valójában nem kérdőjelezi meg Paris őszinteségét, arra szólítja fel őt is, hogy titkolja el vágyát, viselkedjen úgy, mintha nem lenne szerelmes, hiszen képes erre: *at tu dissimula, nisi si desistere mavis! / sed cur desistas? dissimulare potes*; „leplezd [a vágyadat], hacsak nem akarsz inkább visszalépni. De miért is lépnél vissza? Ha egyszer tudod leplezni" (XVII. 151–152). Ő természetesen a nem beavatottak előtti színlelésre gondol, ezáltal mintegy újraírja az *Ars* ifjú csábítóknak adott tanácsát, hogy gondosan titkolják terveiket a kiszemelt nő *dominus*a előtt, ha pedig már szerelmi viszonyra léptek a nővel, még jobban ügyeljenek, hogy az ne tudódjék ki, ám a tettetés nyilvánvaló lehetősége így is aláássa Paris érveit.

A levélpárokban azonban nem csak ilyen módon nem menekül meg a test mint médium az íráshoz kapcsolt veszélyektől: meg lehet itt említeni az utolsó levélpár egy részletét is, amelyben Cydippe betegségéről és annak fizikai tüneteiről ír. Cydippe helyzete fordítottja Parisénak, az ő testén is mutatkoznak jelek, amelyeknek ő a férfival ellentétben valóban nem ura, és az ezekkel a jelekkel előhívott jelentéseket sem tudja kontrollálni. Sápadt, erőtlen, alig tudja az íróvesszőt tartani, mert, mint Acontius leveléből kiderült, Diana minduntalan megbetegíti. Sokatmondó, hogy a mű modern értelmezői közül többen

34 Spentzou, *Readers and Writers…*, 151.

felvetik, hogy Cydippe éppenséggel maga is a szerelmi vágy okozta gyötrelem jeleit mutatja, és ezeket a jeleket aztán úgy is értelmezik, mint annak kifejeződését, hogy Cydippe – ellentétben azzal, amit ő maga állít – már régóta szerelmes Acontiusba. A szerelem emészti el, hiszen a legközvetlenebb médiumról, a testéről a szerelmi vágy jelei olvashatók le, csakhogy ő maga nem így olvassa ezeket a jeleket. Hasadás keletkezik aközött, amit Cydippe jelezni akar (vagy jelen esetben éppenséggel nem akar), és amit értelmezői értenek „jeleiből". A fizikai jelek több kódrendszer szerint is megfejthetőek, nem teljesen azonosak azzal, amit jelölnek, a jel és jelölt közti távolságba beékelődhet az irodalmi hagyományokból építkező új értelmezési séma.

Helené esetében pedig még egyértelműbbé válik, hogy nem ura annak, hogyan értelmezik, milyen jelentéseket tulajdonítanak külsejének.[35] Szépsége hagyományosan kettősséget foglal magában. Ezt az istennőkéhez hasonló szépséget mások mindig jelentéssel ruházzák fel, és mindig a hatása alá kerülnek, függetlenül attól, hogy Helené vágyik-e hatással lenni rájuk. Az archaikus gondolkodásban a testi szépség ideálisan a belső jósággal kapcsolódik össze, vagy kellene összekapcsolódnia,[36] Helené alakjában azonban már eredendően Pandóráéhoz hasonló kettősség[37] jelentkezik: a szépség mellett erkölcsi gyengeség, csalárdság is jellemzi. Paris gondolkodásában azonban nem jelenik meg ez a probléma, számára a szépség nem a tisztasággal, erkölcsösséggel jár együtt, saját vágyát és a vágyból születő érdekeit követve úgy érvel, hogy az ilyen külsőnek feltétlenül csapodársággal kell összekapcsolódnia. Logikája szerint nem lehet hűséges az, akinek ilyen vonzereje van: *aut faciem mutes aut sis non dura, necesse est; / lis est cum forma magna pudicitiae*; „vagy a külsődet kell megváltoztatnod, vagy nem lehetsz kemény; nagy ellentét feszül szépség és szemérem között" (XVI. 289–290) – írja. Eszerint a sajátos érvelés szerint Helené külseje megszabja, mi illik és mi nem illik hozzá mind viselkedésben, mind arckifeje-

35 Helené testének jelentésességéről lásd Nancy WORMAN, „The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts", *Classical Antiquity* 16, 1. sz. (1997): 151–203.

36 A szépség és szűziesség, visszafogottság együtt képezik fontos részét a női *aretén*ek. Miközben Helené szépsége tekintetében példaértékű, addig erényességében messze elmarad az ideálistól. Ezt az alakjában megmutatkozó kettősséget elemezi: Elizabeth BELFIORE, „Ovid's Encomium of Helen", *The Classical Journal* 76, 2. sz. (1980): 136–148. De nem csak a női erényekben kapcsolódik össze szépség és erkölcsi jóság, a *kalos* és *aischros* szavak egyszerre jelentenek fizikai és erkölcsi szépséget, illetve rútságot, lásd Arthur W. ADKINS, *Merit and Resposinbility: A Study in Greek Values* (Oxford etc.: Oxford University Press, 1960), 161–164, idézi BELFIORE, „Ovid's Encomium…", 136.

37 A Hésiodosnál kétszer is megfogalmazott Pandóra-történetben is a szépség keltette vágy és romlás kapcsolódik össze, ilyen szempontból Helené és Pandóra rokon alakok.

zésben. Paris úgy bókol, hogy közben felügyelete alá igyekszik vonni a másikat. Ahogyan a tűz motívuma esetében is azt láthattuk, hogy saját értelmezését abszolúttá igyekezett tenni, úgy Helené szépségét is ki akarja sajátítani, nemcsak a szó erotikus értelmében. Már levele legelején arra kéri a nőt, hogy ne szigorúan, hanem külsejéhez illő, azaz kellemes, jóindulatú arccal olvassa levelét (XVI. 11–12). A megjelenéséhez illő arc pedig egyértelműen kedvező fogadtatást jelent, a szelíd arckifejezés közvetlenül jeleníti meg Helené viszonyulását a másikhoz. Paris ekkor is egyenes megfelelést feltételez az arc és a benső között, nem veszi tekintetbe a kettő elválaszthatóságának lehetőségét.

Az asszony érzékenyen reagál Paris taktikájára, amely eleve kódoltnak akarja mutatni hűtlenségét:

si non est ficto tristis mihi vultus in ore,
nec sedeo duris torva superciliis,
fama tamen clara est, et adhuc sine crimine vixi,
et laudem de me nullus adulter habet.

Ha nem is tettetek szomorú arcot, és nem ülök szigorúan összevont szemöldökkel, a hírem attól még tiszta, és ezidáig bűn nélkül éltem, egyetlen házasságtörő sem dicsekedhet velem.
(XVII. 15–18)

Amellett, hogy rávilágít Paris retorikájának visszásságára, Helené egy másik, a közvetítettséggel erősen összefüggő szempontot is felerősít levelezésükben: a hírnév kérdését.

A szerelmi költészetben a szerelem vagy vágy a leggyakrabban talán első látásra, a másik látványának hatására születik meg. Acontius is azonnal beleszeretett Cydippébe, amikor meglátta őt Diana szentélyében, és – bár erről nem esik szó leveleikben, Musaiostól úgy tudjuk[38] – Leander is első pillantásra Hero hatása alá került. Paris és Helené esetében azonban a vágy felébredése összetettebb a pusztán „meglátta és megszerette" forgatókönyvénél. Parist ugyanis nem Helené valódi látványa vonja magához, hanem legelőször egy isteni ígéret, hogy az övé lesz, és a szavak, amelyek ezt a látványt leírják. A szavak alapján képet alkot magában a másikról, és ezután a kép után kezd el vágyakozni.

38 Musae. *Hero et Leander* 86–91.

te prius optavi, quam mihi nota fores.
ante tuos animo vidi quam lumine vultus;
prima tulit vulnus nuntia fama tui.

Már azelőtt megkívántalak, hogy megismertelek volna, és előbb láttam alakod a képzeletemben, mint a szememmel. A híred sebzett meg először.
(XVI. 36–38)

Először tehát Venus szavai nyomán ébred Parisban vágy, majd a *fama*, az asszony híres, sokak által emlegetett szépsége lobbantja fel még inkább ezt a vágyat, és színezi tovább a Helenéről alkotott mentális képét, némiképp hasonlóan az *ekphrasis*ok működésmódjához. A verbális közvetítettség ez esetben éppen olyan hatásos, mint a személyes jelenlét, a távolság és a más médiumba való átültetés, a vizuális inger helyébe lépő szóbeli közvetítés nem tompítja Helené vonzerejét, az így is elég ahhoz, hogy Paris útra keljen miatta. A messzire eljutó hírnév motívuma egy metapoétikus olvasatot is előhív: Helené szépségét éppen a költészet révén ismerjük, alakját nemcsak az eposzok, az archaikus líra, a dráma, de még a szónoki beszéd is megőrizte, legendás szépsége Ovidius korában is elevenen jelen van az irodalmi hagyományban, és talán éppen amiatt, mert elszökött Parisszal. Paris maga a hírnév vonzerejét is felhasználja a csábításhoz. Azzal nyugtatja meg Helenét, hogy ha kortársai körében el is veszítené a jó hírét, és ha szökése miatt háború törne is ki, mindezzel egy újfajta, éspedig olyan dicsőségre tenne szert, amely az utókor számára is fennmaradna (XVI. 375–376). Ezen szavaival, amelyeket nem jóslatnak, hanem megnyugtatásnak szán, ismét előre utal saját végzetére, de egyúttal arra a fennmaradó hírnévre is, amelyet Helené számára tettével valóban biztosítani fog.[39] A látvány, vágy és csábítás dinamikájába beleszövődik az irodalmi hagyomány is, emlékeztetve arra, hogy alapvetően a szerelmi elégia műfaji kereteiben értelmezhetőek ezek a levelek, egy olyan keretben, amelyben a művek minduntalan reflektálnak saját irodalmiságukra.

Paris levelében egy egyszerű szembeállítást igyekszik tehát létrehozni: a test és a viselkedés, a tekintet, a sóhaj, a szeretkezés, a személyes jelenlét az, ami igazán őszintén és közvetlenül mutatja meg, mi rejlik valakinek a lelkében. Az írott üzenetek ezzel szemben másodlagosak mind értéküket, mind hatékonyságukat tekintve, ráadásul hazudni is tudnak, könnyebben téveszthetnek

39 Helené elégikus megjelenéséről és a költészet révén nyert híréről lásd Elizabeth BELFIORE, „Ovid's Encomium…".

meg. Ez a szembenállás azonban felszámolódik a levelekben. Azt látjuk, hogy a test jelei nincsenek meg a szavak támogatása nélkül, legyenek azok egy eskü szavai vagy az egész irodalmi hagyomány. Ha pedig mégsem magától értetődőek ezek a jelek, ha magyarázat kell hozzájuk, akkor félreérthetőek is egyben, sőt, hazudni is tudnak. És megkérdőjeleződik az a képzet is, hogy a szavak kevésbé hatásosak, mint a jelenlét: a hírnév, az irodalmi hagyomány ugyanolyan erős hatásúnak mutatkozik, mint a személyes csábítás.

Ovidius kezében a levélforma különösen alkalmasnak mutatkozik arra, hogy elbizonytalanítsa írott és személyes kommunikáció lényegi szembenállását. A levél mint *par excellence* közvetített forma előhívja az íráskritika ismert problémakörét, Ovidius pedig mozgósítja is a levélhez társított képzeteket. Minden oldalról körüljárva tárja olvasói elé a közvetítettséggel járó problémákat, miközben mintegy észrevétlenül érvényteleníti is azokat azáltal, hogy minden kommunikációban alapvetően megkerülhetetlennek mutatja őket. A közvetítettség és a közvetítettség révén a jelentés eltorzulása, bizonytalanná, olvashatatlanná válása nem csak az írás sajátossága. Helené nem ura annak, mit olvasnak le testéről: alakja, hangja, tekintete mind médiumok, amelyek egyszersmind el is fedik valódi szándékait és kiszolgáltatják őt az értelmezőnek. A levélnek, amelyet a szerelmes a viharos Boszporusz másik partjára küld, csak egy hajszállal kell nagyobb távolságot leküzdenie, mint a szeretkezés közben elsuttogott ígéretnek, lényegileg egyformán közvetítettek, értelmezésre szorulnak, és ezáltal bizonytalanok.

Szikora Patricia

PHAEDRA LEVELE HIPPOLYTUSNAK

A tiltott szerelem Ovidiusnál és a korszak pompeii freskóin

Ovidius *Heroides* című gyűjteményének elhagyott hősnői levélben sóvárognak a szeretett férfiak után, visszaidézve a korábban viszonzott szerelem csupán számukra ígéretes pillanatait. A IV. *epistula* „szerzője", Phaedra ellenben nem távollévő férje, Theseus visszahódítását tűzi ki célul, hanem még be nem teljesült szerelme miatt ragad tollat: mostohafiát, Hippolytust próbálja elcsábítani, aki megveti a nőket és elutasítja a nászt.[1] A hősnőlevelek címzettjei többnyire új kalandokat keresnek, új szerelemre találtak: hozzájuk hasonlóan Hippolytus viszonzása is kezdettől fogva elképzelhetetlen, pedig nem akadályozza fizikai távolság, hogy a csábító szavak célba érjenek. Az asszony által kezdeményezett kapcsolat viszont társadalmi tabukat sért: Phaedra maga is tudatában van, hogy vágyakozását titkolnia kell, így csupán egy néma levélben tárulkozik ki.[2] Erre a félmegoldásra Amor vette rá, akinek akaratát semmibe venni súlyos kö-

* Köszönettel tartozom hasznos észrevételeikért a tanulmány bírálóinak, Gesztelyi Tamásnak és Nagy Árpád Miklósnak. Hálával tartozom a pompeii freskók világában való eligazításért, a szakirodalmi segítségért Domenico Espositónak.

1 A gyűjteményben Theseus egy másik levél címzettjeként szerepel: korábbi szeretője, Ariadne, Phaedra nővére ír neki (*Her.* X). Laurel Fulkerson együtt is olvassa a krétai testvérpár hősnőleveleit (*The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides* [Cambridge: Cambridge University Press, 2005], 122–142).

2 Florence Verducci a Canace-levél (*Her.* XI) értelmezését az Ovidius-korpuszban olvasható *incestus*-történetek elemzésével vezeti föl, jóllehet Canace, Byblis és Myrrha (lásd lentebb) mellett Phaedra kezdeményezése szigorú értelemben véve nem vérfertőzés lenne – ajánlattétele házasságtörésnek, *adulterium*nak minősül. Hippolytus ráadásul Phaedrát nem mint mostohaanyját, hanem elsősorban mint nőt utasítja el (Florence Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum* [Princeton: Princeton University Press, 1985], 191–197).

vetkezményekkel jár: „amit a szemérem kimondani nem engedett, a Szerelem (Amor) parancsolta, hogy megírjam".[3]

A levél motívuma – a *Heroides* „szerzői közösségének" legtöbb tagjával ellentétben – már Ovidius előtt is része Phaidra mítoszának. Szerepel Euripidés tragédiájában is, csakhogy tartalma és célja merőben más. A *Hippolytos*ban Phaidra egy búcsú- és egyben vádlevelet ír: címzettje Théseus, aki felesége rágalmazó szavait olvasván száműzi és megátkozza fiát, ami végül annak halálához vezet.[4] Aligha vitatható, hogy a római költő tudatosan helyezi vissza a levelet a történet egy korábbi fázisába, reflektálva annak ismert szerepére.[5] A legegyértelműbb visszautalás rögtön a levél elején olvasható: *quid epistula lecta nocebit?* „mit árthat egy levél elolvasása?" (IV. 3); ironikus a tiltott szerelmi kapcsolat kitudódására való utalás (*tutus eris mecum*, „velem biztonságban leszel", IV. 145) és a Poseidón/Neptunus bikaszörnyére asszociáló bikahasonlat is (*eris tauro saevior ipse truci?* „te pedig bőszebb leszel a vad bikánál?" IV. 166).

Az euripidési tisztes feleség mindent elkövetett, hogy vonzalmán uralkodjon, de Ovidius nőalakja átadja magát a szerelmi vágy okozta, fékezhetetlen és veszélyes gondolatoknak.[6] A 176 soros elégiában egy kívánatos *puella* szerepét magára öltve tesz ajánlatot a szüzességét őrző ifjúnak, akivel ilyesformán osztozhatna a szerelem első közös megtapasztalásában. A tűrhetetlen szenvedélyt, amelyet a csinos ifjú látványa ébreszt benne (77–84), saját formális, érzelemmentes házasságából maga sem ismerte eddig (26–30). A családi kötelékek nem is akadályozzák – vallja –, inkább segítik együttlétük megvalósítását (137–140), s ezzel korábbi sérelmeikért is együtt állhatnának bosszút (111–120). Remélt boldogságukért pedig még édes gyermekeit is hajlandó megtagadni (123–126).[7] Phaedra lírai monológjában tehát a személyesség uralkodik, ezúttal csak saját érdekeire van tekintettel. Levelében – a korábbi rágalmazó és mentegetőző szavak helyett – a szerelmes nő ábrándjai és fájdalmai jutnak kifejezésre.

3 *Dicere quae puduit, scribere iussit amor* (IV. 10). A *Heroides*ből vett idézetek Henri Bornecque Budé-kiadását követik, a latin sorok fordítása, ahol máshogy nem jelöljük, a szerző munkája.

4 Eur. *Hipp.* 855–865; 877–890.

5 Peter J. DAVIS, „Rewriting Euripides: Ovid, *Heroides* 4", *Scholia* 4 (1995): 41–55.

6 Phaidra küzdelméről lásd Eur. *Hipp.* 393–402. A két elveszett attikai tragédiában (Euripidés: *Hippolytos Kalyptomenos*; Sophoklés: *Phaidra*) az asszony valószínűleg nyílt színen vallott szerelmet Hippolytosnak.

7 Rebecca Armstrong szerint a levél nem csupán Hippolytus, hanem saját maga meggyőzésére is irányul (*Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry* [Oxford: Oxford University Press, 2006], 261–299); Phaedra abszurd, olykor paródiába hajló érveinek értelmezhetőségéről lásd Ann F. DE VITO, „The Essential Seriousness of *Heroides* 4", *Rheinisches Museum für Philologie* 137, 3/4. sz. (1994): 312–330.

Döntése a kezdeményezés mellett, és viszonzásért könyörgő hangja nem csupán Seneca tragédiájában szólal majd meg újra, hanem már a korabeli képzőművészeti alkotások témaválasztásában is változást idézhetett elő. A történet az attikai tragédia színpadán háromszor is szerepelt, a görög művészetből mégis alig maradt ránk ábrázolás.[8] A római császárkorban, s különösen a falfestészetben azonban kedvelt témává válik Phaedra szerelmi vallomása és annak előkészítése. Ezeken az ábrázolásokon ráadásul gyakran fedezhető fel írótábla vagy egyéb íráshordozó, amely minden esetben a Hippolytusnak szánt vallomásként, nem pedig a Theseusnak írott búcsúlevélként azonosítható. Ovidius levélgyűjteményének datálása bizonytalan,[9] s az első pompeii freskók kormeghatározása is nehézségekbe ütközik, de mind tartalmi, mind kronológiai érvekre alapozva adódik a feltételezés, hogy a *Heroides* elterjedése *miatt* került előtérbe a mitikus történet szerelmi szála, és ennek kifejezésére *ezután* jelent meg a szerelmes levél mint a vizuális narratíva sokatmondó kulcseleme.[10]

Az alábbiakban azt tárgyalom, hogy a IV. *Heroides*-levél milyen mértékben formálhatta az ajánlattételt elsőként megfogalmazó falfestmények képelemeit, valamint hogy ez utóbbiak hogyan viszonyulnak az irodalmi változatokban szereplő mítoszelemekhez. Tanulmányomban amellett érvelek, hogy a Phaidra-történetben és a tiltott szerelmet bemutató történettípusban meglévő elemek variációja, újrarendezése érhető tetten az ábrázolásokon. Először a *Heroides* ihlető szerepét taglalom, rámutatva, hogy a pompeii freskókon olyan részletek is meghatározónak bizonyulnak, amelyek aligha indokolhatók pusztán a levélíró hősnő elégikus vallomásával. Ezután azt igyekszem bizonyítani, hogy ezek a részletek érthetővé válnak a *Metamorphoses* két vérfertőző szerelmi történetével összevetve. Ezekben ugyanis egyrészt motivikus egyezés, másrészt intertextuális kapcsolat révén jelen van Phaedra vallomása. Értelmezésemmel az ovidiusi költészet pompeii falfestészetre gyakorolt hatását szeretném a Phaidra-mítosz példáján keresztül is megerősíteni.

8 Pascale Linant de Bellefonds, *LIMC* 5 (1990), 445–464, s. v. Hippolytos [1] no. 7, 77, 122; Hippolytos halála: no. 101–105.

9 Ovidius gyűjteményeinek kronologikus sorrendje is vitatott; a *Heroides* megjelenését belső érvek alapján Peter E. Knox Kr. e. 25 és 16 közé teszi (Ovid, *Heroides: Select Epistles*, ed. Peter E. Knox, Cambridge Greek and Latin Classics [Cambridge: Cambridge University Press: 1995], 6).

10 Legutóbb Gesztelyi Tamás foglalt állást a kérdésben: Ovidius Phaedra-levelét a kompozíció irodalmi előzményének tekinti („Phaedra levele Hippolytushoz: Ovidius *epistulá*ja [*Her.* 4] a római képzőművészetben", *Ókor* 14, 2. sz. [2015]: 40–48).

Phaedra levelei a pompeii falfestményeken

A görög művészetből csak kevés ábrázolás maradt fenn, de ezek is a két főszereplő tragikus halálát mutatják be. A kora császárkorban, illetve az 1. században viszont összesen tizenkét freskón, illetve egy tükörfedélen szerepelt Phaedra, ezek közül öt falfestményen látható levél.[11] Az Ovidius-levéllel való kapcsolat szempontjából kettő, a III. stílus jegyeit mutató pompeii falfestménynek érdemes kiemelt figyelmet szentelnünk, amelyeket Kr. u. 20–25 körülre datálnak.[12] Az előbbire (IX. 5, 18) az első vallomásábrázolásként szokás hivatkozni, az utóbbin (V. 2, 9–12) pedig egy hiányos *graffito* olvasható, amely vélhetően Ovidius Phaedra-levelének 17. sorát idézi.

A Iason-házban *(casa di Giasone),* a *cubiculum* falain megörökített jelenetek közös témája a végzetes szerelem: a bejárattal szemben Medeát ábrázolták gyermekeivel, jobbra Helenét és Parist Erósszal, balra Phaedrát dajkájával.[13] Phaedra párnázott széken elfordulva ül, színes chitónt és himationt, ékszereket visel. A karfán támaszkodik bal karjával, jobb kezét a bizalmas közelségben álló dajka állához érinti, aki baljában írótáblát tart maga előtt, jobb kezében pedig írófvesszőt: Phaedra tehát diktált neki.[14] Mögöttük jobbra egy szolgálólány

11 Pascale LINANT DE BELLEFONDS, *LIMC* 7 (1990), 356–358, s. v. Phaedra no. 1, 12; *LIMC* 5, s. v. Hippolytos [1] 445–464, no. 40–47, *Supp.* s. v. Hippolytos, add. no. 4; egy Nápolyban őrzött falfestmény, mely a *LIMC* katalógusába nem került be: Museo Archeologico Nazionale, inv. 9378. Ezek közül a következő ábrázolásokon látható levél: no. 1, 40, 41, 43, 44; a sérülések miatt bizonytalan: no. 12, 45, add. no. 4.

12 Bettina Bergmann a Iason-házból előkerült freskót Kr. u. 10-re datálja, ahogyan a Museo Nazionale Romano adatbázisa is („The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior", in *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*, ed. Natalie BOYMEL KAMPEN, 199–218 [Cambridge: Cambridge University Press, 1996], 211). Az sem kizárt, hogy a másik freskó a korábbi. A Kr. u. 3. évtized meghatározását az indokolja, hogy ez az időszak az érett III. stílus legnépszerűbb, rövid ideig tartó korszaka.

13 A leírásban többnyire Karl Schefold megállapításaira hagyatkozom (*La peinture pompéienne: Essai sur l'évolution de sa signification*, trad. Jean-Michel CROISILLE [Bruxelles: Latomus, 1972], 141–145).

14 Kép és szöveg összehangolt elemzésének kritikus kérdése a dajka szerepvállalásának meghatározása, a freskót részletesen bemutató kutatók közül mégis van, aki csupán az írótáblát említi, az írófvesszőt nem, vö. Jean-Michel CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens: Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale* (Bruxelles: Latomus, 1982), 85; Jürgen HODSKE, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis* (Ruhpolding–Mainz: Rutzen-Verlag, 2007), 232. Az ábrázolás értelmezését mellőző katalógusok viszont mindkettőt kiemelik, vö. *LIMC* 7, s. v. Phaedra, no. 1. 356; *PPM* IX. 684. Sogliano megfogalmazásában Phaedra írta a levelet, majd átadásával megbízta a dajkát, vö. Antonio SOGLIANO, *Le pitture murale Campane* (Napoli: Giannini, 1879), 99–100. Ebben az esetben viszont miért a dajka kezében volna az írófvessző?

1. Freskó a pompeii Iason-házból: Phaedra és a dajka

áll, kezében talán ékszeres dobozzal. Fölöttük az épület ablakain a drapéria is megbontja a szimmetriát – Schefold értelmezésében – balsejtelmet ébresztve.

A későbbi, már Hippolytust is megjelenítő falfestményekkel összevetve ezen az ábrázoláson[15] a szerelmes asszony alakja válik hangsúlyossá, csakúgy,

15 Az említett freskók közül további két, szintén pompeii festmény elrendezése emlékeztet a bemutatott ábrázolásra: British Museum, London: inv. 1856,0625.5; Museo Archeologico Nazionale, Napoli: inv. 9378. Mind a kettőn Phaedra középen, trónuson ül, mellette dajkája áll bizalmas közelségben. A Nápolyban őrzött freskón a háttérben ezenfelül szintén egy nőalak rajzolódik ki.

mint Ovidius egyes szám első személyben írt levelében.[16] A dajka és a szolgálólány jelenlétéből azonban az is világos, hogy a pompeii freskó semmiképp sem tekinthető az ovidiusi szövegből kiinduló illusztrációnak. Az elégia nagy részét kitöltő víziókat, az előbb a Diana helyébe lépő lovagló vadászpartner (36–44), majd a nyilvános csókokat propagáló és a kapuőrt félreállító mostoha (141–146) megnyilvánulását nem lehet a képekből kiolvasni. Ez az eltérés persze a két médium különböző eszköztárával is összefügg. A levélben szerelmet valló Phaedra alakjának megjelenítését ösztönözhette a levélgyűjtemény, azonban a IV. *herois*-levél nem lehetett az egyetlen, kizárólagos ihletforrás.[17] Egyfelől már a kezdősorokban nem csupán a *pudor*ral indokolja, miért választja a szavak kimondása helyett a néma betűket, hanem a levélírásra mint a titkok biztos őrzőjére is tekint;[18] másfelől a legtöbb hősnő-*epistulá*hoz hasonlóan Phaedra soraiban is hangsúlyos a levélíró fizikai alakjának leírása (10–16, 175–176). A pompeii freskón viszont a dajka kezében láttuk az írófvesszőt: eszerint a dajka vállalta vagy kapta feladatul a levél megírását (nem csak annak kézbesítését). Phaedra tehát egy harmadik féllel is megosztotta, *kimondta* az ovidiusi levélben kimondhatatlannak minősített szavakat. A két nő bizalmas kapcsolata sokkal inkább a mítosz korábbi irodalmi változataihoz nyúlik vissza, semmint az elégiához, amelyben szó sem esik *nutrix*ról.[19] Csupán a szerelmes levél mint a vallomás kézzel fogható, képi megoldása osztozik Ovidius elégiájának alaphelyzetével, de markáns kapcsolat nem látszik a freskó és a vers között.

16 Jóllehet maga Hippolytus is szerepel a képen, mint „távoli jelenlévő", hiszen a levél feltételezett címzettjén keresztül nyeri el értelmét.

17 Bettina Bergmann értelmezését, amely kitekint a szomszédos ábrázolásokra, meggyőzőnek találom: a Phaedra-kép nem a vallomásra mutat rá, hanem – anélkül, hogy konkrétan megjelenítené – annak súlyos következményeire: mindkettejük hamarosan bekövetkező halálára, amelynek szimbolikus előzménye és kiváltója a vallomás, amit vizuálisan a levélírás tud jelezni (Bergmann „weapon"-nek is nevezi; *The Pregnant Moment…*, 204). Ő azonban részletesebben nem tárgyalja Phaedra és dajkája viszonyát, valamint a diktálást. Lásd 12. j.

18 *His arcana notis terra pelagoque feruntur*, „ezen betűk formájában járnak-kelnek földön s vízen a titkok" (*Her.* IV. 5).

19 A töredékek alapján a dajkának az elveszett Sophoklés- és Euripidés-darabokban is meghatározó szerepe volt, a *Koszorúvivő Hippolytos*ban pedig Phaidra tiltakozása ellenére árulja el az ifjúnak mostohaanyja vágyát (*Hipp.* 601–615). Később Senecánál előbb igyekszik lebeszélni Hippolytust szűzi életmódjáról (*Phaed.* 455–482), majd (Phaedra megfenyegetése után) annak elejtett kardját mutatja föl bizonyságul a hamis vádhoz (725–735). Pausanias szerint közismert, hogyan próbált segíteni asszonyának (I. 22, 1: Hippolytos síremléke Athénban), a jóval későbbi Gázai Prokópios *Ekphrasis*ában, amely egy falfestményt hivatott bemutatni, a narrátor határozottan az ajánlattételre való rábeszélést ismeri föl a dajka testtartásában (20. caput).

2. Rajz pompeii freskóról: a dajka átadja Phaedra levelét Hippolytusnak

A másik, csupán rajzról ismert pompeii falfestményen már Hippolytus és egy lovat vezető vadász alakja is szerepel. Phaedra párnázott, támlás széken ül, jobbja ölében pihen, chitónt és himationt, illetve diadémát visel. Fejét részben eltakarja ruhája, amelyet megragad és baloldalt maga mellett elhúz – a szemérmes nő mozdulataként, hogy eltakarja arcát. A dajka kicsivel mögötte áll, tekintetével asszonya felé fordul vissza, de a kezében tartott írótáblát, minden bizonnyal a mostoha szerelmi vallomását tartalmazó levelet Hippolytusnak nyújtja. Az ifjút héroikus meztelenségben ábrázolták, mindössze chlamys van a vállára vetve; határozottan emeli magasba jobbját, tiltakozásul az írótáblán megfogalmazott üzenet ellen. Mögötte lándzsával a kezében vadásztársa áll várakozón, mellette pedig a lova.[20]

20 A két nőalak között a háttérben kirajzolódó oszlop és fa a nő és férfi egymástól elhatárolt világát is jelezheti, de Hippolytus Artemis/Diana-tiszteletére is utalhat. Hasonlóan jelenik

A dajka alatt két lekopott *graffito* volt olvasható: *non ego socia*, illetve *no eco* (CIL IV. 4133a–b). A felirat az Ovidius-levél 17. sorává egészíthető ki, amelyet elsőként Antonio Sogliano azonosított az 1890-es években: *non ego nequitia socialia foedera rumpam*, „nem alávalóságból fogom széttépni a hitvesi köteléket". Phaedra ezzel a sorral előlegezte meg levele mondanivalóját: nem puszta testi vonzalom, hanem valódi szerelem készteti házasságtörésre. (A másik sort választnak tekintik egy másik kéztől: „én ugyan nem".)

A freskóról mind régészeti, mind szociográfiai szempontból értekező Molly Swetnam-Burland szerint az idézet nem reprodukálni kívánja az ovidiusi verssort, hanem inkább csak felidézni: a *graffito*-szerző azáltal, hogy megszólaltatta a kép szereplőit (azaz kiírta a szerinte Phaedrában megfogalmazódó gondolatot, tehát az írás pillanatában vele azonosult), „egyszerre alkotott vizuális és verbális intertextust". Ismerte a mítoszt, fölismerte az ábrázolt szereplőket és ismerte a *Heroides* IV. levelének szövegét, amelyet előhívott az ábrázolás megértéséhez és értelmezéséhez. Kifejezésre juttatta (kép)olvasói élményét, és ezáltal maga is „társszerzővé" vált: őt követően a freskó szemlélői immár a történet ovidiusi feldolgozását is viszontlátták mint a kép befogadásának *egy* lehetséges módozatát – már akik fölismerték, hogy a sor egy konkrét szöveghely![21] A *graffito* nyilvánvalóan a *Heroides* ismertté válása és a falfestmény elkészülte után került a pompeii ház falára, de ahhoz nem ad támpontot, hogy ez a kapcsolat nélküle is létezett-e. Maga az írás a kép értelmezése: azt fogalmazza meg, mi jár Phaedra fejében vagy mit tartalmaz a levél – s nem állítja azt, hogy ez a megidézett szöveg ihlette a képet.

A két médium esetleges párbeszédének egyes fázisai ma már nem rekonstruálhatók. Amennyiben ragaszkodunk ahhoz, hogy képzőművészet és irodalom hatást gyakorolt egymásra a szerelmes levél képi és formai/műfaji megoldásában, mindkét magyarázat elfogadható: elvben lehetséges, hogy egy mára elveszett képzőművészeti feldolgozás volt Ovidius ihletforrása, de az is valószínűsíthető, hogy az elégiagyűjtemény népszerűvé válása és elterjedése segített a képzőművészetnek abban, hogy az ajánlattételt ikonográfiai eszközökkel egyértelműen jelenítse meg.[22] A közel három évtized különbség erre elegendőnek

meg a fa és az oszlop egy Hippolytust ábrázoló, áldozatbemutató jeleneten: Pompeii V, 2, 10 „q". A *LIMC* katalógusában a freskó nem szerepel.

21 Molly SWETNAM-BURLAND, „Encountering Ovid's Phaedra in House V. 2. 10–11, Pompeii", *AJA* 119, 2. sz. (2015): 217–232, 218–219.

22 A vallomás vizuális megfogalmazása megoldható *diptychon* vagy *tabula* szerepeltetése nélkül is (lásd *LIMC* 5, s. v. Hippolytos [1] no. 42, 46, 47). A dajka azonban a legtöbb vallomásábrázoláson jelen van: alakja önmagában képes a titok eljuttatását, a szerelem közvetítését megjeleníteni.

bizonyul. Ez utóbbihoz figyelembe kell vennünk, hogy a campaniai falfestészet mitológiai témájú ábrázolásaira egyébként bizonyíthatóan nagy hatással volt Ovidius költészete, elsősorban a *Metamorphoses*: Narcissus, illetve Pyramus és Thisbe történetének freskóábrázolásain az ovidiusi elbeszélés részletei azonosíthatók.[23] A *Heroides* esetében viszont alig mutatható ki az ovidiusi mítoszváltozatok vizuális megörökítése: az elhagyott hősnők közül csupán Phaedra szerepel levélíróként az ábrázolásokon, de ebben közrejátszhat, hogy Phaedra és Hippolytus együttes ábrázolása a többi „párral" ellentétben nem illúzió – közöttük nincs fizikai távolság.[24]

A 20. századi szakirodalomban sokáig a kérdést megkerülő álláspont uralkodott.[25] Régészek és filológusok egyaránt elvitatták a festők és Ovidius újító szellemét egy mára elveszett alexandriai változat feltételezésével, amelyben Phaidra szerelmes levelet küldött Hippolytosnak, és ezzel magyarázták a történet kora császárkori népszerűségét. Érdemes végigkövetnünk a piramisszerű hivatkozásokat: egyfelől látni fogjuk, hogy a bizonytalanságok föloldása nehezen alátámasztható feltételezésekhez vezetett, másfelől mert a fölsorakoztatott érvek az ábrázolások formálódásának megértében is segítenek.

Az ovidiusi szerelmes levél eredetisége

A *Lexicon Iconographicum* szócikkei nem csupán a képzőművészeti alkotások katalógusából állnak, hanem az irodalmi forrásokról, változatokról is számot adnak, reflektálva az esetleges párbeszédre. A Hippolytos- és Phaidra-szócikkek szerzője, Pascale Linant de Bellefonds a forrásokat fölsorakoztató bevezető után többször is kiemeli a *Heroides* IV. hatását, de a falfestmények össze-

23 Peter E. Knox, „Ovidian Myths on Pompeian Walls", in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. John F. Miller and Carole E. Newlands, 36–54 (Oxford: Blackwell, 2014); Hodske, *Mythologische Bildthemen…*, 129–133; 166–171; 246–247; Pascale Linant de Bellefonds et Évelyne Prioux, *Voir les mythes: Poésie Hellénistique et Arts Figurés* (Paris: Picard, 2017), 309–326.

24 Egyetlen freskótípusról van még tudomásunk, amely kapcsán a *Heroides* hatása fölmerült: Polyphémos levelet kap Eróstól, melynek feladója vélhetően Galatea, aki viszont nem szerepel a levélszerzők sorában, vö. *LIMC Supp.* I (2009) s. v. Polyphemos 1017, no. 62–64 (Hodske, *Mythologische Bildthemen…*, 198).

25 A határozott álláspont elkerülése részben a legfrissebb szakirodalomban is tetten érhető: Jean-Christophe Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroïdes: Recherches sur l'intertextualité ovidienne* (Paris/Rome: École Francaise de Rome, 2001), 248–250; Déborah Roussel, *Ovide épistolier* (Bruxelles: Éditions Latomus, 2008), 85–86.

foglalásakor magyarázat nélkül veti közbe, hogy talán alexandriai eredetű.[26] Ebben a bekezdésben főképp Jean-Michel Croisille-ra hivatkozik, aki 1982-ben megjelent könyvében igyekszik összefüggéseket keresni költészet és figurális művészet között a Nero-kortól a Flavius-korig: a *domus aureá*ból ismert, illetve főként a Vespasianus-korra datálható freskókkal foglalkozik, s néhány ábrázolást meggyőzően kapcsol össze a Seneca-dráma egyes epizódjaival. A föntebb bemutatott pompeii falfestmény kimarad a részletesebb leírások sorából, de irodalmi bevezetőjében ő is állást foglal a Phaedra-levél kérdésében. Louis Séchant idézve azt írja, Hippolytos és Phaidra történetének akár több alexandriai előzménye is lehet, s talán ezeknek köszönhetően vált nyomatékosabbá a mítosz erótikus tartalma, szemben a szereplők tragikus halálával.[27] Néhány oldallal később pedig a képeken látható, szerelmi vallomást tartalmazó levélről azt írja, mintája ugyanaz lehetett, mint Ovidius IV. levelének – a levélben megvallott szerelmet tehát nem a római költő újításának tekinti és nem is az euripidési és sophoklési változatokból eredezteti.[28]

Louis Séchan Hippolytos és Phaidra mítoszáról szóló esszéjében erről a hellénisztikus változatról semmi közelebbit nem mond, hanem tényként utal August Kalkmann erre vonatkozó meglátásaira.[29] Hasonlóan hivatkozik

26 „Az írótábla ugyanakkor – mint láttuk – feltűnik néhány pompeii festményen, amelyek talán közvetlenül Ovidius IV. *Heroides*-leveléből meríthettek ihletet [qui *avaient peut-être puisé* leur inspiration plus directement dans la *IVe Héroïde* d'Ovide]" (462; kiemelés tőlem); ezzel szemben „ezeken a falfestményeken Phaedra és a levél megjelenítésében – amely talán alexandriai eredetű [*peut-être* d'origine alexandrine] – nem találhatjuk meg a görög tragédia pontos visszhangját" (460; *LIMC* 5, 445–464, s. v. Hippolytos [1]). Egy korábbi, 1985-ben megjelent értekezésében a tyrosi nekropolisban föltárt, attikai műhelyben készült márványszarkofág (Kr. u. 225–250; *LIMC* 7, s. v. Hippolytos [1] no. 86, 456) kapcsán is utal a kérdésre, de kizárólag sírművészeti kontextusban: a Phaidra-reliefeken megjelenő baljóslatú levél Phaidra öngyilkosságát és Hippolytos igazságtalan halálát vetíti előre, s ezen keresztül a néző az elhunyt halála időpontját jelző tekercsekre asszociálhat (pl. egy Meleagros halálát ábrázoló szarkofágon az egyik Moira kezében, Louvre Ma 539; Pascale LINANT DE BELLEFONDS, *Sarcophages attiques de la Nécropole de Tyr: Une étude iconographique* [Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1985], 164).

27 „[…] l'existence d'une ou plusieurs versions alexandrines de l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre apparaît incontestable. Ces versions devaient modifier l'histoire, essentiellement tragique, et en faire »un beau conte d'amour«." (CROISILLE, *Poésie et art figuré…*, 79.)

28 „[…] le thème de la lettre adressée par Phèdre à Hippolyte provient de la même inspiration que la *IVe Héroïde* d'Ovide et doit, comme on l'a vu, remonter à l'époque alexandrine" (CROISILLE, *Poésie et art figuré…*, 87).

29 Louis SÉCHAN, „La légende d'Hippolyte dans l'antiquité", *Revue des Études Grecques* 24, 107. sz. (1911): 105–151, 144–151. (Az esszé néhány megállapítása meghaladottá vált: Séchannak csupán „néhány" szarkofágról van tudomása – ma már több mint hatvan ilyen tárgyról

Kalkmannra Hans Jürgen Tschiedel is 1969-es kötetében, ahol „mindenki által elfogadottnak" nevezi Kalkmann hipotézisét, miszerint a mostoha egy ma ismeretlen alexandriai tragédiában vallott levélben szerelmet Hippolytusnak,[30] s ezt lábjegyzetben hivatkozva egy másik szakirodalmi tétellel, pontosabban annak egy lábjegyzetével is megerősíti.[31] A hivatkozott hely azonban éppen csupán egy bizonytalan felvetést tartalmaz. A főszövegben egy felsorolás részeként az olvasható, hogy a Suda-lexikonban Lykophrón tragédiái között a *Hippolytos* címet is megtaláljuk: de mivel semmit nem tudunk a darabról, a lábjegyzet gyakorlatilag egy erre vonatkozó kérdés: vajon itt szerepelt-e először az írásos szerelmi vallomás?[32] Zárójelben ennek lehetséges mintájaként említi a *Metamorphoses* Byblis-történetét, amelyet Kalkmann is részletekbe menően elemez. A kötet megjelenési évére való tekintettel pedig nem meglepő, hogy Erwin Rohde is csupán „néhány szarkofágot" említ, ahol szerepel levél, illetve elirányít bennünket egy bizonyos Vincentius neve alatt fennmaradt Phaedra-levéltöredékhez, amely Ovidiusszal való *aemulatió*ként is olvasható.[33]

Valamennyi katalógus, hivatkozás és állásfoglalás tehát August Kalkmann 1882-es latin nyelvű értekezéséhez vezet.[34] A neves filológus három állítás kifejtésével igyekszik igazolni azon felismerését, hogy egy mára elveszett hellénisztikus változat ad magyarázatot a Phaidra-mítosz kora császárkori újraértelmezésére. 1. Rámutat a Hippolytos-történet kallimachosi földolgozására, 2. az alexandriai költészet általánosan elfogadott jegyeit mutatja ki az ovidiusi levél egyes

tudunk –, illetve Prokópios föntebb említett *Ekphrasis*át tanítványának, Chorikiosnak tulajdonítja.)

30 Hans-Jürgen Tschiedel, *Phaedra und Hippolytus: Variationen eines tragischen Konfliktes* (Bonn: Habelt, 1969), 43–48.

31 Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 38, 6. j.

32 A feltételezésnek ellentmond a Ioannes Tzetzesnél olvasható megfogalmazás: ἡ δὲ φαρμάκοις τισὶ βουλομένη λῦσαι τὸν ἔρωτα αὐτῆς καὶ μὴ δυναμένη εἰσῆλθε παρὰ τὸν Ἱππόλυτον κἀκεῖνος δὲ μὴ δεξάμενος τὸ ταύτης ῥῆμα ἀπεδίωξεν αὐτὴν μετ' ὀργῆς, „[a dajka] – minthogy valamiféle varázsszerekkel akarta fölöldani a szerelmet, de nem tudta – elment Hippolytoshoz. Ő pedig nem hallgatta végig mondandóját és dühében elzavarta" (1329). A „dajka szava" aligha érthető Phaidra leveleként.

33 Az 5. századra datált Vincentius-költeményben szintén E/1-ben, *epistula*szerűen fogalmazódik meg Phaedra vallomása (lásd *Anth. Lat.* no. 273).

34 August Kalkmann két igen részletes műve jelent meg a témában. Utóbb írt általános, szélesebb szakmai közönségnek szánt elemzése egy évvel korábbi, jóval részletesebb latin nyelvű disszertációjára épít, amelynek kérdésföltevése elsősorban a Hippolytos-mítosz elveszett klasszikus attikai tragédiáira irányul (August Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis quaestiones novae* [Bonn: E. Strauss, 1882]).

soraiban, 3. olyan mitikus történeteket emel ki a *Metamorphoses*ből, amelyekben szerepel levél, valamint közvetítőként a dajka – és mivel ezek esetében több egyezés is tetten érhető a Phaidra-mítosz elemeivel, úgy véli, hogy csakúgy, mint a Byblis- és Myrrha-történetnek, az előbbinek is volt alexandriai variánsa. Érvelésemhez ez utóbbi elemzését tárgyalom részletesebben a következő részben: az ovidiusi történetek részleteit ugyanis érdemes a képzőművészeti ábrázolások felől is megközelíteni.

Kalkmann tanulmányának bevezetője az elveszett tragikus darabok bizonytalanságait taglalja: mire következtethetünk a töredékek alapján. A tényleges elemzés kiindulópontja Virbius alakja, aki az *Aeneis*ben Hippolytus leszármazottjaként szerepel (VII. 761–782). Hippolytust, miután lovai széttépték, Diana szeretete és Aesculapius gyógyfüve visszahozta az életbe, s szeretett istennője ezután Egeria berkeiben rejtette el, nevét Virbiusra cserélve. A Virbius-hagyomány a *Fasti*ban (VI. 735–762) és a *Metamorphoses*ben (XV. 497–551) is szerepel, de egyik sem pontosítja a mostoha vallomásának módját. Az *Aeneis*ben is háttérbe szorul Phaedra alakja: csak annyi szó esik róla, hogy mesterkedése folytán halt meg Hippolytus – viszont Servius a sorokhoz megjegyzi, hogy a történet szerepelt Kallimachos *Aitia* című művében. Kalkmann szerint a névcsere (újjászületés – *'bis vir'* derivatio), valamint hogy maga Hippolytus mesél sorsáról Egeriának, mindenképpen Kallimachos hatása.[35] Hogy a hellénisztikus költőnél megjelent volna Phaidra szerelmes levele, semmi sem indokolja (sokkal valószínűbbnek látszik, hogy a Virbius-hagyomány eredete került középpontba).

A következő egységben Kalkmann, úgy tűnik, Ovidiusra kizárólag mint *aemulator Alexandrinorum*ra tekint, s igyekszik megfosztani őt önálló újításaitól – amiben persze ma sem juthatnánk el bizonyosságokig, tekintettel a rendelkezésünkre álló alexandriai szövegkorpusz méretére. Kalkmann érvei között találunk főként ízlésbeli, általános megállapításokat is, amelyeket a hasonlóan földolgozott történetek „közös sajátosságairól" állít: ilyen az ovidiusi Phaedra leírása Hippolytus külsejéről – hiszen a szépségre való reflektálás az alexandriai költészet jellegzetessége;[36] vagy hogy vadászni vágyódik – hiszen ennek erótikus konnotációjáról szintén szólnak az alexandriai költők.[37] Egyes

35 KALKMANN, *De Hippolytis…*, 56.

36 Uo., 117.

37 Uo., 126. A vadászatról való ábrándozást – akár hellénisztikus közvetítés nélkül – sokkal inkább kézenfekvő a ránk maradt Euripidés-tragédia *delirium*-jelenetéhez kötni, ahol Phaidra azért rohanna a bércekre, venét lovakon száguldva, vadászkutyákat uszítva, hogy Hippolytosszal lehessen (Eur. *Hipp.* 215–238, vö. Ovid. *Her.* IV. 37–46). Az egyértelmű átírást

példák alexandriai előzményét persze nem vitatnánk, de konkrétan egy, a Hippolytos–Phaidra-mítoszban szereplő levélhez nem szolgáltat megingathatatlan bizonyítékot.

Átváltozó történetek Ovidius költészetében

Kalkmann gondolatmenetének legmeghatározóbb eleme – tanulmányának harmadik egysége – a három említett mítosz Augustus-kori változatának összeolvasása: Byblis és Myrrha, illetve kevésbé hangsúlyosan Scylla történetének elemzése alapján következtet arra, hogy a hasonlóságok egy vagy több alexandriai változat újításaival magyarázhatók.[38]

A *Metamorphoses*-részletek esetében szem előtt tartandó az ovidiusi korpuszban működő utalás-játék, a szöveg „átváltozása", amely ezúttal a Hippolytos–Phaidra-mítosz korábbi változataihoz visszanyúlva is megvalósul. A reminiszcenciát, a motivikus egyezéseket azonban véleményem szerint nem azért kell számításba vennünk, hogy a Phaidra-történetnek egy „eredeti" változatát rekonstruálhassuk vagy egy mára elveszett variáns feltételezésével oldjunk föl bizonytalanságokat. Kalkmann fölismerései tanulságosak lehetnek, ha nem ezekre a kérdésekre keressük a választ: a kiemelt részletek a tiltott szerelem jellegzetes történettípusához tartoznak, s ezáltal lépnek párbeszédbe egymással.[39]

---

a vonatkozó helyen maga Kalkmann is fölismeri, de nem elégszik meg a nyilvánvaló párhuzammal. Érvei sorában ráadásul többször közvetett, s időben igencsak távoli példákat találunk – ilyen az *Ephesiaká*ból kiragadott jelenet, ahol Mantó, már nem bírván elviselni szerelmét, levelet ír Habrokomésnak (Eph. Xen. *Eph.* 2. 5). Itt a levelek egyébként szokványos köszönőformulájára fektet nagy hangsúlyt (Kalkmann, *De Hippolytis…*, 98). A Gázai Prokópios változatának említése sem bizonyul elég meggyőző érvnek, tudniillik hogy a rhétorok köztudottan sokat használták az alexandriai írásokat, s ez befolyásolhatta volna a levélírásnak a rhétor *Ekphrasis*ában olvasható jelenetét (Uo., 65–66). Nem mellesleg Prokópios *Ekphrasis*a a történet egyetlen olyan irodalmi földolgozása, ahol a levél nem mint műfaj, hanem mint a vallomás médiuma szerepel – egy olyan prózai szövegben, amelyben a beszélő egy talán valóban létező falfestményt értelmezve mutat be.

38 Kalkmann, *De Hippolytis…*, 61–92. Mindhárom történetben a családi viszonyrendszer súlyos megsértése tematizálódik. Myrrha *incestus*t követ el: dajkája közbenjárásával atyjával, Cinyrasszal hált, Ovidiusnál ebből a frigyből születik Adonis. Byblis csupán megkísérelte a vérfertőzést: saját fivére, Caunus iránt gyúlt szerelemre, aki végül elmenekült tőle, s a lány reménytelen bánatában öngyilkos akart lenni. Scylla pedig elárulta atyját és hazáját: atyja, Nisus hajfürtjét Minosnak ajánlotta, aki elutasította azt.

39 Jóllehet adódna a „családon belüli tiltott szerelem" megjelölés, ettől azonban több okból is elzárkóznék: egyrészt az *incestus* és az *adulterium* (illetve az erre irányuló kísérlet) megkülönböztetése, másrészt a görög és római kultúrkörben eltérő családi viszonyok és a *noverca*

A *Heroides* egyes szám első személyben írott elégikus verssorai hallgatnak a fiktív levelek sorsáról. A *Metamorphoses* két említett története viszont, átadva a narrátornak a szót, folytatja és lezárja a hősnők által teremtett szituációt – megtudjuk, mi történik, ha elküldik a levelet, vagy ha a dajka fölbujtóként, aktívan vesz részt az együttlét megvalósításában. A Kalkmann által azonosított és egymással párhuzamban álló elemek a következők.

Byblist ugyanúgy a *pudor* tartja vissza (*Met.* IX. 515–516), mint Phaedrát (*Her.* IV. 9–10). Először mindketten haboznak, de végül amellett döntenek, hogy levélben vallanak szerelmet (*Met.* IX. 523–525; *Her.* IV. 13). Az általános hasonlóságokon felül levelük szó szerint ugyanazzal az üdvözlő formulával kezdődik.[40] Jóllehet Byblis esetében *incestus*ról van szó, Phaedránál *adulterium*ról, mind a ketten felmentésül mutatnak rá Iuppiter és Iuno, fivér és nővér házasságára (*Met.* IX. 498; *Her.* IV. 133–135), s elképzelt ölelkezésüket a rokoni szeretet leple alá rejtenék.[41] Miután Caunus félrehajítja a levelet, Byblis észhez tér, és megbánja, hogy elküldte azt – „írtam, és kértem, vágyam kiderült – még ha nem is teszek semmi mást: immár nem nevezhetnek bűntelennek" (*et scripsi et petii, reserata est nostra voluntas; / ut nihil adiciam, non possum innoxia dici*; *Met.* IX. 627–628).[42] A történet több változatában is ez a felismerés vezet Phaidra bosszúállásához, az euripidési változatban pedig öngyilkosságához (Eur. *Hipp.* 724–731).

---

alakjának összetettsége miatt is, amelyre a görög változatokban kevés hangsúly kerül. Érdemes azonban figyelembe vennünk, hogy a hősnőket később a képzőművészetben együtt is ábrázolták, pl. a Tor Maranciából előkerült freskón (*LIMC* 7, s. v. Phaedra, no. 19. 358). A freskóról és a római irodalomban szereplő „nőkatalógusok" összefüggéseiről lásd Bettina BERGMANN, „The Lineup: Passion, Transgression, and Mythical Women in Roman Painting", *Eugesta* 7 (2017): 199–246.

40 *Quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem, / hanc tibi mittit amans*, „üdv, melyet, hacsak te nem adod meg neki, nem lelhet meg, attól, ki téged szeret" (*Met.* IX. 530–531); *Quam nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem / Mittit*, „üdv attól, aki híjával lesz annak, hacsak te nem adod meg neki" (*Her.* IV. 1–2).

41 *Dulcia fraterno sub nomine furta tegemus. / est mihi libertas tecum secreta loquendi, / et damus amplexus et iungimus oscula coram*, „Édes, lopott szerelmünket a testvéri név alá rejthetjük. Szabadon oszthatok meg veled titkokat, nyíltan ölelkezhetünk és válthatunk csókot" (*Met.* IX. 558–560); *Cognato poterit nomine culpa tegi. / Viderit amplexus aliquis, laudabimur ambo, / Dicar privigno fida noverca meo*, „A rokoni névvel elrejthető a bűn. Bárki láthatja, ha ölelkezünk, még meg is dicsérnek majd mindkettőnket, rólam azt fogják mondani, bizalmas, szerető mostohája vagyok mostohafiamnak" (*Her.* IV. 138–140).

42 A *Metamorphoses*t latinul Tarrant kiadásából idézem (P. OVIDIUS NASO, *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. TARRANT, Oxford Classical Texts [Oxford: Clarendon Press, 2004]). Shackleton Bailey *reserata* konjektúráját elfogadva itt eltérek Tarrant kiadásának főszövegétől.

Myrrha vívódásának leírása sokkal inkább a szerelmi vágy ellen küzdő Phaidra-képpel mutat hasonlóságokat: ő is próbál ellenállni a *foedus amor*nak. Először a hallgatást választja, majd belátja, csak a halál jelenthet megoldást (*Met.* X. 319, 377; Eur. *Hipp.* 392–402), az öngyilkosság előtt pedig azt kívánja, Cinyras tudja meg halála okát – a görög tragédiában Phaidra utolsó mondata hasonló vágyat sugall: „osztozva bajomban majd megtanul józanul cselekedni".[43] A dajka végül időben közbelép, s ugyanúgy varázsszereket fölajánlva csitítgatja Myrrhát, mint Euripidés darabjában olvasható.[44] Apja neve hallatára ugyanúgy rezzen össze (*Met.* X. 402), mint Hippolytoséra Phaidra (Eur. *Hipp.* 310–312), s még az oltalomkérés is megismétlődik (*Met.* X. 415; Eur. *Hipp.* 333). A *Heroides* Phaedrája ráadásul, amikor Adonis és Venus szerelmével példálózik, a halandó vadászt „Cinyras fia"-ként nevezi meg (IV. 97–98).[45]

Byblis levelét nem kimondottan a dajkája, hanem egy szolgálója kézbesíti (*Met.* IX. 568), de a tiltott szerelem kezdeményezéséhez, úgy látszik, mindenképp szükséges egy harmadik fél beavatása. Phaedra levelében ugyan nem szerepel sem *famula,* sem *nutrix,* de a *Heroides* több levelében is fontos szerephez jut egy bizalmas dajka: a Leander–Hero-levélpárban, Cydippe levelében,[46] illetve az egyik *incestus*-szerelem történetében, a XI. levélben vallja be Canace, hogy a dajka az, aki először ismerte föl és mondta ki a szerelem tüneteit, s gyógyfüvekkel, varázsszerekkel próbált a lányon segíteni.[47] Euripidés szintén vele mondatja ki, hogy Phaidra szerelmes, s ugyanígy varázsszerrel enyhített volna úrnője szerelmi kínján – vagy más értelmezés szerint épp ellenkezőleg: valósította volna meg a szerelmi

43 *'care vale Cinyra; causam te intellege mortis'*, „légy boldog, drága Cinyras, s értsd meg, hogy halálom oka te vagy!" (*Met.* X. 380); τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται, „majd ha ő is osztozik az én bajomban, több szerénységet tanul" (Eur. *Hipp.* 730–731; ford. Trencsényi-Waldapfel Imre).

44 *Seu furor est, habeo, quae carmine sanet et herbis*, „vagy (ha) őrült vágy emészt, van valakim, aki majd dallal és gyógyfüvekkel meggyógyít" (*Met.* X. 396); εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι· / φανήσεταί τι τῆσδε φάρμακον νόσου, „van bűvös ének, hathatós ráolvasás, és van betegségednek is varázsszere" (Eur. *Hipp.* 478–479, ford. Trencsényi-Waldapfel).

45 A Myrrha-történet változatainak közös elemeiről egészen más képet alkothatnánk Helvius Cinna elveszett *Zmyrna* című költeményének ismeretében.

46 Cydippe azon félelmének ad hangot, hogy valaki kihallgathatja bizalmas dajkájával *(conscia nutrix)* folytatott beszélgetését (XXI. 19–20). A lány ráadásul néhány sorral följebb Hippolytus és Diana különleges kapcsolatát is megemlítette (XXI. 9–13).

47 *Prima malum nutrix animo praesentit anili, / prima mihi nutrix 'Aeoli' dixit 'amas'*, „Bölcs, vén dajkám vette a bajt legelőször észre, / s mondta először a szót: »Aeolis, ez szerelem!«" (*Her.* XI. 35–36; ford. Muraközy Gyula).

együttlétet.[48] Ez esetben is inkább motívumegyezésről beszélhetünk, semmint egyenes allúzióról.

A dajka tehát mind a Phaidra-mítoszban, mind a tiltott szerelemről szóló történetekben fontos szerepet játszik, érdemben befolyásolja az eseményeket. A szerelmi vallomást középpontba állító ábrázolásokon pedig szinte állandó szereplőként látható Phaedra és Hippolytus között. Howard Jacobson ezt olyannyira meghatározónak látta, hogy a levél kézbesítésében egy ma ismeretlen görög irodalmi változat kvázi illusztrációját ismerte föl és figyelmen kívül hagyta az Ovidius-*epistula* szerepét.[49] Véleményem szerint, amennyiben Jacobsonhoz hasonlóan az ábrázolásokra általánosan, a hasonlóságokat előtérbe állítva tekintünk, akkor a dajka alakja nem feltétlenül a kézbesítést, hanem a közvetítést testesíti meg, akár jelen van Hippolytus, akár nem. A diktált szavak leírása (1. freskó), a levél átadásának szándéka (2. freskó) ennek eltérő típusú és horderejű megfogalmazása, amely konkrét irodalmi előképek nélkül, önmagában is értelmezhető. A dajka jelenléte egyértelművé teszi, hogy a látottakat a társadalmi normákat áttörő szerelmi kapcsolatok keretei közé kell helyeznünk, ahol egy bizalmas „segítségnyújtására" és titoktartására van szükség. Ezt az értelmezési keretet nem a mítosz görög változatai kínálják, ahol a dajka elsősorban tragédiaszereplőnek tekintendő, hanem a korabeli szerelmi költészet. A házasságtörő és vérfertőző szerelmi kapcsolatok kezdeményezői tisztában vannak tettük súlyosságával. Phaedra és Byblis arról vallanak, amit *nem szabad* kimondaniuk: leveleiket nem a távolság áthidalása, hanem éppen a kettős értelemben vett közelség hívja életre. Ezáltal az írótábla a titkok fizikailag megragadható jelképévé válik.

A mítoszváltozatok kellő mozgásteret biztosíthattak az *egyes* megfogalmazásokba illeszthető, s csupán adott esetben új(szerű) elemeknek, legyen szó tudatos újraalkotásról (a levél szerepének megváltoztatása Ovidius részéről) vagy sze-

48 *Quas mihi non herbas, quae non medicamina nutrix / attulit audaci supposuitque manu*, „menynyi füvet, gyógyírt hordott nekem össze a dajkám, / s adta nekem bátor kézzel e gyógyszereket" (*Her.* XI. 41–42; ford. MURAKÖZY Gyula). Roisman értelmezése szerint Euripidés Phaidrája manipulálja a dajkát, hiszen a segítség fölajánlásában ő fölismeri annak mögöttes, valós szándékát: el fogja mondani Hippolytosnak – s Phaidra maga is ezt szeretné (Hanna M. ROISMAN, *Nothing Is As It Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytos* [Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999]).

49 „The question of whether there existed a Greek version of the myth in which Phaedra wrote Hippolytus a seduction letter is much vexed. The fact that Roman art sometimes represents the nurse bringing such a letter to Hippolytus […] makes it difficult to disbelieve in the existence of such a Greek literary treatment" (Howard JACOBSON, *Ovid's Heroides* [Princeton: N. J. University Press, 1974], 146, 11. j.).

mélyes olvasói élmény kifejezéséről (egyetlen sornyi idézet a *graffito* szerzőjétől). Az imént bemutatott történetek tehát játékosan alludálnak egymásra – de ez az Ovidius által teremtett kapcsolat hogyan jelenhet meg a Phaedra-ábrázolásokon?

A vallomás elutasításának képi megfogalmazása

A képzőművészetben az írótábla egyértelműen Phaedra attribútuma lesz, s ez minden bizonnyal Ovidius feldolgozásának ismertségével és népszerűségével magyarázható. Nem csupán szükségtelen, de indokolatlan is hellénisztikus mintát feltételeznünk. Az alexandriai költők kevés érdeklődést mutatnak a levél motívuma iránt, csupán a késő hellénisztikus prózairodalomban szerepel, annak ellenére, hogy a magán- és gazdasági szférában egyre elterjedtebb (erre mutat a papirusz-leletanyag is).[50] Ha a freskóábrázolásokon látható leveleket, illetve íráshoz kapcsolódó tárgyakat vesszük szemügyre, a campaniai falfestészetben mitológiai ábrázolásokon – szemben a hétköznapiakkal – csak ritkán találkozunk levéllel: a négy ismert példa egyike az általam korábban bemutatott Phaedra-ábrázolás.[51] Ahogy Gesztelyi Tamás is megállapítja, nem szükséges egy elveszett alexandriai változatot feltételeznünk, amely nyomán mind a képzőművészetben, mind az irodalomban megjelent Phaedra szerelmes levele, ha a mindennapi életben használatos eszközökből is kiindulhatunk – ugyanakkor a *Heroides*-levél és az ábrázoláson megjelenő írótábla nem értelmezhető önmagában, egy zárt rendszerben.

A pompeii és a *domus aureá*ból előkerült freskókon Hippolytus nem egyszerűen a levél címzettjeként jelenik meg az ábrázolásokon, hanem annak visszautasítójaként: a hangsúly tehát nem Phaedra levélírására kerül, hanem az arra adott reakcióra, amely minden esetben az elhatárolódás, az ellenkezés. Az érintkezés és érintés vágyának tilalmát, a családtagok között feszülő, képletesen értett távolságot a dajka és a levél szerepeltetése eleve nyomatékossá teszi, Hippolytus mozdulata nélkül is.

Föntebb utaltam arra, hogy a *Heroides*-levelek monologikus formája kizárja annak lehetőségét, hogy a leveleken keresztül megismerhessük azok esetle-

50 Patricia Rosenmeyer monográfiájában külön fejezetet szentel a hellénisztikus irodalomnak is, amelyben néhány ajándékkísérő levelet, illetve Akontios és Kydippé kallimachosi történetét elemzi (Patricia A. Rosenmeyer, *Ancient Epistolary Fictions: The Letter in Greek Literature* [Cambridge: Cambridge University Press, 2001], 98–130).

51 Elizabeth A. Meyer, „Writing Paraphernalia, Tablets, and Muses in Campanian Wall Painting", *American Journal of Archaeology* 113 (2009): 569–597, 580–581.

ges kézbesítését és hatását – mind a dajka közbenjárása, mind a levél eljuttatása független az Ovidius-*epistula* tartalmától. Byblis levele azonban eljut Caunushoz, így testvére reakciója a vérfertőző ajánlatra megrajzolja azt a képjelenetet, amelyben egy szintén családon belüli, erótikus kezdeményezésre a levél címzettje „válaszol".[52] Hippolytus a falfestményeken és szarkofágokon úgy hárítja mostohaanyja vallomását, ahogyan Caunus Byblisét: megrökönyödve, hirtelen haraggal hajítja el a levelet, amelyet végigolvasni sem bírt.[53]

A vérfertőző kapcsolatokhoz képest Phaedra viszonzatlan szerelme és elutasításra predesztinált ajánlattétele más megítélés alá esett. A kezdeményezett együttlét nem valósult meg, s az asszony a mítosz drámai földolgozásaiban tettét megbánva öngyilkos lett – jóllehet a falfestményeken egyetlen képelem sem utal erre, legalábbis nyíltan nem. Az ajánlattétel eszköze, a levél azonban Phaedra ikonográfiájának szinte állandó eleme lett: a *Heroides* hősnői közül egyedül őt ábrázolták írótáblával, még a késő antikvitás művészetében is.

Phaedra alakjához hozzátartozik, hogy a *pudor*t szem előtt tartva küzd a szerelmi szenvedély kényszerítő ereje ellen. Az ábrázolások ikonográfiai jegyeit vizsgáló Paulette Ghiron-Bistagne szerint – a levél megjelenése ellenére, amely ennek a harcnak a feladását szimbolizálja – alapvetően Phaidra személyes drámáján, a belső konfliktuson van a hangsúly.[54] Jóllehet az ábrázolások többségén, s különösen a császárkori szarkofágokon az asszony szenvedése lesz meghatározóvá, az irodalmi változatokban a jóhírét és tisztességét szem előtt tartó, vágya ellen haláláig tiltakozó nő alakja bizonyul

52 Déborah Roussel hasonlóképpen vélekedik, de nem kapcsolja össze megállapítását a képzőművészeti ábrázolásokkal (*Ovide épistolier*, 163, 26. j.).

53 *Attonitus subita iuvenis Maeandrius ira / proicit acceptas lecta sibi parte tabellas*, „hirtelen haragtól felindulva az ifjú Maeander-sarj / elhajítja az alighogy kézhez vett levelet, melybe éppen csak beleolvasott" (*Met.* IX. 574–575). Phaedra *perlege!* imperativusát az *epistula* 3. sorában emiatt így fordítanám: „olvasd *végig*!" Hasonló dinamika ismerhető fel a Scylla-történet egy ábrázolásán is, ahol Minos hasonló mozdulattal utasítja el a hajfürtöt: Pompeii, *casa dei Dioscuri*, VI. 9, 6–7.

54 Paulette GHIRON-BISTAGNE, „Phèdre ou l'amour interdit: Essai sur la signification du »motif de Phèdre« et son évolution dans l'antiquité classique", *Klio* 64, 1–2. sz. (1982): 29–49. A szarkofágokról lásd elsősorban Sabine ROGGE, *Die Attischen Sarkophage: Achill und Hippolytos*, Die Antiken Sarkophagreliefs Band 9 Teil 1 (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1995), 73–92; esettanulmány: Björn C. EWALD, „Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach: Notes on tan Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento", in *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi,* eds. Jas ELSNER and Janet HUSKINSON, 261–307 (Berlin–New York: De Gruyter, 2011); összehasonlító áttekintés: Guntram KOCH und Hellmut SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Handbuch der Archäologie (München: Beck, 1982), *passim.*

szokatlannak, szemben a segítőjét, kiszemeltjét és férjét manipuláló mostoha karakterjegyeivel.

Hogyan járulhatott hozzá a Phaidra-alak összetettségéhez Ovidius sok tekintetben újító megoldása? Euripidés első *Hippolytos*-darabja az athéni közönség fölháborodását váltotta ki, mert az asszony nyílt színen vallott szerelmet Théseus fiának; ahogyan Seneca színpadán sem bír uralkodni szenvedélyén, amely ellen egyébként sem tiltakozott. Ovidius hősnője tiltott dolgokat ír le, s arra a szégyenérzetre, *pudor*ra hivatkozik, amely miatt Euripidés darabjában az öngyilkosság mellett dönt. Phaedra a későbbi – nem mellesleg Hippolytus sorsát előtérbe helyező – földolgozásokban nem lép ki Potifárné rágalmazó szerepéből (Verg. *Aen.* VII. 765; Ov. *Met.* XV. 497–505; *Fasti* VI. 737–738). Ovidius hősnőjeként viszont érvényt szerezhet személyes hangjának: azt állítja, őszinte szerelem készteti házasságtörésre – a pompeii *graffito* alkotója bizonyára okkal választotta éppen ezt a sort a freskó értelmezésére.

A *Metamorphoses*ben Byblis és Myrrha nem törhettek ki a *scripta puella* szerepköréből: egy kívülálló narrátor elbeszélésében ismerhettük meg történetüket. Phaedra azonban megkapta a lehetőséget, hogy a tragikus halálhoz vezető szerelem elégiába illő oldalát is megmutassa. Az *epistulá*ban szerelmes nőként mutatkozik be, a többi hősnőhöz hasonlóan ő is rokonszenvet akar ébreszteni olvasójában. A műfaj azonban tárggyá változott a falfestményeken, és ez lehetetlenné tette, hogy a *Heroides*ben megrajzolt szenvedő szerelmes felülírhassa a korábbi *scripta noverca* alakját. Az írótábla ugyanis mindannyiszor elárulja, hogy engedelmeskedett a Szerelem parancsának: a képzőművészet nem a rágalmazó mostoha, hanem a tiltott szerelem mellett elköteleződő asszony bűnét tette időtlenné, s ebben vitathatatlan szerepe volt Ovidiusnak, aki a *Heroides* Phaedra alakját beleírta a *Metamorphoses* vérfertőző nőalakjaiba.

Dobos Barna

MENEKÜLŐ ELÉGIA

A határhelyzetek poétikája a *Fasti* Venus és Amor-történetében*

Ovidius római kalendáriumról írt, befejezetlen költeményének recepciója a kétezres években erőteljesen megélénkült; tanulmányok, kommentárok és önálló monográfiák jelzik a mű újraértelmezési kísérleteit.[1] A kutatók ezekben olyan, eddig kevésbé tárgyalt kérdéseket boncolgatnak, melyek a 20. században éppen a *Fasti* költői alkotásként való elmarasztalásához vezettek: ezek között találjuk a mű befejezetlenségének problémáját,[2] az elbeszélés töredezettségét, valamint az ironikus olvasat lehetőségének kérdését is,[3] melyek megválaszolásához és értelmezéséhez a kurrens irodalomtudomány nézőpontjait is felhasználták, többek között a költői szöveg metapoétikus utalásrendszerének feltárásakor – e téren Carole E. Newlands munkásságát érdemes kiemelni. Ezen eredményeket szem előtt tartva kísérelem meg értel-

* A tanulmány az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült. Köszönettel tartozom Krupp Józsefnek a tanulmány megírásához nyújtott segítségéért, a kézirat lektorának, Acél Zsoltnak értékes javaslataiért, valamint Rung Ádámnak hasznos tanácsaiért.

1 Simon Lajos Zoltán, „A Fasti-kutatás új irányai", *Antik Tanulmányok* 52, 2. sz. (2008): 255–263, 255. A *Fasti* kutatásának különböző iskoláiról, irányzatairól (irodalomtörténeti, történeti megközelítésekről) és a köztük kibontakozó vitákról lásd Elaine Fantham, „Recent Readings of Ovid's Fasti", *Classical Philology* 90, 4. sz. (1995): 367–378.

2 Száműzetése idején Ovidius kisebb-nagyobb betoldásokkal bővítette a szöveget, néhol elhagyhatott belőle. A *Fasti* hat könyvét legkésőbb Kr. u. 8-ra megírhatta, száműzetése korai éveiben a *Tristia* és az *Epistulae ex Ponto* megírására fordította költői energiáit, a kalendáriumhoz csak Augustus halála után nyúlhatott ismét, vö. Ovid, *Fasti 1: A Commentary*, Steven J. Green (Leiden–Boston: Brill, 2004), 15–17.

3 Simon, „A Fasti-kutatás…", 256.

mezni a *Fasti* második könyvéből Venus és Amor menekülésének elbeszélését (*Fast.* II. 459–474).

A *Fasti*ra – és az ovidiusi költészetre általában – jellemző az önreflexív beszédmód. Ami a metapoétikusként értelmezhető szövegrészek vizsgálatát illeti,[4] Ovidius *Metamorphoses*ének recepciójában a látás, a hallás és a tapintás motívumai a részletesen tárgyalt kérdések közé tartoznak.[5] Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy ezeknek a termékeny értelmezési szempontoknak figyelmet szenteljek a *Fasti* második éneke utolsó – csillagképekhez kötődő – aitiológiai mítoszának elemzése során.[6] Ebben az elbeszélésben is előtérbe kerül a látásból és a hallásból adódó bizonyosság kérdésessége, valamint ezek félreértéséből adódóan a megtévesztés, az illúzió jelensége. Elemzésemben ezután a *locus amoenus* figuratív terének, valamint a képzelet és valóság kettősének szerepét vizsgálom. A rövid történet poétikai, földrajzi, végül – Venus észleletei miatt – tematikai szinten is a liminalitás állapotát jeleníti meg. Egy olyan köztes állapotot, határhelyzetet, melyben sem a szereplők, sem a narrátor, de még az olvasó sem tudhat biztosan tájékozódni, s a határok jelenléte az átlépés gesztusára csábítja az elbeszélőt is.

Ovidius didaktikus költeményének második énekében Venus és Amor története szervesen illeszkedik az ének tágabb kontextusába: a Lupercalia meghatározza a február hónaphoz kötődő rítusok, aititológiai mítoszok és lazábban kapcsolódó gondolattársítások, asszociatív játékok irányát.[7] Az ünnep nem mentes a politikai visszhangoktól sem: Caesar a karneváli forgatag felfordult hangulatát kihasználva játszik el – Antoniusszal együtt – az egyeduralom lehetőségével, s később Augustus sem marad semleges az ünneppel kapcsolatban.[8]

4 A metapoétikus olvasaton alapuló értelmezés meghatározásához lásd Acél Zsolt, *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), 10.

5 Lásd pl. Konkoly Dániel, „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)", *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 56–64.

6 Ovidius két nagy művének összehasonlító elemzéséhez, az elégikus és epikus elbeszélés sajátosságainak vizsgálatához a mai napig megkerülhetetlen: Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse 71, 7 (Leipzig: Teubner, 1919), 4–6.

7 A Lupercaliához általánosságban lásd T. P. Wiseman, „The God of the Lupercal", *The Journal of Roman Studies* 85 (1995): 1–22; Hegyi W. György, „Róma határai: a Lupercalia", *Ókor* 12, 1. sz. (2013): 60–66; Adamik Tamás, „A római év és a Lupercalia", *Vallástudományi Szemle* 2, 1. sz. (2006): 78–92. Ovidius és a Lupercalia kapcsolatához lásd A. W. Holleman, „Ovid and the Lupercalia", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 22, 2. sz. (1973): 260–268, valamint a jelen kötetben olvasható tanulmányt: Rung Ádám, „Miért meztelenek a Lupercusok? A *Fasti* és Ovidius mint nagyon is római szerző".

8 Caesar és a Lupercalia kapcsolatához lásd Karl-Wilhem Welwei, „Das Angebot des Diadems

E sokszínű énekben az olvasó Árkádia időtlen ősidejéből a „jelen" Rómájáig, Lydia hegyeitől és az Euphrates folyamától egészen a csillagokig járhat be teret és időt, miközben a szöveg modalitása állandó mozgásban marad: dinamikussága fenntarthatja a folyamatos figyelmet, mivel a humor, a komolyság, az epikus fennköltség, tragikusság, himnikus, didaktikus és frivol felhangok mind jelen vannak, kimutathatóak az egyes epizódok figyelmes olvasása során.[9]

A műfaji kódok: a metapoétikus olvasat lehetősége

Minden egyes határ önmagában hordja átlépésének lehetőségét, de hogy átléphessük, fel kell fedezni, vagy adott esetben meg kell alkotni e határokat. A római költészet esetében a műfajok formai meghatározottságai adhatnak egy olyan támpontot, amelyből kiindulva a határok felállíthatók és áthághatók. A határátlépések aktusával, a műfajok keverésével a költők még transzprarensebbé tehetik a műfajok elkülönülését, viszont e határozott elkülönítés is része lehet egy sajátos poétikai játéknak, amellyel még tovább árnyalhatják költői szövegük jelentéseit. Vagyis érdemes különbséget tenni a megörökölt, kötöttebb műfajok képzete és a folyamatosan változó, mozgásban lévő műfajhatárok között. E határokra utalva a költők egy olyan önreflexív horizontot is megnyithatnak, melyben magára a költészetre, a műfajokra és a művek megírására is reflektálhatnak. A tárgyalt epizódban a Gigantomachia a harcok toposszá merevedett példájaként az epikus hangnemet, a hősköltményekre jellemző beszédmódot juttatja az olvasó eszébe. E történet adja az elbeszélés keretét,[10] amivel megnyílik a metapoétikus olvasat horizontja is az elsődleges olvasat mellett. Ezt tovább árnyalja az a tény is, hogy az epizód főszereplőjeként az a két isten jelenik

an Caesar und das Luperkalienproblem", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 16, 1. sz. (1967): 44–69; J. A. North, „Caesar at the Lupercalia", *The Journal of Roman Studies* 98 (2008): 144–160.

9 Matthew Robinson, *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 1. A továbbiakban: Robinson, *Comm.*

10 Az Augustus-kori irodalomban a gigászok harcának topikus motívuma többek között Vergilius, Horatius és Propertius műveiben is megjelenik. A költők gyakran élnek a Gigantomachia említésével a *recusatio* alakzatában. A kérdéshez lásd Philip R. Hardie, „Some Themes from Gigantomachy in the *Aeneid*", *Hermes* 111, 3. sz. (1983): 311–326; D.C. Innes, „Gigantomachy and Natural Philosophy", *The Classical Quarterly* 29, 1. sz. (1979): 165–171; Robert Maltby, „Major Themes and Motifs in Propertius' Love Poetry" in *Brill's Companion to Propertius*, ed. Hans-Christian Günther, 147–183 (Leiden–Boston: Brill, 2006), 171; David A. Traill, „Horace *C.* 1.3: A Political Ode?", *The Classical Journal* 78, 2. sz. (1982–1983): 131–137.

meg (Venus és Amor), akik a szerelmi elégia megkerülhetetlen ihletői, segítői. Venus a *Fasti* negyedik énekének nyitányában kap még kiemelt szerepet, mivel Ovidius hozzá fohászkodva kezdi az éneket (IV. 1–10),[11] s kifejti, hogy az istennőn kívül nincs más isten, más téma, amely méltó lenne a dalba foglalásra, továbbá, hogy minden eddigi költői sikerét is az istennőnek köszönheti.

A Halak *aition*jának elbeszéléséből megtudjuk, hogy az Olympost ostromló Typhon elől Venus és Amor keletre menekültek, egészen az Euphrates folyóig. A földszülte lény megjelenése a második könyv mítoszai között ismét a féktelen vadságot juttathatja az olvasó eszébe, melyre a Lupercalia miatt már eleve pozicionálva volt a befogadó figyelme.[12] A menekülő istenek a folyóparton egy árnyas ligetet találnak, amelyben elrejtőzhetnének, viszont a szél zúgásától és a nádas susogásától Venus megriad, mivel fél, hogy ellenséges csapatok elragadják őt és gyermekét. E félelemtől hajtva vízbe veti magát, miközben Amort magához öleli, de még az ugrás előtt a nymphákhoz fohászkodik segítségért. A folyam halai megmentik az istenségeket, amire a csillagkép mindig emlékeztetni fogja az ég felé tekintő halandókat.[13] A narrátor ezt a rövid elbeszélést ágyazza kettős aitiológiai mítoszba, melynek első fele a Halak csillagkép elnevezését magyarázza (II. 459–472), míg a másodikban kifejti, hogy az említett esemény miatt a szírek tartózkodnak a halevéstől (473–474):

11 A *Fasti* negyedik énekének egységét Venus személye adja: Ovidius az ének első felében az istennő lehetséges leszármazásai közül a költők által hagyományozott tradíciót, a római nép történetében hangsúlyos változatot (a gens Iulia Venustól származik), valamint a filozófusok magyarázatát emeli ki (Venus és a tavasz kapcsolata). E megközelítés Varro hármas felosztását veszi alapul, melyet a római antikvárius filozófus az *Antiquitates rerum divinarum*ban fejt ki. A negyedik énekben elbeszélt mítoszok és rítusok, valamint a hozzájuk kötődő istennők is mind kapcsolódhatnak Venushoz. Ceres, Cybele, Tellus, Proserpina és Vesta egyaránt Venus egy-egy változataként is értelmezhető, így téve meg az istennőt a hónap megkerülhetetlen szervező erejévé, kiindulópontjává (C. M. C. Green, „Varro's Three Theologies and their Influence on the *Fasti*", in *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, ed. Geraldine Herbert-Brown, 71–100 (Oxford: Oxford University Press, 2002), 78–79; 83.

12 E rendezetlen őskáosz a második énekben újra és újra felbukkan, a kérdéshez lásd Angelo Brelich, *Római variációk az eredet témájára*, ford. Nagy Andrea (Budapest: Gondolat, 2008), 66–69.

13 A halak a Paul Murgatroyd által alkalmazott aktánsmodell alapján, mellyel az egyes szereplők tipikusnak mondható szerepeit osztályozza, segítőként *(helper)* jelennek meg az epizódban, hasonló szerepet töltenek be, mint például a delfin Arion megmenekülésekor. A modellt A. J. Greimastól veszi át a kanadai filológus, ezzel próbálja az egyes szereplőket és a hozzájuk kapcsolható általánosabb tevékenységeket átláthatóbbá tenni (Paul Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti* [Leiden–Boston: Brill, 2005], 154–155).

te memorant fratremque tuum (nam iuncta micatis
signa) duos tergo sustinuisse deos.
terribilem quondam fugiens Typhona Dione,
tum, cum pro caelo Iuppiter arma tulit,
venit ad Euphraten comitata Cupidine parvo,
inque Palaestinae margine sedit aquae.
populus et cannae riparum summa tenebant,
spemque dabant salices hos quoque posse tegi.
dum latet, insonuit vento nemus: illa timore
pallet, et hostiles credit adesse manus,
utque sinu tenuit natum, 'succurrite, nymphae,
et dis auxilium ferte duobus' ait.
nec mora, prosiluit. pisces subiere gemelli:
pro quo nunc, cernis, sidera nomen habent.
inde nefas ducunt genus hoc imponere mensis
nec violant timidi piscibus ora Syri.

Úgy tartják, bátyáddal közösen (hiszen csillagképként együtt ragyogtok) két istent hordtál a hátadon. Egykor Dione a szörnyű Typhon elől menekülve, akkor, amikor Iuppiter küzdött az égi uralomért, elért az Euphrateshez, kísérete a csöpp Cupido volt, és a szír folyam partjára telepedett. A part(ok) felső részét beborították a nyárfák és a nádas, a füzes reményt adott, hogy ők is elrejtőzhetnek. Amíg rejtőzik, a berek megrezzen a széltől, s ő belesápad a félelembe, azt hiszi, ellenséges csapatok veszik körül, és ahogy gyermekét ruhája redői között tartja, így szól: „Jöjjetek nimfák, és segítsétek meg e két istent!" Késlekedés nélkül ugrott; két hal sietett segítségükre: most emiatt hívják így a csillagképet, látod.[14] Ezért tartják a szírek istentelennek feltálalni e fajt asztalukon, és ettől félve nem szentségtelenítik meg ajkukat a hallal.
(II. 459–474)[15]

Ha az egyes kifejezések elsődleges jelentése mellett azok konnotációit is figyelembe vesszük, akkor az eposz és elégia műfajiságára utaló „terminusok"

14 Ovidius egész költeményét Germanicusnak ajánlja; Tiberius fogadott fia szintén vonzódott az irodalomhoz.

15 A további idézetek mindegyike, amennyiben külön nem jelzem, saját fordításom. A latin szövegrészletek az alábbi kiadást követik: P. Ovidius Naso, *Fastorum Libri Sex*, Recensuerunt E. H. Alton, D. E. W. Wormell et E. Courtney, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Leipzig: Teubner, 1978).

mutatkozhatnak meg az első olvasatra „konkrétabb" jelentésűnek tűnő szavak mögött is. E „rétegek" nem különíthetők el egymástól élesen: egy ironikus mondat legalább részben jelentheti azt is, amit szó szerinti jelentésként azonosíthatunk, és egy szó szerint értettnek látszó kijelentés is megengedheti az ironikus olvasatot. Venus és Amor történetét megelőzően az epizód naptárbeli helyének kijelölésekor az elbeszélő kifejti, hogy az Aquarius csillagkép már lehanyatlott: *iam levis obliqua subsedit Aquarius urna* („már aláhanyatlott megdőlt korsójával a könnyű Vízöntő", II. 457). Phoebus égi útja – a zodiákus csillagképein keresztül – alapvető referenciapontként vissza-visszatér a költeményben, az elbeszélő az év múlását így jelzi. Korábban, már az első énekben is ezt olvashatjuk, amikor az adott időpont naptárban elfoglalt helyét a Nap égi útjával írja le: *Haec ubi transierint, Capricorno, Phoebe, relicto / per iuvenis curres signa regentis aquam* („Phoebus, miután ezek [az ünnepek] elmúlnak, és már hátrahagytad a Bak csillaképet, a vízért felelős ifjú csillagképén fogsz keresztülfutni", I. 651–652). A Nap a Bak csillagképből az Aquarius konstellációba vándorol, míg a második énekben ez a csillagkép tűnik el az éjszakai égboltról. Amellett, hogy ez az asztrális út minden évben megismétlődik, ez adja a költemény alapvető keretét is, mivel a naptár az év múlásával együtt halad és mutatja az aktuális ünnepeket; továbbá az állatöv csillagképei többletjelentéssel is bírhatnak a költői szövegben. A Bak és a Vízöntő csillagképet kimerítően elemzi Newlands – azok politikai olvasatát adva –, és kifejti, hogy a Bak Augustus zodiákusaként kiemelt helyet töltött be a princeps propagandájában; a Vízöntő pedig Ganymedes elrablását, Iuppiter erotikus és destruktív oldalát juttathatja az olvasó eszébe. Az istenek „magasztos" ura sem tud ellenállni vágyainak, visszaél hatalmával és többször is erőszakhoz folyamodik.[16]

A Vízöntő jelzőjeként a *levis* melléknevet olvashatjuk a műfajiságra való utalásként; e kifejezés Ganymedes zsenge ifjúságára utalhat, aki nem tehetett semmit a iuppiteri önkény ellen. Az ugyancsak a második énekben elbeszélt Holló–Kígyó–Kehely-epizód elemzése során Newlands bemutatja a *levis*hez hasonló jelentéssel bíró *tenuis* melléknév metapoétikus értelmezésének lehetőségét.[17] A folyamatosan hullámzó műfajiságot szemlélteti az a tény is, hogy a Vízöntő kancsóját megelőző disztichonokban a szelek féktelenségéről beszél Ovidius (II. 453–456), akikről a *Metamorphoses* első könyvében megtudjuk, hogy

16 Carole E. Newlands, *Playing with Time* (Ithaca–London: Cornell University Press, 1995), 45–46; Byron Harries, „Ovid and the Fabii: *Fasti* 2.193–474", *The Classical Quarterly* 41, 1. sz. (1991): 150–168, 166–167.

17 Carole E. Newlands, „Ovid's Ravenous Raven", *The Classical Journal* 86, 3. sz. (1991): 244–255.

muszáj volt őket szétválasztva különböző égtájakra küldeni, mert együtt széttépnék, szétszaggatnák a világot (*Met.* I. 57–66). A szelek eposzi féktelensége, félelmetes vadsága megelőlegezi a földszülte szörny keltette rémületet, börtönük ajtaja szélesen kitárva már nem fékezi meg őket: *flamina non constant, et sex reserata diebus / carceris Aeolii ianua lata patet* („süvítenek a szelek, és hat napon át az aiolosi börtön felnyitott széles ajtaja kitárva", *Fast.* II. 455–456). A további párhuzamos szöveghelyek megidézését mellőzve az *Amores* első elégiájának következő sorait érdemes szem előtt tartani, melyben már határozottan körvonalazódnak az egyes kifejezések műfaji vonatkozásai. Az eposz megírásának lehetőségét Amor teszi lehetetlenné, aki ellop egy lábat a hexameter második sorából:

cum bene surrexit versu nova pagina primo,
attenuat nervos proximus ille meos.
nec mihi materia est numeris levioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.

Alighogy az új lap jól indult az első sorral, a következő meggyengíti [költői] erőmet. E könnyedebb metrumhoz nincs megfelelő témám, sem egy fiú, sem hosszú haját egybefonó lányka.
(*Am.* I. 1, 17–20)[18]

Ovidius költészetében újra és újra rákérdez a műfaji határokra, s e határok elmosódását, szétfeszítését viszi színre, viszont míg az *Amores* idézett elégiájában a költő igen konkrétan fogalmaz, addig a *Fasti* tárgyalt részében a homályos, sőt többértelmű fogalmazás lehetővé teszi mind az elsődleges olvasatot,

18 Az *Amores* szövegrészletét Kenney kiadása alapján közlöm. A költő panaszával kezdődik az *Amores* első elégiája: éppen arra készült, hogy harcról és hősökről írjon, de Cupido ellehetetleníti az eposz megírását, mivel ellopja a második sor egyik verslábát, így a tervezett epikus versmérték, a daktilikus hexameter helyett elégikus disztichon születik. Ovidius már első elégiájában sem epekedő szerelmesként jelenik meg csupán, hanem a szerelmi elégia költőjeként, aki tudatában van pozíciójának, és az elégia megírásának minden fortélyával rendelkezik. A kérdéshez lásd W.-L. Liebermann, „Liebe und Dichtung: Was hat Amor/Cupido mit der Poesie zu schaffen? Ovid, *Amores* I, 1", *Mnemosyne* 53, 6. sz. (2000): 672–689; Niklas Holzberg, *Die römische Liebeselegie: Eine Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 90; Bernhard Zimmermann, „Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum: Zur Poetik der Liebesdichtungen Ovids" in *Ovidius redivivus: Von Ovid zu Dante*, Hg. Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann, 1–21 (Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994).

mind pedig a metapoétikus értelem felkutatásának lehetőségét. Az elégikus és epikus műfajjelölő kódokat figyelembe véve a következő értelmezés adható a Venus és Amor menekülésének leírását megelőző kijelentésnek. Az elbeszélő felhívja a figyelmet arra, hogy a *levis Aquarius* „lehanyatlik", „elmerül", vagyis az elégia mintegy átadja a helyét az eposznak – ha csak időlegesen is –, hiszen a következő sorokban a Typhon által metonimikusan megidézett Gigantomachia jelenik meg.

A szövegben a *mora* szó is feltűnik, melynek a *Fasti* más részeit elemezve az értelmezők szintén jelentős metapoétikus többletjelentést tulajdonítanak; a *mora* szóval szinte minden esetben az epikus költészetre tesz utalást a költő.[19] Egy szintén a *Fasti* második énekében elbeszélt történetben a hollóról, a kígyóról és a kehelyről szólva Ovidius háromszor használja főnévi alakban (II. 248, 256, 259) és egyszer igeként (249) a késlekedést kifejező *mora* szót, amivel a Fabiusok – korábban elbeszélt – *celeritas*át humorosan ellenpontozza. Bár míg a Holló esetében a *tardus* melléknévvel alkot szintagmát a *mora* főnév (256), mellyel a madár késlekedését hangsúlyozza a beszélő, addig Venus késlekedés nélkül ugrott a vízbe (*nec mora, prosiluit*, 471). A holló *(corvus)* késlekedését, majd büntetését leíró részben szintén a költői megalkotottság, a poétikai öntükrözés kap kiemelt szerepet. Apollo megbízza a madarat, hogy a Iuppiternek bemutatandó áldozathoz hozzon vizet, de a madár egy fügefa miatt késve teljesíti megbízását, majd hazudni próbál az istennek, aki emiatt eltiltja a friss víztől. E friss vizet *tenuis*ként írja le Ovidius, ezzel a víz mint a költő (ebben az összefüggésben kifejezetten Kallimachos) ihletének forrása is beemelődik a szöveg világába.[20]

Venus tehát nem mérlegel, hanem egyenesen a vízbe veti magát: ebben a szövegösszefüggésben az elégiából eposzba hajló elbeszélés ismét „magára talál", és késlekedés nélkül, tehát ismét az elégia tempójában szökkennek a sorok és alakul az elbeszélt téma is. Az ugrás, a szökellés mozzanata szintén utalhat a metrumra, hasonlóan a tánchoz, ahogy azt – többek között – Horatius is példázhatja: *alterno terram quatiunt pede* („váltakozó lábbal dobbantanak a földön", *carm.* I. 4, 7).[21] Ovidius is szívesen él a 'váltakozó' kifejezéssel, amikor a met-

19 Newlands, „Ovid's Ravenous…", 245.

20 Newlands, „Ovid's Ravenous…", 246.

21 A kérdéshez lásd például Barbara Pavlock, „The Propriety of the Past in Horace *Odes* 3.19", *The American Journal of Philology* 122, 1. sz. (2001): 49–66, 55; Horatius idézett ódájához lásd A. J. Woodman, „Horace's Odes *Diffugere niues* and *Soluitur acris hiems*", *Latomus* 31, 3. sz. (1972): 752–778; Donald Norman Levin, „Concerning Two Odes of Horace: 1. 4 and 4. 7", *The Classical Journal* 54, 8. sz. (1959): 354–358.

rumról ír.[22] A *Tristiá*ban az *alterno versu* (III. 1, 11), vagy az *alternos pedes* (III. 1, 56; III. 7, 10) szintagmákat használja, míg a *Heroides*ben az *alterna carmina* (XV. 5)[23] kifejezést, de ami talán a legizgalmasabb, hogy a *Fasti*ban is Arion története után ironikusan az *alterno carmine* kifejezéssel utal saját költeményére (II. 121).

A műfaji kibillenésre utalhat a Vízöntő korsója is, az *obliqua urna*. A narrátor mintha egy „elégiába rejtett eposzt", vagy legalábbis az elégia kereteit feszegető epikus betétet beszélne el, és erre – az említett műfajjelölő indexekkel – az ezt a kódrendszert ismerő befogadónak többször is felhívja a figyelmét. Mivel az *obliquus* melléknév elvont értelemben 'hamisságot' és 'burkoltságot' egyaránt jelenthet, a költő ezzel a kifejezéssel is finoman utalhat a szöveg rejtettebb jelentésére. A konkrét képnél maradva csak akkor dőlhet el az edény, ha átlép, átbillen egy bizonyos határon; a csillagképek is a horizonton buknak alá, majd tűnnek ismét fel, égi útjukra a ciklikusság jellemző, ahogy a szöveg témái is az elégikus és epikus olvashatóság határán ingadoznak.[24]

A nyelvi performancia identitásképző szerepe felől szemlélve ezt a „hamisságot" – vagyis hogy éppen az elbeszélés aktusa teremti meg és „rögzíti" a szöveg határait – a (műfaji) önazonosság illékonyságára is felhívhatja a figyelmet a tárgyalt szövegrész: a műfajok határai, a kifejezések jelentései elmosódnak. A szerző nem hivatott szavatolni a színre vitt jelenetek, ismeretanyagok, intertextusok stabilitását: annak ellenére, hogy a *Fasti*t didaktikus költeményként olvassa az Ovidius-filológia,[25] a narrátori szólam stabilitása nem jellemző rá oly mértékben, mint a korábbi erotodidaktikus költeményeiben, az *Ars amatoriá*ban és a *Remedia amoris*ban. E hiány termékeny feszültséget teremthet a szövegen belül, melyre a narrátori szólam későbbi fokozatos elbizonytalanodása csak még inkább ráerősít.[26] Az önazonosság illékonysága a *Fasti* esetében

22 Robinson, *Comm.*, 143, *ad loc.*

23 A tizenötödik levelet Sappho írja kedvesének. A költőnő és Ovidius (kiváltképp az elégikus és az erotodidaktikus költemények tanítója) közötti kapcsolathoz lásd Thea S. Thorsen, *Ovid's Early Poetry: From his single Heroides to his Remedia amoris* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 123–170.

24 Maga az elbeszélő is felkínálja a különböző értelmezési lehetőségeket, mivel a *Fasti* második énekének prológusában a szerelmi elégiával szemben mintha epikus babérokra törne: *nunc primum velis, elegi, maioribus itis* („most először mentek nagyobb vitorlákkal, elégikus verssoraim", II. 3). A negyedik ének nyitányában – Venushoz fohászkodva – viszont a szerelmi költészetet teszi meg elsődlegessé és mindenkori törekvéseinek céljává. E kérdéshez lásd Elizabeth Forbis Mazurek, „Debating Genre in Ovid's Proem to Fasti 6", *Phoenix* 64, 1–2. sz. (2010): 128–147, 128. Lásd még: Newlands, *Playing…*, 7.

25 Peter Toohey, *Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry* (London–New York: Routledge, 1996), 109–145.

26 Carole E. Newlands, „Ovid's Narrator in the *Fasti*", *Arethusa* 25, 1. sz. (1992): 33–54, 36–37.

hatványozottan is igaz lehet, mivel a szöveg egy olyan sokszorosan terhelt kulturális entitás kereteit feszegeti, mint a római naptár. Az év a csillagképekkel együtt múlik,[27] de ezek a csillagképek csak a megéneklés pillanatában kerülnek „valóban" bele a költeménybe, kölcsönösen függenek egymástól.

Ezt a sajátos létet a műfaji transzvesztitizmus alakzataként is értelmezhetjük; mintha a folyamatos eposzi „átöltözés" belső kényszere feszítené szét újra és újra az elégikus kereteket a maga epikus tartalmával.[28] A nemek rögzítettnek tűnő határainak elmosása az átöltözés aktusában a műfajok egymásba csúsztatásához, a műfaji határok elbizonytalanításához hasonló kulturális és irodalmi játék.[29] A második ének egymásra felelgető motívumrendszerében Hercules és Omphale történetét (II. 303–358) Ovidius a Lupercalia egyik eredetmagyarázataként beszéli el,[30] s ebben a történetben az átöltözés, a nemi helycsere kulcsmotívumként jelenik meg. Venus és Amor menekülése szervesen illeszkedik ebbe a hálózatba. A műfaj keretei a megénekelt terekhez hasonlóan liminális helyzetbe kerülnek, de nem maradnak ebben az állapotban, mivel Venus ugrásával elégiaként zárul a részlet, hogy aztán ismét az epikus világot idéző harc és háború nyerjen teret Mars személye által, amikor a beszélő Romulus apoteózisát ismerteti (az első király Quirinusként egy lesz az istenek közül, II. 475–490). Ez a folyamatos hullámzás – az elégiából az eposzba, majd ismét az eposzból az elégiába – adja a *Fasti* sajátos poétikai dinamikáját, melyet csakis a metapoétikus kódrendszer felfejtése tehet láthatóvá; az elégia mintha állandóan „menekülne" az eposz poétikai térhódítása elől. E menekülés a második

27 A csillagképek asztronómiai vonatkozásához lásd Matthew Fox, „Stars in the *Fasti*: Ideler (1825) and Ovid's Astronomy Revisited", *The American Journal of Philology* 125, 1. sz. (2004): 91–133; Anne-Marie Lewis, „In Further Defense of Ovid's Astronomical Accuracy in the Fasti", *The American Journal of Philology* 135, 3. sz. (2014): 411–449.

28 Julia D. Hejduk, „Epic Rapes in the *Fasti*", *Classical Philology* 106, 1. sz. (2011): 20–31, 24–25. Ez különösen Hercules és Omphale ruhacseréjénél látványos. A történetben Ovidius tobzódik a metapoétikus utalásokban, a műfajiság önreflexív kódrendszerét mozgósítja a két karakter jellemzése során. Herculesre, aki epikus hősként jelenik meg a történetben, szűknek bizonyul Omphale ruhája, a finom női kelme néhol felhasad. Az értelmezők szerint ez arra utal, hogy az eposz szétfeszíti az elégikus kereteket, s ezzel Ovidius a gúnynak ad teret: a női ruhában botladozó *hérós* alakja ezt a meglátást kellően indokolttá teheti (II. 303–358).

29 A narratív átöltözés fogalmát használhatjuk abban az esetben, amikor egy szerző az ellentétes nem kulturálisan meghatározott hangjához és szenzibilitásához nyer hozzáférést, ahogy azt Ovidiusnál is láthatjuk Venus esetében; s ez a poétikai játék a költő más műveiben is felfedezhető. A narratív átöltözéshez lásd Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 6.

30 Lásd a kötet Lupercaliával foglalkozó tanulmányában részletesen: Rung, „Miért meztelenek…".

ének más mítoszaival összeolvasva még inkább szembetűnő lesz. Arion (79–118), vagy éppen Callisto (153–192) a hatalomnak kiszolgáltatott gyengébb félként jelenik meg. A dalnok Venushoz hasonlóan beleveti magát a vízbe, de egy delfin megmenti, ahogy Venust a halak, míg a medvévé vált lány az isteni/férfi önkénynek lesz az áldozata, csakúgy, ahogy az istennő is a harcok és a férfiak (szörnyek) elől menekül. A dalnokkal meglévő hangsúlyos egyezések tovább erősíthetik a metapoétikus értelmezés létjogosultságát. Arionról a *Fasti* második énekében a delfin csillakép feltűnése kapcsán beszél Ovidius. A csillagkép megjelenésekor két mítoszt vet fel, viszont csak Arion történetét fejti ki, mivel Poseidon és Amphitrite szerelméről nem tudunk meg semmit, azt leszámítva, hogy a delfin segédkezett a szerelem beteljesítésében (II. 79). Ezzel szemben Arion történetének már jóval nagyobb teret szentel a költő. A dalnok személye az önreflexív gesztusoknak ad helyet, mivel alakjában Ovidius a költő és a dal erőszak felett aratott győzelmét hangsúlyozza.[31] Newlands szerint az eposz és elégia szembenállását, eltérő eszközöket alkalmazó poétikai eljárásait érhetjük tetten a dalnok és az őt fenyegető hajósok alakja mögött.[32] Végül a romlatlan természet és a halhatatlan istenek is a dalnok oldalára állnak, s mintegy az elégia pártját fogják. Ahogy Venus története után Romulus kerül előtérbe, úgy az ének korábbi részében Arion története után ismét az epikus modalitás nyer teret, de jóval magától értődőbben (II. 121–126).

Poétikai térszervezés

Ovidius a határhelyzeteket a műfajiságra adott burkolt célzásoknál jóval látványosabban viszi színre a terek esetében: ebbe a sajátos diskurzusba a római birodalom történeti referenciaként szolgáló külső tereit szintúgy beleszámíthatjuk, mint a történet poétikai (szín)térben kialakuló sajátosan liminális pozícióját, melyet fentebb láthattunk. A több szempontból liminális állapotot a „leendés" *(devenir)* fogalma könnyebben megragadhatóvá teheti; úgy gondolom, az ovidiusi narrációra jellemző sajátos határhelyzet-jelenséget – akár a műfajok, akár a terek esetében – e fogalommal lehet pontosabban leírni, s annak sajátos poétikai tulajdonságaira rávilágítani. A fogalmat Gilles Deleuze és Felix Guattari dolgozta ki közös, Kafka prózapoétikájáról írt munkájában,

31 Newlands, *Playing…*, 181.
32 Uo., 186. Esetükben a *durus* jelző az epikus színezetet erősíti.

a nyugvópontot nélkülöző narrációs technikák elemzésére.[33] A „leendés" fogalmát szem előtt tartva a helyszínek határhelyzetének bemutatását a földrajzi terekkel kezdem, mivel Venus és Amor az Euphrates folyóhoz menekül Typhon elől, az események itt játszódnak le: *venit ad Euphraten comitata Cupidine parvo, / inque Palaestinae margine sedit aquae*, „elért az Euphrateshez, kísérete a csöpp Cupido volt, és a szír folyam partjára telepedett" (II. 463–464).

A főszereplők létének deterritorializáltsága kiindulási pontként meghatározza a terek státuszát is. Az otthonából, az Olymposról elűzött, menekülésre kényszerült istenségek gyökértelenül vándorolnak, elveszítve korábbi mikrokozmoszuk közepét. Az epizód helyszínét „valós" földrajzi terekhez köti a narrátor; annak ellenére, hogy egy mítosz adja a történetet, amellyel önmagában viszonylagossá teszi a „valós" fogalmát, mégis egy ismert és „valóban" létező, referencialitással bíró folyamhoz érkezik meg a két istenség. A birodalom topográfiájában az Euphrates a keletet jelképezheti: annak keleti határánál folyik, elválasztva egymástól két nagy birodalmat, a rómait és a párthust. A Gigantomachia harcai elől menekülő istenek egy szintén veszélyes vidékre tévednek, ahol már nem a mítosz gigászaitól, hanem a párthusoktól kellene „valóban" rettegni. A politikai diskurzusban Crassus Kr. e. 53-as veresége és Augustus Kr. e. 20-as kiegyezése olyan meghatározó események, melyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni a kelet – mint topográfiai, kulturális és politikai entitás – tárgyalásakor, kiváltképp, mivel a *Fasti* hatodik énekében újra felbukkan a folyam, amikor az elbeszélő explicite említi Crassust:

Crassus ad Euphraten aquilas natumque suosque
perdidit, et leto est ultimus ipse datus.
'Parthe, quid exsultas?' dixit dea 'signa remittes,
quique necem Crassi vindicet ultor erit.'

33 „Kafkánál az állatok soha nem a mitológiára vagy archetípusokra utalnak, hanem csak amolyan elért fokozatoknak, felszabadított intenzitásövezeteknek felelnek meg, ahol is a tartalmak kiszabadulnak formáikból csakúgy, mint a kifejezések az őket formalizáló jelölőből" (Gilles Deleuze és Felix Guattari, *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit [Budapest: Qadmon Kiadó, 2009], 27). A dichotómiák helyett az adott szituációkban a mindig eseti jellegű rizóma adja az értelmezés alapját. Bényei Tamás is ezt a sajátos állapotot leíró fogalmat („leendés") használja fel a metamorfózis poétikájának és politikájának elemzése során (*Más alakban: A metamorfózis poétikája és politikája* [Pécs: Pro Pannónia, 2013], *passim*).

> Crassus az Euphratesnél gyermekét és legióját a sasokkal együtt elvesztette, s ő maga szintén ott pusztult végül. „Te párthus, minek örülsz? A jelvényeket vissza fogod küldeni – szólt az istennő [Vesta] –, jön majd egy bosszúálló, aki elégtételt fog venni Crassus haláláért."
> (VI. 465–468)

Az Euphrates ebben az összefüggésben egy politikailag terhelt jelentéssel bíró földrajzi entitás. A narratíva szerint Crassus megbosszulója maga Augustus, aki a *pax Romana* képviselőjeként és letéteményeseként kiegyezik a párthusokkal és visszaszerzi az elvesztett sasokat, a legiók jelképeit. A földrajzi terek határhelyzetét tehát a politikum és az elsődleges olvashatóság is meghatározza, a „könnyedebb" poétikai játékot nem lehet, s nem is érdemes minden esetben függetleníteni a történeti-politikai referenciáktól.

Az epizódban kibontakozó terekről, térképzetekről összefoglalva elmondható, hogy liminális pozíciót foglalnak el: Venus és Amor a folyó partjára érkezik, a víz és szárazföld határára, anyagi közegek köztes helyszínére, amire a szöveg explicit módon is reflektál a *margine* kifejezéssel (II. 464), amely a határhelyzetet még hangsúlyosabbá teszi. A köztes tereket értelmezve láthatjuk, hogy az istenek egyrészt az Olymposról menekülnek a földre, fentről lefelé, másrészt horizontális mozgást is végeznek, amikor nyugatról keletre érnek el: bebolyongják az ismert világot.

A következőkben érdemes feltenni a kérdést: milyen helyszín, milyen tér kínálhatja fel a rejtőzés lehetőségét anyának és fiának? Hol lelhet a két isten a háború borzalmai után nyugalomra? A válasz nem is várat magára, mivel Venus és Amor az Euphrates partján burjánzó berekben próbál menedékre lelni, amely liminális rejtekhelyként nyújthat nekik védelmet. A fűzfák, nyárfák és a nád által védett partszakaszt *locus amoenus*ként is felfoghatjuk, így az Euphrates történeti-politikai vonatkozásai jóval lazább kontextusba kerülnek; e lebegtetett poétikai térben a jelölő és jelölt viszonya már nem olyan magától értetődő: *populus et cannae riparum summa tenebant, / spemque dabant salices hos quoque posse tegi*, „a part(ok) felső részét beborították a nyárfák és a nádas, a füzes reményt adott, hogy ők is elrejtőzhetnek" (II. 465–466).

A *locus amoenus* a *Metamorphoses*ben is többször jelentős szerepre tesz szert,[34] Konkoly Dániel így határozza meg a fogalmat Narcissus történetének

34 Stephen E. Hinds, „Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 122–149 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 138.

elemzése során: a *locus amoenus* „egy elvileg háborítatlan »irodalmi táj, amely köztudottan *natura* (gr. *physis*) és *ars* (gr. *techné*), természeti és kulturális, természet által formált és mesterségesen megalkotott eldönthetetlenségének színhelye".[35] E természetes térben mindenkor ott lappanganak a fenyegetés és a fenyegetettség lehetőségei is. A vadászatok alkalmával idevetődő ifjak szinte minden alkalommal valamilyen erotikus kalandnak lesznek áldozatai.[36] E helyen mintegy a szépség és a bestiális vadság csap össze, miközben Ovidius egy meglévő irodalmi hagyományba írja bele történeteit és karaktereit. A *Fasti* esetében is egy ilyen helyszínre érkezik a két istenség. A menekülés után a rejtőzés lehetősége merül fel az árnyas berekben, ahol mások nem láthatják őket. A lugas árnyat adó és védelmet biztosító tulajdonságaira hívja fel Iuppiter is a figyelmet, amikor a *Metamorphoses*ben kísérletet tesz Io elcsábítására. A fenyegetés, mely a *locus amoenus*okra olyannyira jellemző a *Metamorphoses* történeteiben, ebben az epizódban is jelen van, egyrészt meghatározza az elbeszélt rész olvasási stratégiáit, másrészt magát a narratívumot is ebbe az irányba mozdítja el – a tragédia nem marad el: *'o virgo Iove digna tuoque beatum / nescioquem*[37] *factura toro, pete' dixerat 'umbras / altorum nemorum' (et nemorum monstraverat umbras)*, „»Ó Iuppiterhez méltó szűzlány, aki nem tudom, kit fogsz boldoggá tenni nászágyaddal, jöjj a mély berek árnyékába« – szólt, és a berek árnyait mutatta" (*Met.* I. 589–591).

A fűzfák által sugallt reményt Venus fokalizációján keresztül érdemes értelmezni: az istennő mintegy kivetíti vágyait a helyszínre, a semleges tér az ő szubjektuma által töltődik fel jelentésekkel, melyek éppen emiatt folyamatosan változnak, a pillanatnyi érzelmi állapot határozhatja meg azokat. A passzív főnévi igenév *(tegi)* is a kiszolgáltatottságot erősítheti: a menekülők maguktól képtelenek elrejtőzni, csak egy rajtuk kívül álló dolog vagy személy tudná őket elrejteni (II. 466).

A rejtőzésben „a kint és a bent" dialektikája artikulálódik, mely egy eleve adott határt feltételez. A szubjektum–objektum viszonyában az alapvetően objektív valósághoz tartozónak hitt semleges tér a szubjektum benyomásaitól válik jelentőssé, jelentésessé; viszont ez kétirányú folyamat, mivel a tér, annak

35 Konkoly, „Látás, hallás…", 60; Hinds, „Landscape with figures…", 138.

36 Vö. Hugh Parry, „Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964): 268–282, 270–272.

37 A *nescioquis* ezen a szöveghelyen inkább ironikusan, a becsmérlés értelmében olvasandó: a csábító nagyon is tudja, hogy kit tehetne a lány boldoggá. A kifejezés más, eltérő használatához pl. Médeia esetében lásd Krupp József, „Kontroll és definíció: Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében", *Studia Litteraria* 56, 1–4. sz. (2017): 67–83, 73.

látványa is a szubjektum mindenkori meghatározója.[38] A nyugalom mellett a zaklatottság is hasonló módon jöhet létre szubjektum és objektum viszonyrendszerében. Venus és Amor mozgása a rejtőzködés, a beburkolózás irányába mutat: a két isten először a berekben próbál elrejtőzni, majd amikor ez meghiúsul, az anya gyermekét még beljebb próbálja rejteni – saját ölébe, ruhája redőibe: *utque sinu tenuit natum* (469). Ebben a fél sorban a fordított születés, a gyermek anyaméhbe történő visszatérése is felidéződhet. A mozgás irányának gondolatánál maradva elmondható, hogy a végtelenül nyitott, kozmikus térből eljutunk a ruha redőjéig, egy olyan belső és egyszersmind végső térbe, mely a radikális befelé fordulás aktusával a halál lehetőségét is felvetheti, amit Venus elkeseredett menekülési kísérlete csak még inkább megerősít.

Az Euphrates partját a zaklatottság, a félelem, a fenyegetettség éppúgy meghatározhatják, mint a nyugalom, a menekülés és az elrejtőzés lehetősége, a fentiek fényében pedig akár ezek folyamatosan változó együttese egyaránt. A hang olyan fizikai kapcsolatot teremthet a környezettel, amely egyben meg is határozhatja azt. Így nem meglepő, hogy Venus éppen a félreértett hangok miatt nem marad a berek sűrűjében, észleléseit aktuális lelkiállapota és korábbi tapasztalatai határozzák meg, és a legapróbb rezdülések mögött is az ellenségre gondol. A venusi psziché e kivetülése vezet át a következőkben a hallás és látás viszonyának kérdéséhez, az érzékelésekből nyert léttapasztalat tudati meghatározottságához. A tanulmány zárásában arra próbálok választ adni, hogy miért nem tudott a *locus amoenus* rejtekhelyet nyújtani a zaklatott menekülteknek.

Az érzékek kiszolgáltatottsága

Ha figyelmesen olvassuk Venus és Amor menekülésének rövid elbeszélését, felvetődhet néhány alapvető kérdés. Van-e alá- és fölérendeltségi viszony az eltérő érzékelési tartományba tartozó jelenségek között? Ha minden a befogadó érzékelésének függvénye, akkor a látottak szintén nyújthatnak hamis képet, csakúgy, mint a hallottak? A világ létrehozása, értelmezése mennyiben függ a

38 Merleau-Ponty szerint a test a „világban való lehorgonyzottságunk", ez adja a világon-lét módjának alapját (Maurice Merleau-Ponty, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor [Budapest: L'Harmattan, 2012], 168). A testről szóló diskurzusok összefoglalásához lásd Kricsfalusi Beatrix, „Test", in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Tamás Ábel, 194–209 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018).

szubjektumtól, és mennyiben lehet meghatározni mindazt, ami tőle függetlenül létezik? Ha magyarázatot szeretnénk kapni az istennő tetteire, lelki motiváltságát és az ebből adódó észleleti tapasztalatait sem hagyhatjuk figyelmen kívül. E kérdés megválaszolásához segítségünkre lehetnek Jacques Lacan megállapításai, melyek kiindulópontját a tükör-státudiumról írt tanulmányában fektette le, azt a kérdést vizsgálva, hogy az egyén/egyed jelentőként vagy jelentettként artikulálódik-e a mindenkori térviszonyokban.[39] Hol foglal helyet Venus az objektív és szubjektív világ relációjában, mennyire határozzák meg tetteit észleletei, emlékei és a tőle független „valóság"?

Ovidius a hang, illetve látvány nyújtotta illúzió kérdésére többször is érzékenyen reflektál mind a *Fasti*, mind a *Metamorphoses* soraiban. Narcissus és Echo történetében a két főszereplő az érzéki tapasztalatok közül a látás és hallás képviselőjeként jelenik meg.[40] Venus és Amor történetéről is elmondható, hogy „kevésbé a látvány és hang, mint látvány és nyelv viszonyára reflektál, hiszen a hazugság nyelvi, jelszerű, antropomorf mozzanat".[41] A hangzás e történetben is egy nyelven túli jelenségként mutatkozik meg. Míg Echo az emberi beszéd visszhangja, addig Venust a nem emberi hangzású szél csapja be: a szél zúgásából, süvítéséből egy szemmel nem látható másik fél jelenlétére következtet. Így a *prosopopoeia* alakzata mintegy eltorzul, nem rendel konkrét arcot a hallottakhoz a halló, s eleve nem is emberi az a hang, amelyet hall. Az emberi hangon kívüli tartományból mégis egy másik gondolkodó és számára ártó fél jelenlétét érzi, ezért sem nevesíti a narrátor a Venus által elgondolt másik felet, hanem csak a jelen lévő (és ezért fenyegető) csapatokra való utalás jelzi azokat. Mivel a hang egy olyan entitás, amely a jelentőt összeköti a testtel,[42] ezért Venus feltételezése, miszerint kell, hogy legyen valaki vagy valami a hang mögött, természetes következtetés, mivel nincs test nélküli hang.[43] Egy nem rögzített jelentéstartományú jelenségből téves következtetést von le az istennő. Éppen a rögzítetlenség teszi lehetővé, hogy olyan könnyen feltöltse sajátos (és „hamis") jelentéssel, mely csak számukra döntő; egy semleges természeti

39 Jacques Lacan, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra", ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11, 10.

40 Konkoly, „Látás, hallás…", 57.

41 Uo., 58.

42 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge–Massachusetts: The MIT Press, 2006), 58.

43 Uo., 59–61. Az ilyen, a hallónak nem látható forrásból származó hangot akuzmatikus hangnak nevezi Dolar, mely a lélek és a test elválasztását és annak autoritással történő felruházásának kérdését is magába foglalja.

jelenség szemantizálása annak semlegességét függeszti fel. Gumbrechtet idézve, „ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie".[44] Bár a másik nincs jelen a szem számára, de az elmének, melyben a félelmek kialakulnak, nagyon is valóságos, jelenlévő lesz. Jelen van az idegen, a csak vélelmezett másik, ha olyan fizikai elváltozásra tudja rábírni az istennőt, mint hogy elsápadjon: *dum latet, insonuit vento nemus: illa timore / pallet, et hostiles credit adesse manus*, „amíg rejtőzik, a berek megrezzen a széltől, s ő belesápad a félelembe, azt hiszi, ellenséges csapatok veszik körül" (II. 467–468). A szöveg nem mondja ki explicit módon, de az „ellenséges csapatok" a néhány sorral fentebb említett Typhonra is utalhatnak, vagy – ami talán kevésbé valószínű, de az értelmezés tágabb keretei megengedhetik – a fenyegető párthusokra. A jelenlétre a szöveg is hatásosan rájátszik az *adesse* kifejezéssel; Venus valóban ott lévőnek, jelenlévőnek „hitte" *(credit)* az ellenséges csapatokat – vagy kezeket, ha a *manus* másik jelentését is figyelembe vesszük. A *manus* eposzjelölő funkcióval is bírhat,[45] a metapoétikus olvasatot így tartva itt is játékban.

A rejtőzés, mely eltakarja a rejtettet a külvilágtól, egyben azzal a negatív tapasztalattal is jár, hogy a külvilágot is eltakarja a rejtett elől: a látás elsődleges érzékelésként nem jut szerephez. A kafkai odú állata sem tudja már eldönteni, hogy a hangok, a motoszkálások az ő fejében vannak-e csak jelen, vagy ténylegesen egy másik élőlénytől származnak. Hasonló helyzetben van Venus is: a látás ellehetetlenülése megfosztja attól a lehetőségtől, hogy megbizonyosodjon a másik jelenlétéről. A félelem, a rettegés olyan magas fokára jut el csupán a hangokból következtetve, a bezártság és a háború/menekülés traumája miatt, hogy nem is mérlegelve más lehetőséget, gyermekével együtt a vízbe veti magát, bízva abban, hogy majd a nymphák segítségükre sietnek: *utque sinu tenuit natum, 'succurrite, nymphae, / et dis auxilium ferte duobus' ait*, „és ahogy gyermekét ruhája redői közé bújtatja, így szól: »Jöjjetek nimfák, és segítsétek meg e két istent!«" (II. 469–470).

Venus és Amor esetében az érzékiség nem konkretizálódik, szemben például Narcissusszal, viszont a *hostiles credit adesse manus* mondatot úgy is érthetjük, hogy nem csak a szél zúgása miatt hihette azt, hogy ott van még valaki a közelükben, hanem már-már a bőrén is érezhette az idegen, ellenséges kezek tapintását, így a taktilitás is teret nyerhet az értelmezésben. A kéz a tapintás elsődleges érzékelőjeként ezt a képzetet csak megerősítheti: az ellenséges kezek

44 Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor (Budapest: Ráció, 2010), 7.

45 Newlands, *Playing…*, 186.

megragadhatják a nőt és elragadhatják a gyermeket. A szél nemcsak a nádat lengetheti meg, hanem akire fúj, az bőrén is érezheti a hideg, hűvös fuvallatot, haját felborzolhatja, ruhájának redőibe is belekaphat, mintha valaki megérintené. Az epizód episztemológiai kereteit tehát az érzékelés viszonylagossá tétele határozza meg. Venus, a feldúlt, menekülő anya, mivel nem tud látására hagyatkozni, fülére és még inkább félelmeire alapozva meghozza a végső döntést, és a vízbe ugrással egy olyan transzgresszív, az anyagi közegeket áthágó lépést tesz meg, melynek megkockáztatása a halál közelébe sodorja őket.

Ovidius valóban tobzódik az átmenetekben, de míg a *Metamorphoses*ben ezek az átmenetek eljutnak egy megváltozott létállapotba, egy új minőségbe, addig a *Fasti* esetében ez az átmeneti állapot rögzülhet, ahogyan rögzül egy történet is, amikor csillagképpé válik. E csillagkép aztán azokat, akik tudnak benne olvasni, mindig emlékeztetni fogja a történetre. Ez a poétikai jelenség a második ének más csillagképeinek aitiológiai elbeszéléseiben még inkább tetten érhető – itt csak utalhatunk például ismét Callisto történetére.[46] A medvévé vált vadászlányt és fiát együtt változtatják csillaggá az istenek, még mielőtt a fiú megölte volna anyját, mivel nem ismerte fel őt a medve mögött. A pillanat rögzül az örökkévalóságban, a bűn nem történik meg, de anya és fia nem találhat egymásra ezután sem, a vadász üldözi a medvét ezután is, és ez a végletes feszültség feloldatlan marad (II. 187–190).

Venus és Amor történetében a határhelyzetek kulcsfontosságú tényezőként vannak jelen, sajátos poétikai szerepre és jelentőségre tesznek szert. Az ovidiusi metapoétikus játék egy újabb árnyalattal is bővülhet: nevezetesen az egyén cselekedeteit meghatározó tapasztalatok megbízhatatlanságára adott reflexióval, mely bizonytalanság magára a narrátorra és a szövegre egyaránt jellemző.[47] Mintha az elbeszélő szkepticizmusa felerősödött volna a korábbi didaktikus költeményeiben színre vitt magabiztosságához képest: a tapasztalat, az *usus* nem minden körülményben tud segíteni, ahogy azt az *Ars amatoriá*ban határozottan állította: *usus opus movet hoc*, „a tapasztalat vezeti e művet" (I. 29),[48] mivel azok megcsalhatják az embert. E bizonytalanság a műfaji határát-

46 Vö. Dobos Barna, „Állaton innen, emberen túl: Callisto történetének alakváltozatai Ovidiusnál", in *Eötvözet VII. Az Eötvös József Collegium és az Eötvös Loránd Kollégium VII. közös konferenciáján elhangzott előadások*, szerk. Rózsa Katinka, 46–59 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Eötvös Loránd Kollégium, 2018), 51–59.

47 Newlands, „Ovid's Narrator…", 37.

48 Ovidius jóval határozottabb narrátori szólamához az *Ars amatoriá*ban lásd Robert M. Durling, „Ovid as Praeceptor Amoris", *The Classical Journal* 53, 4. sz. (1958): 157–167. Fyler szerint a költő tapasztalatát és tanítói határozottságát egyszerűen nem lehet és nem is

lépésekben ölt testet: a *Fasti* történetvezetése, az epizódok jól megkomponált sorozata az elégikus és epikus kódokat figyelembe véve lehetővé teszi, hogy egyik esetben az előbbi, míg egy következő elbeszélésnél az utóbbi adja meg a befogadónak az értelmezés, az olvashatóság kulcsait. A Vízöntő korsója még nem dőlt fel, de átbillenhet, Venus viszont nem marad a parton, biztos rejtekében, hanem megteszi a határátlépés utolsó mozzanatát és beleveti magát a vízbe; a költői szöveg sem maradhat meg egy biztos ponton, tovább kell sodródnia, követnie kell a megéneklésre váró év múlását.

lenne szabad komolyan venni (John M. Fyler, „*Omnia vincit amor*: Incongruity and the Limitations of Structure in Ovid's Elegiac Poetry", *The Classical Journal* 66, 3. sz. [1971]: 196–203, 201). Lásd még: Newlands, „Ovid's Narrator…", 34; Thorsen, *Ovid's Early…*, 172.

Czerovszki Mariann

NON SUM EGO QUOD FUERAM

A *Tristia* és a római szerelmi elégia kapcsolódási pontjai*

Ovidius száműzetési költészetének a kutatását az 1980-as évekig a biografikus megközelítés határozta meg, ami jelentősen befolyásolta a szerzőnek és műveinek tudományos megítélését. A száműzött Ovidiust férfiatlan, siránkozó talpnyalónak tartották, aki elvtelen módon bármeddig hajlandó lealacsonyodni azért, hogy a princeps hazahívja.[1] A száműzetési elégiákat az önreflexív jellegű verssorokból[2] kiindulva értéktelennek ítélték, és ez nagyban hozzá-

* A tanulmány az NKFI 128492 számú pályázatának keretében készült.

1 Schanz és Hosius nagy hatású irodalomtörténetéből vett idézettel szeretném érzékeltetni, milyen volt a tudományos megítélése Ovidius száműzetési elégiáinak a 20. század első felében: „kínos, hogy leveleiben az állandó siránkozást még felülmúlta az uralkodó ház iránti példátlan szervilizmusásával és azon címzetteknek szóló, minden mértéket meghaladó hízelgésével, akiktől segítséget remélt. Ezért Ovidius utolsó műveinek olvasása nem kelt bennünk emelkedettséget, szánalmat is alig, sokkal inkább unalmat és jellemgyengesége felett érzett rosszkedvet. [...] csak fáradsággal dogozzuk át magunkat a csaknem száz elégián; csak itt-ott ragad meg minket egy-egy darab, végül azonban arra a felismerésre jutunk, hogy ami igazán elkeserítő, az kevésbé a költő külső helyzetében, mint inkább a belsejében, azaz férfihoz nem illő jellemében keresendő" (Martin Schanz und Carl Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian 2: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian* [München: Beck, 1935], 249).

2 Jellegzetes például a következő hely: *ipse nec emendo, sed ut hic deducta legantur; / non sunt illa suo barbariora loco. / nec me Roma suis debet conferre poetis: / inter Sauromatas ingeniosus eram*, „De nem javítom, olvassák úgy, mint amelyeket itt írtam, nem barbárabbak verseim a származási helyüknél. És Rómának sem szabad engem összemérnie saját költőivel: a szauromaták között tehetséges voltam" (*Tr.* V. 1, 71–74). Ovidius száműzetésben írt költeményeit latinul Owen kiadásából idézem (P. Ovidius Naso, *Tristium libri quinque: Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis [Oxford: Clarendon Press,

járult ahhoz, hogy az irodalmi szempontú megközelítést mellőzve történeti, biografikus és etnográfiai adatok forrásaként tekintettek rájuk, emellett még főként a szöveghagyomány, a kronológia, a prosopográfia kérdéseivel és a száműzetés okaival foglalkozott a kutatás. A '70-es években kezdett körvonalazódni[3] az a meghatározó változás, amely aztán a '80-as évekre ért be: a biografikus szemléletű vizsgálatok eredményei egyre inkább rávilágítottak a biografikus megközelítés tarthatatlanságára. A nyitottabb látásmóddal rendelkező kutatók lassanként felismerték, hogy bármit is írjon Ovidius, a költői technika színvonala a száműzetési elégiákban sem alacsonyabb, mint az életmű többi darabjában, a versek forrásértéke viszont minden korábbi föltevés ellenére meglehetősen csekély, Ovidius egyáltalán nem dokumentálja pontosan a korabeli pontusi világot,[4] ehelyett főként Scythia hagyományos, toposzokból építkező leírását variálja,[5] valamint számtalan irreális vershelyzetre és ellentmondásra is bukkanhatunk a két versgyűjteményben.[6] Még egy érdekes jelenségre felfigyelnek ekkor, ami úgy tűnik, az egyik fontos tényező ebben a fordulatban: a pontusi elégiákban meglepően sok az irodalmi allúzió, azon belül is a római elégikus költészetből való kölcsönzés, beleértve Ovidius saját elégikus műveit is.[7]

1915]). A latin nyelvű versidézetek prózafordítását két tanítványom, Majoros Máté és Szalai Roland készítette.

3 Az ekkor kibontakozó áramlatot egy évtizeddel megelőzi Luck száműzetési költészettel kapcsolatos megközelítésmódja, lásd Georg LUCK, „Notes on the Language and Text of Ovid's *Tristia*", *Harvard Studies in Classical Philology* 65 (1961): 243–261. Luck szövegkiadást, fordítást és kommentárt is készített a *Tristiá*hoz (1967; 1977).

4 Lásd Alexander PODOSSINOV, *Ovids Dichtung als Quelle für die Geschichte des Schwarzenmeergebiets* (Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1987).

5 Jó áttekintést ad a régészeti-történeti kutatások és a száműzetésben írt versek ellentmondásairól: Gareth D. WILLIAMS, „Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip HARDIE, 233–245 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 235–236.

6 A fiktivitásra utaló jeleket (irreális vershelyzetek, irodalmi előképek felhasználása, önellentmondások, paradoxonok, hyperbolák) részletesen vizsgálja: Burkard CHWALEK, *Die Verwandlung des Exils in die elegische Welt: Studien zu den Tristia und Epistulae ex Ponto Ovids*, Studien zur klassischen Philologie 96 (Frankfurt am Main: Lang, 1996).

7 Részletes kutatási összefoglalók a száműzetési költészetre vonatkozóan a következő monográfiákban: Betty Rose NAGLE, *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae Ex Ponto of Ovid* (Bruxelles: Latomus, 1980); Gareth D. WILLIAMS, *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge Classical Studies (Cambridge: Cambridge University Press, 1994). Lásd még: Ulrich SCHMITZER, „Neue Forschungen zu Ovid", *Gymnasium* 109 (2002): 143–166; Ulrich SCHMITZER, Neue Forschungen zu Ovid: Teil II, *Gymnasium* 110 (2003): 147–181.

Mindezek hatására a ’80-as évektől kezdve egyre több kutató vallja, hogy a száműzetési elégiákban nem Ovidius személyes hangját halljuk, és a biografikus értelmezésről lemondva az irodalmi szempontú megközelítésre helyezik át a hangsúlyt.[8] A ’80-as és ’90-es években megjelenő monográfiák[9] már ebben a szellemben íródtak, ám ezeknek még a biografikus megközelítéssel és a száműzetési költészet korábbi leértékelésével kellett megküzdeniük.

A ’80-as években megerősödő folyamatok az azóta eltelt időszakban kiteljesedtek, a száműzetési költészet nagymértékben rehabilitálódott,[10] és a kutatás végleg túllépett a biografikus szemléletű megközelítésen, másfelől a szerelmi elégiák vizsgálata is új irányt kapott narratív jellegük hangsúlyozásával,[11] így mostanra olyan kontextus alakult ki, amely új szempontokat kínál a szerelmi és a száműzetési elégiák közti kapcsolat vizsgálatához.

Bár Ovidius a *Tristiá*ban több helyen is utal arra, hogy elhatárolódik attól az időszaktól, amikor szerelmi elégiákat írt,[12] a kontinuitás jelei nagyon is szembeötlőek.[13] A korábbi kutatások jelentős anyagot halmoztak fel arra vonatko-

8 A különböző álláspontokat részletesen bemutatja: Widu-Wolfgang Ehlers, „Poet und Exil: Zum Verständnis der Exildichtung Ovids”, *Antike und Abendland* 34 (1988): 144–157.

9 A legfontosabbak: Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile*; Jo-Marie Claassen, *Poeta, Exsul, Vates: A Stylistic and Literary Analysis of Ovid’s Tristia and Epistulae ex Ponto* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1989); Gareth D. Williams, *Banished Voices*; Mary H. Thomsen, *Detachment and Manipulation in the Exile Poems of Ovid: Dissertation* (Berkeley: University of California, 1979). Thomsen teljes disszertációja csak mikrofilmen hozzáférhető, a szerző Davisson név alatt 1980 és 1985 között rövidebb tanulmányokra bontva publikálta folyóiratokban.

10 Ennek a folyamatnak a jelentősebb mérföldkövei Luck már említett tanulmánya mellett: Harry B. Evans, *Publica carmina: Ovid’s Books from Exile* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983); Gareth D. Williams, *Banished Voices*. A szemléletbeli változás együtt járt a publikációk számának az emelkedésével (a harmadik évezred első évtizedében mintegy ötször annyi munka jelent meg a *Tristiá*ról, mint húsz évvel korábban). Persze ha a főműnek számító *Metamorphoses*hez viszonyítjuk, a száműzetési költészet ma is az ovidiusi életmű kevésbé kutatott területei közé tartozik.

11 Genevieve Liveley and Patricia Salzman-Mitchell, eds., *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story* (Columbus: The Ohio State University Press, 2008).

12 *Integer et laetus laeta et iuvenalia lusi: / illa tamen nunc me composuisse piget*, „sértetlenül és boldogan boldog és ifjúhoz illő versekkel játszottam: most mégis restellem, hogy megírtam azokat” (*Tr.* V. 1, 7–8); *id quoque, quod viridi quondam male lusit in aevo, / heu nimium sero damnat et odit opus,* „azt a művét is, amit egykor ifjú korában balszerencsés módon költött, kárhoztatja és gyűlöli, de jaj, túl későn” (*Tr.* III. 1, 7–8).

13 Vö. Gareth D. Williams, „Ovid’s Exilic Poetry: Worlds Apart”, in *Brill’s Companion to Ovid*, ed. Barbara Weiden Boyd, 337–382 (Leiden–Boston–Köln: Brill, 2002), 350–353. Williams epikus és elégikus elemek ötvözeteként írja le *Tristiá*t, ahol az erotikus utalások különféle hatásokat képesek létrehozni, így pl. megteremtik a kontinuitást a *Tristia* és a szerelmi elégiák között,

zóan, hogy Ovidius a száműzetési költeményekben tudatosan támaszkodik a római elégikus előzményekre.[14] Nem csak allúziókról és verssorok átvételéről van szó: a szerelmi elégia jellegzetes témáira, motívumaira és egyéb műfajteremtő elemeire bukkanhatunk a pontusi versekben, amit néhány jellegzetes elem bemutatásával szeretnék illusztrálni az alábbiakban.

A szerelem és a száműzetés egymástól nagyon távoli témáknak tűnhetnek, ennek ellenére Ovidius számos olyan közös pontot talál, amely alkalmas arra, hogy kapcsolatot teremtsen a kettő között. Ilyen tematikus kapcsolódási pont például az utazás, pontosabban az utazásnak az a kellemetlen velejárója, hogy szétválasztja az egymást szerető, összetartozó embereket. Propertiusnál például az I. 6-ban a beszélő több olyan helyet is említ, ahová szívesen elutazna a vers megszólítottjával, Tullusszal, ám Cynthia várhatóan heves reakciói visszatartják ettől:

an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas
atque Asiae veteres cernere divitias,
ut mihi deducta faciat convicia puppi
Cynthia et insanis ora notet manibus,
osculaque opposito dicat sibi debita vento,
et nihil infido durius esse viro?[15]

Vajon ér nekem annyit megismerni a művelt Athént és megnézni Asia ősi gazdagságát, hogy Cynthia gyalázzon, miután a hajóm kifutott, és őrjöngő kezével elcsúfítsa az arcát, és elmondja a szembe fújó szélnek, hogy csókokkal tartozom neki, és nincs kegyetlenebb a hűtlen férfinál?
(Prop. I. 6, 13–18)

A *Tr.* I. 2-ben a beszélőnek nem volt lehetősége otthon maradni, Augustus parancsára kellett útra kelnie. Tomi felé hajózva azonban viharba kerül, ebben a helyzetben mond el egy imát a tenger és szárazföld isteneihez:

ami a szerző szerint a száműzetési költészet egyik legfontosabb poétikai törekvése. A kontinuitás jelenségét Hardie is részletesen vizsgálja az ovidiusi életműben, lásd Philip HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 283–325.

14 Elsősorban lásd Betty Rose Nagle fent említett könyvét (*The Poetics of Exile*), valamint: Anne VIDEAU-DELIBES, *Les* Tristes *d'Ovide et l'élégie romaine: Une poétique de la rupture* (Paris: Editions Klincksieck, 1991).

15 A következő kiadás alapján: Sextus PROPERTIUS, *Elegiae*, ed. Paulus FEDELI (Stuttgart: Teubner, 1984).

non ego divitias avidus sine fine parandi
latum mutandis mercibus aequor aro:
nec peto, quas quondam petii studiosus, Athenas,
oppida non Asiae, non loca visa prius,
non ut Alexandri claram delatus ad urbem
delicias videam, Nile iocose, tuas.
quod faciles opto ventos (quis credere possit?)
Sarmatis est tellus, quam mea vela petunt.

Nem határtalan gazdagságra sóvárogva szántom a széles tengert, hogy a portékámmal kereskedjem, nem is Athénba igyekszem, ahová egykor tudásra szomjazva igyekeztem, nem Asia városaiba, sem korábban már látott helyekre; sem hogy Alexandros híres városába eljutva, lássam gyönyörűségedet, pajkos Nílus. Ami miatt kedvező szelekre vágyom – ki hinné? –, az a szarmaták földje, oda tart a hajóm.
(*Tr.* I. 2, 75–82)

Az Athént és Asiát említő verssorok észrevehetően Propertius idézett soraira alludálnak.[16] Ovidius megőrzi az úti célok eredeti jellegét, továbbra is vágyottnak, értékesnek mutatva őket, ugyanakkor teljesen új kontextusba helyezi az utazással járó elválást. A beszélő nem önként, a szerelmi kapcsolatát óva mond le a lehetőségről, hogy felkeresse ezeket a helyeket, hiszen a princeps parancsára száműzöttként, mindenkitől elszakítva hányódik a tengeren, az utazástól nem állhat el, mégis úgy tűnik, az istenekre még hatással lehet annak a hangsúlyozása, hogy nem ezek az örömteli úti célok indították el otthonról, hanem egy felsőbb kényszer. Az idézett *Tristia*-részlet egy másik allúzióval is szolgál, a *non ego divitias avidus* kezdetű sor (75) Tibullus első elégiájának az első sorát idézi fel: *Divitias alius fulvo sibi congerat auro*, „gyűjtsön más magának vagyont sárga aranyból" (Tib. I. 1, 1). A *divitias avidus* és a *divitias alius* egybecsengésén túl a két hely kapcsolatát erősíti a tibullusi elégia alaphelyzete is, amelyben a beszélő lemond a gazdagságról, és az ezzel járó kereskedelmi célú utazásról, hogy ne hagyja magára a kedvesét: *O quantum est auri potius pereatque smaragdi / Quam fleat ob nostras ulla puella vias*, „Ó, pusztuljon el inkább, amennyi arany és drágakő csak van, semhogy egy lány is sírjon az útjaim miatt" (I. 1,

16 Publius Ovidius Naso, *Tristia*, Hg. Georg Luck, Band II: Kommentar, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern (Heidelberg: Winter, 1977), 32–33.

51–52). A tibullusi sor által felidézett helyzet, az utazásról való lemondás, Ovidiusnál ugyanabba az új kontextusba ágyazódik bele, mint a propertiusi I. 6-ra utaló allúzió.

Egy másik tematikus kapcsolódási pont a lelki gyötrődés okozta betegség. Ovidius a *Tr.* III. 8-ban a következőképpen írja le a tüneteket:

ut tetigi Pontum, vexant insomnia, vixque
ossa tegit macies nec iuvat ora cibus;
quique per autumnum percussis frigore primo
est color in foliis, quae nova laesit hiems,
is mea membra tenet, nec viribus allevor ullis,
et numquam queruli causa doloris abest.

Mióta Pontusba értem, álmatlanság gyötör, alig takarja csontjaim a soványság, és nem esik jól számnak az étel; mint amilyen a levelek színe, melyeket ősszel megcsípett a dér, és megsebzett a beköszöntő tél, olyanok az én tagjaim is: nem emel fel már semmilyen erő, és panaszos fájdalomra mindig van okom.
(*Tr.* III. 8, 27–32)

A fenti leírás álmatlanságból, soványságból, sápadtságból álló tünetei a szenvedő *amator* mindennapjait is végigkísérik a szerelmi elégiákban: *Quid Tyrio recubare toro sine amore secundo / Prodest, cum fletu nox vigilanda venit?*, „Mit ér tyrosi kereveten heverni beteljesült szerelem nélkül, mikor jön az éj, melyet sírva kell átvirrasztani?" (Tib. I. 2, 77–78); *nec iam pallorem totiens mirabere nostrum,* „és már nem csodálkozol majd annyiszor sápadtságomon" (Prop. I. 5, 21). Ide tartozik az *Amores* egy nem minden irónia nélküli szöveghelye is: *longus amor tales corpus tenuavit in usus*, „a hosszú szerelem e célra lesoványította a testemet [ti. azért, hogy beférjen a félig kinyitott kapun, ha az ajtónálló megkönyörül rajta, és beengedi kedveséhez]" (*Am.* I. 6, 5).

Az erotikus elégiák egyik fontos eleme az a sokféleképpen variált, konvencionális gondolat, hogy a költő a saját szerelmi életéből meríti a témát a verseihez:

Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ora liber.
non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
ingenium nobis ipsa puella facit.
sive illam Cois fulgentem incedere cogis,
hoc totum e Coa veste volumen erit;

Kérditek, miért írok oly sokszor a szerelemről, miért terjed szájról szájra gyengéd könyvem. Ezeket nem Calliope, és nem Apollo énekli nekem: kedvesem maga ébreszti fel bennem a tehetséget. Ha ráveszed, hogy kósi ruhában járjon ragyogón, ez az egész tekercs kósi ruhából lesz majd.
(Prop. II. 1, 1–6)

te mihi materiem felicem in carmina praebe:
provenient causa carmina digna sua.

Add nekem magad verseim termékeny anyagául: tárgyukhoz méltó versek születnek majd.
(Ov. *Am.* I. 3, 19–20)

Ennek a konvenciónak a száműzetés témájához igazított változata megjelenik a *Tristiá*ban, a szerelem központi helyét új téma veszi át a versekben, egy másféle állapot, amely ugyanúgy meghatározza az elégikus én költészetét: *ut cecidi, subiti perago praeconia casus, / sumque argumenti conditor ipse mei.* „Mióta elbuktam, hirtelen bukásom hírnöke én magam vagyok, és megteremtem versem témáját." (*Tr.* V. 1, 9–10) Érdekes feszültséget teremt a *Tr.* III. 1-ben, hogy ez a szerelmi elégiából kölcsönzött motívum olyan kontextusban jelenik meg, ahol a beszélő elhatárolódik a korábbi erotikus költészetétől:

'*Missus in hanc venio timide liber exulis urbem:*
da placidam fesso, lector amice, manum;
neve reformida, ne sim tibi forte pudori:
nullus in hac charta versus amare docet.
haec domini fortuna mei est, ut debeat illam
infelix nullis dissimulare iocis.
id quoque, quod viridi quondam male lusit in aevo,
heu nimium sero damnat et odit opus.
inspice quid portem: nihil hic nisi triste videbis,
carmine temporibus conveniente suis. […]'

Félve jövök ebbe a városba, ahová küldtek, egy száműzött könyveként: kedves olvasó, nyújtsd nekem, megviseltnek, baráti jobbodat, és ne félj attól, hogy esetleg szégyellned kell magad miattam: ebben a könyvben egyetlen verssor sincs, ami szeretni tanít. Olyan az uramnak a sorsa, hogy a boldogtalan nem kell hogy leplezze semmilyen tréfával. Azt a művét is, amelyet egykor ifjú korában

> balszerencsés módon költött, kárhoztatja és gyűlöli, de jaj, túl későn. Nézd, mit hozok: nem találsz itt mást, csak keserveket, hiszen a dal illik ezekhez a körülményekhez.
> (*Tr.* III. 1, 1–10)

A szerelmi elégiák másik jellegzetes, visszatérő motívuma a hírnév és a halhatatlanság, amit a költő adhat a szeretőjének a versei által, illetve amiben közösen részesülhetnek: *Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae, / olim oculis nimium facta superba meis. / noster amor tales tribuit tibi, Cynthia, laudes: / versibus insignem te pudet esse meis.* „Asszony, hamis a szépségeden alapuló magabiztosságod, amit egykor az én tekintetem tett túlságosan gőgössé. A szerelmem adózott neked ilyen dicséretekkel, Cynthia, restellem, hogy a verseim tettek híressé téged" (Prop. III. 24, 1–4); *nos quoque per totum pariter cantabimur orbem / iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.* „Rólunk együtt fognak énekelni az egész földkerekségen, és a nevemet mindig összekapcsolják majd a tieddel." (*Am.* I. 3, 25–26) A *Tristiá*ban a költő felesége részesül a versek nyújtotta hírnévben és válik halhatatlanná vele együtt: *dumque legar, mecum pariter tua fama legetur, / nec potes in maestos omnis abire rogos; / cumque viri casu possis miseranda videri, / invenies aliquas, quae, quod es, esse velint,* „Míg engem olvasnak, velem együtt olvasnak majd a hírnevedről, és nem tudsz teljesen elenyészni a szomorú máglyán; és bár lehet, hogy férjed bukása miatt szánnivalónak tűnsz, találsz majd nőket, akik az akarnak lenni, ami te vagy" (*Tr.* V. 14, 5–8); *quantumcumque tamen praeconia nostra valebunt, / carminibus vives tempus in omne meis.* „De bármennyit ér a magasztalásom, verseimben örökké élsz majd." (*Tr.* I. 6, 35–36)

A szerelmi elégia jellegzetes, műfajteremtő motívumainak[17] a variációi nem csupán megjelennek a száműzetési költészetben, hanem hasonló módon kohéziós kapcsolatot is létesítenek egymással: az egyes szám első személyben megszólaló beszélő azt állítja, hogy ő a versek szerzője, és elégiái a saját személyes tapasztalataiból merítik témájukat. Az így felrajzolt keret már önmagában elegendő ahhoz, hogy bátorítsa az olvasót a biografikus értelmezésre, hatásához pedig jelentősen hozzájárul még egy-egy *sphragis* az elégiakötetek végén (Prop. I. 22; Ov. *Am.* III. 15; *Tr.* IV. 10), valamint az az ötlet, hogy a szerző különböző valós alakokat (pl. a patrónusát, egy barátját) von be az elégia világába. A

17 E bekezdés gondolatmenetét a következő áttekintés inspirálta: Gian Biagio CONTE, *Latin Literature: A History*, trans. Joseph B. SOLODOW, revis. Don FOWLER and Glenn W. MOST (Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1994), 321–324; 333–335.

beszélőről az is kiderül, hogy más lehetőségekkel szemben tudatosan kötelezi el magát az elégia műfaja mellett, de nem is tehetne mást, hiszen a jelenlegi állapota (szerelem/száműzetés) annyira meghatározza az életét, hogy képtelen másról írni – a *recusatio* toposza az elégiák esetében ezt a gondolatmenetet variálja[18] (Prop. II. 1; II. 34; III. 1; III. 3; III. 9; Ov. *Am.* I. 1; II. 18; *Tr.* V. 1). A költő emellett gyakorlati hasznot is remél az elégiák írásától, a szerelmi téma esetén azt, hogy segítenek neki elnyerni a hölgy kegyeit, a száműzetésben pedig, hogy enyhítik a gondjait és csillapítják Augustus haragját (*Tr.* I. 11, 12; II. 21–22; IV. 1, 19–20; IV. 10, 111–112).[19]

A fenti áttekintésben vázlatos képet rajzoltam arról, hogy az eddigi kutatások eredményei alapján milyen kapcsolódási pontokat találunk a *Tristia* valamint Tibullus, Propertius és Ovidius szerelmi elégiái közt.[20] Az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogy a szerelmi elégiával kapcsolatos legújabb eredmények milyen friss szempontokat kínálhatnak a száműzetési költészet és azon belül is elsősorban a *Tristia* vizsgálatához. A kutatások rámutatnak, hogy a szerelmi elégiára sajátos narrativitás jellemző.[21] Az elégiák összességéből kirajzolódik az egész elégiakönyvön vagy a teljes korpuszon átívelő cselekménykszál, vagyis egy szerelmi történet állomásai: szerelembe esés, a szerelem beteljesedése (ez a legkevésbé hangsúlyos a műfajban), hűtlenség, szakítás. A történet azonban nem válik teljessé, töredezettség és ellentmondások jellemzik, és az elégiaciklusok darabjai nem a történet időrendjének megfelelően helyezkednek el, bár időbeli viszonyok olykor kikövetkeztethetőek az egyes narratív egységek között. A narrativitás

18 A *recusatió*hoz lásd Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile*, 119–125; Gareth D. Williams, *Banished Voices*, 52–59; 189–193.

19 Ez a jellegzetes elem az *utilitas* toposza néven került be a köztudatba. Részletesen tárgyalja: Wilfried Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung* (Amsterdam: Hakkert, 1971). Az *utilitas* toposzáról a száműzetési költészettel kapcsolatban lásd még: Betty Rose Nagle, *The Poetics of Exile*, 71–82; Gareth D. Williams, „Ovid's Exile Poetry", 234.

20 Érdemes itt megjegyezni, hogy a száműzetési elégiák ennél jóval kiterjedtebb kapcsolódási hálót hoznak létre, párbeszédet folytatnak Ovidius egyéb műveivel, valamint rajta kívül más római és görög költőkkel, és az elégián túl egyéb irodalmi műfajokkal is, olyan komplex hatást hozva létre, amely sajátosan egyedi jegye az ovidiusi költészetnek, lásd Acél Zsolt jelen kötetben megjelent tanulmányát. A kutatás másik, írásom témája szempontjából fontos területe a *Tristiá*nak a különböző epikus narratívákkal kiépített kapcsolatrendszere, ehhez a legfontosabbak: Anne Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide…*, 19–105; Gareth D. Williams, „Ovid's Exilic Poetry", 350–353.

21 „[N]arrativity is now seen as fundamental to the distinctive character and shape of Roman love elegy" (Genevieve Liveley, „Narratology in Roman Elegy", in *A Companion to Roman Love Elegy*, ed. Barbara K. Gold, 410–425 [Malden: Wiley–Blackwell, 2012], 410).

további dimenzióját jelentik a beágyazott mitológiai történetek és az intertextuális utalások.[22]

A szerelmi történetnek két főszereplője van, a költő és a *puella*, az események mozgatórugója a kettőjük közt kialakuló konfliktus, ami abból táplálkozik, hogy a költő szeretne tartós kapcsolatot kialakítani a *puellá*val, ám különféle akadályok veszélyeztetik, illetve lehetetlenné teszik ezt. Ilyen akadályok például a lány pénzsóvársága (Tib. I. 9; II. 4; Prop. II. 16; III. 13; Ov. *Am.* I. 10), más férfiak iránti érdeklődése (Tib. I. 6; Prop. I. 16; II. 5; II. 6; II. 32; *Am.* II. 5), betegsége (Tib. I. 5; Prop. II. 28; *Am.* II. 13), elutazása (Prop. I. 8; I. 17; *Am.* II. 11), a költő hűtlensége (Prop. II. 29; *Am.* II. 7; II. 8), katonai szolgálata (Tib. I. 3; I. 10), szegénysége (Tib. II. 4; Prop. III. 7; *Am.* III. 8) vagy egy harmadik szereplő, pl. a kerítőnő (Tib. I. 5; II. 6; *Am.* I. 8), a kapus (*Am.* I. 6), a férj (Tib. I. 2; *Am.* I. 4) tevékenysége stb. A két főszereplő ugyan egymásra talál, de ez csak ideig-óráig tart, a kapcsolatuk végig ki van téve a szeparáció fenyegetésének, hol távolodnak, hol ismét közelednek egymáshoz. Az elégiák jellemző módon e szeparációs konfliktus egy-egy aspektusát villantják fel, többnyire a történetet elbeszélő költő nézőpontjából, a helyzet nyomán keletkező érzésekről, gondolatokról vagy a megküzdés nehézségeiről számolnak be. A költő fő célja a szeparációs konfliktus megoldása, de folytonos próbálkozásai a kisebb sikerek ellenére kudarcra vannak ítélve, hiszen eszköztára elégtelennek, olykor egyenesen kontraproduktívnak tűnik: tettlegességig fajuló veszekedés (Tib. I. 10; Prop. III. 8; *Am.* I. 7), könyörgés-fogadkozás (Tib. I. 2; Prop. II. 14; II. 15; II. 20; II. 25; *Am.* I. 14; II. 13), átkozódás-siránkozás (Tib. I. 9; Prop. II. 9; III. 25; *Am.* I. 12), versírás (Tib. II. 4; Prop. II. 5; Prop. II. 13; Prop III. 2; *Am.* I. 10). A legfőbb akadály azonban, ahogy az a történések alapján nyilvánvalóvá válik, hogy csak az egyik fél, a költő érdekelt igazán a probléma megoldásában. Egymaga képtelen megküzdeni a nehézségekkel, minden igyekezete ellenére a szerelem rabszolgájaként, kiszolgáltatottan és tehetetlenül sodródik az eseményekkel (Tib. II. 4; Prop. III. 2; *Am.* II. 17).

A szeparáció nem csupán a költő és a *puella* viszonyát fenyegeti, hanem a költő és a Róma többi polgára közti kapcsolatban is megnyilvánul. A szerelmes férfi viselkedését a kívülállók megvetik és elutasítják (Tib. I. 1, 57–58; Prop. I. 6, 25–28; *Am.* II. 17, 1–4), és a barátai a legjobb esetben is azon fáradoznak, hogy lebeszéljék e viszony további ápolásáról (Prop. I. 4, 1–4; I. 1, 25–26).

22 Vö. HAJDU Péter, „Narratológiai közelítések a lírához: különös tekintettel a római szerelmi elégiára", *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 201–217; Genevieve LIVELEY, „Narratology in Roman Elegy".

A római elégiaciklusok ekként körvonalazható narratív jellege és szeparációs konfliktusra épülő története a *Tristiá*ban is megfigyelhető. A korpuszon átívelő fő cselekménynszál most a szerelem helyett a száműzetés története: az utazás Tomiba, a beilleszkedési nehézségek és kísérletek a hazatérésre, végül a reményvesztés, a beletörődés és a vigaszkeresés. A száműzetés éveket felölelő történetéből[23] az egyes elégiák csak egy-egy kisebb eseményt jelenítek meg, gyakran mítoszokkal vagy allúziókkal utalva az el nem beszélt részletekre, és a szoros időrenddel mit sem törődve. A kihagyások, a töredékesség, az időrend hiánya a szerelmi elégiákra jellemző módon gondoskodnak a narratív keret megalkotásáról.

A *Tristia* elégiáiban elbeszélt események nagy változatosságot mutatnak: a száműzött hazájától távolodva tengeri viharba kerül (*Tr.* I. 2; I. 4; I. 10; I. 11), útjára bocsátja új verskötetét (I. 1; III. 1), felidézi az utolsó otthon töltött estéjét (I. 3), megemlékezik a felesége születésnapjáról (V. 5), levelet kap egy ismerőstől (V. 2; V. 12), vagy éppen rég nem kapott tőle levelet (IV. 7), elérkezik a száműzetés évfordulója (IV. 6; V. 10), a Liberalia ünnepe (V. 3), beköszönt a tavasz (III. 12) stb. Ezek az események önmagukban sokféle értelmezést nyerhetnének, az elégikus én számára azonban az határozza meg a jelentésüket, hogy a száműzetés nagyobb, átfogó történetébe ágyazódnak bele, így középpontjukban rendre az a konfliktushelyzet áll, amely a száműzetéssel járó elkülönítés következtében jön létre. A *Tr.* I. 1-ben pl. a Rómába tartó verseskötet a száműzött képviseletében megy a városba, hogy közbenjárjon az érdekében, mert ő maga nem mehet: *Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi, quo domino non licet ire tuo!*, „Kis könyvem, nem sajnálom tőled, eredj nélkülem a városba, oda, ahová, jaj, nekem, uradnak, nem szabad mennie!" (*Tr.* I. 1, 1–2)

Az elégikus én elkülönülése – a szerelmes költőéhez hasonlóan – legnyilvánvalóbb módon a fizikai távollétében nyilvánul meg (*Tr.* III. 3, 37–40; II. 187–190; IV. 4, 83–86), és Róma is lenézően kiveti magából a száműzetés miatt (V. 11, 1–6; IV. 3, 49–50), de egy harmadik viszonylatban is megmutatkozik az elszigeteltsége, hiszen száműzetésének helyén, Tomiban sem tud beilleszkedni az új és idegen környezetbe, aminek legfőbb jellemzői a szokatlan hideg (III. 2, 7–8), a nyelvismeret hiánya (IV. 1, 89–90) és a helyiek harciassága, kulturálatlansága (III. 10, 3–6). A szerelmi elégiák világához képest tehát a szepará-

23 A *Tristiában* megfigyelhető időkezeléshez lásd Eleonora Tola, „Chronological Segmentation in Ovid's Tristia: The Implicit Narrative of Elegy", in *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*, eds. Genevieve Liveley and Patricia Salzman-Mitchell, 51–67 (Columbus: The Ohio State University Press, 2008).

ciós konfliktus még összetettebb és mélyebb, és ebből adódóan még kisebb az esély az akadályok sikeres legyőzésére. Ezzel összhangban a száműzött költő alakja is kiszolgáltatottabb és tehetetlenebb, mint a szerelmi elégiákban, hiszen eszköztára is szegényesebb, kimerül abban, hogy verseket írogat, panaszkodik, az otthoniakat dorgálja és próbálja cselekvésre bírni. Bár a hazatérésért tett erőfeszítései teljesen sikertelenek, a főszereplő mégsem marad mindvégig ugyanabban a helyzetben, hol közeledik a vágyott célhoz, hol távolodik tőle. A hazatérésről való rezignált lemondás (IV. 6, 49–50) a korpuszon belül váltakozik azzal a derűlátó várakozással, hogy Augustus egyszer megbocsát, és hazahívja a száműzöttet (V. 8, 33–36), időnként pedig az a kívánság fogalmazódik meg egy-egy elégiában, hogy a princeps legalább egy Rómához közelebbi (IV. 4, 51–52) vagy egy biztonságosabb vidékre (II. 575–578) helyeztesse át. Az otthontól való távolodással párhuzamosan lassan, szinte észrevétlenül zajlik a helyiek felé való közeledés: megfelelő beszélgetőtársak híján a költő egyre nehézkesebben használja az anyanyelvét (V. 7, 55–58), ugyanakkor egyre jobban beszéli a helyi lakosokét, sőt, géta verseket ír (III. 14, 45–48). Az első könyv átmeneti fizikai közeledésről is beszámol: a Tomi felé hajózó száműzöttet egy vihar visszasodorja Itália partjai felé (I. 4, 17–20).

Az elégiákból kibontakozó történetek tehát mindkét témakörben szeparációs konfliktust helyeznek a középpontba, de ennek megformálásában egy lényeges eltérés mutatkozik: a szerelmi elégiákban az elkülönülés csupán egyetlen személlyel, a *puellá*val kapcsolatban jelent megoldandó problémát a főszereplő számára (a társadalom megvetését, mint láttuk, önként vállalja), a száműzetésben viszont egy egész várostól, a kényszerűen elhagyott Rómától és a benne élő emberek népes csoportjától, ismerősöktől, barátoktól és ellenségektől kell távol élnie. Ennek a különbségnek elsősorban ott mutatkozik meg a hatása, hogy a száműzetés történetében nem kap helyet egy második főszereplő. Bár fontos szerep jut a hűséges feleségnek, a princepsnek és néhány barátnak, ők a segítők és az akadályozók feladatkörét látják el.

Az eltérő témából adódóan a szerelmi elégia tipikus szereplői (pl. kerítőnő, férj) sem jelenhetnek meg a *Tristiá*ban, az eredeti készletből csupán két szereplőtípusnak jut hely, a jó barátnak és a rosszakarónak, mellettük az új téma kapcsán Ovidius új szereplőket von be a száműzetés-történetbe, a feleséget, Augustust, távoli ismerőseit és Tomi lakóit.

Megújulva igazodik a száműzetés témájához a szerelmi elégia *utilitas*-toposza is. Míg a szerelmes költő azért írogat, hogy könnyebben meghódítsa szíve választottját, a száműzöttet a versek nem a hazahívás elérésében segítik, hanem csupán vigaszt nyújtanak neki a távollét keserű éveiben, enyhülést hozva

a gondjaira (*me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem*, „nekem is a Múzsa hoz enyhülést, míg a nekem rendelt helyre, Pontusba tartok", *Tr.* IV. 1, 19; *tristia, quo possum, carmine fata levo*, „keserű sorsomat, ahogy tudom, dallal enyhítem", IV. 10, 112) vagy Augustus haragját próbálják enyhíteni (*Musaque, quam movit, motam quoque leniet iram: / exorant magnos carmina saepe deos*, „a Múzsa, amit keltett, a haragot meg is enyhíti majd, a nagy isteneket gyakran meglágyítja a dal", II. 21–22). A száműzött sokkal passzívabb és kiszolgáltatottabb figura, mint a szerelmes költő, és úgy tűnik, nem ismer olyan cselekvési lehetőséget, amellyel szeparáltságát megszüntethetné, csak annyit tehet, hogy a segítőit biztatja tettekre.

Írásom második részében bemutattam, hogy a tartalmi és motivikus egyezéseken túl a szerelmi és a száműzetési elégiakötetek között további kapcsolat is fölfedezhető, amelynek lényege a narratív jelleg hasonlóságában ragadható meg. Vizsgálatom csupán a *Tristiá*ra vonatkozott, mert a száműzetésben írt két elégiagyűjtemény közül csak ebben épül föl az erotikus elégiakötetekre is jellemző narratív keret. Ez a különbség kiindulópontot jelent ahhoz, hogy pontosabban elkülönítsük egymástól a *Tristiá*t és a *Pontusi levelek*et, hiszen e két elégiagyűjteményt gyakran inkább egyneműnek, mint eltérőnek látja a kutatás.[24] A narratív szempontú megközelítés további nyeresége lehet, hogy a *Tristiá*ban valami izgalmasan újat láthatunk meg, a szerelmi elégia szeparációs történetének egy új alaphelyzethez igazított változatát.[25]

24 A modern Ovidius-kézikönyvek jellemzően együttesen tárgyalják a *Tristiá*t és az *Epistulae ex Pontó*t az *Exilic Poetry* cím – illetve ennek variációi – alatt, lásd pl.: Gareth Williams, „Ovid's Exilic Poetry"; Gareth D. Williams, „Ovid's Exile Poetry". Az egységesítő tendenciákkal szemben állást foglaló, fontos észrevételt tartalmaz: Niklas Holzberg, *Ovid: Dichter und Werk* (München: Beck, 1997), 182–183; 194. Holzberg úgy látja, a *Tristia* szerkezete hasonlít a hellenisztikus és a császárkori görög nyelvű levélregényekhez, a *Pontusi levelek* viszont olyan gyűjtemény, amelyben az egyes levelek önálló egységet alkotnak, ugyanakkor a *Tristia* legtöbb motívuma itt is megtalálható, és annak a témái variálódnak tovább.

25 A kutatásban közkeletű nézőpont, hogy Ovidius művei a római elégia kovencionális műfaját más-más irányba tágítják tovább. Bővebben lásd Stephen Harrison, „Ovid and Genre: evolutions of an elegist", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 79–95 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Ovidius noster

Gloviczki Zoltán

OVIDIUS A *LEUVENI KÓDEX*BEN

Ovidius hatása a későbbi korok művészetére, gondolkodására részben alapvető mitologémák megfogalmazójaként, részben népszerű szerelmi költőként, részben a száműzött költő toposzaként, részben mint permanens és alapvető iskolai olvasmány – összességében nehezen megközelíthető kutatási téma, s nem is jelent koherens kérdéskört. Az utóbbi évtizedekben a témát érintő kézikönyvek, kiadványok jól tükrözik ezt a töredezettséget,[1] bár akadnak olyan kísérletek is, amelyek igen tág időbeli határok közt – legalább egy-egy nyelvterület vagy kultúrkör esetében – teljes körképet próbálnak adni az ovidiusi hatásmechanizmusról.[2] Ovidiusnak az európai középkorra gyakorolt szellemi-művészi hatása is évszázados kutatási terület,[3] bár értelemszerű, hogy a problé-

1 A sokszínűségre nemzetközi és hazai szintű áttekintést ad az *Ókor* folyóirat *Modern Ovidius* című tematikus száma (16, 3. sz. [2017]), valamint: John F. Miller and Carole E. Newlands eds., *A Handbook to the Reception of Ovid*, Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception (John Wiley & Sons, 2014); Philip Hardie ed., *The Cambridge Companion to Ovid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Utóbbi hat tanulmányban ad tematikus, befogadási korszak vagy műnem szerinti metszeteket – a vele egy időben megjelenő, az életművet átfogó reprezentatív tanulmánykötet pedig három tanulmányban érinti az utóéletet, egy az ókorban, egy a középkorban, egy pedig a szöveghagyomány tekintetében: Barbara Weiden Boyd ed., *Brill's Companion to Ovid* (Leiden etc.: Brill, 2002).

2 A modern Ovidius-utóélet kutatás alapvető művei: Edward Kennard Rand, *Ovid and His Influence* (Boston, Mass.: Marshall Jones Company, 1925); Michael L. Stapleton, *Harmful Eloquence*: *Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996); Sarah Annes Brown, *The Metamorphosis of Ovid*: *From Chaucer to Ted Hughes* (New York: St. Martin's Press, 1999); Theodore Ziolkowski, *Ovid and the Moderns* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2005).

3 Salvatore Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, Archivio di filologia romanza 1

mát körüljáró összefoglalások rendre a kézenfekvően kapcsolódó műfajokat és témákat (pl. trubadúrköltészet és mitológiai utalások) vagy a véletlenszerűen felbukkanó párhuzamokat igyekeznek feldolgozni (pl. Ovidius-idézetek nyomai a krónikairodalomban, a hivatalos írásbeliségben). A költő magyar középkori kultúránkkal való találkozásának kutatását nehezíti utóbbi önmagában is töredékes és esetleges forrásanyaga és ismerete.

A rendszerváltozás éveiben az Eötvös Collegium épületében működő Fragmenta Codicum munkacsoport sajátos feladata volt az *Ómagyar Mária-siralm*at (a továbbiakban: ÓMS) tartalmazó *Leuveni kódex* kutatása, szövege modern kiadásának előkészítése.[4] A feladatért tudományos szempontból Vizkelety András professzor felelt, ám a paleográfiai, szövegkritikai munkába bevonta fiatal kollégáit, így az akkor már szaktekintélynek számító Madas Editet is. Az általa vezetett egyetemi kodikológia órákon gyakorló feladatul szolgált a kódex gótikus könyvírással lejegyzett sermóinak olvasása, értelmezése, nemegyszer pedig egyes utalásainak azonosítása is. Így kerülhetett sor egy jól kivehetően antik költőtől idézett szövegrész azonosítására, s állapíthattuk meg – a világháló mai lehetőségeihez képest igen körülményes módon –, hogy a keresett szövegtöredék Ovidius *Metamorphoses*e első énekének 84–86. sora. Ovidius magyarországi utóéletének egyik első állomása:[5]

> *Ad hoc enim, ut dicit philosophus, homo creatus est, ut celum et celi numinaque copuletur. Certius: pronaque cum spectent animalia cetera terram, os homini sublime dedit celumque videre iussit et erectos ad sidera tollere vultus.*[6]

(Napoli: Pironti, 1960); Franco MUNARI, *Ovid im Mittelalter* (Zürich: Artemis, 1960); Pierluigi Leone GATTI, *Ovid in Antike und Mittelalter: Geschichte der philologischen Rezeption* (Stuttgart: Steiner, 2014).

4 A kutatócsoport munkájáról lásd MADAS Edit, „Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae: Egy középkori forrásterület rendszeres feltárásáról", *Aetas*: *Történettudományi folyóirat* 23, 1. sz. (2008): 101–115.

5 A történeti elsőség hipotézise másfél évtizedig tarthatta magát, vö. DÉRI Balázs, „»… tenui pendentia filo …«: Ovidius-distichon egy Árpád-kori oklevélben", *Levéltári Közlemények* 76, 2. sz. (2005): 5–12.

6 OSZK MNy 79, 77^{v}; a *pronaque* szótól az egyenes Ovidius-idézet. Vö. VIZKELETY András, *Az európai prédikációirodalom recepciója a Leuveni Kódexben / Die Rezeption der europäischen Sermonesliteratur im „Löwener Kodex"*, Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae 4 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 164. Köszönet illeti Madas Editet és Kisdi Klárát, az MTA-OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport tagjait a szöveghely olvasatának pontosításáért.

> Az ember pedig, ahogy a bölcs mondja, arra teremtetett, hogy az eget és az égben megmutatkozó isteni erőt összekapcsolja. Pontosabban: „s miközben a többi élőlény a földet nézi, az embernek felemelt arcot adott, és parancsot, hogy az eget kémleljék, s magasra vetett tekintetüket a csillagok felé emeljék".

Nyilván megjelent e pillanatban a felfedezés öröme, hiszen az akkori egyetemista generációt a középiskolában és részben még a felsőoktatásban is még megnevezésében is a 19. századi német nyelvű filológiához köthető *Fortleben*-kutatás abszolút pozitivista megközelítésében nevelték. A forgalomban lévő gimnáziumi tankönyvektől[7] Marót Károly 1957-es, *A kétezer éves Ovidius* című kötetének a költő utóéletét taglaló előszaváig[8] (csakúgy, mint más szerzők esetében) a felsorolás szintjén tudhattuk meg, ki idézte, ki imitálta, s mikor olvasták az adott antik szövegeket. Akkoriban Magyarországon is ismertté váltak már az antik irodalom recepciójának lényegileg más megközelítései is.[9] Ovidius *utóélete*? Ovidius *hatása*? Amikor 1991-ben Esterházy Péter A *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban[10] Duna-menti körképe közben csak annyi megjegyzést tesz: „Hatvan kilométerre vagyunk Tomitól, ahol a kegyvesztett poéta, Ovidius száműzetésében is hű fia maradt Romának", világosan közelebb állt egy korszerű szövegközöttiség-képzethez, ahol a ma embere számára intellektuális háttér, ismert és koordináta-rendszerbe helyezhető viszonyítási pont Ovidius és költészete.

Az egykori heurékaélményt ugyanakkor számos gyakorlati szempont is kisebbítette. Egyfelől az adott kódexről az 1990-es évek derekáig azt valószínűsítette a tudományos közvélemény, hogy nemhogy magyarországi szerzősége nem reális, de még használói között is csupán néhány véletlen magyarul tudó

7 Az 1978 és 2018 között csekély változtatásokkal lényegében egyeduralkodó gimnáziumi latin nyelvkönyv korabeli negyedik kiadásában több Ovidius-szöveg közlése során a recepció kérdésében az alábbi, Daedalus és Icarus történetéhez kapcsolódó megjegyzésre szorítkozik: „Természetes, hogy ez a mítosz minden korban megihlette a költőket és a képzőművészeket. Mi egy modern alkotást említünk, Segesdi György fémlemezekből hajlított Daedalus szobrát […]" (N. Horváth Margit és Nagy Ferenc, *Latin nyelvkönyv II.* [Budapest, Tankönyvkiadó, 1990], 68).

8 A magyarországi recepcióról lásd Marót Károly szerk., bev., *A kétezer éves Ovidius: Szemelvények a költő műveiből* (Budapest, Gondolat, 1957), 47–49.

9 Ezek közül a fordítástörténeti szál az egyetlen, melyet a magyar irodalom- és kultúrtörténet vonatkozásában mára sikerült reprezentatívan feldolgozni, lásd Polgár Anikó, *Ráfogások Ovidiusra: Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéből* (Pozsony: Kalligram, 2011).

10 Esterházy Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (Budapest: Magvető, 2005), 224.

peregrinus szerzetesjelölt lehetett, aki az egyik üresen maradt lapra az *Ómagyar Mária-siralm*at lejegyezte.[11] Ebben az esetben mégsem illeszthető az idézet Ovidius tényleges magyarországi utóéletének talán első elemeként képzeletbeli lajstromunkba. Ennél komolyabb és elvibb ellenvetés is megfogalmazódhatott azonban már akkoriban. Miközben korábban sem lehetett bizonyos, hogy egy ismeretlen prédikátor „ut dicit philosophus" utalása autentikus Ovidius-élményen alapuló kulturális-irodalmi hatásként értelmezhető, az éppen Madas Edit szellemi környezetéhez tartozó, váratlanul korán elhunyt Bárczi Ildikó ezekben az években tárta fel és dokumentálta aprólékos szorgalommal, mégis revelatív szintézisbe foglalva a késő-középkori sermo-szerzők idézési technikáját, szöveghasználatát.[12] Azt a hipertexthez hasonló tematikus adatbáziskezelést, mely speciális kódexek keresőrendszerével szinte bármely témára vagy gondolatra további magvas idézetekkel szolgált. Bárczi Ildikó összegző munkáját figyelemmel kisérve egyfajta hiperkritikába fordulhat az idézet történeti megközelítése – a szöveget lejegyző scriptor, de akár a szöveg szerzője jó eséllyel hírét sem hallotta Ovidiusnak, nemhogy bármiféle hatását érezte volna életében és gondolkodásában.

11 Az ÓMS és a kódex első komplex feldolgozási kísérlete, még számos hipotézissel: VIZKELETY András, *„Világ világa, virágnak virága…": Ómagyar Mária-siralom* (Budapest: Európa, 1986); előtte az irodalomtörténet-írás kizárólag a nyelvemlék szempontjából és azt a kódex egyéb vonatkozásaitól szinte teljes mértékben elszigetelve közelítette meg a szövegegyüttest. Ebből a szempontból a kor legfontosabb összegzése: BENKŐ Loránd, *Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegemlékei* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), majd a szöveg európai kontextusba helyezésével: MARTINKÓ András, *Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükörben: Bevezetés és vázlat*, Irodalomtörténeti Füzetek 117 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

12 BÁRCZI Ildikó, *Ars compilandi* (Budapest: Universitas Kiadó, 2008). Érdekesség, hogy a Bárczi kutatási alaptémáját jelentő Temesvári Pelbárt egy prédikációjában is konkrétan megjelenik a szöveg; *Pomerium de sanctis, Pars aestivalis, Sermo XLV., Sermo IV De transfiguratione Domini, videlicet de eius celebritate gloriosa cum historia devota: Nam Basilius dicit in Hexaemeron, et videmus, quod inter omnia animalia solus homo erecta incedit statura versus caelum, et sola planta pedis terram tangit. Unde et Ovidius: Pronaque cum spectent animalia cetera terram, / Os homini sublime dedit caelumque videre / Iussit et erectos ad sidera tollere vultus. Sed quare sic conditus est homo, Ambrosius in Hexaemeron dicit: ad docendum, quod homo factus est ad caelestem beatitudinem, ut illam aspiciat per desiderium, non terrena, et ad illam tendat.* „Ugyanis Basilius azt mondja a *Hexaemeron*ban: és látjuk, hogy az összes élőlény közül egyedül az ember jár az Ég felé egyenesített tartással, és csak a lába talpával érinti a földet. Ezért írja Ovidius: »s miközben a többi élőlény a földet nézi, az embernek felemelt arcot adott, és parancsot, hogy az eget kémleljék, s magasra vetett tekintetüket a csillagok felé emeljék.« De hogy miért így van létrehozva az ember, arról Ambrosius azt mondja a *Hexaemeron*ban: annak megtanítására, hogy az ember az égi boldogságra teremtetett, hogy azt nézze vágyakozva, ne a földi dolgokat, és afelé tartson." (A szövegkiadás elektronikus elérhetősége: http://sermones.elte.hu/pelbart/index.php?file=pa/pa045.)

A 13. század második feléből származó, *Leuveni kódex*ként ismert *sermonarium* legendás története jól ismert: a Leuveni Egyetemi Könyvtár elpusztításáért jóvátételi anyagot kereső német bizottság akadt rá 1922-ben egy müncheni antikváriusnál, aki arra 1910 körül Toszkánában tett szert. A kódexben talált furcsa nyelvű szöveg vezette el a szakértőket a berlini Collegium Hungaricum értő igazgatójához, Gragger Róberthez, aki az egyébként valóban Leuvenbe kerülő kötetből a magyar szöveget közzétette. A kódex végül kalandos módon, jókora ellentételezés fejében 1982-ben került az Országos Széchényi Könyvtárba. Az ÓMS 1922-es megjelenése óta könyvtárnyi szakirodalmat tudhat magáénak. A költeményt rejtő 13. századi kódex egyéb latin szövegeivel Gragger Róbert első közlése után[13] Vizkelety András tanulmányaiig, majd 2004-es monográfiájáig[14] csak Mezey Lászó 1971-es dolgozata[15] foglalkozott. Vizkelety monográfiája sem komolyabb résztanulmányok összesítése, hanem apró paleográfiai és szövegkritikai vizsgálatok összegzése, melyben valamivel több, mint egy évtizeden át volt segítségére a paleográfia legendás mestere, Bernhard Bischoff, és szintén egyik legnagyobb kortárs kutatója, P. Louis-Jacques Bataillon. A késleltetett feltárás oka volt egyébként az is, hogy a sermók szövegének vizsgálatához és azonosításához még hiányzott az elengedhetetlen segédeszköz: Johannes Baptist Schneyer 1969-től 1990-ig megjelenő kilenckötetes repertóriuma.[16]

A kódex tüzetesebb hazai vizsgálatának köszönhetően ma már tudjuk: a kódex az ÓMS-en kívül magyar nyelvű glosszákat is tartalmaz, köztük szókapcsolatokat magyar prédikáció megszerkesztéséhez. Sőt, a tartalommutató is utal a magyar versre. A magyar glosszák alapos paleográfiai azonosítása pedig már arról is tanúskodott, hogy a magyarul tudó scriptorok keze széleskörű másolói, sőt szövegszerkesztő munkával járult hozzá a kódex létrejöttéhez. Vagyis a kötetet a 13. században egy – legalább részben – magyarul tudó közösségben kellett, hogy használják. Az íráskép olasz, részben francia hatást mutat, de igen egyedi: Bataillon akár teljes mértékben magyarországi keletkezést feltételezett.[17] A magyar vonatkozásokat kutatva az óvatosabb

13 Gragger Róbert, kiad. „Ó-magyar Mária-siralom", *Magyar Nyelv* 19 (1923): 1–13.

14 Mintegy húszéves kutatás és publikálás nyomán, lásd Vizkelety, *Az európai prédikációirodalom recepciója…, passim.*

15 Mezey László, „Leuveni jegyzetek az Ómagyar Mária-siralomról", *Irodalomtörténet* 53, 2. sz. (1971): 356–370.

16 Johannes Baptist Schneyer, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150–1350, 1–9, Register 10–11, (erarbeitet von Charles Lohr u.a.),* Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters 43/1–11 (Münster: Aschendorff 1969–1990).

17 Vizkelety, *Az európai prédikációirodalom recepciója…*, 31.

Vizkelety[18] elsősorban a bizonyosan magyar – mert magyarul is író – kezek vizsgálatával foglalkozott.

A kódex összeállítói elsősorban a kor modern prédikációirodalmából válogatnak, azon belül is – mint a szövegekből kiderül – saját közösségük, Szent Domonkos prédikálórendjének terméséből.

Vizkelety hatalmas feltáró munkája sermónként, oldalanként, ahol kell glosszánként azonosította a szövegeket és a scriptorokat. Amire huszonöt évvel ezelőtt senki sem gondolt, mindkét szál érdekes módon vezetett a – Vizkeletyt egyébként tartalmi szempontból nem foglalkoztató – Ovidius-idézethez. Az ÓMS kézírójával szemben „glossatorként" azonosított kéz ugyanis – egyebek mellett – két olyan teljes, Szent Domonkosról szóló sermo lejegyzője, melyek közül az első a domonkos rend szakértői szerint teljesen ismeretlen a nemzetközi irodalomban, sőt a *thema*, melyre a sermo épül,[19] ugyanilyen unikális.[20] Egészen pontosan míg a nemzetközi szakirodalomban, illetve Schneyer repertóriumában egyetlen utóbbihoz hasonló darab sem fellelhető, addig Magyarországról kettő – ráadásul mindkettő sajátos magyar ünnepnapra, Szent László király ünnepére készült beszédként. A másik általa lejegyzett beszéd ugyan első pillantásra kevésbé egyedi, hiszen szövegét, sőt szövegkörnyezetét változatlanul megtaláljuk pl. egy ismert velencei kódexben, végül mégis még egyértelműbb üzenettel szolgál. Idézzük a Domonkos csodáiról szóló rész szövegét pontosan:[21]

> *quia non solum in Hispania et Lombardia, verum etiam in nostra Hungaria catervatim ruunt homines cernere cupientes, que per eum fiunt mirabilia*
>
> mert nem csak Hispaniában és Lombardiában, hanem a mi magyar földünkön is csapatostul szaladnak az emberek, vágyva arra, hogy lássák, milyen csodák történnek általa.

Ovidius-idézetünk ebben a fentebb idézett sermóban szerepel. Az ÓMS lejegyzője (szerzője?) és glossatorunk pedig nem két valamikor és valahol véletlenszerűen magyarul a kódexbe írogató személy voltak, hiszen a 280v–281r oldalon szereplő Petrus Damianus-homiliát együtt másolták, vagyis legalábbis ők ketten egy konventben egyszerre éltek és működtek, használva, sőt gondozva

18 A monografikus szövegközlést e szempontból megalapozó összegzést lásd VIZKELETY, *Az európai prédikációirodalom recepciója…*, 33–34.

19 Crevit Samuel: I.Reg, 3.9.

20 Erről lásd VIZKELETY, *Az európai prédikációirodalom recepciója…*, 156–157.

21 Közli és értékeli: VIZKELETY, *Az európai prédikációirodalom recepciója…*, 211–212.

magyar anyanyelvűségüket. A két szerzetesről természetesen semmiféle közvetlen információval nem rendelkezünk. Vizkeletynek az a módszere meglehetősen áttételesnek, bár logikusnak tűnik, mellyel az általuk leírt, de más szerzőhöz jelenlegi ismereteink szerint nem köthető sermók és az egész kötet kompozíciójának tartalmi elemzéséből próbál meg azonosítani. A kötet első használati helyét ezek alapján Magyarországra, talán valamely női domonkos kolostor környékére lokalizálja – maga is belátva a pontos eredményre jutás lehetetlenségét.

Hogy azonban a magyarországi teológiai műveltség valóban a 13. század második felében érte el az európai színvonalat, ezt az 1990-es és 2000-es évek más kutatásai is igazolták. Ekkoriban tárták ugyanis fel részletesen azt a két másik – a *Leuveni kódex*szel szemben minden kétséget kizáróan magyarországi eredetű és használatú sermogyűjteményt, melyet ma a *Gyulafehérvári sorok* kódexe és a *Pécsi egyetemi beszédek* címen ismerünk. Az utóbbiak 14–15. században keletkezett hordozó kódexe és egy bejegyzés alapján a pécsi egyetemmel való azonosítása óta a datálás és a lokalizálás tekintetében is változás történt, amit a kötet 1993-as kritikai kiadása,[22] majd a *Gyulafehérvári sorok* kódexét is feldolgozó Madas Edit tanulmányai[23] összegeztek. Az ún. *Pécsi egyetemi beszédek*et ma ugyancsak a 13. század végén élő domonkos szerzetes(ek) kompilációjának tartjuk, ráadásul biztosabban elképzelhető a korpuszt használó, teológiában jártas és nyelvileg is igényes közösség is a budai domonkos kolostorban létesült esetleges rendi főiskola hallgatóinak személyében. Az 1304-es nagykáptalan ugyanis ilyen *studium generale* felállítását rendelte el minden rendtartományban, de már egy korábbi rendelkezés megjegyzi, hogy a magyar, lengyel és cseh provinciák *studium*aiba más rendtartományok nem küldhetnek növendékeket. A tilalomnak nem minőségi okai voltak. A *Pécsi egyetemi beszédek* és a két másik sermogyűjtemény együtteséből mára világosan kitűnik, hogy a kor hazai felnövekvő klérusa európai színvonalon ismerte, sőt – legalábbis teológiai és technikai szempontból – művelte a sermo-irodalmat. Sőt, eddig

22 Eduardus Petrovich et Paulus Ladislaus Timkovics eds., *Sermones compilati in studio generali Quinqueecclesiensi in regno Ungarie,* Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum: Series nova 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó–Argumentum, 1993).

23 Legfontosabb összefoglalásuk: Madas Edit, *Középkori prédikációirodalmunk történetéből: A kezdetektől a XIV. század elejéig,* Csokonai Könyvtár 25 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002); Madas Edit, „A Gyulafehérvári Sorok és az anyanyelvű prédikáció a XIV. század elején", in *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, szerk. Őze Sándor és Medgyesy S. Norbert, 652–657. Művelődéstörténeti műhely: Rendtörténeti konferenciák 1 (Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2005).

mintegy kilenc egyértelműen magyar szerzőségű beszédről tudjuk, hogy azok más európai kolostorokban is használatban voltak.[24]

Jelenthetett-e azonban glossatorunknak bármit is az egyébként *philosophus*-nak titulált költő két sora, vagy maga Ovidius? Ha a szerző-lejegyző és környezete most kirajzolódó műveltségét komolyan vesszük, akkor valószínűsíthető. Némi csúsztatással operálhatnánk itt Ludwig Traube híres *Aetas Ovidiana* fogalmával,[25] mely a 12–13. századot a 8–10. századi Vergilius-hegemónia mintájára Ovidius hatása alá utalta. Csakhogy jól tudjuk, ebben az esetben alapvetően a trubadúrköltészet világában járnánk, ahol prédikátoraink – reméljük – nem kóboroltak. Márpedig Ovidius középkori hatása Rand alapvető 1925-ös monográfiájától kezdve[26] a – néhol erősen – világi szférában tűnik fel előttünk, az Ovidius moralizatusok komolyodása csak a 14. századtól jelenik meg. Mára ugyanakkor ennek az ismertségnek általános alapjairól is többet tudunk: Ovidius folyamatos jelenlétét az iskolai olvasmányok között az antikvitástól az érett középkorig legutóbb Pierluigi Leone Gatti monográfiája mutatta be 2014-ben.[27] Hogy ki ez a költő, s miket írt, egy valamelyest iskolázott 11. századi szerzetes számára világos kellett, hogy legyen, semmiképp sem valamiféle ismeretlen pogány bölcset jelentett a számára. És különösen ismert ez a konkrét szöveghely.

Az isteniből részesülő, felegyenesedett és tekintetét az égre emelő ember képe nem Ovidius találmánya. A toposz Platónnál (*Rep.* IX. 586a) és Xenophónnál (*Mem.* I. 4, 11) jelenik meg először, de Rómában is felbukkan Cicerónál (*Leg.* I. 26), Sallustiusnál (*Cat.* I. 1), Senecánál (*Dial.* VIII. 5, 4), végül elkezdődik kereszténynyé lényegülése Augustinusnál (*Civ.* XXII. 24.). Csakhogy a kora középkortól a kép további élete már egyértelműen Ovidius megfogalmazásán alapul. Nüssziai Szent Gergely mellett (*De opificio hominis liber,* VIII. 1) legnagyobb hatású idézője Lactantius (*Liber de Opificio Dei* VIII. 1), majd Sevillai Izidor az *Etymologiae*-ben (XI. 1, 5), bár a *Leuveni kódex*ben szereplő szöveghelynek csak első felével.

A *Leuveni kódex* sermo-szerkesztői számára egyébként – méltán – viszonyítási pontnak számító Szent Bernátnak két beszédében is felbukkan az ovidiusi

24 Bár csak pszeudo-ovidiusi eredetű, mégis említésre méltó ugyanebből a szellemi környezetből Benedek nagyváradi püspök két *proverbium*-idézete, melyekre Tarnai Andor hívja fel a figyelmet (*A magyar nyelvet írni kezdik: Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon* [Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984], 178–179).

25 Ludwig TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen: Vol. II. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Hg. Paul LEHMANN (München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1911), 113.

26 RAND, *Ovid and His Influence.*

27 GATTI, *Ovid in Antike und Mittelalter.*

kép. Az *In Festo Sancti Martini – De exemplis obedientiae* (*Patrologia Latina* 183, 1050b) szabadon utal a szövegre, a *De discrimine inter plebem et praesulem* című sermója azonban nem csupán az egyenes idézettel áll elő (Izidorhoz hasonlóan a 84–85. sorokéval), hanem azt a teremtéstörténet kontextusa helyett egy Pastor–Grex-képbe helyezi, a pásztor éberségének és isteni voltának érzékeltetésére, vagyis a szöveghelyet autonóm módon használva (*Patrologia Latina* 183, 0727a).

A *Pécsi egyetemi beszédek* és a *Leuveni kódex* tudományos feldolgozása, a két kódex időbeli, kulturális, akár térbeli rokonságának feltárása az ezredforduló utánra még többet tett ehhez a képhez. Előbbi, egyébként is az antik auktorok egész sorát idéző kötet huszonháromszor idézi Ovidiust, méghozzá majd' valamennyi művét, hatszor név szerint, egyszer a különös *ethnicus* megnevezéssel, tizenegyszer mint *poetát*, és ötször, lényegében eredeti idézetünkhöz hasonlóan mint *sapiens*t.

Nem feltételezzük, hogy 13. századi domonkosok Ovidius életművében való elmélyedést, esetleges jegyzetelést követően, hatása alá kerülve alkották meg vasárnapi szónoklataikat. Bizonyos az a kompilációs technika is, amely nyilvánvalóan szükségtelenné tette az eredeti művek konkrét használatát az idézéskor. Az azonban az elmúlt huszonöt év mozaikdarabjai alapján bizonyosnak tűnik, hogy a „volek syrolm thudothlon" szavak s a *Leuveni kódex* Ovidius-idézete a 13. századi Magyarországon domonkos és ferences szerzeteseink teológiailag és nyelvileg is művelt, már magyarul is írástudó környezetében szólaltak meg Magyarországon, ahol Ovidius ismerete is e kultúra része volt.

Polgár Anikó

ÚJ ALAKOKKÁ VÁLT TESTEK

Devecseri Gábor és az ovidiusi *Átváltozások*[*]

„Mint kedves Ovidiusának, neki is minden verssé vagy legalábbis prózává vált a kezén, az a nem kevés is, amit a kor legmagasabb szintű tudományából merített és feldolgozott" – írja Devecseri Gáborról Szilágyi János György,[1] aki szerint Devecseri munkásságának megítélésekor nincs értelme költő és műfordító, filológus és publicista szembeállításának, hiszen „végső soron egyik sem tagadta meg a másikat", s az életmű lényegét épp az adja, hogy „hol tudva, hol kényszerítve váltogatta anyagát és eszközeit, amelyek közelebb vitték a soha meg nem tagadott feladat megoldásához".[2] Devecseri szerint a műfordítás egyszerre költői és filológusi kihívás, s az egyik legfontosabb célja az érvényesség, amelynek „tárgyi ismérvei vannak".[3] Hangsúlyozza, hogy nem elegendő, ha a magyar szöveg az eredetinek egy ihletett variációja lesz: „Homérosz művének képét kívánom, nem pedig valamely ráemlékeztető, de más, bármilyen szép, képet. Tetszeni az utóbbi is tetszhetik. Érvényes csak ez előbbi lehet."[4]

Devecseri méltán nagy visszhangot kiváltott és nagy hatású Homérosfordítása után több nagyobb vállalkozásba is belefogott. Ezek közül az egyik

* A témával kapcsolatos kutatások az 1/0272/17. számú, *Preklad, kultúrna hybridita a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén.

1 Szilágyi János György, „Devecseri Gábor (1917–1971)", in Szilágyi János György, *A tenger fölött: Írások ókori görög és itáliai kultúrákról,* 348–354 (Budapest: Gondolat, 2011), 352.

2 Uo., 348.

3 Devecseri Gábor, *Műhely és varázs: Görög–római tanulmányok* (Budapest: Szépirodalmi, 1973), 338.

4 Uo., 338.

legimpozánsabb Ovidius *Metamorphoses*ének átültetése volt, mellyel Rónay László szerint Devecseri maradandót alkotott, hiszen a mű előző teljes magyarítása, Egyed Antal műve „mára inkább filológiai érdekesség, semmint műfordítói teljesítmény".[5] Devecseri *Metamorphoses*e kétségkívül magasan felülmúlja a legtöbb korabeli Ovidius-fordítást (Karinthy Gábor *Amores*ét, Gaál László *Amores*ét és *Fasti*ját, Muraközy Gyula *Heroides*ét), s a magyar műfordítás-történet távlataiba helyezve is kimagasló alkotás. A választott szerzővel költői alkatában is rokon fordító nagy hangsúlyt helyezett a hexameterek csiszoltságára és gördülékenységére, sikerült egy egyszerre „vidám és méltóságteljes" hangot találnia, melyben együtt van a „törvénykövető szimmetria" és a „törvényteremtő játékosság".[6] Meglepő viszont, hogy Devecseri '60-as évekbeli fordításait „még szakmai körökben sem méltatják",[7] s az először 1964-ben, Picasso-illusztrációkkal kiadott Ovidius-fordításnak egyáltalán nem volt kritikai visszhangja. Ez nem magyarázható a mű rangjából adódó értelmezési nehézségekkel, talán inkább Devecseri életművének ellentmondásos megítélésével hozható összefüggésbe. Bár a fordítás máig is széles körű használatnak örvend egyrészt iskolai klasszikusként, másrészt a magyarul íródott, Ovidiushoz kötődő tudományos szakirodalom hivatkozási alapjaként, a fordítás értékelése azóta sem történt meg, ha itt-ott találkozhatunk is konkrét fordítói megoldásokra vonatkozó szórványos megjegyzésekkel. Komplex elemzésre jelen tanulmány keretében sem vállalkozom: célom egyrészt, hogy néhány jellegzetes példa segítségével jellemezzem Devecseri fordítói munkamódszerét, másrészt költés és fordítás kölcsönhatásából kiindulva[8] felmutassam és értelmezzem a Devecseri-életmű azon elemeit, melyek az ovidiusi átváltozásmítoszok hatását mutatják.

5 Rónay László, *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi, 1979), 206.

6 Devecseri, *Műhely és varázs,* 257.

7 Rónay, *Devecseri Gábor…,* 206.

8 Vö. Devecseri, *Műhely és varázs,* 383–397.

Az *Átváltozások* fordítása: az új alakúvá váló szövegtest

A Petőfi Irodalmi Múzeum *Műfordítógép* című időszakos kiállítása[9] Devecseri Ovidius-fordításának kéziratait is betekintést nyújtott, s szembesítette a tárlat megtekintőit azzal a többszintes munkával, mely a fordítás állandó csiszolgatásán, s a fordító és a lektor szoros együttműködésén alapult. Tény, hogy Devecseri ránk maradt fordítói hagyatéka,[10] beleértve a kéziratos variánsokat is, a magyar műfordítás-történet egyik legmonumentálisabb teljesítménye. A variánsok nagy mennyisége elsősorban a fordításszemlélet változásainak és annak a sajátos fordítói módszernek a következménye, melyet a lefordított szöveg befejezetlensége, a folyamatos alakulásban levés jellemez. Devecseri, aki egyébként hangsúlyozta, hogy a költői és fordítói alkotás mechanizmusa „hasonló, sőt, több, mint hasonló",[11] a munkafolyamatban mégis lát egy olyan mozzanatot, amely élesen elkülöníti egymástól a kettőt: szerinte a költő saját versét tekintheti ugyan befejezettnek, de a műfordítás nem zárul le, mindig új és új megoldások keresésére késztet. Ezt az elvet versben, a Horatiushoz írt didaktikus episztolájában így foglalta össze: „Az a fordító, aki költő, / még írhatja saját versének utána a »Vége«- / szót a papírra, mi tán »*Befejeztem*« – jelzi, de ott áll / mint kísértet a más-költő-remek egyre az új s új / munka mögött s vídám-huhogón int *kezdeni* mindig. / Vagy tán abba se hagyni."[12] Érzékletes metafora: az eredeti mű állandóan ott kísért a fordító tudatában, a félresikerült (vagy annak érzett) megoldások mintegy lelkiismeret-furdalást okoznak, ezért kell újra és újra a vélt hibák elhárításán fáradoznia.

Devecseri az újabb kiadásokat az elérhetetlen tökéletesség felé tartó út átmeneti szakaszainak tekintette, s amikor csak tehette, javította, csiszolta korábbi fordítói megoldásait. Mivel az *Átváltozások* szövege Devecseri életében csak egyszer jelent meg, azt hihetnénk, hogy ez esetben nem kell variánsok tömkelegével számolnunk: a PIM Kézirattárában található kézirattömeg tanúsága alapján azonban ez nem így van. A három dobozba gyűjtött anyag régebbi szövegeket, „köztes változat"-okat (ez Devecseri saját terminusa), a lektor,

9 A kiállítás 2016 novemberétől 2017 május végéig volt látogatható, kurátora Jeney Zoltán volt.

10 Ezúton szeretnék köszönetet mondani a PIM Kézirattára munkatársainak, különösen a Devecseri-hagyaték gondozójának, Komáromi Csabának a kéziratok tanulmányozásához nyújtott segítségért.

11 Devecseri, *Műhely és varázs,* 396–397.

12 Devecseri Gábor, „Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete (Utószó)", in Q. Horatius Flaccus, *Összes versei,* szerk. Borzsák István, 601–623 (Budapest: Corvina, 1961), 620.

Szilágyi János György megjegyzéseit tartalmazó gépiratokat, valamint kiadói korrektúrát tartalmaz. „Minden antik fordítását velem ellenőriztette, sorról sorra mentünk végig minden fordításán" – nyilatkozta közös munkájukról Szilágyi János György.[13] Devecseri Horatiushoz írt episztolájában is hangsúlyozta, milyen sokat jelentett fordításai alakulása szempontjából a sok „vita és csevegés": a pályája alakulását befolyásoló barátok és mesterek között a hexameteres felsorolásban ott van „az edző / (becsmérő szavait ki sosem tompítja) Szilágyi / János György" is.[14] Szilágyi és Devecseri közös munkája tehát nem a lektorok és fordítók szokásos, formális együttműködésére hasonlít,[15] s ezt a kéziratok margójára írt megjegyzések is tanúsítják.

Szilágyi János György szerint Devecseri úgy dolgozott, akár a görög szobrászok, akik egészében bontják ki az alakot, s utána csiszolják. Devecseri „először az egészet csinálta meg nagyjából, s az első fogalmazásból hámozta ki rétegenként azt a fordítást, amelyet már elfogadhatónak érzett (ő maga ennél soha többnek)."[16] A félkész fordítás tehát azt jelenti, hogy a nyers, tömbszerű alapanyag további megmunkálásra vár. Mintha félbemaradt átváltozásról lenne szó, két minőség (vagy két nyelv) közti átmeneti stádiumról, s nem könnyű eldönteni, mikor minősíthető egy átváltozás teljesen lezárultnak. A szövegtestnek a variánsokban megmutatkozó fokozatos változása mintha az Ovidius művében leírt átváltozásokat textuális szinten is megvalósítaná: a nyomon követhető alakulás révén szinte látjuk, amint a test szárnyat növeszt, vagy ágakká minősülnek át a karjai.

Devecserinek az ideális fordítást kereső fordításmódszere a korábbi fordítások szerencsés megoldásainak átvételét is magában foglalta. Ez az eljárás a fordítástörténetben széles körűen elterjedt, bár a megítélése ellentmondásos,

13 Szilágyi János György, „Egzisztenciális tudomány: Interjú Szilágyi János Györggyel (2. rész)", *Enigma* 23, 88. sz. (2016): 17–90, 64. Ez alól csak az *Odysseia*-fordítás volt kivétel, mert annak nyomdába adásakor Szilágyi János György hadifogságban volt. Az *Odysseia* először évszám nélkül jelent meg, „de tudni lehet, hogy először 1947-ben, majd második kiadásban 1948-ban és még ugyanabban az évben harmadik kiadásban is" (Ritoók Zsigmond, „A magyar Homérosz-fordítások: XX. század", in *A klasszikusok magyarul,* szerk. Hajdu Péter és Ferenczi Attila, 70–117, [Budapest: Balassi, 2009], 98). Szilágyi 1947 szeptemberében került haza (Szilágyi János György, „Egzisztenciális tudomány: Interjú Szilágyi János Györggyel [1. rész]", *Enigma* 23, 87. sz. [2016]: 28–123, 98–99).

14 Devecseri, „Levél Horatiushoz…", 622.

15 „Hát, a kapcsolatunk olyan volt, mint az *Önkéntes határőr* történetéből is kiderül, hogy én mindent megmondhattam neki" (Szilágyi, „Egzisztenciális tudomány… [2. rész]", 64).

16 Szilágyi János György, „Plautus és magyar fordítása", in Plautus *vígjátékai,* II. kötet, ford. Devecseri Gábor, 549–576 (Budapest: Magyar Helikon, 1977), 573.

ahogy ezt már irodalmunk első plágiumvitája is megmutatta. Kazinczy Ferenc szerint Vályi Nagy Ferenc „készebb volt nem a magáét adni, csak hogy Homért jobban adhassa".[17] Az eredeti minél tökéletesebb rekonstrukciója tehát megengedi, sőt megköveteli a fordítótól, hogy ne zárkózzon el elődei sikerült megoldásaitól. Devecserinél feltételezhetjük, hogy emellett az elvi ok mellett a korábbi fordítások intenzív felhasználásának gyakorlati oka is volt: a szűk időkeretek, melyek felgyorsított fordítástempót követeltek. Szilágyi János György szóbeli közlése alapján Devecseri élete utolsó évtizedében állandó időhiánnyal küszködött, s ezt a hagyatékban fennmaradt dokumentumok, levelek, szerződések is tanúsítják.[18]

A feladat nehézségéből adódóan természetes, hogy a *Metamorphoses* fordítása több évet vegyen igénybe, meglepő viszont az első kiadói határidő szűkre szabottsága. A fordításra a Magyar Helikon Kiadó 1958. szeptember 16-án kötött szerződést Devecserivel, 1959. május 1-i határidővel. Két évvel később Falus Róbert a kiadó nevében sürgette meg a fordítót egy 1961. szeptember 20-án kelt levélben. Ebből kiderül, hogy Devecseri korábban szerződést bontott, s most új határidőt kap (1962. február 27.), „de ezt a terminust 1962. május 1-ig meghosszabbíthatjuk" – írja Falus, miközben, nyilván tudva a fordító könnyelmű és gyakran be nem tartható vállalásairól, azt is hangsúlyozza, hogy Euripidésre addig nem szerződnek vele, míg Ovidiust le nem adja.

A szerződésekből látható, hogy Devecseri az Ovidius-fordítással nagyjából egy időben vállalt feladatok nagy részét nem győzte teljesíteni. Csak néhány részlet készült el Apollónios Rhodios *Argonautikájának* fordításából, amellyel az Európa Kiadó 1961-ben megbízta. Az Európa Kiadó megbízólevele 1961. május 9-én kelt, a fordítást 1961. október 15-én kellett volna leadnia. Egy további szerződésben azt vállalta 1961. október 1-én, hogy 1962. október 1-ig nyersfordításból elkészíti a *Rámájana* fordítását. Ekkoriban ért egyébként a későbbiekben elhíresült, nagy vitát kiváltó Horatius-kötet szerkesztésének végére, melyet szintén sokat halasztgatott: a Corvina Kiadóval kötött megállapodása szerint a nyomdakész kéziratot 1958. május 31-én kellett volna leadnia, s miután ez nem valósult meg, a kiadóból egy 1960. szeptember 28-án kelt levélben (tehát több mint két évvel a leadási határidő után) bekérték Devecseritől a teljes nála lévő anyagot.[19] Még készült az Ovidius-fordítás, amikor 1963-ban Devecseri elvállal-

17 Kazinczy Ferenc, „Kazinczy Szemerének", in *Pennaháborúk: Nyelvi és irodalmi viták 1781–1826*, szerk. Szalay Anna, 567 (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 567.

18 A felhasznált szerződések, dokumentumok forrása: PIM Kt. Devecseri-hagyaték, *Megbízólevelek, szerződések, elszámolások* c. pallium.

19 A szerkesztő ezt követően bizonyára újabb haladékot kapott, hiszen az egyeztetés a fordí-

ta Aristophanés tíz vígjátékának lefordítását: ezekből abban az időben három készült el.[20]

A vállalások az adott határidők mellett nem egy esetben irreálisnak tűnnek, még akkor is, ha egy nagy tapasztalattal és rutinnal rendelkező fordítóról van szó. Az *Átváltozások* esetében munkáját, amint azt a fennmaradt gépiratok és fordításvariánsok tanúsítják, úgy gyorsította, hogy Egyed Antal fordításának bizonyos elemeit átemelte a sajátjába. Szilágyi János György a lapszéli informális megjegyzésekben gyakran hasonlítja Devecseri munkáját a régebbi vagy kortárs fordítókéhoz,[21] Egyed Antal nevét azonban nem említi: feltehetőleg nem tudott róla, hogy Devecseri és Egyed szövege közt ilyen szoros kapcsolat van. Mivel azonban a kéziratban az Egyedtől átvett elemek olykor kirívóan régiesnek hatnak, általában a lektor is (anélkül, hogy az adott szövegrészek forrására rámutatott volna) felfigyelt ezekre a Devecseri elveihez nem illő szakaszokra, s ilyen esetekben módosítást javasolt. Devecseri fordításának nyomtatásban megjelent változata ennek köszönhetően már meglehetősen eltávolodott a latin mellett kiindulási alapként használt Egyed-szövegtől, de a kapcsolat nyilvánvalóvá lesz, amennyiben a kéziratokban fellelhető legkorábbi fordításvariánsokat vetjük össze a19. századi fordító művével. Idézzük példaként a mű kezdősorait!

Egyed Antal fordítása:

Új testekké vált alakokról szólni kivánok:
Istenek! (Ám azok is váltattak tőletek által)
Ihljetek engem meg: 's kezdettől fogva korunkig
Engedjétek örök mozgásban folyni le versim.[22]

tókkal még a megjelenés évében, 1961-ben is folyt. A Corvina Kiadó 1961. október 27-én kelt levele alapján a kötet levonata ekkorra már elkészült.

20 Két korábbi (színházi felkérésre készült) fordításával együtt Devecseri összesen öt Aristophanés-darabot fordított: Devecseri Gábor, *Görög komédiák* (Budapest: Magyar Helikon, 1982), 7–407.

21 Pl. „Gabi, amit itt művelsz, az alig több Kárpáty Csillánál", „éljen Rákos Sándor!", „üdvözlöm, kedves Radó úr!", „csúcsteljesítmény! ilyet soha nem tudott volna Csengeri kitalálni". (PIM Kt., Devecseri-hagyaték.)

22 Ovidius, *Átváltozások*, 1. kötet, ford. Egyed Antal (Pest: Müller M. Nyomdája, 1851), 1.

Devecseri fordításvariánsa:

Új testekké vált alakokról késztet a lelkem
szólani: isteneink! (hisz ez is mind általatok lett)
adjatok ihletet, és a világ kezdő idejétől
adjátok dalomat koromig lezuhogni szünetlen.[23]

Az első sorban nyilvánvaló az átvétel Egyed Antaltól. Ehhez Szilágyi János György a margóra a következő megjegyzést fűzte: „nincs benne a <u>változás</u> / nem szerencsés így és értelmetlen (»új alakot öltött« test)".[24] Az *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* (*Met.* I. 1–2) megfelelőjét Devecseri, Egyed megoldásától eltávolodva, a lektor megjegyzését figyelembe véve így javította: „Új alakokká vált testekről indit a lelkem / szólani".[25]

A továbbiakból is nyilvánvaló, hogy Devecseri Egyed fordítását szem előtt tartva dolgozott.

Egyed Antal fordítása:

Tenger- föld- 's mindent beboritó égnek előtte,
Egy vala a' természetnek széltében alakja,
Névre chaos: nyers és rendnélküli össze csoportzat;
Nem más, mint tehetetlen terh, és egybe nem illő
Dolgoknak keverék' s ellenszerü magvai.[26]

Devecseri (feltehetőleg első) fordításvariánsa:

Tenger- s föld- s mindent boritó égboltnak előtte
egy volt még csak az arca a természetnek egészen,
névre <u>chaos</u>[27] volt ez; csupa nyers, rendnélküli halmaz;
csak tehetetlen súly: ellenszerü, egybeverődött
magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.[28]

23 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
24 A kéziratban is aláhúzva.
25 Ovidius, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 5.
26 Ovidius, *Átváltozások*, 1. kötet, ford. Egyed, 1.
27 A gépiratban a szó aláhúzva, nyilván a kurziválás szükségességét jelölve. A nyomtatott változatban a szó kurzívval jelent meg. (Ovidius, *Átváltozások*, ford. Devecseri, 7.)
28 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.

Az idézet első sora, a harmadik sorban a „névre chaos" kifejezés, s a későbbiekben néhány közös jelző („rendnélküli", „tehetetlen", „ellenszerü") egyértelműen jelzi a kötődést. Némileg változik a helyzet Devecseri későbbi fordításvariánsában, mely a Szilágyihoz eljuttatott szöveg alapja lett:

> Tenger nem volt még, sem föld, sem a ráboruló ég:
> arca a nagy természetnek még egy s azonos volt,
> névre chaos, nem más: rendnélküli nyers tunya halmaz;
> csak tehetetlen súly: ellenszerü, egybeverődött
> magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.[29]

Látható, hogy a szöveg fokozatosan távolodik Egyed Antalétól, s miután a lektor a „csak tehetetlen súly: ellenszerü, egybeverődött / magvai" szakasz mellett a margón megjegyezte, hogy „nem értem", Devecseri tovább módosított a szövegen:

> Tenger s föld, s mindent takaró égboltnak előtte
> egy volt arca a természetnek mind e világon,
> névre chaos volt az: rendnélküli nyers kusza halmaz;
> csak tunya súly: egymásra sodort, hanem össze nem illő
> magvai nem jól összetapadt elemek tömegének.[30]

A gépiraton kézzel javított még, kihúzta az „egy volt arca a természetnek mind e világon, / névre chaos volt az: rendnélküli" szakaszt, s helyette beiktatta a következőt: „mind e világ kerekén egyarcú volt az egész nagy / természet: chaos, így hívták: csak", a következő sorban pedig a „hanem" kötőszó helyére „s még" került. Az így létrejött változat került a nyomtatott kiadásba.[31] A végső változatban az Egyed Antaltól átvett szavak egyikét sem találjuk, s ha az összevetéssel tovább haladnánk, általában véve hasonló lenne a helyzet. A Devecseri-fordításon azonban ez a munkamódszer nyomott hagyott: bizonyos pontjain érződik valami avíttság, látszik az egyes elemek fokozatos lecserélése révén létrejött mozaikszerűség, többször megtörik a szöveg természetes folyása.

Mindezek ellensúlyozását szolgálták Szilágyi János György módosítási javaslatai, aki felemelte szavát a latinizmusok, a magyarban nyakatekertnek

29 Uo.
30 Uo.
31 OVIDIUS, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI, 7.

ható megoldások ellen. Előfordult ugyan, hogy a fordító ragaszkodott saját megoldásához (a kéziratba ilyenkor egy M betűt írt az adott sor mellé, valószínűleg a „marad" vagy „meghagyom" szó rövidítéseként), a leggyakrabban azonban az adott sort a lektor kívánalmainak megfelelően természetesebbé alakította.[32] Néha viszont éppen a lektor megjegyzései miatt lett latinosabb, idegenszerűbb a szöveg. Az I. könyv 89. sorának egyik fordításváltozata („Első volt az aranykorszak, mely nem fenyítéstől…") mellé például Szilágyi oda írta: „sata est", jelezve ezzel, hogy a latinban nem a létige („volt") szerepel, hanem a 'vet, ültet, nemz' jelentésű *sero, -ere, sevi, satum* ige passzív perfectuma. Devecseri megpróbálta a lektor által kifogásolt igét lecserélni, s a módosítások során a latinhoz jobban igazodó, ám sokkal mesterkéltebb változatokat hozott létre: „S nőtt legelőbb az aranykorszak, mely nem fenyitéstől" (kéziratvariáns), „S lett legelőbb az aranykorszak, mely nem fenyitéstől" (nyomtatott szövegváltozat).[33] Gyakoribb azonban, hogy a lektor a magyar szöveg érthetetlensége ellen emel kifogást. Erre több példát találunk Perseus és Phineus történetében, az ötödik könyv elején. A kézirat margóján egy helyütt (*Met.* V. 19–21) Szilágyi ironikusan megjegyezte: „(próbáld magyarul, így teljesen érthetetlen)". A lektor által bejelölt szakasz a kéziratban így hangzik:

> Tőled már akkor elillant,
> veszni midőnt indult, hacsak ez nem kéne, kegyetlen,
> néked, hogy tegye is, mert gyászunk könnyiti szived.[34]

Itt csak egy jellegzetes fordulat hasonlít Egyed Antal megoldására:

> Ő tőled lett vonva el akkor,
> Veszni midőn indúlt. Zordon! hacsak azt nem ohajtod,
> Hogy kár érje,' s keservünkön rossz lelked örüljön.[35]

32 A témáról bővebben: Polgár Anikó, „A lektor mint edző: Betekintés Devecseri Gábor Ovidius-fordításainak háttérmunkálataiba", in *Mentés másként: műfordítás és irodalmi kapcsolatok. Uchovávanie literárnych diel: literárny preklad a literárne odkazy,* szerk. Hrbácsek-Noszek Magdaléna, 143–157 (Slovenská Ľupča: Ab-Art, 2013). Szilágyi a fordító reakcióiról így nyilatkozott: „Ha ugyanis a kézirat szélére szókimondó megjegyzéseket írtam, mindig tiltakozott, ordított, hogy nem értesz hozzá, hülye vagy, aztán másnap vagy elfogadta, vagy nem" (Szilágyi, „Egzisztenciális tudomány… [2. rész]", 64).

33 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 10.

34 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.

35 Ovidius, *Átváltozások*, 1. kötet, ford. Egyed, 127.

A nyomtatott változat még kevesebb Egyed Antaléra hasonlító elemet tartalmaz, de nem lett sokkal érthetőbb (elsősorban a „veszni mikor kifeszült" és a „tegye is" kifejezések miatt):

Eltépték tőled már akkor a lányom,
veszni mikor kifeszült, hacsak az nem kell, te kegyetlen,
néked, hogy tegye is, mert vígasz néked a gyászunk.[36]

A szöveg egy későbbi pontján (*Met.* V. 113) Szilágyi ennyit jegyzett meg ironikusan: „(le kellene fordítani)". Az adott sor („s meghivott voltál: lakomán, örömükre, daloltál"[37]) fölé a lektor odaírta a maga értelmezését prózában: „az volt a tiszted, hogy az ünnepi lakomát énekkel tedd fényesebbé". Amint az a nyomtatott változatból kitűnik, Szilágyi értelmezését Devecseri később kifogástalan hexameterbe illesztette: „s ünnepi szent lakomát díszíteni dallal a tiszted".[38]

Nyilatkozata szerint Devecseri célja a *Metamorphoses*-tolmácsolással az volt, hogy „a magyar költői nyelv természetes keretein belül sajátosan ovidiusi versnyelvet" alakítson ki.[39] Bár a kísérletet nem mindig érezzük sikeresnek, tény, hogy Devecseri hexametereinek skálája rendkívül sokszínű (néha fennköltt, néha játékosan könnyed, a mitológiai történetek elmesélésébe olykor a hétköznapi beszéd természetességét viszi be), s a verssorokat mindig elegánssá csiszolja. Az Ovidius-fordításra is érvényes, amit Ritoók Zsigmond a Homérosfordítások kapcsán megállapított: „Devecseri egyfelől minden korábbi fordítónál pontosabban fordított, másfelől minden korábbi fordítónál következetesebb volt".[40] A fent idézett elvek alapján feltételezhető, hogy Devecseri az Ovidius-fordítását sem tartotta még befejezettnek, annak ellenére, hogy megjelent nyomtatásban – ha megérte volna a további kiadások megjelenését, nyilván tovább javított volna a szövegen.[41] Az *Átváltozások* megjelenése után, utolsó

36 Ovidius, *Átváltozások*, ford. Devecseri, 133.
37 PIM Kt., Devecseri-hagyaték.
38 Ovidius, *Átváltozások*, 1. kötet, ford. Egyed, 136.
39 Devecseri, *Műhely és varázs,* 258.
40 Ritoók, „A magyar Homérosz-fordítások…", 102.
41 Tény viszont, hogy a javításnak szánt csiszolgatások nem mindig váltak a Devecseri-fordítások javára, főleg, ha korábbi, háború előtti fordításait igazította hozzá megváltozott fordítói elveihez. Erről bővebben: Polgár Anikó, „A variánsok sűrűjében: A műfordítás lezáratlanságának jelensége Devecseri Gábornál", in *Nova Posoniensia VI.,* szerk. Misad Katalin és Csehy Zoltán, 90–113 (Pozsony: Szenczi Molnár Albert Egyesület, 2016). Erről Szilágyi is hasonlóan vélekedett: „Én mondtam neki azt is, hogy most már hagyja abba a Homéros-fordítás csiszolását, mert egyre rosszabb lesz, ezen persze mindig összevesztünk" (Szilágyi, „Egzisztenciális tudomány… [2. rész]", 64).

éveiben egyéb fordítói vállalások mellett[42] a költői alkotásra, illetve görögországi úti élményeinek művészi feldolgozására koncentrált, az Ovidius-fordítás azonban nyomott hagyott későbbi munkáin.

Az önmagáról lehullt medúza és az átváltozás erotikája

Azt talán nem kell külön bizonygatni, hogy Devecseri fordítói életműve megkerülhetetlen, feltehetőleg nincs olyan irodalomtörténész, író, humán értelmiségi, akinek nem akad legalább egy-egy Devecseri által lefordított kötet a könyvespolcán. Azt azonban ma már kevesebben tudatosítják, hogy ezt a színvonalas műfordítói életművet egy olyan költő hozta létre, akinek irodalmi pályája ugyan egyenetlen volt, ám a nyugatos indulást követő rövid sematikus korszak után meglehetősen magasba ívelt. A hatvanas években Devecseri egy elmélyült, a 20. századi görög költészet, az ógörög drámafordítások és a görögországi úti élmények ihlette stílust alakított ki,[43] mely a vizuális és képzőművészeti hatások beolvasztásával az antik és kortárs horizont találkozásának egy új stratégiáját mutatta fel. Az új stílus kialakításában jelentős szerep jut az Ovidius-hatásnak is: ennek legmarkánsabb kifejeződése az *Öreg fák* című, a kép és szöveg találkozását, az átváltozást és a növényi–emberi hibriditást felmutató kötet, mellyel a következő alfejezetben foglalkozom behatóbban.

Elszórtan korábban is előfordultak a Devecseri-versekben utalások ovidiusi átváltozásmítoszokra (pl. a *Zeus Szemeléért…* című vers[44] a főisten átváltozásainak katalógusa), ez azonban csupán tematikai hasonlóság. Néhány, a hatvanas években, az *Átváltozások* fordításával párhuzamosan vagy azt követően született versben viszont nem csupán az átváltozás mint téma, hanem az ovidiusi ábrázolásmód is szembetűnő. A *Medúza (Bulgáriai emlék)* című versben[45] nem mitológiai lényekről, hanem egy valódi, a tengerből kifogott medúzáról van szó. Amikor egy turista, egy cseh orvos üvegbe akarja dugni a medúzát, a tengerparton bámészkodók szinte ovidiusi, mitologikus átváltozásnak lesznek tanúi: „De a medúza nem hagyta magát, / méghozzá éppen azáltal nem, hogy

42 Ezek közül a legjelentősebbek Euripidés *Bakkhánsnők* című tragédiája, az újgörög költészet néhány darabja és a Plautus-komédiák.

43 „De miközben itt is, ott is visszaminősítették, előbbre lépett. Az érlelő csöndet mind gyakrabban törték meg modern, vibráló, jelentős versei. Az életművét megkoronázó teljesítmény építőkövei" (Vajna János. „Devecseri költészete", *Élet és Irodalom* 19, 5. sz. [1975]: 10).

44 Devecseri Gábor, *Jövendő tükre: Versek 1950–1954* (Budapest: Szépirodalmi, 1954), 193.

45 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 12–13.

nagyon is megadó volt és tört, széttört, következetesen / és újra és újra omlott, omladozott". Az átváltozás tehát ismeretlen erők hatására történt meg vele, s új állapotában önazonossága kérdésessé vált: „hát akkor ott lesz ő, de nem ő lesz már, hanem valami más, csak rothatag kocsonya", s közben emlékké, önmaga emlékévé lesz. Az átalakulás énvesztéssé válik: „És törik és omlik és oszlik és hull le önmagáról és törik".

A római Villa Borghese-beli látogatást felvillantó versben, mely Bernini Apollót és Daphnét ábrázoló szobrának a látogatókra tett hatását ecseteli,[46] az irónia került előtérbe. A múzeum szépségei közt pihenésre vágyó, mohón rohangáló turisták a Daphnét kergető Apollo helyébe képzelik magukat, ők azonban nem a menekülő lányra, hanem az „alattomos rutinnal" múló időre szeretnének rákiáltani: „Mérsékeld a futást, mérsékelem én is az űzést!"[47] A képtári élmény után a parkban egy régi győzelmi oszlopot nézegető turisták a régi, lekopott „dicsőséghirdető felirat" helyén a Mussolini nevet találják szépírással felrajzolva, s „Daphné babérhajfürtje, -lába, -karja" ezt kénytelen körülfonni, anélkül, hogy akadna valaki, aki levakarja.

Daphné mítosza felbukkan Devecserinek részben lukianosi-apuleiusi, részben ovidiusi ihletésű, játékos epikus költeményében is,[48] mely Reich Károly erotikus, ugyanakkor humorral telített rajzait transzformálja át szöveggé. A történetben az esetlen pamutszamár beleszeret „a meztelenség-köntösű",[49] az antik nimfákhoz hasonlító Feliciába, dicshimnuszt zeng a szépségéről, részletesen leírva testét hónalja pelyheitől mellbimbóin át „térde villogó ezüst"-jéig. A lány észre sem veszi a nála sokkal apróbb, bár egyes rajzokon megsokszorozódó pamutszamarat. Megjelenik egy nap- vagy virágarcú, félig asszony, félig ló, kezében borostyánágat tartó lény, egy különös női kentaur, s vele egy kettős sípot fújó, lólábú szatír, puttonyában a boristennel. A lólány arra biztatja a szamarat, hogy elődjét, „a régvolt Luciust" követve rózsát egyen. Felicia futni kezd a virágot csak félig elfogyasztó, szörnyeteggé lett szamár elől, s ezen a ponton Phoebus és Daphné történetébe csöppenünk. A jambikus, rímes verselés egy nyolcsoros betét erejéig hexameteresre vált, s így Devecseri *Metamorphoses*-fordításának egyes elemeit is befogadja:

46 A vers a *Római mozaik* című versciklus 6. darabja: Devecseri Gábor, *Beszakad az idő: Válogatott versek* (Budapest: Magvető, 1972), 425–426.

47 A sort Devecseri saját fordításából emelte át ebbe a versbe: Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 25. (*Met.* I. 511.)

48 Reich Károly és Devecseri Gábor, *Variációk: A pamutszamár keservei, átváltozásai és végső boldogsága* (Budapest: Magyar Helikon, 1970).

49 Uo., oldalszámozás nélkül.

S már, valamint Phoebus hajdan Daphnéra kiáltott,
szólnék rá magam is: „Ne szaladj, még megsebesülhetsz;
mérsékeld a futást, mérsékelem én is az űzést!"
Hasztalanul szólnék: a liget köribé tömörül már,
védik a bokrok, fák, árnyukkal rejtve takarják.[50]

Végül a lóleány kérésére Felicia megáll és megcsókolja a pamutszamarat, s így megtörténik a vágyott emberré változás. Ez az átváltozás azonban, bár meghozza a szerelmi beteljesülést, hasadt identitáshoz vezet („Királyfi arculattal is / nem maradtál szamár?" – kérdezi Felicia). A szerelmi egyesülés is a két ént egybemosó, visszafordíthatatlan átváltozássá lesz: „itt nem választja szét idő, / hogy melyik én és melyik ő."[51]

Átváltozás és erotika összefüggésein alapszik, az isteni és az emberi, a férfi és a nő, a buja és a szűz kategóriáinak játékos összemosódását mutatja fel Devecseri egyetlen regénye, *A meztelen istennő és a vak jövendőmondó*.[52] A fürdőző Pallas Athénét megpillantó, s ezért megvakuló Teiresias történetének gyökerei Kallimachosnál találhatók (a Devecseri által szintén fordított) *Pallas fürdőjéhez* című himnuszban.[53] Abban a pillanatban, amikor Teiresias megsérti a szentséget, az erotikus és a vallásos aspektus találkozik.[54] Athéné, bár ez nem okoz neki örömet, kénytelen elvenni Teiresias szeme világát, ám jóssá teszi őt és megtoldja „még élete éveit is; / ő egyedül marad eszméletnél holtan is, árnyak / közt úgy jár".[55] Az eset egy ovidiusi történetnek, Actaeon mítoszának az előképévé lesz, bár annak a végkimenetele nem ilyen kíméletes. A *Metamorphoses*ben Tiresias megvakításának indítéka egészen más: ott Iuno bünteti ezzel, miután Tiresias Iuppiter javára dönt erotikus természetű vitájukban, a főisten viszont kompenzációképpen jóstudománnyal és hosszú élettel ajándékozza meg (III. 316–338). Az események sorrendje sem ugyanaz, hiszen Actaeon története az *Átváltozások*ban korábban esik meg, mint Tiresiasé: ebben a tekintetben Devecseri is Ovidiushoz igazodik.[56] Tiresias a *Metamorphoses*ben Narcissus ellen-

50 Uo., oldalszámozás nélkül. Vö. *Met.* I. 508–511.

51 Reich és Devecseri, *Variációk,* oldalszámozás nélkül.

52 Devecseri Gábor, *A meztelen istennő és a vak jövendőmondó* (Budapest: Magvető, 1972).

53 Kallimachos, *Himnuszai: Görögül és magyarul*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Officina, 1943), 72–81.

54 Krupp József, *Distanz und Bedeutung: Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009), 68.

55 Kallimachos, *Himnuszai*, 81.

56 A regényben Aktaión esetét Athéné mint megtörténtet idézi fel: „Emlékszel Aktaiónra? – Emlékszem, emlékszem! – zokogott a nimfa. – Jaj, az én jó fiam éppoly szerencsétlen." (Devecseri, *A meztelen istennő…,* 69.)

képe, hiszen míg az egyik a szemével nem lát, ám a jövő tudója, a másik lát ugyan, de épp a dolgokat átlátni engedő tudás hiányzik belőle.[57]

Devecseri regénye a kallimachosi kiindulási alap mellett erősen kötődik Ovidiushoz is, összekapcsolja a két hagyományt, s ehhez kisebb módosítások is szükségesek. A kígyók hatására nővé, majd ismét férfivá változás Devecserinél is megtörténik, akárcsak Ovidiusnál. A latin szöveg szerint Tiresias mindkét kígyót megütötte a botjával: *nam duo magnorum viridi coeuntia silva / corpora serpentum baculi violaverat ictu*, „Két nagy kígyót látott ölelőzni / zöld erdő közepén, bottal ütötte e kettőt" (*Met.* III. 316–338).[58] Devecseri regényszereplőjének ezzel szemben vigyáznia kell, hogy botjával először a nőstény, majd hét év elteltével a hím kígyóra üssön. „Azt sem tudom, ugyanazok vagytok-e vagy a dédunokáik" – szólítja meg a regényben Teiresziász a kígyókat. „De hát azok nem lehettek, hiszen az egyiket botom sújtásával megöltem. Ha jól emlékszem, a nőstényt. Így lettem nővé. Vigyáznom kell, hogy most a hímre üssek."[59] Teiresziász a regényben előbb Athéné, majd Nannóként Aphrodité szolgálatában áll: a Nannó-létben a két nem együttes jelenlétét érzi, s ez zavarni kezdi, meghasonlik önmagával.[60] Visszaváltozása után történik meg az Ovidiusból ismert bíráskodás, melyben Teiresziász Zeusznak ad igazat, a büntetéssel és az ajándékozással viszont Zeusz és Héra már elkéstek.

Emberarcú fák és a múlt rengetege

Az átváltozás, mint a *Medúza* című versnél is láttuk, a múlttal, az emlékezettel is szorosan összefüggő kategória: az átváltozott alakok magukba foglalják annak emlékezetét, amik korábban voltak.[61]Az öreg fák ugyan nem az ember által létrehozott monumentumok, emlékművek, de a hozzájuk kötődő (gyakran megnevezésükben is prezentálódó) hagyomány és a látványukból kibontható

57 Krupp, *Distanz und Bedeutung,* 87.

58 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 84.

59 Devecseri, *A meztelen istennő…,* 167.

60 „[…] az utóbbi időben kezdem férfinak még az érintését is nehezen tűrni. De még az olyan nőét is, aki a nőt keresi bennem, és nem a férfit ismeri fel. Jól tudom, hogy a legtökéletesebb lény, a kettő együtt, mert csak együtt adhatja meg a teljes embert, de én nagyon tudok örülni annak, hogy van *másik* nem." (Devecseri, *A meztelen istennő…,* 160.)

61 Manfred Schmeling, „»Omnia mutantur«: Das Paradigma der Metamorphose im transkulturellen Prozess: Von Ovid über Ransmayr und Rushdie zu Darrieussecq", in *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext,* Hg. von Eva Dewes und Sandra Duhem, 333–357 (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 338.

múlt képei a kulturális emlékezet megtestesítőivé is avatják őket.[62] A múlttal, az eredettel, a leszármazással való kapcsolat lehetőségét kínálják fel, utat nyitnak egy másik idődimenzióba való átlépés felé.

Vajda Ernőnek magyarországi öreg fákról készített fotói, melyek többségükben az 1950-es, 1960-as évekből származnak, nem objektív, természettudományos kérdések megválaszolásában, hanem elsősorban a múlthoz való viszonyunk árnyalásában segítenek. A Kass János által tervezett *Öreg fák* című impozáns album az elmúlt századokra emlékeztető, viharok, fagyok nyomait magukon viselő, olykor a történelmi vagy a népi hagyománnyal is összefüggésben álló évszázados fák fotóit tartalmazza, melyek több generáció életének tanúi. Ahogy a fotóművész az utószóban írja: „Bevallom, hogy nekem ezek az öreg fák akkor is mesélnek, ha nem fűződik hozzájuk semmiféle történelmi hagyomány, anekdota vagy babona. […] a maguk életéről, küzdelmeiről beszélnek, visszavisznek elmúlt századokba, fölelevenítik az erdők akkori képét és felidézik évszázados küzdelmeknek, viharoknak, villámcsapásoknak, fagyoknak és zúzmaráknak a történetét, megmutatván azoknak ma is meglevő nyomait."[63]

Devecseri ezeknek az öreg fáknak a „tolmácsaként"[64] lép fel a kötetben, s szövegei a fák elképzelt monológjait, illetve a velük folytatott beszélgetéseket dokumentálják. A gyermekmeséknek és a még korábbi múltba nyúló történeteknek, mítoszoknak a felidézése az idősíkok találkozását hivatott szemléltetni. Az alkotói korszakot, melyben az *Öreg fák* versei születnek, Rónay László az összegzés, az elmúlással, a halállal szembenézés idejének tartja: „A költő, túl ötvenedik életévén, vágyainak földjén, Görögországban, vagy az *öreg fák* alatt, melyekről oly szellemes verseket írt, érzi-tudja, hogy elérkezett a betakarítás ideje".[65] Ez az életrajzi tényeket az alkotásokra vetítő megközelítés túlságosan leegyszerűsíti, triviálissá teszi az életmű értelmezését. Az *Öreg fák* versei kapcsán termékenyebb lehet az identitáskérdések, az intermediális aspektusok és az átváltozásmotívumok vizsgálata.

62 Assmann szerint a személyes és kollektív emlékezet bennünk létezik, a kulturális emlékezet viszont nemcsak az emlékező személyekben, hanem a dolgokban is: Jan Assmann, „Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses", in *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert,* hrsg. von Thomas Dreier und Ellen Euler, 21–29 (Karslruhe: Universitätsverlag, 2005), 21.

63 Dr. Vajda Ernő és Devecseri Gábor, *Öreg fák* (Budapest: Natura, 1969).

64 „Akár száz, akár ezer esztendősek is ezek az öreg fáink, szeretném, ha mindenkinek olyan sokat mondanának el, mint nekem. Úgy gondoltam, hogy ehhez tolmács segítségét is kérnem kell. Tolmácsét, aki csak poéta lehet" (Dr. Vajda és Devecseri, oldalszámozás nélkül).

65 Rónay, *Devecseri Gábor…,* 226.

A fotós az utószóban hangsúlyozza, hogy ezekben a sokat tűrt fákban a tömegből kiemelkedő egyéniségeket lát: „beforradt sebhelyeik gyakran megdöbbentően hasonlítanak emberi arcokhoz" – írja.[66] Az emberarcú fák üzenetét nemcsak vizuális, hanem verbális szinten is közölni szerette volna, ezért kért fel egy költőt a kísérő szövegek megírására. A felkért költő személye rokoni kapcsolatból adódott, dr. Vajda Ernő ugyanis Devecseri Gábor feleségének, Huszár Klárának a nagybátyja volt,[67] s unokahúgát gyermekkora óta anyagilag is támogatta. Huszár Klára memoárjában „tündérkirály"-ként jellemzi az őt támogató nagybácsit.[68] Vajda Ernő ugyan jogász volt, de természettudományi tanulmányokat is folytatott, s a fényképezést kezdetben a tudományos dokumentáció részének tekintette.[69] A dokumentáció igényéhez, ahogy életrajzírója megállapítja, később társult a művészi hozzáállás: „Világossá vált Vajda Ernő számára, hogy tudományos célkitűzéseit akkor érheti el maradéktalanul, ha a fotóművészet oldaláról közelít az általa jól ismert természethez".[70] A növények fényképezése ugyanakkor kötöttséget is jelent, Vajda Ernőről elmondható, hogy „a vizuális hatást a hitelesség rovására fokozó mesterségbeli fogásokkal sohasem élt".[71] Szerénység, ám egyúttal a művészi program része is annak hangsúlyozása, hogy nem a természettudós nézőpontja uralkodik el az *Öreg fák* című kötetben: „Félreértés ne essék: kíváncsiságom, vágyam és igyekezetem elsősorban nem arrafelé hajtottak és hajtanak, hogy közvetlenül munkálkodjam megoldatlan élettani és ezzel kapcsolatos egyéb elméleti és gyakorlati kérdések feltárásán; erre nincs is kellő tudományos felkészültségem".[72]A költő és fotós közös művészi projektjéről van tehát szó, melyben az idő, az emlékezet és az identitás fogalmai különösen erős hangsúlyt kapnak.

A kísérőversek legsokrétűbb darabjai azok, amelyek túllépnek az idő múlásának közhelyes konstatálásán, s az egyes létszférák közti kapcsolódási pontokat mutatják fel. A fák gyakran a növényi–emberi hibriditásnak, köztes állapotnak a megtestesítői, s nemegyszer mitológiai párhuzamok is felmerülnek

66 Dr. Vajda és Devecseri, oldalszámozás nélkül.

67 Devecseri Gábor és Vajda Ernő baráti kapcsolatáról Huszár Klára a memoárjában nyilatkozik: „Devecserit 1938 októberében vittem először a Tigris utcába. Vajda Ernővel másodpercek alatt megszerették egymást. Ez a szeretet később – házasságunk harminc éve alatt – egyre mélyült. Barátságuk munkatársi kapcsolattá is fejlődött." (Devecseriné Huszár Klára, *Krisztinavárosi madrigál* [Budapest: Mágus, 2001], 136.)

68 Devecseriné Huszár, *Krisztinavárosi madrigál,* 17.

69 Kollányi Ágoston, *Dr. Vajda Ernő munkássága* (Budapest: Corvina, 1971), 7.

70 Uo., 8.

71 Uo., 11.

72 Dr. Vajda és Devecseri, oldalszámozás nélkül.

velük kapcsolatban. Ezeknek a szövegnek a háttérmintázatait elsősorban Ovidius *Metamorphoses*e adja, melynek magyarítását Devecseri nem sokkal az *Öreg fák* megjelenése előtt fejezte be.[73] A versek gyakran alapulnak a fa és az ember metaforikus kapcsolatán, szinekdochén vagy megszemélyesítésen, de gyakori a *prosopopoeia* is.[74] A fákba belelátott emberi testrészek a *Metamorphoses*nek azon történeteit is felidézik, amelyben mitológiai alakok fává változtak át (pl. Daphne, Philemon és Baucis).

Az erdő fái című vers[75] a *pars pro toto* és a *totum pro parte* alakzatának a felcserélhetőségével játszik el. A fák – akár egy nagyobb szervezet megnevezetlen testrészei – beleolvadnak az erdőbe, nem alakul ki saját identitásuk („Aki csak rész, az nincs"[76]), bármikor összetéveszthetők egymással. Az együtt és külön, a rész és egész, az én és a másik alapellentéte sok irányba szétszálazható. Míg az első szakasz a *totum pro parte* eluralkodását, az együttműködésnek, a közösnek, a kollektívnak az individuumra tett ártó hatását boncolgatja, a másik szakasz a nézőpontok felcserélésével jut el ugyanahhoz az egyediséget megszüntető, nihilista következtetésig. A külön-külön elgondolt fák esetében elveszne a viszonyítási alap: ha nincs a közösség részéről elfogadás vagy visszautasítás, az egyén léte is megkérdőjeleződik. Ezen a ponton kapcsolódik a fejtegetéshez Narkissos mitikus képe mint a radikális kívülállás, az abszolút függetlenség ábrándja:

> Ha külön, akkor nincs, ki elfogadjon
> vagy visszavessen (ami az elfogadás
> egy fajtája), akkor nem is vagyok.
> Csak a tó-tükör kettőztetne meg.
> Narkisszosznak nem voltak fiai.[77]

Narkissos itt a fenntartások nélküli magány szimbóluma: olyan egyedül van, hogy csak önmagában lelhet társra. A tükörkép, melyet a tó mutat, ennek a

73 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri.

74 Az ovidiusi metamorfózis és a retorikai alakzatok kapcsolatáról lásd Bényei Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái* (Pécs: Pro Pannonia, 2013), 35–42.

75 Az *Öreg fák* kötetben a képek mellett cím nélkül állnak a versek, s mivel az album oldalszámozás nélküli, a könnyebb azonosíthatóság kedvéért megadom az összegyűjtött versek kötetében szereplő címeket és oldalszámokat: Devecseri Gábor, *Összegyűjtött versek* (Budapest: Magvető, 1974), 607.

76 Uo.

77 Uo.

szánalomra méltó egyedüllétnek a képi kivetülése. Ovidius Narcissusa nincs teljesen egyedül, csupán nem figyel a körülötte lévőkre, pl. az őt a halálba is követő Echóra. Mániákus merevsége, egy irányba figyelése a szerelmi őrület tünete. Amikor Narcissus a tó tükrében nézi magát, s a szerelemláng annyira elemészti, hogy ereje is elfogy, „teste sem az már, mit szeretett hajdanta az Echo"[78] (*nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo*, *Met.* III. 493), a nimfa mégis szánja, „s valahányszor az ifju zokogta ki: »Ó jaj«, / szörnyü keservében maga is vele mondta, hogy »Ó jaj!«"[79] (*quotiensque puer miserabilis 'Eheu!' / dixerat, haec resonis iterabat vocibus 'Eheu!'*, III. 495–496). Interakcióról van tehát szó, nemcsak látszólagos, a tükörkép általi megkettőződésről, hanem a hangok megduplázódásáról is, egy sajátos párbeszédről, melynek során csak az egyik fél figyeli a másik szavait, ugyanakkor neki magának korlátozottak a megszólalási lehetőségei.

Ovidiusnál Narcissus monológja nem magánbeszéd, hiszen mindig egy beszélgetőpartnert szólít meg, ám az nem tud felelni: így hát válaszként csak a hallgatás jut neki osztályrészül.[80] Az erdő fáihoz mint hosszú idők tanúihoz fordul, tőlük kérdezi, láttak-e már az ő szenvedésénél nagyobbat: *ad circumstantes tendens sua bracchia silvas, / 'Ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit? / scitis enim et multis latebra opportuna fuistis. / Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae, / qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?'* („és a körülfekvő ligetekhez emelve a karját, / »Erdők, hát nyomorúbb szerető« nyögi már »van-e nálam? / Hisz tudhatjátok, ti sokak menedékhelye sokszor. / Emlékeztek-e hát, nagy időktől fogva, olyanra, / sok-sok századon át, kit ilyen szerelem tüze kínzott?«",[81] III. 441–445). Az erdő öreg fáinak tehát Ovidiusnál is, akárcsak Vajda Ernő és Devecseri közös könyvében, mintha az emberéhez hasonló értelmi képességei lennének (még ha szavakkal nem is tudnak válaszolni), s így arra is alkalmasak lennének, hogy meghosszabbítsák az emberi emlékezetet.

Egy Philostratos által leírt festményen Narkissos Dionysos kultuszával és a növények burjánzásával kerül összefüggésbe: a képen ott van a nimfák barlangja, s a forrást szőlővessző és borostyán futja be.[82] Az ifjú halála és virággá változása az élet természetbeli regenerálódását szimbolizálja.[83] Devecseri

78 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 90.

79 Uo.

80 Krupp, *Distanz und Bedeutung,* 115.

81 Ovidius, *Átváltozások,* ford. Devecseri, 89.

82 Philostratos, *Die Bilder: Griechisch–deutsch*, Hg. Otto Schönberger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 144–146.

83 Uo., 351.

ezzel szemben a Narkissos-lét folytathatatlanságát hangsúlyozza, Narkissos megkettőztetése nem szaporodás, csak tükrözés, s a vers alapján, aki másokkal nem kerül kapcsolatba, az tulajdonképpen nem is létezik. Másrészt viszont az ember önmegismerését akadályozhatja az emberi közösség, az ember a többiek között ugyanúgy nem ismer magára, ahogy az erdő rengetegében sem ismerjük fel a fákat külön-külön: „Ha együtt – akkor nem külön, / akkor elvész az, hogy vagyok". Az önmegismerés és önmagába zártság az ovidiusi Narcissus-történetben is együtt van: „az öntudat és az önismeret szükségképp a *principium individuationis* tombolásával, feloldhatatlan és végzetes szolipszizmussal jár együtt".[84]

Devecseri hangsúlyozza, hogy az individuum különállóságát úgy kell felmutatni, hogy a „külön méltóság" és a „közös erő" összekapcsolódjanak. *Az erdő fái* című vers nem véletlenül került az album élére, hanem a kötet egészének a célkitűzését is közelebb hozza: a hozzárendelt képen egy fenyves erdő sűrűn egymás mellé került fái láthatók, a háttérben felbukkanó újabb törzsek és ágak teljesen betöltik a fák közötti tereket. A kollektív burjánzásban az egyedek szinte szét sem választhatók. A későbbiekben a kötet legtöbb fotója kiemel egy-egy öreg fát, fel is mutatva környezetüket, ugyanakkor ki is szakítva őket belőle, mintha a nyitóvers programját valósítanák meg: „a különállás, mely úgy különállás, / hogy benne van az összetartozás, mert van miknek és kiknek együvé / tartozniok: / ez a közelség értelme, a minden / közelségben szép megfejtésre hívó / külön titok".

Az *Intelem* című vers[85] egy (a Tőserdőn fotózott) kocsányos tölgy és egy emberi kéz közti metaforikus kapcsolat leírásából indul. A fa ágai Vajda Ernő fotóján hajlékony ujjakként tekerednek. A vizuális hasonlóság mellett a kísérővers egy elvont metaforát is felmutat: a fa hajlíthatatlan keménysége az intő kéz erkölcsi szilárdságának a jele. Hasonlóképpen válik (masszivitásából, tömbszerűségéből adódóan) intő jellé az *Ördögiga-fa*,[86] mely mögött szintén ott van egy metaforikus átváltozás lehetősége: a fa ugyanis egy „lovagló óriás lába", a láthatatlan ló pedig, amelyet megül, a vers szerint nem más, mint az idő.

Egy másik (ezúttal Kismaroson fotózott) kocsányos tölgyhöz is testrészmetafora kötődik: a fa ágai most nem az emberi ujjakhoz, hanem két karhoz ha-

84 Gábor Sámuel, „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei: Ovidius: Átváltozások III. 339–510", in *Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képben,* szerk. Horváth Judit, 261–278 (Budapest: Gondolat, 2015), 277.

85 Devecseri, *Összegyűjtött versek*, 635.

86 Uo., 637.

sonlítanak (*Kétágú fa-óriás*[87]). A metafora mitológiai dimenziókat is kap, a fa ugyanis Atlaszként tartja az eget két karjában. Az emelés mozdulata az átölelés gesztusával társul, így lesz a fa gondoskodóvá, szeretetteljessé. Devecseri kiváló alapötletből induló verse közhelyesen folytatódik: a faóriás a rettenetből felnövő „szeretet fészke" lesz, s karjaiban az ég úgy pihenhet, „mint nyugalomra vágyó nagy madár".

A mitológiai dimenzió s az Ovidiushoz kötődés a legnyilvánvalóbb a fehér szeder esetében. Devecseri *Fehér szeder* című versében Pyramus és Thisbe fájának „fivére" szólal meg.[88] Ez a fa ugyan fehér maradt, hiszen nem festette feketére a szerelmesek felfröccsenő vére, de a két testvérfában a két múltbeli esemény egymásutánja is megszűnt: az egyik fa, a fehér „az egykoron korábbi / s ma már örök szerelem-ébredést" mutatja, a másik, a fekete „az egykor-későbbi rettenetet, / a felhasadt szív vérét és a sóhajt". Az idődimenziók rétegződése ott van ugyan az erdő fáiban, de fel is számolódik azáltal, hogy két különböző idősíkú múlt, vagy akár múlt és jelen észrevétlenül egymás mellé kerül.

Összegzés

Az átváltozás Devecseri műveiben több szinten is megjelenik: egyrészt magának a szövegtestnek a fokozatos átalakulásában, másrészt az átváltozást ovidiusi poétikai eszközökkel bemutató költeményekben. Az átváltozás, akárcsak Ovidiusnál, identitásproblémákat is felvet. Textuális szinten a fordított szöveg önazonosságának a kérdése merül fel: Devecseri fordítóként elvileg hisz abban, hogy az eredeti szöveg önazonossága megőrizhető, ám – mivel fordításait sosem tartja befejezettnek, nem érkezik el az ideálisnak tartható változathoz – a létrejött variánsok az állandó folyamatban levést dokumentálják, s nem válnak az eredeti szövegalakot is magukban foglaló, véglegesen és visszafordíthatatlanul átváltozott testekké. Az *Öreg fák* című kötet, Devecseri utolsó korszakának egyik izgalmas vállalkozása a látvány képpé, a természettudományos dokumentáció műalkotássá alakulásának, másrészt a képek szövegekké transzformálásának a tükre. Az évszázados fák önmagukban is segítik a múlthoz való viszony árnyalását, de mitikus dimenziókkal összefonódva válnak igazán a kulturális emlékezet részeivé.

87 Uo., 616.
88 Uo., 626–627.

Csehy Zoltán

„EGYIK KÉPBŐL A MÁSIKBA"

Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben

Az antik, illetve a mitológiai allúziók, motívumok, vendégszövegek látványos vagy kevésbé látványos felhasználása szorosan összefügg az adott kor lírai köznyelvének alakulásával. Az intertextuális, illetve allúziós játékoknak nagy teret adó költészet hatalmas fellendülése után (mely a '90-es években szinte paradigmaképzőnek számított) az antik szövegkorpusz is jelentős mozgásba jött (elég csak például Kovács András Ferenc műveire gondolni). Az ezredforduló táján mintegy ellenhatásként felerősödött egy fokozottan „antiintellektuális" irányvonal, mely több fronton is leszámolt ezzel a hagyománnyal. Az ún. szójátékos és szerepjátszó költészet mellett („Lefekszem-e egy nyelvjátékért, / lefekszem-e?" – ironizál az új nemzedék szellemében az elődök poétikáján Pollágh Péter *A fóbiát ki hordta fel?* című versében) a későmodern poétikákkal rokonítható (például az antik világot gyakori referenciaként használó Eliot, Pound vagy Rilke szellemében működtetett) tendenciák is támadási felületet képeztek, mivel az egzisztenciális tétek költői kifejezéséhez fokozatosan köznapibb és közvetlenebb megoldások társultak, melyeket már a sokáig mindenhatónak hitt önirónia sem kísért.[1] Ez a trend nem kedvez(ett) a nyílt antikizálásnak sem, egyre kevesebb kortárs költő „stigmatizálta" a szövegét: de ez nem jelenti azt, hogy például az ovidiusi alkotásmetodológia és létszemlélet ne szivároghatna be akár nyilvánvaló mitológiai vagy textuális markerek nélkül egy-egy költői szövegbe. Noha a 2010-es években ez a „fordulat" is kikezdhetővé vált, az irodalom- és zsurnálkritikában számtalan formában jelenik meg az intellektuális költő profilja mint rémkép,

1 Bedecs László, „A pátosz és a posztmodern", in Bedecs László, *Nyelvek a végtelenhez: Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetről*, 185–194 (Budapest: Napkút, 2009).

illetve gúny tárgya. A mitológiai utalásokkal dolgozó poéták is sokszor ok nélkül erre a sorsra jutottak. Boldog Zoltán például az *Irodalmi Jelen* online oldalán Krusovszky Dénes egyik, ovidiusi motívumokat is felhasználó kötetét, mely véleményem szerint a fiatal magyar líra egyik legjobb teljesítménye, például így „köszönti": „Régóta várhattunk már egy olyan verseskötetet, amelyet kizárólag lexikonnal, a Google és a Wikipédia segítségével, valamint a sznobizmussal szembeni nagyfokú tolerancia birtokában lehet csak olvasni. Krusovszky Dénes harmadik, *A felesleges part* című könyve eleget tesz a fenti követelményeknek."[2] Pikó András Gáspár Kőrizs Imre ugyancsak kitűnő, számos antik allúzióval dolgozó, *A másik pikk bubi* című kötetéből is folyvást csak „az órán elkalandozó klasszika-filológus *magister* hangját" véli kihallani, miközben süketen megy el a rendkívül szellemes, a horatiusi szatírák csevegő hangnemére rájátszó utalások mellett.[3] Örvendetes ugyanakkor, hogy ennek ellenére sok alkotó vállalja a kihívást, és bízik az antikvitás örökké regenerálódó és regeneráló erejében.

Ovidius-témák, Ovidius mint téma

Ovidius hatása szinte kezdettől örvényszerűen gyűrűzik, újabb és újabb köröket rendel a középpont köré. Az *Átváltozások* mítoszai alapvetően határozzák meg azokat a háttérmintázatokat, melyek az európai irodalmat otthonossá, belakhatóvá teszik. Az őseredet általában könnyen meghatározható (természetesen Ovidius szövegvilágáról van szó), de a gyűrűk közelsége korántsem ennyire jól érzékelhető. Ovidius alapmítoszainak újra- és újramesélése tartja életben a mitológiahasználat köznyelvét. A legkülönfélébb művészeti ágakba begyűrűző ovidiusi elemek köré újabbak sorakoznak fel, s gyakran már a hatások hatásairól, sőt a hatások hatásának hatásáról beszélhetünk. Ovidius történetei alaptörténeteink, emancipációs mesék vagy költői allegóriák, létértelmezési támasztékok, szerepsémák és identitáskonstrukciók, allúziós játékterek. Az alábbi írás sem mindig közvetlen Ovidius-hatásokról fog szólni a kortárs magyar líra erővonalaira fókuszálva, sokkal inkább arról az anyanyelvről, melynek lendülete az ovidiusi örvény középpontja köré gyűlő vizet gyűrűkbe rendszerezte. Lesz közelibb és lesz távolabbra eső kavargás is. Sajnos, a távolabbi a jellemzőbb: Ovidius műveinek kevéssé szerencsés magyar fordításai szinte kizárólag tematikus és nem elsősorban poétikai dimenziókkal hatnak, ha hat-

2 Boldog Zoltán, „A felesleges könyv", *Irodalmi Jelen* 12, 124. sz. (2013): 112–115, 112.
3 Pikó András Gáspár, „Horatiusnak megint rossz napja van", *Műút* 61, 57. sz. (2016): 85–86.

nak egyáltalán, az eredeti szövegek tanulmányozása pedig az iskolarendszer radikális átalakulásának köszönhetően visszaszorult. Naivitás lenne e művek fetisizálása, hiszen világos, hogy Ovidius inkább a maga történetiségében hat, azaz terjedelmes és sok mindennel megpakolt uszályával együtt. A legtöbb itt elemzett mű ennek a hatáskomplexumnak az önfeledt kavargásában született.

A terepet sokféleképpen fel lehet térképezni: érdemes lenne akár magát Ovidiust mint szereplőt, mint az ovidiusi életlegenda hősét is megnézni, bár erre meglehetősen kevés példa akad. Ilyen Tőzsér Árpád *A polai amfiteátrumban* című verse,[4] melyben „Ovidius, a költő felolvasáshoz készül”, miközben Augustus hordszékének alja leszakad, és a császár átesik a mi időszámításunkba,[5] vagy Varga Imre *Tomi Ovidiusban* című, avantgárd versnyelvet működtető versciklusa, mely a kisebbségi költő mindenkori nyelvi száműzöttségét, anyanyelvi kitaszítottságát tematizálta a száműzött költő sorsán keresztül.[6] E vers párdarabjaként említhetnénk Sziveri János *Ovidius Constanțában* című eklektikus költeményét, mely legalább annyira metapoétikus közérzetlíra, mint például a költészet modern térvesztését Ikaros mítoszával kifejező *Zuhanó diadém*.[7] Kemsei István egy teljes kötetet szentelt az ovidiusi epistulahagyománynak: *Levelek Pontusba* című kötete „elkallódott” ovidiusi levelek és Ovidiusnak címzett levéltöredékek változó költői intenzitású dinamikáján keresztül készít látleletet a lelki és testi száműzetésről.[8] Ugyancsak az ovidiusi életpálya jelenik meg Bogdán László többszörösen is maszkos szerepverseiben. A *Bolyongások a dalmát szigetvilágban* című ciklusban például a tahiti jegyzetfüzetébe gaugeni egzotikumigénnyel író Ricardo Reis, azaz Pessoa alakjához rendelt szövegben bukkan fel a száműzött poéta alakja: „lesni a láthatáron feltűnő délibábot, / ahogy Ovidius is várhatta ama gályát, / de hát soha nem jött el a felmentő ítélet”.[9]

4 Tőzsér Árpád, *Körök* (Pozsony: Madách, 1985), 171–173. A verset később a költő átdolgozta, *Panem et circenses* címmel sorolta be összegyűjtött verseinek kötetébe. Ebből a változatból Ovidius, sajnos, kimaradt (Tőzsér Árpád, *Erről az Euphorboszról beszélik: Összegyűjtött versek 1963–2012* [Pozsony: Kalligram, 2015], 231).

5 Polgár Anikó, „Ovidius a polai amfiteátrumban: Közelítések egy Tőzsér-vershez”, *Partitúra* 5, 1. sz. (2010): 105–110.

6 Varga Imre, *Boszorkányszombat* (Pozsony: Madách, 1981), 53–83.

7 Sziveri János, *Művei* (Budapest: Gondolat, 2011), 251; Csehy Zoltán, „Antikvitás mint intertextus a kortárs magyar költészetben”, Új Forrás 37, 2. sz. (2005), 67–74, 71–72; Lábadi Zsombor, *A lebegés iróniája: Sziveri-szinposzis* (Újvidék: Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2008), 143.

8 Kemsei István, *Levelek Pontusba* (Budapest: Orpheusz Könyvek, 1998).

9 Bogdán László, „Bolyongások a dalmát szigetvilágban”, *Holmi* 20, 5. sz. (2008): 621–624.

A legburjánzóbb hatáskomplexumot természetesen az átváltozásmítoszok permanens jelenléte képezi. Mint látni fogjuk, két, a magyar költészettörténetben kivált jelentős kötet, Marno Jánosé és Tolnai Ottóé is egy-egy ovidiusi karakter játékba hozására építette textuális hátterét.

Fontos, ovidiusi ősképekkel bíró versciklusok is keletkeztek, más, nagyobb kompozíciók részeként: a Marsyas-mítosz egy igen jelentős, tizenegy versből álló kisciklust inspirált például Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében.[10] A központi inspirációt Anish Kapoor *Marsyas* című alkotása (2002) jelentette, mely a könyvborítón is helyet kapott. A kötet egy hármas mártíriumot, egy, a művészi lét megszenvedettségét ábrázoló triptichont jelenít meg. A Marsyas-mítosz egy matematikailag is szabályosan megkonstruált kötettérfél *(Mint egy vászonzsák)* részévé válik a homofób matrózok által meggyilkolt költő, Hart Crane és a kezét átlövető, önnön testét egy autóra felfeszítő, álhullaként meghurcoló (stb.) Chris Burden művészportréi mellett.[11] Koncz Tamás megfigyelése szerint e figurák a szabadságértelmezés tragikumában hozhatók közös nevezőre, ugyanis a test korlátjellegének tudatosítása miatt „gesztusuk a lehetséges tagadása, ami hit nélküli szabadságot adhat *A felesleges part* választott hőseinek […]. A tagadás hybris: lázadás a valóság utánzása ellen, akár az élet elvesztése árán is – s végül az egyetlen emberi fegyver a sors és természet erőivel szemben".[12] Mesterházi Mónika szerint a Marsyas-monda a kötet sugárzó középpontja, melynek elemei a kötet teljes lexikai építkezésére is kihatnak.[13] Szilvay Máté, miközben mentegeti a kötet „idegesítő tökéletességét", a mítosz Krusovszky-féle értelmezéséből a fékeveszett ego és az istenek zsarnoksága közti összefüggések mellett a lázadás mint művészi gesztus értékteremtő erejét emeli ki a Krusovszky-bírálatokban szokásosan uralkodó metapoétikus aspektusokkal szemben.[14]

Különösen izgalmasak azok a költői törekvések is, melyek nem antik diskurzusba ágyazzák az ovidiusi fogantatású szövegeiket. Gerevich András *Férfiak* című kötetének első, azonos című ciklusa,[15] mely az identitások képlékenységét tematizálja, a Teiresias-mítoszt központi mintázatként, kiindulási

10 KRUSOVSZKY Dénes, *A felesleges part* (Budapest: Magvető, 2011), 37–49.

11 HORVÁTH Imre Olivér, *Nem szimpátia* (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2016); LÁSZLÓ Emese, „Hogyan kormányozzunk verset?", Élet és Irodalom, 2012. júl. 10., 20.; KONCZ Tamás, „Lehúzott bőrök", *Bárka* 20, 3. sz. (2012), 98–99.

12 KONCZ, „Lehúzott bőrök", 98–99.

13 MESTERHÁZI Mónika, „Egymást metsző mitológiák", *Jelenkor* 56, 11. sz. (2013), 1128–1131.

14 SZILVAY Máté, „Az a művész, aki belehal", *Prae*, 2012. jan. 9.

15 GEREVICH András, *Férfiak* (Pozsony: Kalligram, 2005), 15–27. A ciklus elemzéséhez lásd CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke: Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben* (Pozsony: Kalligram, 2014), 642–651.

mítoszként kezeli. Ebben a portrévers-sorozatban felbukkan Hermaphroditos és Paphos története is mint a maszkulinitás és a test kategóriáinak látszatevidenciáit kisiklató tényezők, illetve a másság metaforikus indikátorai. Horváth Imre Olivér *Nem szimpátia* című kötetében az angol dekadens, a nemek határait feszegető camp kultúra háttérmintázatai között találunk egy-egy Ovidiushoz is köthető gócpontot (például a *Héraklész* című versben megjelenik a gardróbból előbújó hydrát legyőző Héraklés alakja vagy a *Medusza* című versben a nevezetes gorgó horrorisztikus portréja), noha a kötet ciklusai Henry James, Bram Stoker és Charlotte Brontë nevét viselik.[16]

Turi Tímea *Anna visszafordul* című kiváló kötetében viszont a női sorstörténetek és a párkapcsolati dinamika lendületébe kerül bele két jellegzetesen ovidiusi alak, Philemon *(Philemon emlékezik)* és Tisbe *(Tisbe átkukucskál a falon)* története.[17] *Philemon és Baucis a West Endben* című versében korábban Polgár Anikó is feldolgozta a mítoszt.[18] *Régésznő körömcipőben* című kötetében a görög tragédiák nőalakjai mellett kiemelt szerep jut az ovidiusi mítoszoknak is. Tóth Krisztina *Porhó c*ím*ű kötetében*,[19] melybe a fonál-metafora számos mitológiai referenciáját is beleszőtte (például *Pénelopé, A beszélgetés fonala, A Minotaurosz álma*), az Ariadné-történet ovidiusi aspektusaival is dolgozott, s az affirmativitását elveszítő költői nyelvet mint labirintust mutatta be.[20]

Tőzsér Árpád *Tanulmányok költőportrékhoz* (2004), *Léggyökerek* (2006) és *Csatavirág* című köteteiben határozottabb színekben ragyognak ki az ovidiusi gyökérzetű mítoszok *(Bellerophón, Endümion, Zeusz és Héra veszekszik)*:[21] költészetében a mítoszértelmezés gyakorta a winckelmanni antikvitáskép németes-görögös, mondhatni hölderlini dimenzióival rokonítható, ám számos versében épp a travesztia vagy a mítosz dekonstrukciója, átértelmezése ugrik előtérbe.[22]

Jász Attila egy teljes verskötetet konstruált meg ovidiusi átváltozásmítoszok motívumaira, ezért indokolt, hogy az ő kötetével behatóbban foglalkozzunk. A továbbiakban először két kiemelt mítosz, Orpheus és Eurydice, illetve Narcissus történeteinek továbbélését követem, néhány pregnáns modern pél-

16 Horváth, *Nem szimpátia,* 53; 56.

17 Turi Tímea, *Anna visszafordul* (Budapest: Magvető, 2017), 26; 58.

18 Polgár Anikó, *Régésznő körömcipőben* (Pozsony: Kalligram, 2009), 41.

19 Tóth Krisztina, *Porhó* (Budapest: Magvető, 2001).

20 Csehy Zoltán, „Antikvitás mint intertextus…”, 66–67; Csehy Zoltán, „A poszthumántól az alternatív rítusig – Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában”, *Parnasszus* 21, 2. sz. (2015), 6–24, 10.

21 Tőzsér Árpád, *Erről az Euphorboszról beszélik*, 150; 154–155; 230; 258.

22 Csehy Zoltán, „Endümion álma, Luna ánusza: Közelítési kísérletek Tőzsér Árpád antikizáló verseihez”, *Parnasszus* 16, 4. sz. (2010), 34–41.

da erejéig, majd Jász kötetkompozíciós eljárásainak szempontjából elemzem a *szárnyas csiga* című verskötetet.

Orpheus (és Eurydice)

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az Orpheus-mítosz Tolnai költészetének lélegeztetőgépe. A *Wilhelm-dalok* című kötet[23] a *vidéki orfeusz* alcímet viseli: a kötet azonban nem tartható az ovidiusi vátesz szerelem–költészet–halál háromszögében fogant alkotásnak, noha – ahogy azt Charles Segal bizonyítja – a mítosz alighanem leglényegesebb vonása, hogy miközben alapvető egzisztenciális kérdéseket fogalmaz meg, a művészet egzisztenciális tétjeivel is számot vet,[24] s ez Tolnainál is így van. Tolnai viszont ellen-Orpheust konstruál, aki elveszett ugyan a jelen „alvilági sötétjében", de tébolyodottsága ellenére az egészséges életösztönt vezeti vissza környezetébe, miközben pontos látleletét adja közösségének. Tolnai Ottó egy korábbi, *Orpheusz új lantja* című verse[25] még 1983-ban politikai botrányt okozott: közléséért menesztették az újvidéki Új Symposion főszerkesztőjét, Sziveri Jánost. A vers az üldözött, a titói személyi kultuszt kikezdő, bebörtönzött szerb költő, Gojko Dogo melletti szolidaritás megnyilvánulása volt.[26] Orpheus új lantja itt egy cipőpertli lesz, ám a börtönben még azt is elveszik tőle: „a költőtől elveszik cipőpertlijeit / el hogy ne legyen mit a rácsok közé feszítenie / hogy orpheusz ne húrozhassa fel új lantját / ne akassza fel magát". Érdekes jelenség, hogy ez a végeredményben politikai színezetű költői gesztus a Tolnai-verset intertextuálisan megidézve felbukkan Barak László egyik bújtatottan politikai versében is: Barak áttételesen helyreállítja a betiltott Tolnai-vers tágabb allúziórendszerét.[27] Az Orpheus-mítosz így lesz a politikai, hatalmi agressziónak kiszolgáltatott művész nyílt és rejtett jelképe.

Kovács András Ferenc Kavafisz-maszkban megalkotott *Orpheusz* című költeményét korábban részletesebben is elemeztem.[28] A költemény bravúros alap-

23 TOLNAI Ottó, *Versek könyve* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992).

24 Charles SEGAL, *Orpheus: The Myth of the Poet* (Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1989), 1–35.

25 TOLNAI, *Versek könyve,* 119.

26 THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó* (Pozsony: Kalligram, 1994), 84–86.

27 BARAK László, *Szelíd pamflet* (Pozsony: Madách, 1987), 11; CSEHY Zoltán, „A költők asztala: A szövegköziség mint szubverzió és politikai tett Barak László 1989 előtti lírájában", *Opus* 5, 6. sz. (2013), 11–19.

28 KOVÁCS András Ferenc, *Hazatérés Hellászból: Kavafisz-átiratok* (Budapest: Magvető, 2006), 229; CSEHY Zoltán, „Orpheusz teste: A mitológiai referencialitás szerepe Kovács András

ötlete az alkotó szövegvilágának és saját sorsának párhuzamos bonyolítására épít: Hümerosz, az utolsó pogány költő Orpheus-eposzát úgy szaggatják szét, ahogy a bacchánsnők Orpheust, s ahogy őt magát a fanatizált keresztények. A narrátor Hümerosz sorsában Orpheus történetét mondja újra, holott folyvást Orpheus hiányáról beszél. Hümerosz műve Orpheus történetének valós megélése lesz. Fulgentius értelmezése alapján, mely Orpheus és Eurydice misztikus egységében pszeudoetimológiai alapon a bölcsesség és az ékesszólás nászát látja,[29] Hümerosz költői vágyában az elveszett egységre irányuló törekvés reménytelenségeként jelenik meg.

Tőzsér Árpád *Ó, Orpheusz* című verse a legújabb, *Imágók* című Tőzsér-kötet egyik erőteljes darabja.[30] Maurice Blanchot pontosan látja Rilke Orpheus-képének én-áthágó és én-rekontextualizáló erejét: „Orpheusszal való találkozása azzal a hanggal való találkozása, mely nem az enyém, találkozás azzal a halállal, mely dallá lesz, de amely nem az én halálom, noha nekem kell még mélyebben eltűnni benne".[31] Tőzsér említett verse is alapvetően ebbe az orfikus térbe robban bele, melyben a szereplehetőségekben megnyilatkozó és eltűnő ének a szerepek halálában mélyen elmerülő és feloldódó egységes énné alakulnak át.

A „régi bölcselők" madárrá lett lelkei és a „szentségtelen" természeti erők nyomán létrejövő emberi energiaformák (a versben megidézett *eonok*), azaz a felszabaduló vágyak, gondolatok, akarások és érzelmek a vers első harmadában az olvasást mint életformát, sőt helyettes létezést jelölik meg értelmezői territóriumként. Ezt az élményt lenne hivatott visszahozni az Alvilágból Orpheus, aki egyszersmind a költői lét elhasznált maszkja, és maga a létet fürkésző, megtestesült intellektus. Maga az önnön jelentéseit kereső nyelv: a másik halálában önmagával szembesített én. A költészet halálvíziójává alakuló mítosz beréteszeli a nyelvet magát. Noha a vers harmadik szakaszában a „laptop-emlékek" helyett a mítosz kapuit reteszeljük be: a mítosz mégiscsak a helyettes létezés játékterének szabályrendszere, azaz nyelve volt. A három *apostrophé*ra felfűzött vers (az *eonok* után a költők, majd Orpheus megszólítása következik) három blanchot-i elemet működtet: az idegenné váló hangét (az ifjúkor olvasmányai-

Ferenc kavafiszi versében", in *KAF-olvasókönyv:* Válogatott kritikák, tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről, szerk. Korpa Tamás, Mészáros Márton és Porczió Veronika, 311–320 (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017).

29 John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970), 86–145.

30 Tőzsér Árpád, *Imágók: Új versek 2012–2016* (Pozsony: Kalligram, 2016), 36–37.

31 Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér*, ford. Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell (Budapest: Kijárat, 2005), 126.

ét), a halálét („félünk a szemfödél túloldalától") és a dallá lett halál másságáét („Eurüdiké csak a sötétben követ"). A vers több utat bejár: a személyes emlékezettől jutunk a mítosz öntőformájáig, mely noha maszkszerű, mégis otthonos beszéddel társul, a könyvtől a laptopig, a rózsakeresztes hagyomány eonjaitól a kromatikán át a szakrális csonkolásig, mely egyszerre érinti a testet (a letépett fej képe) és a dal emlékét („mi, dalod nélkül balgák"). A letűnt aranykor nosztalgikus anyaméh lesz, ám az eredettől való rettegés modern poétikájának köszönhetően még saját halálunkon is kívülre kerülünk. A húsnak való kiszolgáltatottságunk a világ dolgaival szemben „passzív elszenvedő közeggé" fokoz le mindannyiunkat. Az Orpheus lemetszett fejét kioktató Apollón istenléte a hús ellenében lehet diadalmas, hiszen ahogy Jean-Luc Marion írja, „a világban húsban öltök testet. A hús tesz eléggé kiszolgáltatottá engem ahhoz, hogy a világ dolgai túlerőben lehessenek velem szemben, és ezt a fölényüket, ezt a tehetetlen jelenlétüket éreztessék, rám kényszerítsék, sőt elszenvedtessék velem."[32] A húsba íródó hús erotikus marioni képzete mintegy jelzi az árny-Eurydiké és az isten-Apollón Orpheus iránti szerelmének lehetetlenségét. Mégpedig a hús evidens hiányával.

A mítosz különösen elevenen, női pozícióból jelenik meg Erdős Virág *Eurüdiké* című könyvében is.[33] A mű egy a mítoszt rekontextualizáló novellával indul (Eurydiké, akit Orpheus faképnél hagy, itt egy speciális elmegyógyintézet lakója, Pluto pedig a megvesztegetett főorvos), és egy historikus fotó verses leírásával zárul.

Orcsik Roland *Pornó Eurydike* című versciklusa a *Holdnak, Arccal* című kötet legjobb és egyszersmind legprovokatívabb szövege.[34] Klasszikus tézis, hogy a nemi egyensúlyvesztés következményeként a nézés aktív és passzív pólusokra különült el, melyek a férfi–női pozícióval esnek egybe: Mulvey szerint a stilizált nő a férfitekintet kiszolgáltatottja, és eleve „megnézendőséget konnotál".[35] A *Pornó Eurydike* ugyanezeket a problémákat olvassa bele Orpheus és Eurydiké ovidiusi mítoszába, s jut egészen más, sok tekintetben Mulveynél megrázóbb végeredményre az orpheusi tekintet tragikumának megvillantásakor. A költemény jól példázza Orcsik mítoszkorrekciós technikáinak

32 Jean-Luc MARION, *Az erotikus fenomén: Hat meditáció,* ford. SZABÓ Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2012), 154.

33 ERDŐS Virág, *Eurüdiké* (Budapest: Magvető, 2007), 7–9, 120–122.

34 ORCSIK Roland, *Holdnak, Arccal: Potyaversek, útközben* (Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2007), 59–63.

35 Vö. Laura MULVEY, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film", ford. JUHÁSZ Veronika, *Metropolis* 4 (2000), 12–23.

lényegét is: nála a mítosz nem visszahelyezkedés, nem is allegorikus jelmez, hanem a jelenben meglátott történelmi vagy mitikus pillanat, mely nem illusztrál vagy elfed, hanem felbukkan, és látványosan eluralkodik. Orpheus története technicizálódik: a sorsdöntő pillantás „*vak*uzó” pillantássá válik, Eurydiké pedig hol fétisbábu, hol a „videó-képek” álomnője, a „*megnézendőség*re konnotált” lény, aki a szánalmas férfiorgazmusok után eltűnik a virtuális világ poklában, de egyetlen gombnyomással könnyen visszavezethető onnan. Az idilli görög hon, a mitológiai terep pedig a pornó sivársága. A történet vagy maga a táj is visszapergethető, megismételhető: „a visszapörgetett képkockákon / a táj fokozatosan elkomorul”. A mítosz költői holdudvara feltérképezhetetlenül tágas, Orcsik ezekre is reflektál a maga szemszögéből: így lesz például a rilkei lélek „tárnamélyéből” (utalás az *Orpheusz. Eurüdiké. Hermész* című vers Somlyó György-féle fordítására[36]) a „combok közti / bányamély / előhívatlan / árnyéka”, vagy később a lekapcsolt készülékkel kapcsolatosan „sötét bánya”, a „sötét képernyő néma öle”. A testből a szöveg teste formálódik meg, majd bomlik szét: „a boncoló kamera előtt / vakon vonaglik a test, / majd széthull, akár a mondatok”. Az anatómiai regiszter bekapcsolása azért is fontos, mert a pornó szelekciós-fókuszáló alaptermészetére mutat rá: a test nem egész, hanem rész, bizonyos részek hatványozott dominanciája. A gépnő (nőgép) működési elve a rutin, a bejáratott funkciók, melyek folyamatosan csiszolódtak, s melyeket bárki igénybe vehet. A nőgép technicizált test, többfunkciós bábu, melynek a működtető élvezete a célja. A rendkívül izgató előjáték, előkészítés a gép bejáratása csupán, a használati utasítás folyamatrajza, a szisztematikus működés lélektelen leírása, melynek folyománya az a futószalagszerűséget idéző aktussorozat, mely a költeményben megbúvó tragikumot is festi. És ebben van a lényeg: a „kiszívott időben” egyszer csak felragyog a mítosz analógiája, mely újradimenzionálja a költeményt: „Sóvárgása nem veszett el, / csak átfogalmazódott.” Az ismétlődés, a mítosz kimeríthetetlensége ugyanazt a technikát követi, mint a visszapörgetett történés technikai csodája, s talán Orcsik azt is sugallja ezzel, hogy éppen ez az irodalom létmódja.

36 Rainer Maria Rilke, *Versei*, szerk. Várady Szabolcs, Lyra Mundi (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 168–171.

Narcissus

A sokértelmű Narcissus-mítosz háttérmintázata nélkül nehezen értelmezhető Marno János *Nárcisz készül* című[37] kötete, melyet az életmű egyik legjobb darabjának tartanak.[38] Marno költészetének fontos koncepcionális eleme a tükörszerkezet általi radikális jelentésszóródással való játék, mely a nyelv felfokozott materiális és asszociatív jellegének kiemelt jelentőséget tulajdonít. Nárcisz újrakonstruált alakjában számolni lehet a lacani pszichoanalitikus modellel való rokonsággal is: a másikban felismert én integráns egésznek hat, de ez csak látszat, a Nárcisz-sors a szubjektum fájdalmas elkülönböződése önmaga képétől.[39] Radics Viktória Marno-olvasata így definiálja Nárciszt: „Nem alteregó, nem hús-vér szereplő, hanem az önreflexív, magakereső, magába botló és bonyolódó szubjektum »Gestalt«-ja, váza, mondhatni: röntgenképe, […], az ovidiusi önszerelem pedig – s ez a Marnónál fülön csíphető megannyi inverzió egyike csupán – önutálatba fordul át, vagy egy másik nárcisztikus, azaz öntükröző, önmagába zárt személyben (szentélyben), a mindenkori Másikban keres – de csak pillanatokra talál – fogódzóra. Legyen ez a Másik eleven, halott vagy isteni, Nárciszon lényegében nem tud segíteni."[40] Az ovidiusi alapmodell inverzét kapjuk itt tehát, a létcsömör szemlélésének önutálattá formálódott perverz tragikumát, mely a kiürült szubjektum értelmetlenségének posványába fullad, és a másik kisemmizhetősége sem segíthet ezen, hiszen Nárcisz se nem folytatódik, se nem ismétlődik meg a maga tükörképében, hanem metapoétikus értelemben az egyén „képzavarát" testesíti meg, mely a másik vágy általi megteremtésére irányul, de minden törekvés csődöt mond. A *Nárcisz készül* című vers gyönyörűen jelzi a korrekciót és ellenhatást, Nárcisz a társas magányba záródik bele, s az énhez kötődő arctulajdonítás foglalkoztatja, miközben nem találja meg a szerelmet se magán kívül, se önmagában:

37 Marno János, *Nárcisz készül* (Budapest: P'ART Könyvek, 2007).

38 Bedecs, „A pátosz és a posztmodern", 113.

39 Vö. Grahame Lock, „Uror Amore Mei: Individual and Social Identity in Psychoanalitic Theory", in *Echoes of Narcissus,* ed. Lieve Spaas, 37–53 (New York–Oxford: Berghahn Books, 2000), 37–51.

40 Radics Viktória, „A lét egyedül", *Jelenkor* 54, 5. sz. (2011): 563–571, 563.

A nő mint a pongyola végzet,
míg Nárcisz a tények tükrében
vizsgálja magát. Méretkezik.
Megmerítkezik, úgymond, a tulajdon
arcában, mely arc éppenséggel
nem mond neki semmit. Pedig
ő értelmet adna mondatának,
ez kétségbe nem vonható, a kétség ott
merül fel, ahol Nárciszt a vonások
összekuszálják és elnyelik.

Ha összegyűjtünk Nárcisz (a férfi) jelzőiből és meghatározásaiból egy csokorra valót, már akkor is világos, hogy messze kerülünk a szép ifjú klasszikus pozíciójától: rettegő, jelentéktelen, szánalmas, kiégett, fogfájós, részletekben elvesző. A Marno-féle Narcissus-értelmezésnek egyetlen előképe sejlik fel a magyar irodalomtörténetből, Hajas Tibor *Narcissus* című verse, mely így zárul: „Micsoda sajgó vízesés / szökevény arcom!”[41] Marno Nárciszát ugyanakkor olvasói hagyománytudatunk folytonosan Ovidius Narcissusával konfrontálja: e nélkül a viszonyítási rendszer nélkül minden értelmezés szegényebb lenne.

Myth&Co

Jász Attila mind Orpheus, mind pedig Narcissus mitológiai történetét új energiákkal tölti fel. A *szárnyas csiga*[42] című kötetnek két alcíme is van. Az első – Átiratok – eredendően a privát és az irodalmi hagyomány átértelmezhetőségére, felül- vagy átírására vonatkozik, felfogható akár szélesebb értelemben vett alkotásmetodológiai megnyilvánulásként (kivált a posztmodern allúziók és intertextusok világában), de akár önkorrekcióként is. A második – *Myth&Co* – ironikus utalás a mitológiai környezetre, arra a hatalmas, egy jól szervezett céghez hasonlatos rendszerre, mely részint a közös tudás révén megkönnyíti a befogadást, másrészt felkínál egy sokirányú értelmezőhálózatot. A kötet tehát részint mitológiai, részint az eddig teremtett privát költői világ textuális átiratainak gyűjteménye. Vagy ahogy Szűcs Balázs Péter fogalmazott recenziójában: „személyesség és távolságtartás, mitológiai motívumok és közvet-

41 Hajas Tibor, *Szövegek* (Budapest: Enciklopédia, 2005), 77.
42 Jász Attila, *szárnyas csiga: átiratok: myth&co* (Tata: Új Forrás, 2014).

len tapasztalatok együttese".[43] A kötet szerkezete a középpontos szimmetrián alapul, az antik kallimachosi-horatiusi köldökelvhez hasonlóan szerveződik. A középpontban a *Daid&Ikar* sorozat tíz költeménye áll, ezt első héjként veszi körbe az *Orp&Eur* és a *Herm&Co* kilenc–kilenc költeménye, a külső héjat pedig a *Narc&Psych* és az *Apol&Marsy* ugyancsak kilenc–kilenc verse alkotja. A kilences szám arra utal, hogy a kötet lényegében kilenc mitológiai alakot hoz játékba (Narcissus, Psyche, Orpheus, Eurydice, Daedalus, Icarus, Hermes, Apollo, Marsyas), Hermesnek ugyanis a negyedik ciklusban nincs megnevezett párja. De ne feledjük a kilences szám erőteljes mágikus beágyazódását sem az antik kultúra egészébe. „Hérodotosz kilenc könyvre osztja művét, kilenc a múzsa, kilenc évet kell várni. Az önreflexió vágya ebben a mágikusan értelmezett számban reflektál önmagára" – írja Nádas Péter.[44] A kilences a kötet tárgyát képező művészi önreflexió kódjaként is értelmezhető. A teljes gyűrűrendszert egy *Myth&Prae* és egy *Myth&Post* alcímű költemény keretezi, melyek az emberi létezés premitologikus és posztmitológiás fázisára reflektálnak, miközben közös pontjuk a transzcendenciához való viszony megszövegezésének igénye. A pontos mértani-matematikai koncepciót tovább árnyalja egy, a ciklusok elején mottóként futtatott vezérvers, Jorge Luis Borges *James Joyce* című, tizennégy soros, szonettszerű költeménye (Somlyó György fordításában). A csonka idézetek utolsó sora a tipográfiának köszönhetően rendre elhalványul, majd megismétlődik a következő tömb elején: a csonkulás és a szöveghagyományozódás tünékenysége mellett elsősorban arra érdemes figyelni, hogy az ovidiusi átváltozásmítoszok tömbjei mintha e vers speciális kommentárjai lennének, sőt mintha időnként e vers szöveganyagán élősködnének. „Az ember egy napja magába foglal / minden napot" – kezdi Borges.[45]

A Jász-kötet összes verse az „Egy nap, amikor" fordulattal indul, s tulajdonképpen visszahelyezhető a borgesi ősversbe, akár egy fraktál. A belső borítón a Borges-vers rongyolt fragmentuma tűnik fel, félig-meddig olvashatatlanul, palimpszesztus-sorsra kárhoztatva. A szöveg illékonyságára, a kulturális emlékezet fakulásának mechanizmusaira utal az a gesztus is, ahogy Jász önmagát szerzőként definiálja: „ismeretlen vidéki költő" – áll a fülszövegben. Ugyanakkor az alkotást nem egyéni attrakcióként vagy misztikus-romantikus teremtői gesztusként fogja fel, hanem a hagyománynak kiszolgáltatott, önkéntelenül is

43 SZŰCS Balázs Péter, „Egy nap, amikor", *Palócföld* 61, 2. sz. (2015): 88–89, 89.

44 NÁDAS Péter, *Az égi és a földi szerelemről* (Budapest: Szépirodalmi, 1991), 31.

45 Jorge Luis BORGES, *A homály dicsérete: Költemények,* szerk. SCHOLZ László (Budapest: Európa, 2000), 139.

többszemélyessé váló szerzőkonstrukció funkcionális működéseként („Neve és más nevek alatt számos műve megtalálható nyomtatott és online formában is”[46]). A ciklusokat továbbá Csendes Toll (Jász Attila egyik ismert alteregója) fekete-fehér fotói tagolják, s nem mellékes az sem, hogy a szerző a tartalomjegyzék szerint minden egyes verset dedikál valakinek, gyakran ismert személynek (például Győrffy Ákosnak, Dresch Mihálynak, Segantininek, Erik Satie-nak vagy épp Klimtnek), máskor közelebbről meg nem nevezett karakternek (egy hattyúdalnoknak, egy időtolvajnak, egy szívárokásónak, egy túloldalinak stb.), s ez a paratextus szintén tágíthatja a szöveg értelmezési körét.

(Narc&Psych) Az első kilences Narcissus és Psyche bűvöletében fogant: nem az ovidiusi Echo neve jelenik itt meg, hanem – Borbély Szilárd nevezetes Amor és Psyche-szekvenciáinak nyomán[47] – a lélek, de nem önálló lényként, hanem mint a testként létező Narcissus tükörképként elgondolt mása. A kisciklus önmagában is kerek egészet alkot, fő tárgya az átmenet testből képbe, létből nem létbe: Narcissus az egzisztencia és az árnyéklét mítoszának hat: „csupán jelez az ott-létével, ő csak egy árnyék, / egyik képből a másikba, vanból nincsbe, átér” (9).[48] Jász nem éri be ennyivel: a jelként való létet metaforizálva jut el a költői kép vagy a verssor és a referencialitás viszonyának újrafogalmazásáig, méghozzá épp a Narcissus-mítosz nyomvonalán. Nála a mítosz az egyetemes képi kifejezésmód metaforája vagy parabolája lesz: amikor Narcissus a világ textuális tükrébe tekint, költői képeket, nyelvi jeleket lát, a látvány maga a jelentés szerelmét tükrözi a metafora csábereje iránt. Narcissus itt önmaga képiségébe, összes potenciális költői öndefiníciójába (metaforájába) szeret bele.

Már a reneszánsz művészetbölcselő, Alberti is Narcissushoz kötötte a művészet születését, hiszen „mi egyéb a festészet, ha nem magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?”– kérdezi.[49] Nádas Péter Jean Gebser logikáját követve úgy olvassa Ovidius Narcissus-elbeszélését, mintha az ún. archaikus és mágikus korszak határmezsgyéjén történne, amikor „se a tükörnek, se a tükröződésnek, se a képnek, se a képmásnak nem volt fogalma”.[50] Jász ezzel szemben az önmagáról alkotott költői képekkel, a művészi önképpel, az egzisztencia csak költői nyelven megfogalmazható képével szembesíti hősét. Nem azt állítja, hogy nincsenek fogalmak, hanem azt, hogy amik a fogalmak képeiként léteznek, nem

46 Jász, *szárnyas csiga,* fülszöveg.

47 Borbély Szilárd, *Halotti Pompa: Szekvenciák* (Pozsony: Kalligram, 2006[2]), 77–117.

48 A következőkben a *szárnyas csiga* című kötetre való hivatkozások oldalszámait a főszövegben jelöljük.

49 Gyenge Zoltán, *Kép és mítosz: A mitológia esztétikája* (Budapest: Typotex, 2014), 171.

50 Nádas Péter, *Az égi és a földi szerelemről*, 17–18.

juthatnak túl az önértelmezés korlátain, hiszen minden látszatmásság ellenére csak tükörképei ugyanannak, amiből kiindultak. A költészet be van zárva saját véget nem érő tükörjátékaiba. Ráadásul Jásznál a *szinte észrevétlen* című vers alapján a mítoszban megbújik a szinte elviselhetetlen szépség extatikus, önpusztítási vágya is. A pusztítás ugyanis fokozza a szépséget (a vers anekdotája szerint egy görög szobrász olyan szép műalkotást hoz létre, hogy kalapáccsal veri le az orrát, hogy elviselhetővé tegye, ám a szoborfej ettől még gyönyörűbbé válik), az esztétikai befogadás szinte fetisizálja a hiányt. Kép és jelentés (műalkotás és ősvalóság) viszonya egyre radikálisabban kezd elszakadni egymástól a ciklus végére: „jég alatt élek", mondja az egyik költemény Narcissusa, és megfordítja az önmagával való szembenézés irányát (14). A kép és tükörkép közötti jég az emlékezés és az álom szemszögét hozza játékba. A kilencedik versben is a tükör túloldala válik érdekessé: sőt, a tükörképpé válás folyamata, mely során elveszik az eredeti. Ez a másolatlét a költői szövegvilág létmódjaként jelenik meg. Psyche ezt a tükörképet őrzi önmagában: „akkor tükörkép leszek már csak benned, / és várlak a túloldalon" (15). Az én/te tükörpozíció odáig redukálódik, hogy csak a másikban létező én, csak a túloldal marad meg, miközben az eredeti elpusztul. A ciklus a metapoétikus megfontolások mellett felvezeti egy kapcsolati krízistörténet narrációját is.

(Orp&Eur) Az *Orp&Eur*-ciklus már világosabb narrációval dolgozik: az elszakadás tényéből indul ki, ám azonnal mítoszkorrekciót is végrehajt. Az első vers végén ez így kap hangot: „Orpheusz gazzal benőtt ösvénye / eltűnik a ködben, / Eurydice fájdalma tájjá válik, / vonallá, tónussá, amikor már nem nézel vissza, / mert tudod, hogy láthatatlan a lénye G(abinak)" (17). A mitikusra kopírozódó személyes, a helyettesíthetőség és korrekció játéka mozgatja ezt a sorozatot: Orpheus ráadásul itt nem hibázik, nem tekint hátra, mert tudja, hogy úgysem látna semmit, mégis elveszíti Eurydicét. A nézés férfiprivilégiumáról való lemondás a maszkulin tárgyiasítás sztereotípiának feloldásaként is értelmezhető, de ennél sokkal hatékonyabb, ha a harmadik vers nemi feloldásaiból („alul férfiként, felül nőként érzel", 19), illetve az identitás- és szerepösszemosásból indulunk ki: az Orpheusban élő Eurydice képe számít és viszont. A másikban megtapasztalt, a másik által létrehívott én, illetve az integritás lehetősége. Narcissus egysége és önazonossága után a különbözésből létrejövő egység kezd el dominálni, a másikban kiteljesedő én mint harmonikus, androgün (és így aranykori) entitás. Ezt az egységet, illetve a megbomlásából fakadó hiányt a test romlása, pusztulása nem befolyásolja: a hiba szépsége a rendszer részét képezi. Érzékeny részei e gondolat költői megformálásának a fel-felbukkanó homonimák: „mikor a test kérges fája nem hoz újabb

leveleket / belső postaládánk örök szomorúságára, csak hullat” (22). A belső postaláda az én kommunikációkészségének és kommunikációs lehetőségeinek határait jelenti. A sorozat egyik legizgalmasabb szövege egy ősi költőmetafora (Pausanias szerint a hattyúk járatosak a múzsai tudományokban), a hattyú képét vetíti elénk mint szereplehetőséget: csakhogy ez a hattyú egy kitömött szertári hattyú, muzeális és poros tárgy, akárcsak az orpheusi költőszerep maga. Itt a szerző játékba hozza Tolnai Ottó *13 hattyúk dala* című versét is, mely a hattyú-motívumrendszer látványos dekonstrukciója lesz.

(Daid&Ikar) A harmadik sorozat, azaz a központi *Daid&Ikar*-ciklus tíz egységből áll: ez a kötet központi gondolati rendszerét tárja elénk, a zuhanás állapotát, a köztes létét vagy inkább a semmibe tartottságét, melynek világos célja a pusztulás. Jász Ikaros zuhanását lassítja le, mintha felvételről néznénk. Ez a zuhanás a képzelet kiszámíthatatlanságával kerül párhuzamba, mely kiszabadul a hagyományos, földi és fizikai zuhanásfogalom territóriumából, holott a költő látszólag egyszerű sirályokról beszél: „mintha szertartást végeznének, / mozdulatlanul repülnek, / emelkedve zuhannának, akár az ikaroszi képzelet” (27). Metapoétikai szempontból a sorozat a képzavar és a közhely fogalma mentén ragadható meg. A Nap a költészet valamiféle eszményi magasaként jelenik meg, míg a közhely és a képzavar Ikarosként: „megy le a nap, a távol közelében bármi lehetne, akár egy képzavar” (27). A fontos dolgokról „csupán ennyire közhelyesen […] beszél vagy hallgat az ember” – szögezi le a második vers (28). A kiürülés (vagy zuhanás) a nyelv feletti uralom elvesztésével jár. Egy kapcsolat megszakadásával nemcsak egy közös nyelv hal ki, hanem a szótár is megsemmisül, mely e nyelv szavait rögzítette. A negyedik versben a festő nem képeket, hanem műtermet fest magának: „csak műtermet kellene festeni, újra meg újra, / és lassan felkapcsolódnak a belső reflektorok” (31). Vagyis: maguk az alapok, az alkotás lehetőségének terei pusztultak el. Ikaros bukásának oka ebben a sorozatban a költői és a privát, köznapi beszéd abbahagyása lesz, melyről a környezet, akárcsak Auden nagyszerű Ikaros-versében (mely Brueghel *Ikarosz bukása* c*ímű képének* ihletésében fogant), a természet, a kozmosz, a létezés maga nem igazán vesz tudomást: „két kapálózó láb / tűnik el az amúgy bukolikusan nyugodt tenger felszíne mögött” (33).

Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy a madárképzetekkel társított mítosz mennyire mozgékony ebben a sorozatban: a Leonardo da Vinci ihletésében fogant hetedik versben a nagy feltaláló szolgájának egy próbarepülés során bekövetkezett halálát írja meg mint a szabadság elérésének bizarr módozatát. Az irányok itt is kettősek: a mélységbe zuhant szolga végül a legendák magasságába emelkedik. „Súlytalan szabadság nincs” – szögezi le a következő vers (35),

mely egy madárról szól. A madár egy grafikus „fejében" tűnik el, s a szerepét egy lebegő kalitka veszi át, s madárrá fogadják a társak. A madártól már csak egy lépés az angyal: a ciklus végén egy angyal áll, afféle ellen-Ikaros pozíciójában, s egy tengeri szikláról „figyeli az embert, / behunyja szemét, nem akar mást látni, csak tengert" (37).[51]

(Herm&Co) Jász negyedik ciklusa kilenc verset tartalmaz a Hermés-mítoszok jegyében. Hermés elsősorban lélekvezetőként jelenik meg, de más alakváltozatot is ölt. Az „and company" betoldás mellékalakokkal is számol az „aktuális apokalipszis" (39) megjelenítésében. A Borges-vers itt ér az öröklét motívumához, melyben az idő jelen, múlt és majdani dimenziói összeolvadnak. A sorozatban amúgy sem „menetirányban folyik az idő" (47). A verssorozat az átkelést tematizálja idegen világokba, a túlpartra, Hermés kíséretében. A gyűrűs szerkezet itt köti a negyedik ciklus félgyűrűjét a másodikhoz, Orpheus és Eurydiké mítoszához. A párkapcsolati dimenziók sötét regisztereiről van szó itt is („a filozofikus árnyékban erotikus szellő", 45), az átkelés közege itt is a tengeri átkeléshez hasonlatos (a Styx helyére a végtelenített tenger képe lép, s az átkelés a végtelenbe, vagy pontosabban szólva immár életfogytig nyúlik). A haladás, az út mentén egyre-másra értelmezhetetlen jelek tűnnek fel („fekete kalligráfiák az elhagyott utakon", 47), sőt maga a szerző is immár „érthetetlen jeleket" hagy a homokon (40). Az átkelés különféle eszközökkel történik (autó, vonat), ám a papírhajó képe válik központivá, mely a styxi ladik ironikus motívum megismétlése lesz, miközben az átkelés iránya is megváltozik: „Egy nap, amikor elég öreg leszek hozzá, / hogy ne csak a verseimből, az életemből is /

51 A Jász-poétikához közeli Marno János *Daidal* című kötete csonkolt címével utal vissza az ovidiusi mítoszra: a címadó vers egy szárnyas hangya-álom próbarepülésének kontextusába helyezi a közismert történetet. „Eső lesz, és szárnyad / nő, mintha álmodnál, a semmiből." A nap izzása „forró üveg- / szilánkokként" jelenik meg (MARNO, *Daidal*, 180). Az Ikaros-mítosz egyik legnagyszerűbb feldolgozása W. H. Auden ikonikus, *Musée des Beaux Arts* című verse, mely Brueghel *Ikarosz bukása* című képének ihletésében született (lásd Arthur F. KINNEY, „Auden, Brueghel, and »Musée des Beaux Arts«", *College English* 24, 7. sz. [1963]: 529–531). Az Auden-vers és a kép sikeres továbbgondolásának tartható Kántor Péter *Ikarosz bukása* (KÁNTOR, *Valahol itt* [Budapest: Magvető, 2017], 95–97), illetve Mizser Attila *kréta és toll* című költeménye is (a vers elemzéséhez lásd CSEHY, „Minotaurus lakcíme: Kalandok a szonett labirintusában", in *Disputák között*, szerk. H. NAGY Péter, 197–200 [Somorja–Dunaszerdahely: Fórum Kisebbségkutató Intézet–Lilium Aurum, 2004]), melyek Jász mitopoetikus szövegeljárásai helyett az *ekphrasis* hagyományát hozzák játékba. Németh Zoltán Állati férj című, a fehér gólyáról szóló versnovellájában egy bizarr nász gyermekeként születik meg egy majdnem-Ikaros: „tollat viselt két kezén, / könnyű lett volna Ikarosznak nevezni, / de kéthónaposan felemelkedett az égbe, / és elszállt örökre dél felé" (NÉMETH Zoltán, Állati férj [Pozsony: Kalligram, 2016], 71).

papírhajót hajtogassak, kék hegyek alatt, / borgőzösen, magamhoz ölelem a holdat, / a félig leeresztett tó iszapos tükrén át" (42).

(Apol&Marsy) Az utolsó ciklus Apollón és Marsyas mítoszát hozza játékba. A ciklus központi eleme a zene, mely mitikus agresszióhoz társul. Marsyas megnyúzásában a lemeztelenedés és kiürülés képe tér vissza, de analóg módon jelenik meg Krisztus megfeszítése is: „Jézus felfeszül, és megszületik a zene" (53). A sorozat számos eleme zenészeknek dedikált szöveg (Erik Satie, Vukán György, Szabados György, Dukay Barnabás). Erik Satie önálló verset is kap, felismerhető entitást a maga sosem használt, legendás kalap- és öltönygyűjteményével, de a nevével fémjelzett *gymnopédies* sorozatra is többszörös utalás történik a rituális meztelenség említésével („egy nap egészen le kell majd meztelenedni, / le, egészen a lélektelen húsig, csontig", 53). A Dukay Barnabásnak ajánlott *a holt nyelv* című versben mintha *A mélység színén* című kompozíció szüremlene át. Dukaynál, ahogy Papp Máté írja, „a nyelv és a zene rejtjelei kölcsönösen feltételezik/elfedik egymást",[52] a halállal végződő zenei versengés itt is az elnémuláshoz vezet, s a költő számára nem marad más, mint „mondathálókat szőni, amiben az örökkévalóságig / csak kapaszkodnak egymásba görcsösen a csend és a némaság is", 54). Marsyas természetesen kezelhető művész-alteregóként is, egyes elképzelések szerint már maga Ovidius is önreflexiót látott a karakterben.[53] Marsyas Jásznál is a lehetetlent kísérti meg, ahogy Daedalus és Orpheus is tették az ég és az alvilág meghódításával. A zene a világrend harmóniáját biztosító erőként jelenik meg, mely a halandó számára szintén uralhatatlan terep. Tőzsér Árpád Orbán Ottó emlékére írt *In memoriam* című pszeudoszonettjében[54] hasonlóan a zene és a „a véres, / eleven sípban gurgulázó vers" viszonyrendszerét köti össze a metafizika költői esélyeit. A vers Marsyas megnyúzását a szöveg megnyúzásával („Marszüasz lehántott fejű metaforái") vonja párhuzamba, a versengés bíráivá a metronómokkal fölszerelt „recepciós poétikák doktorait" teszi meg. Jász messze nem dolgozik ennyire közvetlen rekontextualizálással a késő modern poétikákon edződött Tőzsérrel szemben: nála a mítosz érzékeny intimizálásában nem a polémiára esik a hangsúly, hanem Marsyas elkerülhetetlen metafizikai vereségére.

52 Papp Máté, „A mélypont ünnepélye", Új Forrás 45, 5. sz. (2013): 42–44.

53 A mítosz értelmezéstörténetét kitűnően összegzi: Darab Ágnes, „Marsyas és Apollo: két paradigma", Ókor 16, 2. sz. (2015): 33–40.

54 Tőzsér, *Erről az Euphorboszról beszélik*, 152–153.

Déri Balázs

A MAGYARORSZÁGI OVIDIUS-FILOLÓGIA HATVAN ÉVE (1957–2016)*

Mindenekelőtt meg kell magyaráznom a címet – ami pontatlan benne, és azt is, ami pontos. Pontatlan a „magyarországi" jelző, mert természetesen a magyar Ovidius-filológia része a magyarok külföldön és a külföldiek itthon publikált minden írása is (lásd a bibliográfiai függeléket), és dehogy rekeszteném ki a határon túlra született, mint a nyitrai Konstantin vagy a pozsonyi Comenius Egyetemen dolgozó csallóközi kollégákat, bárhol is publikálják kiváló tanulmányaikat; már csak azért sem, mert e kar alumnusai is, és a legszorosabb kapcsolatot ápolják az anyaországi tudományossággal (Polgár Anikóra és Csehy Zoltánra célzok).

Azt pedig, remélem, nem kell hangsúlyoznom, hogy filológián nem a szöveget csak a romlottság és a hitelesség kategóriáin, illetve a szerzőség kérdésein vagy a keletkezés referenciális vonatkozásain belül vizsgálódó eljárásokat értem, hanem mindazt, ami a szöveg értelmezéséhez és – attól elválaszthatatlanul – a befogadásához tartozik. Vagyis a klasszika-filológia legjobb hagyományai szerint a filológia a *logos*ra minden érzékkel rátapadó *szeretés*t jelenti, sőt, valami szinte bűnös vonzalmat: logofíliát. Akár, megengedem, a sterilen történeti-társadalomtudományi szempontú vizsgálódást *is,* ha legalább valóban a szövegből indul ki és a szövegért munkálkodik. Így hát helyesebb lenne az Ovidius-*kutatás* cím. S ide tartoznának voltaképpen a hatástörténet olyan területei is, mint a műfordítások, vagy az intertextuális viszonyrendszerben

* A 2017-es évben tartott tanszékközi konferencián elhangzott előadás e szerkesztett változatában is nagyrészt figyelembe vettem az élőszóbeli elhangzás kontextusát, valamint szándékkal nem mentem túl a 2016-os év bibliográfiai adatain.

kapcsolódó, önálló irodalmi és más művészi alkotások (például Makk Károly *Philemon és Baucis*ára gondolok), melyek valamilyen mértékben mind értelmezések, de minderről most éppúgy le kell mondanom, mint az oktatás oly fontos szempontjairól.

A „hatvan év" sem pusztán kényelmi redukció vagy vonzódás a szép szimbolikus számokhoz. Egyszerűen csak ennyi telt el 1957 óta, amikor is a világ Ovidius születésének 2000. évfordulóját ünnepelte, s költőnk, úgy tudjuk, hatvan évet élt. (Annyi mindent énkonstrukciónak tartunk abban, amit és ahogy írt, hogy gyanús: csak nem talán ezt is megtervezte? Hogy ne legyen *senex*? Hiszen a *senior*ság éppen valahol ez idő tájt ért véget a rómaiaknál.)

Nem sokra futotta a félelembe dermedt 1957-es Magyarországon – nap közben fagypont körüli hőmérséklet volt december 17-én, amikor is a Magyar Tudományos Akadémia 1957. évi nagygyűlésének keretében, de külön ülésen Marót Károly akadémikus tartott megemlékező előadást „Ovidius és Magyarország" címmel, „történeti áttekintést nyújtva a szülővárosa […] lakóinak emlékezetében mindmáig elevenen élő költő európai túlélésének és értékelésének legfőbb tanulságairól, elsősorban Ovidiusnak költészetünkben kimutatható hatásával, művelődéstörténetünkben tapasztalható széleskörű, sőt legendákat is termő népszerűségével, valamint a magyar tudománynak Ovidius körül kifejtett munkásságával foglalkozott."[1]

A kiváló ókortudós beszélt Ovidius befogadástörténetéről a régi magyar irodalomban, Ovidius savariai sírjának legendájáról, Némethy Géza elégiakutatásáról, a bimillennium körüli külföldi Ovidius-irodalom jelentőségéről, lényegében egy antológia bevezető tanulmányát összefoglalva. (De valószínűleg fontosabb volt azon az ülésen az Ókortudományi Társaság megalakítása előkészítésének bejelentése, Harmatta János révén.)

Maradandóbb ama bimillennium évéből az említett, kecses antológia: *A kétezer éves Ovidius*.[2] A recenzens[3] Szilágyi János György szerint „a szemelvé-

1 Marticskó József, „Emlékülés Ovidius születésének 2000. évfordulója alkalmából. (1957. dec. 17.)", *Antik Tanulmányok* 6 (1959): 163–164, 163. Az előadás később megjelent: Marót Károly, „Ovidius, a mindenki költője", *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közleményei* 12 (1958): 51–64; olaszul: Károly Marót, „Ovidio, il poeta di tutti", in *Atti del Convegno internazionale Ovidiano, Sulmona, maggio 1958,* a cura del Comitato per celebrazione del bimillenario della nascita di Ovidio. (Roma: Istituto di studi romani, 1959): 1:219–234.

2 *A kétezer éves Ovidius: Szemelvények a költő műveiből,* bev. Marót Károly (Budapest: Gondolat, 1957), 2. kiad. 1958.

3 Szilágyi János György, „Görög és római költők új magyar kiadásairól", *Antik Tanulmányok* 6 (1959): 271–283.

nyeket Kardos László irányításával összeválogató Szalmási Pál a részleteiben arányos, teljes Ovidius-kép megrajzolását tűzte ki feladatául, s ezt kitűnően sikerült megoldania: minden, ami Ovidiusból az adott keretek között megismerésre érdemes, szerepel a kötetben, mégpedig az arányok[4] gondos mérlegelésével, természetesen a gyönyörködtetés és szórakoztatás szempontját nem nyomva el valamilyen *filológiai teljességre törekvő pedantériával*. Ez is indokolja az Amores és az Ars amatoria viszonylag terjedelmes szerepeltetését, anélkül, hogy ez a nagy művek, a két késői gyűjtemény vagy a kisebb munkák rovására menne".[5]

A fordítások egy része korábbi, mások az évfordulóra készültek. Szilágyi János György jó szavakkal illeti Marót Károly negyvenöt kisoldalas bevezető tanulmányát is, „amely a költő korát, életét, irodalmi műfaját mutatja be, elemzi műveit, s befejezésül áttekintést ad Ovidius utóéletéről; külön rész vázolja a magyar irodalomban" addig „megtett útját is".[6]

Marót Károly rögtön írása elején[7] irodalomtörténeti kontextusba helyezi Ovidius értékelését. Az első (Vergilius és Horatius), majd a második (Tibullus, Propertius) utáni harmadik Augustus-korabeli nemzedéket az akadémikus már a feltartózhatatlan hanyatlás korának állítja a latin irodalomban, mint amely Propertius utolsó könyveivel a csiszoltságot tekintve csúcspontjára jutott. Mint mondja: „Ennek a fordulatnak első, egyelőre fényes látszatok közt sikeresen jelentkező megindítója volt P. Ovidius Naso, ez az igazán nagy költői tehetség, akinek veleszületett mondanivalójával még sikerült valahogy ellensúlyoznia a korhibákat, és mély, tartós hatást gyakorolnia az utókorra." Nem kétséges, jó adag rosszallás van e megfogalmazásban, azonban Marót Károly maga is igen komoly kritikával illeti a XIX. századi filológia, ahogy írja, a „pedáns német iskola" Ovidius-képét, amely szerint – Ovidius befogadástörténetének igen pozitív középkori, majd XVII. századi neoklasszikus értékelésével szemben – költőnk „az alexandriai és későhellenisztikus görög költők utánzójává süllyedt" volna „le", és azt is kifogásolja, hogy úgymond „vállveregetően" ismerték el „elbeszélő vénájának könnyű folyását, technikája bravúrosságát. A hangsúlyt azonban mindenesetre olyan kérdésekre tették, amelyeknek útjai nem a költészeti értékek értékének megpillantása felé […] mutattak". Marót terméketlen-

4 Ezt rója fel Szepessy Tibornak a *Latin költők antológiája* (1958) Ovidiusát bírálva ugyanazon recenzióban: „csak egyetlen esetben érezzük elrajzoltnak a képet, amelyet az antológia a bemutatott költőről nyújt: Ovidiusnál" (Uo., 274).

5 Uo., 274–275. (A kiemelés tőlem – D. B.)

6 Uo., 281.

7 *A kétezer éves Ovidius*, 12.

nek tartja, hogy Ovidiusból akarják restaurálni az alexandriai mintákat, de azt is, ahogy – mint Némethy – fő célnak a római elégia önállóságának kimutatását tartják, továbbá azt is helyteleníti, hogy Ovidius, úgymond, retorikai toposzait alábecslően felnagyítják vagy mentegetik. Így foglalja össze az eredményt: „Schanz–Hosius" irodalomtörténeti „kézikönyve [...] Ovidius minden művén talál gáncsolni valót, sokszor egyebet sem".[8]

Marót Károly a fordulatot költőnk megítélésében a XX. század húszas éveiben látja: „A XIX. század ilyen, száraz és meddő kutatás-módjának egészséges reakció vetett véget". Azt a fordulatot, amelynek révén „Ovidius jellegzetes erényei – a kedély és az urbanitás finomsága – újra előtérbe kerülhettek",[9] egyrészt világirodalmi összefüggésbe helyezi: szerinte Eliot és Rilke költészete mutatja a megváltozott szellemi klímát, másrészt a klasszika-filológiában Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff és Otto Weinreich működéséhez köti a fordulatot, amelyet a II. világháború vége felé és után a kontinensen Walther Kraus 1942-es Pauly–Wissowa-szócikke,[10] Amerikában pedig a Németországból oda emigrált Hermann Fränkel 1945-ös Ovidius-könyve,[11] illetve L. P. Wilkinson 1955-ben publikált monográfiája teljesített ki.[12]

Látható, hogy Marót Károly a nem könnyű korabeli körülmények között lépést tartott a nemzetközi tudományossággal, és gondolkodásába rögtön beépítette a revelatív új szemléletet. (Meghatóan személyes, ahogy megköszöni, hogy évek után megkapta Fränkeltől, legalábbis a könyv második kiadását, 1956-ban.) Talán nem tévedek abban, hogy nem sokan használhatták Marót előtt a magyar filológiában a „személyiség cseppfolyós volta", vagy az „identitás-hasadás" fogalmakat, még ha némiképp, ugyan Ovidiusból magából táplálkozó, túlzásoknak is tartja ezeket. „Ez az ember és költő sokkal összetettebb és nagyobb probléma", írja, „semhogy a régebbi, felületről való elintézések a mélységeiig hatolhattak volna. [...] arról vagyunk meggyőződve, hogy csak kezdetén állunk a felfedezni valóknak."[13] Marót látnoki módon fogalmazza meg, hogy Fränkel meglátásai „még évtizedekig lesznek hivatottak a költővel

8 Uo., 43.

9 Uo., 43.

10 Walther Kraus, „Ovidius Naso", in *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XVIII, 2, 1910–1986 (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1942), 1922–1925.

11 Hermann Fränkel, *Ovid: A Poet Between Two Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1945).

12 L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955).

13 *A kétezer éves Ovidius,* 45.

egészben és főleg egyes költeményeivel (különösen a Fastival és a harmadik periódus alkotásaival) foglalkozó tudósainkat újabb és újabb problémák megoldására sarkallni".[14]

Megengedhetetlenül igazságtalan volna azt állítani, hogy a Marót utáni évtizedek nem mutatták volna e kutatási vonalak hazai meghosszabbodását, de úgy látom, hogy Ovidius műveinek fenntartások nélküli, árnyalt megközelítései nagy sűrűségben csak az utóbbi tíz-egynéhány évben jelentkeztek. Így hát a tudománytörténet-írás legkényelmesebb változatát gyakorolhatom: nem kell, hogy *laudator temporis acti,* 'a múlt idő dicsérője' legyek, *me puero,* 'amikor én még kis srác voltam', hanem, megadva bár a méltó tiszteletet az új idők előkészítőinek, a nálam körülbelül egy nemzedékkel fiatalabbak kiváló teljesítményét szemlézhetem.

A Marót-tanulmány szakirodalmi hivatkozásai-utalásai, köztük a magyar vonatkozásúak – nem sok érdemlegesről tudott beszámolni – fölmentenek, hogy az 1957 előtti Ovidius-filológiát, mindenekelőtt Némethy Géza szövegkritikai munkáit és nagyszámú latin nyelvű Ovidius-kommentárját, vagy Marót saját tanulmányait az elunhatatlan „carmen et error" kérdéséről akár csak vázlatosan is bemutassam. Egyet fogok még említeni a bimillenniumot megelőző évtizedekből, épp azt, amelyet – ki tudja miért, talán mert nem tanulmányformájú – Marót kihagyott. Éspedig a legfontosabb írást, noha nem jegyzetekkel teletűzdelt művet: Szilágyi János György 1942-es kísérőtanulmányát Karinthy Gábor *Amores*-fordításkötetéhez, mely 43-ban az Officina Kerényi szerkesztette Kétnyelvű Klasszikusok sorozatában jelent meg (kilencedik, utolsó előtti kötetként).

Az emlékév további publikációi nem túl számosak és jelentősnek nehezen nevezhetők: négy emlékező esszé és más publicisztikai írás (Marótén kívül Hegedüs Gézáé, Kardos Lászlóé, Rónay Lászlóé – ebben a tekintetben lehet, hogy a mostani emlékévben rosszabbul fogunk állni, írnak-e irodalmárok napilapokban költőnkről, s hol a *Nagyvilág*?),[15] egy tanulmány a hazai utóéletről a népköltészetben[16] és Huszti József posztumusz (halála után három évvel az

14 Uo., 46.

15 Hegedüs Géza, „A szerelem és a honvágy költője", *Nagyvilág* 2 (1957): 562–568; Kardos László, „A kétezer éves Ovidius", *Kortárs* 1, 1. sz. (1957): 96–97; Marót Károly, „Ovidius Magyarországon", *Magyar Nemzet,* 1957. dec. 21., 7; R.[ónay] L.[ászló], „Ovidius születésének kétezredik évfordulójára", *Vigilia* 23 (1958): 301–303.

16 Stoll Béla, „Ovidius egyik helye a magyar népköltészetben", *Antik Tanulmányok* 4 (1957): 124–126.

emlékévben kapóra jött) tanulmánya az Ovidius-legendáról; ez utóbbi kettőre tellett a klasszika-filológia, illetve ókortudomány magyar nyelvű tudományos folyóiratától.[17]

A következő évtizedek szokott „szűkfilológiai" témáin gyorsan továbbjutunk. Huszti után B. Révész Mária két idegen nyelvű írása (1974, 1975) csak a saját 1961-es magyar cikkét foglalja össze, ill. ismétli az Ovidius-legendáról.[18] A Savaria/Sabaria-témát évtizedekkel később Pécsett Tóth István melegítette föl.[19]

A száműzetés miértjének („carmen et error") és hogyanjának kérdését még egyszer, 1958-ban fölveti Horváth István Károly,[20] hogy aztán Adamik Tamás a kérdés tárgyalásakor másokéval együtt az övét is összefoglalja, illetve megrostálja a *Keservek* új fordításának kísérőtanulmányában.[21] A kérdést a római irodalom neves kutatója után történeti szempontból már csak akkor lesz érdemes fölvetni, ha valódi új szempont merül föl. Más kérdés és sokáig termékeny marad a száműzetésbeli énkonstrukció még árnyaltabbá tétele.

Az Ovidius-kutatás számszerű teljesítményben is legfontosabb műhelye a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem klasszika-filológiai tanszéke volt a késő 60-as, 70-es és 80-as években. Borzsák István szám szerint húsz körüli recenzióban és textológiai-szövegkritikai jellegű írásban foglalkozott a szerzővel, Georg Luck köteteit és Franz Bömer *Metamorphoses*-kommentárjait szemlézve. De még 2001-ben is visszatért egy szövegkiadási témára.[22] Általában párhuzamosan né-

17 Huszti József, „Az Ovidius legenda magyarországi vonatkozásai", *Antik Tanulmányok* 4 (1957): 289–300.

18 B. Révész Mária, „Hozzászólás a magyarországi Ovidius-legendához", *Antik Tanulmányok* 8 (1961): 287–292; M. Berényi-Révész, „Zur ungarischen Ovid-Legende", *Bibliotheca Classica Orientalis* 10 (1965): 190 [autoref.]; M. Révész, „Contributions à la vie ultérieure d'Ovide en Hongrie", *Annales Universitatis Budapestiensis Sectio Classica* 2 (1974): 99–104; M. Berényi-Révész, „De Ovidio vivo et mortuo in Hungaria", in *Ovidianum: Acta Conventus Omnium Gentium Ovidianis Studiis Fovendis, Tomis a die XXV ad diem XXXI mensis augusti MCMLXXII habiti,* Nicolao Barbu, Eugenio Dobroiu, Michaele Nasta curantibus (Bucureşti: Typis Universitatis Bucurestiensis, 1976): 185–190.

19 Tóth István, „Savaria legendái I. rész: Ovidius sírja", *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények,* 1. sz. (1991): 47–60; „Ovidius és Savaria – egy legenda", in *In memoriam Barta Gábor: Tanulmányok Barta Gábor emlékére,* szerk. Lengvári István (Pécs: JPTE TK Kiadói Iroda, 1996): 1–18.

20 Horváth István Károly, „Ovidius számkivetéséről", *Filológiai Közlemények* 4 (1958): 533–538.

21 Adamik Tamás, „Utószó", in *Publius Ovidius Naso, Keservek* (Tristia), szerk. Teravagimov Péter (Budapest: Magyar Könyvklub, 2002), 163–183.

22 Borzsák István, „Ovidius legújabb keservei", *Antik Tanulmányok* 45 (2001): 133–140. = in

metül is megjelentette a recenziókat, de később arról panaszkodik, hogy nem sok haszonnal, hiszen Luck sajnos nemigen vette figyelembe a megjegyzéseket.[23] Szintén a debreceni tanszéken született Németh Béla recenziója.[24]

Gesztelyi Tamás[25] és Németh Béla[26] német nyelvű tanulmányai az előbbi esetében beletorkolltak, az utóbbinál következni látszanak az Auctores Latini sorozatba készített kommentáros, egyetemi oktatási célú *Fasti*-kiadásukból.[27] (A kiváló kötet mellett jobb nagyon mélyen hallgatni az egész sorozat egyik mélypontját jelentő Ovidius-szemelvénykötetről.[28] Budapesten készült.)

A pesti képző- és kutatóhelyek Ovidius-tanulmányai nem tanúskodnak efféle, szerves és folyamatos műhelymunkáról, inkább egyéni megnyilvánulások; ilyen Trencsényi-Waldapfel Imre írása egy Hésiodos-ellenes invektíváról Ovidiusnál.[29]

Kiemelkedik Bollók János szépséges stílusú, magvas utószava Gaál László *Fasti*-fordításának újrakiadásához a Prométheusz-könyvek sorozatában.[30] Bollók

---

Borzsák István, *Dragma V. Válogatott tanulmányok* (Budapest: Telosz Kiadó, 2002), 133–139 [J. B. Hall 1995-ös Tristia-kiadásáról, Bibl. Teubn. 1995]. A további recenziókat lásd a Bibliográfiában.

23 Borzsák István, „[Ovidius, Tristia. Hrsg., übers., erklärt von G. Luck. Bd. 1: Text und Übersetzung. Heidelberg 1967]", *Antik Tanulmányok* 15 (1968): 291–293. = magyarul: „Ovidiana I.", in Borzsák István, *Dragma III. Válogatott tanulmányok* (Budapest: Telosz Kiadó, 1997), 155–164, 158–160.

24 Németh Béla, „[P. Ovidius Naso, Der Brief der Sappho an Phaon. Hrsg. Dörrie, H. München, 1975]", *Deutsche Literaturzeitung* 97 (1976): 628–630.

25 Gesztelyi Tamás, „Arion bei Ovid (Fasti II. 79–118)", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 10–11 (1974–1975): 65–73; Gesztelyi Tamás, „Ianus bei Ovid: Bemerkungen zur Komposition der Fasti", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 16 (1980): 53–59.

26 Németh Béla, „Die bescheidene Hütte (parva casa) bei Catull und Ovid", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 16 (1980): 37–47; Németh Béla, „Caelestia sacra – zur Frage des ovidischen Selbstbewusstseins", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 19 (1983): 67–74; Németh Béla, „Schein und Wahrheit in Ovids Fasti", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 22 (1986): 63–67; Németh Béla, „Horace and the problem of the authentic final of the Ovidian Fasti", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 28 (1992): 79–81.

27 *Ovidius*: *Fasti,* szöveggondozás, bev., jegyz. Gesztelyi Tamás és Németh Béla, Auctores Latini 19 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982).

28 *Szemelvények Ovidius műveiből,* szöveggondozás, vál., bev., jegyz. Szabó Kálmán, Auctores Latini 5 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1968).

29 Trencsényi-Waldapfel Imre, „Eine Invektive gegen Hesiod bei Ovid", in *Hommages à Marcel Renard,* éd. J. Bibauw (Bruxelles: Collection Latomus 101, 1969), 728–750.

30 Bollók János, „Utószó: Ovidius és a Római naptár", in *P. Ovidius Naso, Római naptár: Fasti,* ford., név- és tárgymutató Gaál László, jegyz. és utószó Bollók János, Prométheusz könyvek 19 (Budapest: Helikon Kiadó, 1986), 229–254.

elismeri a feszültséget a mű kimondott célja és a költő belső indíttatásai, költői alkotásmódja, hajlamai – ahogy összegezve radikálisan fogalmaz: *dekadenciája* – között, és helyesen érvel a befejezetlenség okai és következménye, vagyis az esztétikai színvonal kérdésében, valamint abban is, hogy téves szempont egy vallástudományi kézikönyv pontosságát számon kérni egy költői feldolgozáson.[31] Ovidius „briliáns költői tehetségnek született", írja, „ezen kívül mindent megtanult, amit akkoriban a költészetről megtanulni lehetett, ugyanakkor egy életen át képtelen volt beilleszkedni a társadalomba, amelybe született, mert végtelenül hazugnak találta annak eszményeit, törekvéseit és céljait. E meghasonlottságból viszont a maga számára csak két kiutat látott: a szerelmet és a költészetet." Végső soron tehát a maga szempontjából Augustusnak is igaza volt, mert „rossz jövő hírnökét sejthette meg benne, amikor eltávolította Rómából: a dekadenciáét".[32] Hogy erről az érzékeny irodalomértő Bollók 1986-ban valójában mit is gondolt, s hogy mennyire a kortapasztalatból vagy éntapasztalatok ellenére fogalmazott így, arról sokkal hosszabban kellene akár megközelítő pontossággal is elmélkedni. (Mi…, vagy legalábbis én úgy látom, hogy kevés táplálóbb talaj létezik az irodalomnak, mint a dekadencia: a koré és leginkább a költőé.)

Ritoók Zsigmond egy évre rá megjelent Daedalus és Icarus-elemzése[33] megérdemelte, hogy később visszatérve rá németül nagy tanulmánnyá fejlessze,[34] amely aztán a 80 éves tudóst saját, korábban csak idegen nyelven megjelent írásainak magyar fordításával ünneplő kötetben is megjelent.[35]

Költészet és képzőművészet összefüggéseiről kevesen írtak: Tar Ibolya Szegeden[36] és évtizedekkel később Gesztelyi Tamás Debrecenben,[37] de mindenekelőtt

31 Bollók János, „Utószó", 252.

32 Uo., 253–254.

33 Ritoók Zsigmond, „Daedalus és Icarus története a Metamorphosesban", in *A latintanítás időszerű kérdései* I., szerk. Keresztény Éva (Budapest: OPI, 1987), 17–26.

34 Ritoók Zsigmond, „Amphion und Icarus", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995): 87–99. = in *Griechenland und Rom: Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur [Protokoll einer wissenschaftlichen Konferenz, Jena, Juni 1988],* Hg. E. G. Schmidt (Tbilisi–Erlangen: Universitätsverlag Tbilisi–Jean Palm und Enke, 1996), 204–221.

35 Ritoók Zsigmond, „Amphión és Icarus", ford. Krupp József, in *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok,* szerk. Ferenczi Attila, Kozák Dániel és Tamás Ábel (Budapest: Osiris Kiadó, 2009), 367–380.

36 Tar Ibolya, „Mítoszjelenet a tájban: Ovidius és a pompeii falfestészet", *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae acta antiqua et archaeologica Suppl.* 4 (1983): 29–37; 38 [rezümé]: *Mythologische Landschaft – Ovid und die pompejanische Wandmalerei.*

37 Gesztelyi Tamás, „Phaedra levele Hippolytushoz: Ovidius *epistulá*ja (*Her.* 4) a római kép-

ide tartozik Szilágyi János György hallatlanul jelentős Arachné-tanulmánya, amely 1978-ban hangzott el, bár a késés miatt egy évvel előbbi keltezésű *Antik Tanulmányok*-évfolyamban jelent meg először.[38] Késő diákkorom emlékezetes estéje volt az az ókortudományi társasági felolvasás. (Máig emlékszem arra a péntek estére: kótyagos lettem tőle. Vizsgakövetelmény az írás feldolgozása a „bolognai" rendszer bevezetése óta minden budapesti BA-s hallgatónknak.) Igazi, szélesebb körű hatását valószínűleg az 1982-es válogatott tanulmánykötetben[39] nyerte el. A klasszika-archeológus és klasszika-filológus, azaz ókortudós Szilágyi János György ebben a kötetben újraközléssel publikálta többek közt a jelzett 1942-es *Amores*-előszót[40] és a Devecseri-fordítású, 1964-es *Metamorphoses*-kötet[41] kísérőtanulmányát is.

Nem kellett bizonyítania, hogy milyen Ovidius-filológus, de az Arachné-tanulmány a maga szabályos tanulmányvoltával egyértelműen megmutatja, hogy mindaz, amit 1942-ben és 1964-ben esszészerűen megírt, nem, vagy nem *csak* intuíció (de micsoda intuíció!), hanem a szakirodalom fundamentumára épült, és provokatív, szentenciózus kijelentéseinek is aranyfedezete van. (Ilyeneket ír: „több mint egy évszázados filológusmunka kellett hozzá, hogy elfelejtsük mint költőt olvasni".[42] Nem krakélerkedés és nem cinizmus ez, hanem leleplező igazságmondás a klasszika-filológia fénykorának hitt idő hasznos-szorgalmas kisszerűségéről.)

Nincs most mód arra, hogy jelentőségükhöz méltóan foglalkozzunk e két utóbbi (1964-es és 1977/78-as), az Ovidius-értésünket alapvetően meghatározó Szilágyi-írással, s hogy így bizonyítsuk a kontinuitást a huszonnégy éves fiatalembernek és az érett tudósnak (majd a klasszika-filológia doyenjének)

zőművészetben", *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 41–49. = Gesztelyi Tamás, „A bűnös szerelemből végtelen szerelem: Phaedra és Hippolytus", in *Tempora mutantur: Tanulmányok az időről és a bűnről,* szerk. Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latinitatis II (Debrecen: Debreceni Egyetem Klasszika-Filológia Tanszék, 2015), 278–296.

38 Szilágyi János György, „Arachné", *Antik Tanulmányok* 24 (1977): 125–138. = in Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 31–59, jegyz. 295–296.

39 Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982).

40 Szilágyi János György, „Dulce malum", in *P. Ovidius Naso Szerelmei,* ford. Karinthy Gábor, Kétnyelvű Klasszikusok (Budapest: Officina, 1943 [írása: 1942]), 5–17. = in Szilágyi, *Paradigmák…*, 9–20, jegyz. 292–293.

41 Szilágyi János György, „Az »Átváltozások« költője", in *Publius Ovidius Naso, Átváltozások,* ford. Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 473–495. = in Szilágyi, *Paradigmák…*, 31–59, jegyz. 295–296.

42 Szilágyi, „Dulce malum", 9.

gondolkodása közt. Csak egyetlen mozzanatról essék szó: az, ahogy korai írásában Ovidiust „*a* játékos költőnek" írja le,[43] Huizinga nagy hatású könyvét elméleti alapozásul használva, nagyszerű, máig érvényes meglátás volt. E meglátás az *Átváltozások* utószavában Szilágyinál is mintegy háttérbe szorulni látszik, de a posztmodern irodalmi tapasztalatok és a dekonstrukciós elméleti meggondolások érzékenyítő korszakában különösen a *Metamorphoses* a játékosság, mindenekelőtt az irónia „eseteinek" kincsesbarlangjává lett a fiatal magyar filológus-nemzedéknek is. Szilágyi János György a XIX. századi szellemi és erkölcsi prüdéria korszakára érti, de gondolhat munkaszolgálatos korára is, 1942-ben, amikor ezt írja: „mintha éppen most ennek a felfogásnak a revízióját érlelné a játékba feledkezés vágya vagy reménye – nem terméketlen talaj nagy költészet számára".[44] A rothadt és rothasztó, szürke és szürkítő és játéktalan múlt rendszer utáni, bármennyire is átmeneti huszonhét évünkben valamiképpen nem ez a váltás látszik ismétlődni?

Szilágyi János György is ezüstkorinak, az első ezüstkorinak, de nagy, nagyon jelentős költői személyiségnek tartja Ovidiust.[45] Szerinte az aranykort megteremtő, az ellentéteket (legalábbis évtizedekre) összehangolni látszó Augustus ezt érezhette a költőben lázítónak: hogy ti. amaz megérezte, hogy az ellentétek újra végzetesen széttartanak.[46] (S, teszem hozzá: költészete, leginkább a költőalakok bukásának bemutatása ezt nyílttá is tette.) Ezért tartja Szilágyi meddő találgatásnak az *error* utáni faggatózást, és ezért vált fontossá, évtizedek múltán, fiatal disszerens kollégáinknak magának *a* költőnek az alakja, éspedig metapoétikus elbeszélések sorozatában. Nem a történelem fontos. Augustus csak mellékszereplő. Már nem ő és az általa kreált-átszínezett-hazudott történelem a költő igazi témája, hanem a költői sors, amely *lényegét tekintve* mindig azonos. Egyre megy a szexmániásként bemutatkozó fiatal ember, az érett mitográfus tudósként keményen dolgozó középkorú, a csáberő elvesztésétől egyelőre még csak rettegő, majdnem-öregedő ötvenes ember: a költőnek, az ún. ellenzéki költőnek is (és nincs is másfajta költő) egyetlen igazi témája van: saját maga, vagyis a költészet.

Az előző, némileg folytatott Szilágyi János György-gondolatokkal arra utalok, hogy a 2000-es évek második felében sorra megjelenő doktori disszertációk és a kisebb lélegzetű, de értékes írások mit köszönhetnek a klasszika-filológiától a klasszika-archeológiába hangsúlyait áttevő Mesternek.

43 Uo., 10.
44 Uo., 14.
45 Uo., 19.
46 Uo., 20.

Adamik Tamás 1998-ban magyarul és a rákövetkező évben németül is, jelentős Festschriftben megjelent, komoly hatású tanulmányát talán e korszak zárókövének tekinthetjük.[47] Az egyik legfontosabb, mondhatnám fundamentális kérdésről, a *Metamorphoses* szerkezetéről alapos összefoglalás és időtálló fölvetések sorozata. Folytathatjuk az alapvetést: egy henye, „laza" világfi fél lábon való rögtönzése ez a rendkívüli alkotás? Ugyan már! Le kell végre vonni a következtetést, föl kell végre ismerni az ovidiusi művek egyenesen megrendítő, tudós, enciklopédikus alaposságát és azt a bámulatos fegyelmet, amellyel ő maga koherenciát teremt a szándékoltan ezerféle anyagban: a nagy felületi egységek kezelésével, intratextuális összefüggésrendszerével. De a felületi simaságot is érzékenyen tapintsuk: a csiszoltság fáradságos – persze, nem izzadságszagú – műgond eredménye. De ezzel a legkevésbé sem akarunk ellene mondani a játékosság állításának. A költő játéka egész létezésének értelme.

Az effajta géniuszokat zeneszerzőkként jobban megbecsüljük. Palestrina és Bach enciklopédizmusát, másfelől Mozart könnyednek tetsző eleganciáját. Kinevetnénk, aki le merné szólni a csipetnyi popularizmussal megédesített, humorral megborsozott hangfőzeteket, vagy éppen a csillogó felületeket, az eleganciát, igen, az eleganciát, a látszólag könnyen odavetett ötleteket – miközben a szakértő élethossziglan elemzi és szótlanul csodálja a meglepetésekkel teli, de logikus harmóniameneteket vagy éppen a kontrapunktikát.

Hát ő, Ovidius a római irodalom Mozartja!

Az új évezredben megérkezett a magyar Ovidius-megéledés is, csatlakozva a nemzetközi irányhoz. Az újdekadens életérzés és a kortárs irodalomelméleti irányzatok szinte együttes hatása, e kettő a föllendülés oka, nem az, hogy valami szabad prédára vetette volna rá magát a klasszika-filológia.

Sorban itt van négy doktori értekezés, melyek közül három az ELTE BTK ókortudományi doktori programjában született, illetve a negyedik is itt kezdődött el. Egy Borzsák István, majd kettő Déri Balázs, a negyedik pedig, Szegeden, Tar Ibolya vezetésével ért célba.

Gloviczki Zoltán kezdte 2006-ban megvédett és 2008-ban, az Apollo Könyvtárban megjelent értekezésével Ovidius *ars poeticá*járól.[48] Megelőző és tovább-

47 Adamik Tamás, „In speciem unius corporis: Ovidius Metamorphosesének struktúrája és üzenete", *Antik Tanulmányok* 42 (1998): 103–115. = Adamik Tamás, „In speciem unius corporis: Struktur und Botschaft von Ovids Metamorphosen", in *Ovid: Werk und Wirkung*, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag I–II., Hg. W. Schubert, Studien zur klassischen Philologie 100 (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1999), 1:257–268.

48 Gloviczki Zoltán, *Ovidius ars poeticája,* Apollo Könyvtár 27 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008).

bi tanulmányai is ovidiusi tematikájúak.[49] A tanár és oktatáspolitikus kolléga a költő alakjának megformálását a teljes életműben követi végig. Acél Zsolt ugyanakkor néhány metapoétikus *Metamorphoses*-részlet igen intenzív olvasatát adja. 2009-es doktori értekezése 2011-ben jelent meg könyv alakban a Classica & Theoria sorozatban,[50] és további magyar, idegen nyelvű írások előzik meg vagy folytatják.[51] A piarista szerzetestanár újabb, könyvtártörténeti tanulmányai is részben Ovidiushoz kapcsolódnak.[52] A védésben egy évvel megelőzte őt Krupp József (2008), aki németül írta meg, és a védés után egy évre már németül, Heidelbergben publikálhatta is értekezését,[53] amely komoly s igen pozitív visszhangot érdemelt ki a szakfolyóiratokban. Szinte még friss cikke foglalkozik az ovidiusi Medeával.[54] Végül Czerovszki Mariann szintén

49 Gloviczki Zoltán, „Ovidius cosmetes", *Antik Tanulmányok* 42 (1998): 159–169; Gloviczki Zoltán, „Icarus", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 42 (2002): 147–156; Gloviczki Zoltán, „Ovidius *Metamorphosese*" / „Ovid: »Metamorphoses«", in *Kárpit 2: Átváltozások: A szövött kárpit művészete egykor és ma / Tapestry 2: Metamorphoses: The Art of Woven Tapestry Past and Present*, szerk. András Edit (Budapest: Szépművészeti Múzeum–Magyar Kárpitművészek Egyesülete, 2005), 16–23; Gloviczki Zoltán, „Epikus énekmondók a *Metamorphoses*ben", *Antik Tanulmányok* 51 (2007): 55–70; Gloviczki Zoltán, „Művész és művészet Ovidius életművében", *Ókortudományi Értesítő* 10, 16. sz. (2006): 13–17; Gloviczki Zoltán, „Ovidius és az ezüstkor ízlése", in *A Németh László Gimnázium évkönyve a 2007–2008. tanévről*, szerk. Dégen Csaba (Budapest: Németh László Gimnázium, 2008), 54–56; Gloviczki Zoltán, „»Chaos, így hívták«: A *Metamorphoses* és a nemlineáris dinamika", *Ókor* 9, 2. sz. (2010): 28–32.

50 Acél Zsolt, *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Classica & Theoria 2 (Budapest: Ráció, 2011).

51 Acél Zsolt, „Der Orpheus des Epitaphios Bionos in den Werken von Vergil und Ovid", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 47 (2007): 349–368.

52 Acél Zsolt, „Az ovidiusi fakatalógus (*Met.* 10, 90–106) és a *Metamorphoses* esztétikája", *Antik Tanulmányok* 51 (2007): 239–273; Acél Zsolt, „Kígyó és babér: A palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphne-történetében (*Met.* I. 452–567)", *Ókor* 10, 4. sz. (2011): 51–58; Acél Zsolt, „A megfoghatatlan középpont: Achelous lakomája Ovidius *Metamorphoses* című művében (8, 547 – 9, 97)", *Ókor* 13, 2. sz. (2014): 45–52.

53 Krupp József, *Distanz und Bedeutung: Ovids* Metamorphosen *und die Frage der Ironie,* (Heidelberg: Winter, 2009). Recenzió: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Irodalomtörténet* 41 (91), 2. sz. (2010): 289–293; Tamás Ábel, *Ókor* 9, 2. sz. (2010): 77–79. (A számos külföldi recenziót itt nem soroljuk föl.) További művei a tárgyban: Krupp József, „Der ironische Text: Zur Actaeon-Erzählung Ovids", in *Laetae segetes iterum,* szerk. Dagmar Bartoňková, Katarina Petrovićová and Irena Radová (Brno: Masaryk University Press, 2008), 223–235; Krupp József, „Kritik und Imagination: Zur Philologie des Achaemenides", in *Kulturtechnik Philologie: Zur Theorie des Umgangs mit Texten,* Hg. Pál Kelemen, Ernő Kulcsár Szabó und Ábel Tamás, Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 131 (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2011), 249–264.

54 Krupp József, „Kontroll és definíció: Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében", *Studia Litteraria: Irodalom- és kultúratudományi folyóirat* 56, 1–4. sz. (2017): 67–83.

2008-ban védte meg doktori értekezését, Szegeden;[55] remélem, hogy a szegedi tanszék tanárának interneten egyébként elérhető disszertációja sem marad nyomtatatlanul.

Csak példálózva említem néhány érett korú vagy már nem annyira fiatal kolléga vonatkozó bibliográfiai tételeit: Hajdu Péter irodalomtörténész, klasszika-filológus legutóbbi Ovidius-tanulmányát a száműzetés költészetéről a centrum–periféria-toposzrendszer értelmező alkalmazásával éppen a napokban vehettük kezünkbe,[56] Ovidiusszal és általában a római szerelmi elégiával foglalkozó több tanulmánya után. Az ELTE Latin Tanszéke tanárának, Simon Lajos Zoltánnak különösen a mai *Fasti*-kutatásról szóló magvas összefoglalást köszönhetjük.[57] Az ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke (és a Latin Tanszék) tanára, Tamás Ábel, aki az *Ókor*ban számos Ovidius-tanulmányt gondozott, maga is recenzióval,[58] tanulmányokkal (régebben egyszer Kozák Dániellel közösen)[59] többször is jelentkezett az elmúlt néhány évben.[60]

55 Czerovszki Mariann, *„…sumque argumenti conditor ipse mei…": Ovidius pontusi elégiái narratív pszichológiai megközelítésben*, Doktori értekezés (Szeged: 2008).

56 Hajdu Péter, „Ovidius az idegenek között", *Ókor* 16, 2. sz. (2017): 56–64. További vonatkozó tanulmányai: Hajdu Péter, „Ovidius" [szócikk], in *Hyperión – a Szépművészeti Múzeum állandó antik kiállításának online katalógusa* (2007); Hajdu Péter, „Meleagros Ovidiusnál" [szócikk], in *Hyperión – a Szépművészeti Múzeum állandó antik kiállításának online katalógusa* (2009); Hajdu Péter, „A római szerelmi elégia mint komikus műfaj (Vázlat)", *Ókor* 11, 3. sz. (2012): 69–71; Hajdu Péter, „Szerelmi rontás Ovidiusnál: *Amores* III. 7, 27–36", in *Az Olympos mellett: Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban* II. *Hellas, Imperium Romanum, az ókor után,* szerk. Nagy Árpád Miklós (Budapest: Gondolat, 2013), 412–413 (Tordai Éva fordításával); Hajdu Péter, „Narratológiai közelítések a lírához (különös tekintettel a római szerelmi elégiára)", *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 201–217.

57 Simon Lajos Zoltán, „A Fasti-kutatás új irányai", *Antik Tanulmányok* 52 (2008): 255–263; Simon Lajos Zoltán, „Ovidius, Romulus és a gyanakvó értelmezők", *Studia Litteraria: Irodalom- és kultúratudományi folyóirat* 64, 1–2. sz. (2015): 67–83.

58 Tamás Ábel, [Krupp József: Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie. Winter, Heidelberg 2009], *Ókor* 9, 2. sz. (2010): 77–79.

59 Tamás Ábel és Kozák Dániel, „Vándormesék: Utazás és elbeszélés a *Metamorphoses* II. énekében", *Ókor* 3, 1. sz. (2004): 8–17.

60 Tamás Ábel, „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben", *Ókor* 9, 3. sz. (2010): 30–39; Tamás Ábel, „Reading Ovid Reading Horace: The Empedoclean Drive in the Ars poetica", in *New Approaches to Horace's Ars poetica,* edited by Attila Ferenczi and Philip Hardie, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 72 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2014), 173–192. = „Ovidius Horatiusa: a »nevetséges« mint hajtóerő az *Ars Poetica*ban", ford. Rung Ádám, in *Et al. – Kritikai elmélet online: Antik nevetés*, szerk. Pál Katalin (2015): 1–27.

S már a legfiatalabbak is sorakoznak, konferenciánk föllépőin kívül is! Pl. pesti latin tanszékünk „minoros" és összehasonlító irodalomtörténész főszakos hallgatója, Konkoly Dániel három komoly tanulmányt publikált pár év alatt az *Átváltozások*ról.[61] Mások munkáit a bibliográfiai összeállításban sorolom elő.

A hatástörténet kutatása is gazdag eredményeket mutat föl az utóbbi időben. (Régebbről ide tartozik még Vadász Géza[62] és Kardos Tibor,[63] mindketten Janus Pannonius-tanulmánnyal, valamint Horváth J. József.[64]) Mindenekelőtt Bényei Tamás debreceni anglista-komparatista professzor metamorfózis-könyvére utalok, őt előadóink között is tudhatjuk a konferencián.[65] Ugyanúgy, mint Polgár Anikó felvidéki kollégánkat, akinek már számos, részben kötetben is összegyűjtött tanulmánya foglalkozik Ovidius régi magyar irodalmi recepciójával (mindenekelőtt Gyöngyösi Istvánnál.[66]) Gyöngyösi is kimeríthetetlen, merít is belőle Takács László, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem tanszékvezetője.[67] Darab Ágnes miskolci klasszika-filológusunk pedig elsősorban az Ovidius feldolgozta mítoszok modern és kortárs magyar irodalmi újramondásaira össz-

61 Konkoly Dániel, „Katasztrófa, fenséges és reprezentáció Ovidius Phaethon-történetében", *Ókor* 14, 3. sz. (2015): 23–29; Konkoly Dániel, „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)", *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 56–64; Konkoly Dániel, „Figuráció és diszfiguráció: A fény kettős aspektusa Ovidius *Metamorphoses* című művében", in *A fény az európai kultúrában és tudományban,* szerk. Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latinitatis III. (Debrecen: Debreceni Egyetem Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszékének kiadványa, 2016), 50–61.

62 Vadász Géza, „Ovidius: Fasti című művének hatása Janus Pannonius költészetére", *Irodalomtörténeti Közlemények* 91–92 (1987–1988): 546–556.

63 Kardos Tibor, „Toni ed echi ovidiani nella poesia di Giano Pannonio", in *Classical Influences on European Culture A. D. 500–1500*, ed. Robert Ralph Bolgar (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), 183–194.

64 Horváth J. József, „Szerelem mesterségének könyvei: Egy kéziratos Ovidius-fordításról", *A Könyv* 2. sz. (1989): 123–136.

65 Bényei Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái.* (Pécs: Pro Pannonia, 2013).

66 Polgár Anikó, *Ráfogások Ovidiusra: Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéről* (Pozsony: Kalligram, 2011). Recenzió: Takács László, *Irodalomismeret* 4. sz. (2012): 106–108; Tamás Ábel, *Irodalomtörténet* 43 (93), 2. sz. (2012): 250–254. Polgár Anikó, „»Én is úgy, mint Thisbe, egy tőrt elbírhatok«: Gyöngyösi István *Charicliá*jának ovidiusi betétje", in *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek: Humanizmus és gratuláció,* szerk. Császtvay Tünde és Nyerges Judit (Budapest: Balassi–MTA Irodalomtudományi Intézete, 2009), 315–322.

67 Takács László, „Megjegyzések Gyöngyösi István Ovidius *Penelope Ulissesnek* című művének fordításához", in *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek…*, 437–444.

pontosít.[68] Már kívül esik a hatvan év időhatárán, hiszen a 2017-es emlékévben jelent meg *Ókor* című folyóiratunk „Modern Ovidius" tematikus száma Krupp József és Tamás Ábel szerkesztésében. A döntően fiatal szerzők tanulmányai nem tartalmi és módszertani értelemben sápadt „utóéletet" mutatnak be, hanem Ovidius befogadástörténetének nálunk még soha nem volt kivirágzását.[69] Szerénytelenség lenne megemlítenem egy kis filológiai cikkemet, az első, 1217-es hazai oklevélidézetről.[70] Tehát szerénytelen voltam.

Az előbbiekben rendre említettem a szerzők egyetemi affiliációit is, hogy érzékeltessem, amit konferenciánk is mutat: a magyar klasszika-filológia minden műhelyét érdekli *Ovidius noster* alakja. Érdemes lenne szólni még, említettem, az oktatás kérdéseiről is, vagyis Ovidius szerepéről a középiskolai

68 Darab Ágnes, „»Icarus sorsát vállalom.« Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban", *Irodalomtörténeti Közlemények* 113, 3. sz. (2009): 337–347; Darab Ágnes, „Búcsú a hitvestől? Orpheus és Eurydiké", *Publicationes Universitatis Miskolciensis Sectio Philosophica* 17, 1. sz. (2012): 27–43; Darab Ágnes, „Marsyas metamorfózisa", in *Tempora mutantur: Tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latinitatis II (Debrecen: Debreceni Egyetem Klasszika-Filológia Tanszék, 2015), 297–319; Ágnes Darab, „Haut des Satyrs: Marsyas und Apollo", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 52 (2016): 39–51; Darab Ágnes, „Marsyas és Apollo: Két paradigma", *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 33–40; Darab Ágnes, „Marsyas és Soliman: Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*", *Publicationes Universitatis Miskolciensis Sectio Philosophica* 20, 1. sz. (2016): 61–68; Darab Ágnes, „A szatír bőrétől a Kitömött barbárig: A Marsyas-mítosz alakváltozatai a magyar irodalomban", *Alföld* 68, 8. sz. (2017): 58–72; Ágnes Darab, „Die Rezeption des Ikarus-Mythos in der ungarischen Literatur", in *Nation und Migration: Perspektiven der Germanistik in bewegter Zeit,* Hg. András F. Balogh und Daniela Vladu, Klausenburger Beiträge 6 (Cluj/Klausenburg/Kolozsvár: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2017), 23–37.

69 Italo Calvino, „Ovidius és az összefüggő világmindenség", ford. Acél Zsolt, *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 3–7; Bartal Mária, „A kilencedik: Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötetében", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 46–53; Csehy Zoltán, „»Egyik képből a másikba«: Ovidiusi gyökerű átváltozásmítoszok a kortárs költészetben", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 83–91; Gesztelyi Hermina, „Vásárra vitt bőr? Az ovidiusi Marsyas-mítosz Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 75–82; Gyöngyösi Mária, „»Az elválás tudománya«: Ovidius *Keservei* és Mandelstam *Tristia* című versciklusa", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 8–19; Konkoly Dániel, „A fodrozódó víztükör poétikája: A mitológiai hagyomány működése Marno János Nárcisz-verseiben", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 66–74; Korompay Eszter, „Álom a filmről, film az álomról: Mediális áttűnések Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 20–27; Kőrizs Imre, „»Ars amandi«: Ovidius 20. századi utóéletéből", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 37–45; Nemes Z. Márió, „Metamorfózis és technoemésztés: Ovidius és a poszthumán elméletek", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 28–36; Polgár Anikó, „Devecseri Gábor és az ovidiusi *Átváltozások*", *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 54–65.

70 Déri Balázs, „»… tenui pendentia filo …«: Ovidius-distichon egy Árpád-kori oklevélben", *Levéltári Közlemények* 76, 2. sz. (2005): 5–10.

tantervekben, tankönyvekben, aztán az egyetemi oktatásban. Érdemes lenne információkat szerezni arról is, hogy hány és milyen szakdolgozat-diplomamunka íródott Ovidius-témából – a sajátjainkat nagyjából tudom, itt-ott látom más tanszékeknél is: hasonló tendenciák figyelhetők meg, bizonyosan nem véletlenül: Ovidius divatba jött a szakdolgozók körében is.

Soha rosszabb éveket a magyar klasszika-filológiának!

Függelék

Ovidius Magyarországon 1957–2016

(válogatott bibliográfia)

1. Textológia

a) Ovidius-szövegkiadások

P. Ovidii Nasonis Amores. Publius Ovidius Naso, Szerelmek. Latinul és magyarul. Fordította[, a bevezetést] és a magyarázó jegyzeteket írta Gaál László. Görög és latin írók – Scriptores Graeci et Latini 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. 176 o. – Rec.: Koós-Kurcz Ágnes. *Nagyvilág* 1 (1962): 132–133.

b) Latin szöveggyűjtemények magyar szerzőktől

1. *Szemelvények Ovidius műveiből.* A szöveget gondozta, válogatta, a bevezetést és a jegyzeteket írta Szabó Kálmán. Auctores Latini 5. Budapest: Tankönyvkiadó, 1968. 208 o.
2. *Ovidius: Fasti.* A szöveget gondozta, a bevezetést és a jegyzeteket írta Gesztelyi Tamás és Németh Béla. Auctores Latini 19. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. 326 o.
3. *Latin szöveggyűjtemény. Publius Vergilius Maro: Aeneis 5–12; Publius Ovidius Naso: Metamorphoses.* Válogatta és jegyzetekkel ellátta Bárczi Ildikó és Jarecsni László. [Szeged:] Szent Gellért Egyházi Kiadó, 1993. 178 o.

c) Külföldi szerzők szövegkiadásainak recenziói

1. Borzsák István. [Publius Ovidius Naso. XLIII î. e. n. – MCMLVII e. n. Bucureşti 1957].[1] *Antik Tanulmányok* 6 (1959): 154–155.
2. Borzsák István. [Ovidius, Tristia. Hrsg., übers., erklärt von G. Luck. Bd. 1: Text und Übersetzung. Heidelberg 1967]. *Antik Tanulmányok* 15 (1968): 291–293. = magyarul: „Ovidiana I.", in Borzsák István. *Dragma III. Válogatott tanulmányok*, 158–160. Budapest: Telosz Kiadó, 1997. [A teljes tanulmány: 155–164.]
3. Borzsák István. [Ovidius, Tristia. Hrsg., übers., erklärt: G. Luck. Bd. 1: Text und Übersetzung. Heidelberg 1967]. *Gymnasium* 75 (1968): 397–400.
4. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von F. Bömer. I. kötet (I–III. ének). Heidelberg 1969]. *Antik Tanulmányok* 16 (1969): 243–245.
5. Borzsák István. [G. Luck, Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids. Heidelberg 1969]. *Antik Tanulmányok* 17 (1970): 105–107.
6. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Komm. F. Bömer. Band I: Buch I–III. Heidelberg 1969]. *Gymnasium* 77 (1970): 329–331.
7. Borzsák István. [G. Luck, Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids. Heidelberg 1969]. *Gymnasium* 77 (1970): 332–334.
8. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. IV–V. Kommentar Bömer, Franz. Heidelberg, 1976]. *Antik Tanulmányok* 24 (1977): 258–259.
9. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. VI–VII. Kommentar Bömer, Franz. Heidelberg, 1976]. *Antik Tanulmányok* 24 (1977): 259–261.
10. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. IV–V. Kommentar Bömer, Franz. Heidelberg, 1976]. *Gymnasium* 84 (1977): 375–378.
11. Borzsák István. [Ovidius, Tristia. Band II: Kommentar. Hrsg., übersetzt und erklärt Luck, G. Heidelberg, 1977]. *Antik Tanulmányok* 25 (1978): 272–274.
12. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. VIII–IX. Kommentar Bömer, F. Heidelberg, 1977]. *Antik Tanulmányok* 25 (1978): 274–275.
13. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. VI–VII. Kommentar Bömer, F. Heidelberg, 1976]. *Gymnasium* 85 (1978): 541–543.
14. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. VIII–IX. Kommentar Bömer, F. Heidelberg, 1977]. *Gymnasium* 86 (1979): 108–109.

1 A recenziókat *A magyar ókortudomány bibliográfiája 1951–1975*, főszerk. Ritoók Zsigmond (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986) rövidítésrendszere szerint soroljuk fel.

15. Borzsák István. [Ovidius, Tristia. Band II: Kommentar. Hrsg., übersetzt und erklärt von Luck, G. Heidelberg, 1977]. *Gymnasium* 86 (1979): 110–112.
16. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. X–XI. Kommentar Bömer, F. Heidelberg, 1980]. *Gymnasium* 88 (1981): 453–455.
17. Borzsák István. [P. Ovidius Naso, Metamorphosen. XII–XIII. Kommentar Bömer, Franz. Heidelberg, 1982]. *Antik Tanulmányok* 30 (1983): 300–303.
18. Borzsák István. „Ovidius legújabb keservei", *Antik Tanulmányok* 45 (2001): 133–140. = In Borzsák István. *Dragma V. Válogatott tanulmányok,* 133–139. Budapest: Telosz Kiadó, 2002. [J. B. Hall 1995-ös Tristia-kiadásáról, Bibl. Teubn. 1995.]
19. Németh Béla. [P. Ovidius Naso, Der Brief der Sappho an Phaon. Hrsg. Dörrie, H. München, 1975]. *Deutsche Literaturzeitung* 97 (1976): 628–630.

2. Szépirodalom

a) Fordítások latinról magyarra

(Ovidius egyes művei, ill. antológiákban, a megjelenés időrendjében; válogatás)[2]

1. *A kétezer éves Ovidius: Szemelvények a költő műveiből.* Marót Károly bevezetésével, fordította Babits Mihály, Devecseri Gábor, Franyó Zoltán, Gaál László, Gáspár Endre, Horváth István Károly, Kardos László, Karinthy Gábor, Kerényi Grácia, Muraközy Gyula, Rónai Pál és Szabó Lőrinc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1957. [2. kiadás 1958. 179 o.; 4 t.] – Autoref.: Marót Károly. „Der zweitausendjährige Ovidius". *Bibliotheca Classica Orientalis* 4 (1959): 229–230. – Rec.: Szilágyi János György, „Görög és római költők új magyar kiadásairól", *Antik Tanulmányok* 6 (1959): 271–283.
2. *P. Ovidii Nasonis Amores. Publius Ovidius Naso, Szerelmek. Latinul és magyarul.* Fordította [, a bevezetést] és a magyarázó jegyzeteket írta Gaál László. Görög és latin írók – Scriptores Graeci et Latini 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. 176 o.
3. *Publius Ovidius Naso: Átváltozások. Metamorphoses.* Fordította Devecseri Gábor. Illusztrálta Pablo Picasso. [Utószó:] „Az »Átváltozások« költője.

2 Lásd 1951 és 1975 között teljesebben: *A magyar ókortudomány bibliográfiája 1951–1975*, főszerk. Ritoók Zsigmond (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), 413–419.

Írta SZILÁGYI János György. Jegyzetszótár [összeállította:] SZEPESSY Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1964. 532 o. – Rec.: HORVÁTH István Károly. *Tiszatáj* 19 (1965): 805–808. – Ugyanaz a fordítás (nem illusztrált): Bibliotheca Classica. Budapest: Magyar Helikon, 1975. 540 o. = *Devecseri Gábor művei III.* Budapest: Magyar Helikon/Európa Könyvkiadó, 1975. 540 o. = Bibliotheca Classica. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982. 540 o.

4. „A fűzfapoéta prototípusa (Schol. Ovidius, Ibis 517)". Fordította BORZSÁK István. In *A görög irodalom világa*, szerkesztette BORZSÁK István, fordította ARANY János és mások. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966, 48.
5. *A szerelem művészete. A szerelem orvosságai.* [Ebben a sorrendben] fordította BEDE Anna és SZATHMÁRY Lajos. Illusztrálta Pablo PICASSO. Budapest: Európa Könyvkiadó/Helikon Kiadó, 1982. 125 o.
6. *Ovidius: Hősnők levelei.* Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta, a névmutatót összeállította MURAKÖZY Gyula. A képválogatás SZILÁGYI János György munkája. Budapest: Helikon Kiadó, 1985. 189 o. – Rec.: KOVÁCS Sándor Iván. *Népszabadság* 1986. okt. 7., 7.
7. *P. Ovidius Naso: Római naptár. Fasti.* Fordította, a név- és tárgymutatót készítette GAÁL László. A jegyzeteket és az utószót BOLLÓK János írta. A fordítást az eredetivel BORZSÁK István vetette egybe. Prométheusz könyvek 12. Budapest: Helikon Kiadó, 1986. 263 o. – A fordítás eredetileg: *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex. Ovidius Római naptára latinul és magyarul.* Fordította GAÁL László. A bevezető tanulmányt írta BORZSÁK István. Görög és latin írók – Scriptores Graeci et Latini 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. 340 o.
8. *Publius Ovidius Naso: Levelek Pontusból.* Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta KARTAL Zsuzsa. Az ókori irodalom kiskönyvtára. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1991. 174 o.
9. *Költői mesterség. Catullus, Vergilius, Horatius, Ovidius műveiből.* Szerk.VERESS Zsuzsanna. Ford. BABITS Mihály és mások. Populart füzetek 18. [Szentendre:] Interpopulart, 1993. 95 o.
10. (Versfordítás-pályázat) „Publius Ovidius Naso: Szerelmek II. 10". Fordította GHERDÁN Tamás, ill. NAGY Sebestyén; „[P. Ovidius Naso:] A női arc ápolása". Fordította GLOVICZKI Zoltán. *Holmi* 8 (1996): 1116–1120.
11. *Publius Ovidius Naso: Szerelmek.* A fordításokat válogatta, a jegyzeteket és a nevek magyarázatát összeállította TERAVAGIMOV Péter. Fordította GAÁL László, HORVÁTH István Károly, KARINTHY Gábor és ORBÁN Ottó. Budapest: Tertius, 1998. 111 o.
12. *Tibullus, Propertius, Ovidius versei.* Szerkesztette SZEPESSY Tibor, fordította BABITS Mihály és mások. Sziget verseskönyvek. Budapest: Sziget, 2000. 188 [4] o.

13. *Publius Ovidius Naso, Tristia* (Keservek). Szerkesztette, a fordításokat válogatta, a jegyzeteket és a nevek magyarázatát írta Teravagimov Péter. Az utószót írta Adamik Tamás. Fordította Adamik Tamás, Csehy Zoltán, Csorba Győző, Erdődy János, Franyó Zoltán, Gaál László, Kardos László, Kármán Edit, Kerényi Grácia, Kopeczky Rita, Polgár Anikó, Rónai Pál, Szabó Lőrinc, Teravagimov Péter és Tordai Éva. Budapest: Magyar Könyvklub, 2002. 189. o.
14. *Publius Ovidius Naso, (Amores* 3,14; *A herélt [Amores 2,3]).* Fordította Csehy Zoltán. In *Hárman az ágyban: Görög és latin erotikus versek*. Válogatta, fordította és az utószót írta Csehy Zoltán. Pozsony: Kalligram, 2000, 65–67. [2., bővített és javított kiadás] Pozsony: Kalligram, 2010: *Amores* 1,1; 1,2 részlet; 2,7; 3,14; *A herélt [Amores 2,3].*

b) Parafrázis

1. Devecseriné Guthi Erzsébet. *Midász király és más mesék*. Ovidius nyomán az ifjúság számára elbeszéli – – –. Móra Könyvkiadó, 1957. 38 o.

3. Könyvek, tanulmányok, esszék

a) Magyar szerzők magyar nyelvű könyvei, tanulmányai, esszéi

1. Acél Zsolt. *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*. Classica & Theoria 2. Budapest: Ráció, 2011. 252 o. = Doktori értekezés, Budapest, 2009. Témavezető: Déri Balázs.
2. Acél Zsolt. „Az ovidiusi fakatalógus (*Met.* 10, 90–106) és a *Metamorphoses* esztétikája". *Antik Tanulmányok* 51 (2007): 239–273.
3. Acél Zsolt. „Kígyó és babér. A palatiumi Apollo-templom Ovidius Daphnetörténetében (*Met.* I. 452–567)". *Ókor* 10, 4. sz. (2011): 51–58.
4. Acél Zsolt. „A megfoghatatlan középpont. Achelous lakomája Ovidius *Metamorphoses* című művében (8, 547 – 9, 97)". *Ókor* 13, 2. sz. (2014): 45–52.
5. Adamik Tamás. „In speciem unius corporis. Ovidius Metamorphosesének struktúrája és üzenete". *Antik Tanulmányok* 42 (1998): 103–115. = 3) b) 2.
6. Bényei Tamás. *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái.* Pécs: Pro Pannonia, 2013.

7. Czerovszki Mariann. *„…sumque argumenti conditor ipse mei…": Ovidius pontusi elégiái narratív pszichológiai megközelítésben.* Doktori értekezés, Szeged 2008. Témavezető: Tar Ibolya.
8. Czerovszki Mariann. „Tájleírás mint manipuláció? A tájábrázolás problémái Ovidius száműzetési elégiáiban". *Acta antiqua et archaeologica Supplementum* 13 (2011): 39–43.
9. Darab Ágnes. „»Icarus sorsát vállalom.« Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban". *Irodalomtörténeti Közlemények* 113, 3. sz. (2009): 337–347.
10. Darab Ágnes. „Búcsú a hitvestől? Orpheus és Eurydiké". *Publicationes Universitatis Miskolciensis Sectio Philosophica* 17, 1. sz. (2012): 27–43.
11. Darab Ágnes. „Marsyas metamorfózisa". In *Tempora mutantur: Tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Tóth Orsolya, 297–319. Hereditas Graeco-Latinitatis II. Debrecen: Debreceni Egyetem Klasszika-Filológia Tanszék, 2015.
12. Darab Ágnes. „Marsyas és Apollo: Két paradigma". *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 33–40. = 3) b) 5.
13. Darab Ágnes. „Marsyas és Soliman: Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*". *Publicationes Universitatis Miskolciensis Sectio Philosophica* 20, 1. sz. (2016): 61–68.
14. Darab Ágnes. „A szatír bőrétől a *Kitömött barbár*ig: A Marsyas-mítosz alakváltozatai a magyar irodalomban". *Alföld* 68, 8. sz. (2017): 58–72.
15. Devecseri Gábor. „Fordítói vallomás Ovidius Átváltozásairól". In Devecseri Gábor, *Kalauz Homéroszhoz: Tanulmányok,* 357–360. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1970. [2. kiadás, szerkesztette és az utószót írta Szilágyi János György, 1974.] = Devecseri Gábor. „Fordítói vallomás Ovidius Átváltozásairól". In Devecseri Gábor, *Műhely és varázs: Görög-római tanulmányok,* szerkesztette és az utószót írta Szilágyi János György, 256–259. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1973. [2., átdolgozott kiadás.] = Devecseri Gábor. „Fordítói vallomás Ovidius Átváltozásairól". In Devecseri Gábor, *Antik tanulmányok II. Műhely és varázs,* jegyzeteket írta Szilágyi János György, 462–465. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981.
16. Déri Balázs. „»… tenui pendentia filo …« Ovidius-distichon egy Árpád-kori oklevélben". *Levéltári Közlemények* 76, 2. sz. (2005): 5–10.
17. Draskóczy Eszter. „A betegség mint büntetés a *Pokol* XXIX–XXX. énekében: Ovidiusi allúziók és bibliai előképek". In *Mikro & Makro Fiatal kutatók konferenciája: Tanulmánykötet*, szerk. Lovas Borbála, Nádor Zsófia, Szatmári Áron, Szilágyi Emőke Rita, 67–82. Budapest: ELTE BTK, 2013.
18. Draskóczy Eszter. „A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a *Pokol* XXIX–XXX. énekében". *Dante Füzetek / Quaderni Danteschi* 9 (2013): 64–129.

19. Draskóczy Eszter. „Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben". *Dante Füzetek / Quaderni Danteschi* 13 (2016): 90–113.
20. Falus Róbert. „Ovidius". In *Apollón lantja: A görög–római irodalom kistükre.* Vál., szerk., bev. Falus Róbert, 292–297. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1983.
21. Gábor Sámuel. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei: Ovidius: *Átváltozások* III. 339–510". In *Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képben*. Szerk. Horváth Judit, 261–278. Budapest: Gondolat Kiadó, 2015.
22. Gesztelyi Tamás. „Phaedra levele Hippolytushoz: Ovidius *epistulá*ja (*Her.* 4) a római képzőművészetben". *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 41–48.
23. Gloviczki Zoltán. „Ovidius cosmetes". *Antik Tanulmányok* 42 (1998): 159–169.
24. Gloviczki Zoltán. „Ovidius *Metamorphose*se" / „Ovid: »Metamorphoses«". In *Kárpit 2: Átváltozások: A szövött kárpit művészete egykor és ma / Tapestry 2: Metamorphoses: The Art of Woven Tapestry Past and Present*, szerk. András Edit, 16–23. Budapest: Szépművészeti Múzeum–Magyar Kárpitművészek Egyesülete, 2005.
25. Gloviczki Zoltán. „Epikus énekmondók a *Metamorphose*sben". *Antik Tanulmányok* 51 (2007): 55–70.
26. Gloviczki Zoltán. „Művész és művészet Ovidius életművében". *Ókortudományi Értesítő* 10, 16. sz. (2006): 13–17.
27. Gloviczki Zoltán. *Ovidius ars poeticája*. Apollo Könyvtár 27. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008. 236 o.
28. Gloviczki Zoltán. „Ovidius és az ezüstkor ízlése". In *A Németh László Gimnázium évkönyve a 2007–2008. tanévről,* szerk. Dégen Csaba, 54–56. Budapest: Németh László Gimnázium, 2008.
29. Gloviczki Zoltán. „»Chaos, így hívták«: A *Metamorphoses* és a nemlineáris dinamika". *Ókor* 9, 2. sz. (2010): 28–32.
30. Hajdu Péter. „Ovidius" [szócikk]. In *Hyperión – a Szépművészeti Múzeum állandó antik kiállításának online katalógusa* (2007).
31. Hajdu Péter. „Meleagros Ovidiusnál" [szócikk]. In *Hyperión – a Szépművészeti Múzeum állandó antik kiállításának online katalógusa* (2009).
32. Hajdu Péter. „A római szerelmi elégia mint komikus műfaj (Vázlat)". *Ókor* 11, 3. sz. (2012): 69–71.
33. Hajdu Péter. „Szerelmi rontás Ovidiusnál: *Amores* III. 7, 27–36". In *Az Olympos mellett: Mágikus hagyományok az ókori Mediterraneumban* II. *Hellas, Imperium Romanum, az ókor után,* szerk. Nagy Árpád Miklós, 412–413. Budapest: Gondolat, 2013. (Tordai Éva fordításával).

34. Hajdu Péter. „Narratológiai közelítések a lírához (különös tekintettel a római szerelmi elégiára)". *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 201–217.
35. Hajdu Péter. „Ovidius az idegenek között". *Ókor* 16, 2. sz. (2017): 56–64.
36. Hegedüs Géza. „A szerelem és a honvágy költője". *Nagyvilág* 2 (1957): 562–568.
37. Horváth István Károly. „Ovidius számkivetéséről". *Filológiai Közlöny* 4 (1958): 533–538.
38. Horváth J. József. „Szerelem mesterségének könyvei: Egy kéziratos Ovidius-fordításról". *A Könyv* 2. sz. (1989): 123–136.
39. Huszti József. „Az Ovidius legenda magyarországi vonatkozásai". *Antik Tanulmányok* 4 (1957): 289–300.
40. Kardos László. „A kétezer éves Ovidius". *Kortárs* 1, 1. sz. (1957): 96–97.
41. Kerber Balázs. „Az *Amores* 1.5 retrospektív narrátora". In *Phyllobolia: A Collegium Hungaricum Societatis Europaeae Studiosorum Philologiae Classicae nyolcadik országos konferenciáján elhangzott előadások,* szerk. Adorjáni Zsolt, 7–23. Piliscsaba: Avicenna Közel-Kelet Kutatások Intézete, 2014. 161.
42. Kevély Flóra. „A marathóni csatától Ovidius száműzetéséig". *Ókor* 6, 3. sz. (2007): 95–96.
43. Konkoly Dániel. „Katasztrófa, fenséges és reprezentáció Ovidius Phaethon-történetében". *Ókor* 14, 3. sz. (2015): 23–29.
44. Konkoly Dániel. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)". *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 56–64.
45. Konkoly Dániel. „Figuráció és diszfiguráció: A fény kettős aspektusa Ovidius *Metamorphoses* című művében". In *A fény az európai kultúrában és tudományban,* szerk. Tóth Orsolya, 50–61. Hereditas Graeco-Latinitatis III. Debrecen: Debreceni Egyetem Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszékének kiadványa, 2016.
46. Krupp József. „Kontroll és definíció: Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében". *Studia Litteraria: Irodalom- és kultúratudományi folyóirat* 56, 1–4. sz. (2017): 67–83.
47. Marót Károly. „Ovidius Magyarországon". *Magyar Nemzet* 1957. dec. 21., 7.
48. Marót Károly. „Ovidius, a mindenki költője". *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közleményei* 12 (1958): 51–64. = 3) b) 18. – Autoref.: „Ovidius, ein Dichter für Jedermann". *Bibliotheca Classica Orientalis* 4 (1959): 229.
49. Marticskó József. „Emlékülés Ovidius születésének 2000. évfordulója alkalmából. (1957. dec. 17.)". *Antik Tanulmányok* 6 (1959): 163–164.
50. Nagyillés János. „Ovidius: Vágytan vagy A szerelem művészete?". In *A szerelem,* szerk. Laczkó Sándor, 122–135. Szeged: Magyar Filozófiai Társaság,

Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, Státus Kiadó, 2013. Lábjegyzetek Platónhoz 11.

51. Pártay Kata. „Az írás hatása: Acontius és Cydippe levélváltása Ovidius *Heroides*ében". *Ókor* 13, 4. sz. (2014): 49–54.
52. Polgár Anikó. „»Én is úgy, mint Thisbe, egy tőrt elbírhatok«: Gyöngyösi István *Charicliá*jának ovidiusi betétje", in *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek: Humanizmus és gratuláció,* szerk. Császtvay Tünde és Nyerges Judit, 315–322. Budapest: Balassi–MTA Irodalomtudományi Intézete, 2009.
53. Polgár Anikó. *Ráfogások Ovidiusra: Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéről.* Kalligram, Pozsony, 2011. – Rec.: Takács László, *Irodalomismeret* 4. sz. (2012): 106–108; Tamás Ábel, *Irodalomtörténet* 43 (93), 2. sz. (2012): 250–254.
54. Radics Viktória. „Carmen perpetuum: Ovidiusról". *Iskolakultúra* 6, 5. sz. (1996): 23–31.
55. Révész Mária, B. „Hozzászólás a magyarországi Ovidius-legendához". *Antik Tanulmányok* 8 (1961): 287–292. – Autoref.: Berényi-Révész, M. „Zur ungarischen Ovid-Legende". *Bibliotheca Classica Orientalis* 10 (1965): 190.
56. Ritoók Zsigmond. „Daedalus és Icarus története a Metamorphosesban". In *A latintanítás időszerű kérdései* I., szerk. Keresztény Éva, 17–26. Budapest: OPI, 1987.
57. Ritoók Zsigmond. „Amphión és Icarus". Fordította Krupp József. In *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok,* szerk. Ferenczi Attila, Kozák Dániel és Tamás Ábel, 367–380. Budapest: Osiris Kiadó, 2009. [Az előző tétel továbbfejlesztett, német nyelvű változatának fordítása, lásd 3) b) 29.]
58. R.[ónay] L.[ászló]. „Ovidius születésének kétezredik évfordulójára". *Vigilia* 23 (1958): 301–303.
59. Simon Lajos Zoltán. „A Fasti-kutatás új irányai". *Antik Tanulmányok* 52 (2008): 255–263.
60. Simon Lajos Zoltán. „Ovidius, Romulus és a gyanakvó értelmezők". *Studia Litteraria: Irodalom- és kultúratudományi folyóirat* 64, 1–2. sz. (2015): 67–83.
61. Stoll Béla. „Ovidius egyik helye a magyar népköltészetben". *Antik Tanulmányok* 4 (1957): 124–126.
62. Szilágyi János György. „Arachné". *Antik Tanulmányok* 24 (1977):[3] 125–138. = In Szilágyi János György *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról,* 31–59, jegyz. 295–296. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982.

3 Az Ókortudományi Társaság 1978. február 17-i ülésén elhangzott előadás szövege.

63. Szilágyi János György. „Dulce malum". In *P. Ovidius Naso Szerelmei.* Ford. Karinthy Gábor, bev. Szilágyi János György, 5–17. Budapest: Officina 1943. [Írása: 1942] Kétnyelvű Klasszikusok. = In Szilágyi János György. *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról,* 9–20, jegyz. 292–293. Budapest: Magvető Könyvkiadó,1982.
64. Szilágyi János György. „Az »Átváltozások« költője". In *P. Ovidius Naso. Átváltozások.* Ford. Devecseri Gábor, utószó Szilágyi János György, 473–495. Budapest: Magyar Helikon, 1964. = In Szilágyi János György. *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról,* 31–59, jegyz. 295–296. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982.
65. Takács László. „Megjegyzések Gyöngyösi István Ovidius *Penelope Ulissesnek* című művének fordításához". In *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek: Humanizmus és gratuláció,* szerk. Császtvay Tünde és Nyerges Judit, 437–444. Budapest: Balassi–MTA Irodalomtudományi Intézete, 2009.
66. Tamás Ábel. „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben". *Ókor* 9, 3. sz. (2010): 30–39.
67. Tamás Ábel. „Ovidius Horatiusa: a »nevetséges« mint hajtóerő az *Ars Poeticá*ban". Fordította Rung Ádám. In *Et al. – Kritikai elmélet online: Antik nevetés*, szerk. Pál Katalin (2015): 1–27. (Online elérhetőség: http://etal.hu/kotetek/antik-nevetes-2015/tamas-ovidius-horatiusa) = 3) b) 30.
68. Tamás Ábel és Kozák Dániel. „Vándormesék: Utazás és elbeszélés a *Metamorphoses* II. énekében". *Ókor* 3, 1. sz. (2004): 8–17.
69. Tar Ibolya. „Mítoszjelenet a tájban: Ovidius és a pompeii falfestészet". *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae Acta antiqua et archaeologica Supplementum* 4 (1983): 29–37; 38 [rezümé]: *Mythologische Landschaft – Ovid und die pompejanische Wandmalerei.*
70. Tóth István. „Savaria legendái I: Ovidius sírja". *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények* (1991) 1. sz., 47–60.
71. Tóth István. „Ovidius és Savaria – egy legenda". In *In memoriam Barta Gábor. Tanulmányok Barta Gábor emlékére,* szerk. Lengvári István, 1–8. Pécs: JPTE TK Kiadói Iroda, 1996.
72. Tuhári Attila. „Széljegyzet az Ibis egyik helyéhez (621–622)". *Antik Tanulmányok* 57 (2013): 111–115.
73. Tuhári Attila. „Domitius Calderinus: Commentarioli in Ibin". In *Győzteseink szárnypróbálásai: A PPKE BTK bölcsészhallgatóinak győztes dolgozatai a XXXI. OTDK Humán Szekcióban,* szerk. J. Újváry Zsuzsanna, 301–326. Piliscsaba: PPKE, 2013.

74. Tuhári Attila. „Egy hésiodosi babona Ovidiusnál". In *Phyllobolia: A Collegium Hungaricum Societatatis Europaeae Studiosorum Philologiae Classicae nyolcadik országos konferenciáján elhangzott előadások,* szerk. Adorjáni Zsolt, 150–156. Piliscsaba: Avicenna Közel-Kelet Kutatások Intézete, 2014.
75. Vadász Géza. „Ovidius: Fasti című művének hatása Janus Pannonius költészetére". *Irodalomtörténeti Közlemények* 91–92 (1987–1988): 546–556.
76. „Ovidius mint ellenálló?". *Élet és Irodalom* 7, 39. sz. (1963): 12.

(Lásd még: a 2. a) pont utószói, ill. kísérő tanulmányai)

b) Magyar szerzők idegen nyelvű tanulmányai, könyvei

1. Acél, Zsolt. „Der Orpheus des Epitaphios Bionos in den Werken von Vergil und Ovid". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 47 (2007): 349–368.
2. Adamik, Tamás. „In speciem unius corporis: Struktur und Botschaft von Ovids Metamorphosen". In *Ovid: Werk und Wirkung.* Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag I–II., herausgegeben von W. Schubert, 1:257–268. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1999. Studien zur klassischen Philologie 100. = 3) a) 5.
3. Borzsák, István. „Ovidianum". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 16 (1968): 271–274. (470: Rezjume, oroszul.)
4. Czerovszki Mariann. „Interpretationsmöglichkeiten der erneuerten Kunstgriffe in Ovids *Trist.* 1,1." *Acta antiqua et archaeologica* 30 (2007): 145–148.
5. Darab, Ágnes. „Haut des Satyrs: Marsyas und Apollo". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 52 (2016): 39–51. = 3) a) 12.
6. Darab, Ágnes. „Die Rezeption des Ikarus-Mythos in der ungarischen Literatur". In *Nation und Migration: Perspektiven der Germanistik in bewegter Zeit,* herausgegeben von András F. Balogh und Daniela Vladu, 23–37. Klausenburger Beiträge 6. Cluj/Klausenburg/Kolozsvár: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2017.
7. Draskóczy, Eszter. „»Come pintor che con essempro pinga«: L'influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della *Commedia*". In *Dal testo alla rete: Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive: Atti e documenti del convegno inernazionale per dottorandi, Budapest, 22–24 aprile 2010 organizzato dall'Atelier ITADOKT,* a cura di Endre Szkárosi e József Nagy, 13–28. Budapest: Università degli Studi Eötvös Loránd, 2010.

8. Draskóczy, Eszter. „Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell'*Inferno*". In *Újlatin kultúrák vonzásában,* szerk. Oszetzky Éva és Bene Krisztián, 37–44. Pécs: MTA Pécsi Területi Bizottság Romanisztikai Munkacsoport, 2012.
9. Draskóczy, Eszter. „Intertesti ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari: La peste di Egina emulata dalla lebbra e scabbia dei falsari di metallo". In *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri: Atti del convegno di Madrid (5–7 novembre 2012)*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano, 271–288. Madrid: Ediciones La Discreta, 2014.
10. Draskóczy, Eszter. „Miti ovidiani del viaggio nella *Commedia*: Figure ovidiane che diventano figure dantesche". In *Atti del Convegno Internazionale Commentare Dante oggi,* a cura di János Kelemen e József Nagy, 97–113. Budapest: Eötvös University Press, 2015.
11. Gesztelyi, Tamás. „Arion bei Ovid (Fasti II. 79–118)". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 10–11 (1974–1975): 65–73.
12. Gesztelyi, Tamás. „Ianus bei Ovid: Bemerkungen zur Komposition der Fasti". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 16 (1980): 53–59.
13. Gloviczki, Zoltán. „Icarus". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 42 (2002): 147–156.
14. Kardos, Tibor. „Toni ed echi ovidiani nella poesia di Giano Pannonio". In *Classical Influences on European Culture A. D. 500–1500*, edited by Robert Ralph Bolgar, 183–194. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
15. Krupp, József. „Der ironische Text: Zur Actaeon-Erzählung Ovids". In *Laetae segetes iterum,* edited by Dagmar Bartoňková, Katarina Petrovićová and Irena Radová, 223–235. Brno: Masaryk University Press, 2008.
16. Krupp, József. *Distanz und Bedeutung: Ovids* Metamorphosen *und die Frage der Ironie*. Heidelberg: Winter, 2009. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 126. = *Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Doktori értekezés, Budapest, 2008. Témavezető: Déri Balázs. – Rec.: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Irodalomtörténet* 41 (91), 2. sz. (2010): 289–293; Tamás Ábel, *Ókor* 9, 2. sz. (2010): 77–79. (A számos külföldi recenziót nem soroljuk föl.)
17. Krupp, József. „Kritik und Imagination: Zur Philologie des Achaemenides". In *Kulturtechnik Philologie: Zur Theorie des Umgangs mit Texten,* herausgegeben von Pál Kelemen, Ernő Kulcsár Szabó und Ábel Tamás, 249–264. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 131. Heidelberg: Winter, 2011.

18. Marót, Károly. „Ovidio, il poeta di tutti". In *Atti del Convegno internazionale Ovidiano, Sulmona, maggio 1958,* a cura del Comitato per celebrazione del bimillenario della nascita di Ovidio, 2 kötet, 1:219–234. Roma: Istituto di studi romani, 1959. = 3) a) 48.
19. Németh, Béla. „Die bescheidene Hütte (parva casa) bei Catull und Ovid". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 16 (1980): 37–47.
20. Németh, Béla. „Caelestia sacra: Zur Frage des ovidischen Selbstbewusstseins". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 19 (1983): 67–74.
21. Németh, Béla. „Schein und Wahrheit in Ovids Fasti". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 22 (1986): 63–67.
22. Németh, Béla. „Horace and the problem of the authentic final of the Ovidian Fasti". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 28 (1992): 79–81.
23. Papaioannou, Sophia. „Ovid, *Metamorphoses* 15. 418–452: Pythagoras' Helenus on epic grandeur and epic succession". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 51 (2011): 31–43.
24. Polgár, Anikó. „Das Drastische in der erzählenden Dichtung der Antike und des Barocks: Die Geschichte des Tereus bei Ovid und István Gyöngyösi". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 50, 2–3. sz. (2010): 317–329.
25. Preseka, Diotima. „Legendary figures in Ovid's *Fasti*". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 48 (2008): 221–236.
26. Preseka, Diotima. „*Hac Ego Saturnum Memini Tellure Receptum*: Janus and Saturn in Ovid's *Fasti* (1.229–254)". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 49 (2009): 453–466.
27. Révész, M. „Contributions à la vie ultérieure d'Ovide en Hongrie". *Annales Universitatis Budapestiensis Sectio Classica* 2 (1974): 99–104.
28. Berényi-Révész, M. „De Ovidio vivo et mortuo in Hungaria". In *Ovidianum. Acta Conventus Omnium Gentium Ovidianis Studiis Fovendis, Tomis a die XXV ad diem XXXI mensis augusti MCMLXXII habiti,* Nicolao Barbu, Eugenio Dobroiu, Michaele Nasta curantibus, 185–190. Bucureşti: Typis Universitatis Bucurestiensis, 1976.
29. Ritoók, Zsigmond. „Amphion und Icarus". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995): 87–99. = In *Griechenland und Rom: Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur [Protokoll einer wissenschaftlichen Konferenz, Jena, Juni 1988],* herausgegeben von E. G. Schmidt (Tbilisi–Erlangen, Universitätsverlag Tbilisi–Jean Palm und Enke, 1996), 204–221. = „Amphión és Icarus". Fordította Krupp József. In *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott*

tanulmányok, szerkesztette Ferenczi Attila, Kozák Dániel és Tamás Ábel, 367–380. Budapest: Osiris Kiadó, 2009. [Lásd 3) a) 57.]
30. Tamás, Ábel. „Reading Ovid Reading Horace: The Empedoclean Drive in the Ars poetica". In *New Approaches to Horace's Ars poetica,* edited by Attila Ferenczi and Philip Hardie, 173–192. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 72. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2014. = 3) a) 67.
31. Trencsényi-Waldapfel, Imre. „Eine Invektive gegen Hesiod bei Ovid". In *Hommages à Marcel Renard,* édité par J. Bibauw, 728–750. Bruxelles: Collection Latomus 101, 1969.

(Lásd még: 3) a) 24.)

c) Külföldi szerzők idegen nyelven vagy magyar fordításban Magyarországon megjelent tanulmányai

1. Bömer, F. „Der Klassiker Ovid: Bemerkungen zu CE 1109". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1982–1984): 275–281.
2. Broscius, M. „De Ovidii Amoribus retractatis". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1982–1984): 303–308.
3. Michalopoulos, Andreas N. „The Intertextual Fate of a Great Homeric Hero: Diomedes in Vergil (*Aen.* 11.252–93) and Ovid (*Rem.* 151–67)". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 43, 1–2. sz. (2003): 77–86.
4. Sallmann, K. „Penelope oder die Anamorphose der *Heroides* Ovids". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1982–84): 283–302.
5. Sordi, Marta. „La relegatio di Ovidio a Tomi e la campagna illirica di Tiberio". *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 40–41 (2004): 275–278.
6. Verdière, R. „Ovidius titkos szerelme". In *Latin költészet,* szerkesztette Adamik Tamás és B. Révész Mária, 216–239. Klasszika-filológiai Tanulmányok I. Budapest: ELTE BTK Latin Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 1974.

BIBLIOGRÁFIA

Szövegkiadás, kommentár, műfordítás

1. Ovidius művei

Carmina amatoria és *varia*

Ovidius, P. Naso. *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris.* Iteratis curis edidit Edward J. Kenney. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Ovid. *The Art of Love and Other Poems.* Translated by J. H. Mozley. Loeb Classical Library. London–New York: W. Heinemann–G. P. Putnam's Sons, 1947.

Amores

Ovid. *Amores: Text, Prolegomena and Commentary.* Volume II. Edited by J. C. McKeown. Leeds: Francis Cairns, 1989.

Heroides

Ovide. *Heroïdes.* Établi par Henri Bornecque, et traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

Ovid. *Heroides: Select Epistles.* Edited by Peter E. Knox. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge University Press: 1995.

Ovid. *Heroides XVI–XXI.* Edited by E. J. Kenney. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Ovidius, P. Naso. *Hősnők levelei.* Fordította Muraközy Gyula. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

Ars amatoria

Ovide. *L'Art d'Aimer.* Texte établi e traduit par Henri Bornecque, revu et corrigé par Philippe Heuzé. Collection des Universités de France–Collection Budé. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1994[8].

Ovidius, P. Naso. *L'arte di amare.* A cura di Emilio Pianezzola, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante e Emilip Pianezzola. Scrittori greci e latini. Milano: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 1991.

Ovidio. *Arte di amare.* A cura di Ortensio Celeste. Classici greci e latini. Siena: Lorenzo Barbera Editore, 2007.

Ovidius, P. Naso. *De arte amatoria libri tres: Text und Kommentar.* Erklärt von Paul Brandt. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, 1902.

Ovid. *Ars amatoria: Book 1.* Edited with introduction and commentary by Adrian S. Hollis. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Ovidius, P. Naso. *Ars Amatoria: Book 3.* Edited with introduction and commentary by Roy K. Gibson. Cambridge Classical Texts and Commentaries. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Remedia amoris

Ovidio. *I pericoli dell'amore.* A cura di Andrea Filippetti. Classici greci e latini. Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri, 2014.

Metamorphoses

Ovidius, P. Naso. *Metamorphoses.* Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 2004.

Ovide. *Les Metamorphoses, Tom. II. (VI–X).* Texte établi et traduit par Georges Lafaye, sixième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec. Paris: Les Belles Lettres, Budé, 1989.

Ovidius, P. Naso. *Metamorphosen: Kommentar, Buch I–III.* Herausgegeben von Franz Bömer. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969.

Ovidius, P. Naso. *Metamorphosen: Kommentar, Buch X–XI.* Herausgegeben von Franz Bömer. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980.

Ovidio. *Metamorfosi: Volume I.* A cura di Alessandro Barchiesi. Bologna: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Mondadori Editore, 2005.

Ovidius, Publius Naso. *Metamorphosen.* In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch, Sammlung Tusculum. München–Zürich: Artemis Verlag, 1983[10].

Ovid. *Metamorphoses II.* Translated by Frank Justus Miller. Second edition revisited by G. P. Goold, The Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press–London: Heinemann, 1984.

Ovidius, P. Naso. *Átváltozások.* 1–3. kötet. Fordította Egyed Antal. Pest: Müller M. Nyomdája, 1851.

Ovidius, P. Naso. *Átváltozások.* Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1964 [1975].

Fasti

Ovidius, P. Naso. *Fastorum Libri Sex.* Recensuerunt E. H. Alton, D. E. W. Wormell et E. Courtney. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig: Teubner, 1978.

Frazer, J. G., ed., trans., comm. *The Fasti of Ovid in Five Volumes.* London: Macmillan, 1929.

Frazer, J. G., ed. trans. *The Fasti of Ovid.* Loeb Classical Library. London–Cambridge MA: Heinemann–Harvard University Press, 1959. (Eredeti megjelenés: Ovid. *Fasti.* Translated by James G. Frazer. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 253. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.)

Ovid. *Fasti 1: A Commentary* by Steven J. Green. Leiden–Boston: Brill, 2004.

Robinson, Matthew. *A Commentary on Ovid's Fasti, Book 2.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

Tristia és *Epistulae ex Ponto*

Ovidius, P. Naso. *Tristium libri quinque: Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta.* Recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxford: Clarendon Press, 1915.

Ovidius, P. Naso. *Tristia.* Herausgegeben, übersetzt und erklärt von Georg Luck. Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern. Heidelberg: C. Winter, 1967.

Ovidius, P. Naso. *Tristia.* Kommentar, herausgegeben, übersetzt und erklärt von Georg Luck. Band II: Kommentar. Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern. Heidelberg: Winter, 1977.

Ingleheart, Jennifer. *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

Ibis

Ovidius, P. Naso. *Ibis.* Edidit Robinson Ellis. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1881.

Ovidius, P. Naso. *Ibis: Prolegomeni, testo, apparato critico e commento.* A cura di Antonio La Penna. Biblioteca di Studi Superiori 34. Firenze: La Nuova Italia, 1959.

Ovide. *Contre Ibis.* Établi et traduit par Jacques André. Collection des Universités de France. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

La Penna, Antonio. *Scholia in P. Ovidi Nasonis Ibin: Introduzione, testo, apparato critico e commento.* Biblioteca de Studi Superiori 35. Firenze: La Nuova Italia, 1959.

2. Egyéb antik auktorok

Carandini, Andrea, cur. *La leggenda di Roma: Volume II. Dal ratto delle donne al regno di Romolo e Tito Tazio.* Scrittori greci e latini. Borgaro Torinese: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 2010.

Euripides. *Hippolytos.* Edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964.

Homerus. *Odissea: Libri I–IV.* A cura di Alfred Heubeck e Stephanie West. Scrittori greci e latini. Farigliano: Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Modadori Editore, 2004[9].

Horatius, Q. Flaccus. *Opera.* Edidit Stephanus Borzsák. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig: Teubner, 1984.

Horatius, Q. Flaccus. *Opera.* Edidit D. R. Shackleton Bailey. Bibliotheca Teubneriana. Berlin – New York: De Gruyter, 2001[4].

Nisbet, R. G. M. and Hubbard, Margaret. *A Commentary on Horace Odes, Book 1.* Oxford: Clarendon Press, 1970.

Kallimachos. *Himnuszai: Görögül és magyarul.* Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Officina, 1943.

Kallimakhosz. *Himnuszai.* Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1976.

Philostratos. *Die Bilder: Griechisch–deutsch.* Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Propertius, Sextus. *Elegiae.* Edidit Paulus Fedeli. Stuttgart: Teubner, 1980.

Seneca. *Phaedra.* Edited by Michael Coffey and Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Vergilius, P. Maro. *Aeneis.* Recensuit Gian Biagio Conte. Berlin: Walter De Gruyter, 2009.

Szépirodalom

Barak László. *Szelíd pamflet.* Pozsony: Madách, 1987.
Bogdán László. „Bolyongások a dalmát szigetvilágban". *Holmi* 20, 5. sz. (2008): 621–624.
Borbély Szilárd. *Halotti Pompa: Szekvenciák.* Pozsony: Kalligram, 2006[2].
Borges, Jorge Luis. *A homály dicsérete: Költemények.* Szerkesztette Scholz László. Budapest: Európa, 2000.
Constantine, David. *Elder.* Highgreen: Bloodaxe Books, 2014.
Cortázar, Julio. „Axolotl". Fordította Benczik Vilmos. In Julio Cortázar, *Nagyítás*, 76–81. Budapest: Európa, 1981.
Devecseri Gábor. *Jövendő tükre: Versek 1950–1954.* Budapest: Szépirodalmi, 1954.
Devecseri Gábor. *Odüsszeusz szerelmei.* Budapest: Magvető, 1964.
Devecseri Gábor. *A meztelen istennő és a vak jövendőmondó.* Budapest: Magvető, 1972.
Devecseri Gábor. *Beszakad az idő: Válogatott versek.* Budapest: Magvető, 1972.
Devecseri Gábor. *Összegyűjtött versek.* Budapest: Magvető, 1974.
Devecseri Gábor. *Görög komédiák.* Budapest: Magyar Helikon, 1982.
Devecseri Gábor. „Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete (Utószó)". In Q. Horatius Flaccus. *Összes versei.* Szerkesztette Borzsák István. 601–623. Budapest: Corvina, 1961.
Devecseriné Huszár Klára. *Krisztinavárosi madrigál.* Budapest: Mágus, 2001.
Erdős Virág. *Eurüdiké.* Budapest: Magvető, 2007.
Esterházy Péter. *Hahn-Hahn grófnő pillantása.* Budapest: Magvető, 2005.
Gerevich András. *Férfiak.* Pozsony: Kalligram. 2005.
Hajas Tibor. *Szövegek.* Budapest: Enciklopédia, 2005.
Horváth Imre Olivér. *Nem szimpátia.* Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2016.
Hughes, Ted. *Tales from Ovid.* London: Faber and Faber, 1997.
Jász Attila. *szárnyas csiga: átiratok: myth&co.* Tata: Új Forrás, 2014.
Kántor Péter. *Valahol itt.* Budapest: Magvető, 2017.
Kazinczy Ferenc. „Kazinczy Szemerének". In *Pennaháborúk: Nyelvi és irodalmi viták 1781–1826*, szerkesztette Szalay Anna, 567. Budapest: Szépirodalmi, 1980.
Kemsei István. *Levelek Pontusba.* Budapest: Orpheusz Könyvek, 1998.
Kovács András Ferenc. *Hazatérés Hellászból: Kavafisz-átiratok.* Budapest: Magvető, 2006.

Krusovszky Dénes. *A felesleges part.* Budapest: Magvető, 2011.
Lasdun, James. „Erysichthon". In *After Ovid*, edited by Michael Hofmann and James Lasdun, 198–212. London: Faber, 1996.
Marno János. *Daidal.* Pécs: Jelenkor, 2001.
Marno János. *Nárcisz készül.* Budapest: P'ART Könyvek, 2007.
Nádas Péter. *Az égi és a földi szerelemről.* Budapest: Szépirodalmi, 1991.
Németh Zoltán. *Állati férj.* Pozsony: Kalligram, 2016.
Orcsik Roland. *Holdnak, Arccal. Potyaversek, útközben.* Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2007.
Polgár Anikó. *Régésznő körömcipőben.* Pozsony: Kalligram 2009.
Ransmayr, Christoph. *Die letzte Welt.* Nördlingen: Franz Greno, 1988.
Ransmayr, Christoph. *Az utolsó világ.* Fordította Farkas Tünde. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
Reich Károly és Devecseri Gábor. *Variációk: A pamutszamár keservei, átváltozásai és végső boldogsága.* Budapest: Magyar Helikon, 1970.
Rilke, Rainer Maria. *Versei.* Szerkesztette Várady Szabolcs. Lyra Mundi. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
Sziveri János. *Művei.* Budapest: Gondolat, 2011.
Thoreau, Henry David. *Walden: Annotated Edition.* Edited by Jeffrey S. Kramer. New Haven: Yale University Press, 2004.
Thoreau, Henry David. *Walden: A polgári engedetlenség iránti kötelességről.* Fordította Szőllősy Klára. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2015.
Tolnai Ottó. *Versek könyve.* Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992.
Tolnai Ottó. *Wilhelm-dalok.* Pécs: Jelenkor, 1992.
Tóth Krisztina. *Porhó.* Budapest: Magvető, 2001.
Tőzsér Árpád. *Körök.* Pozsony: Madách, 1985.
Tőzsér Árpád. *Erről az Euphorboszról beszélik: Összegyűjtött versek 1963–2012.* Pozsony: Kalligram, 2015.
Tőzsér Árpád. *Imágók: Új versek 2012–2016.* Pozsony: Kalligram, 2016.
Turi Tímea. *Anna visszafordul.* Budapest: Magvető, 2017.
Dr. Vajda Ernő és Devecseri Gábor. *Öreg fák.* Budapest: Natura, 1969.
Varga Imre. *Boszorkányszombat.* Pozsony: Madách, 1981.
Zimmermann, Mary. *Metamorphoses.* Evanston: Northwestern UP, 2002.

Szakirodalom

Acél Zsolt. *Orpheus éneke: Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben.* Classica & Theoria 2. Budapest: Ráció Kiadó, 2011.

Acél Zsolt. „Propertius actiumi elégiája (IV. 6) és a palatiumi Apollo-templom". *Antik Tanulmányok* 58 (2014): 59–78.

Acél Zsolt. „»Hadd nézzék benned, mi az irodalmi«: Szerző, életmű és könyv Horatius könyvzáró levelében (*Levelek* I. 20)". *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 45–55.

Adamik Tamás. „A római év és a Lupercalia". *Vallástudományi Szemle* 2, 1. sz. (2006): 78–92.

Adkins, Arthur W. *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values.* Oxford University Press, 1960.

Ahern, Charles F. „Ovid as a Vates in the Proem to the *Ars amatoria*". *Classical Philology* 85 (1990): 44–48.

Ahl, Frederick. *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets.* Ithaca–London: Cornell UP, 1985.

Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form.* Columbus: Ohio State University Press, 1982.

Anderson, William S. „*Ovid as an Epic Poet* by Brooks Otis" [Recenzió]. *American Journal of Philology* 89, 1. sz. (1968): 93–104.

Anderson, William S. „The Artist's Limits in Ovid: Orpheus, Pygmalion and Daedalus". *Syllecta Classica* 1 (1989): 1–11.

Armstrong, Rebecca. *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999.

Assmann, Jan. „Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses". In *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert,* herausgegeben von Thomas Dreier und Ellen Euler, 21–29. Karslruhe: Universitätsverlag, 2005.

Baddeley, Alan. *Az emberi emlékezet.* Fordította Racsmány Mihály. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Baier, Thomas. „La funzione degli dèi nell'*Ars amatoria* di Ovidio". In *Arte perennat amor,* cur. Landolfi e Monella, 79–96. Bologna: Pàtron Editore, 2005.

Barchiesi, Alessandro. *The Poet and the Prince.* Berkeley: University of California Press, 1997.

Barchiesi, Alessandro. *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets.* Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001.

Barchiesi, Alessandro. „*Die Briefpaare in Ovids Heroides: Tradition und Innovation* by Cornelia Hintermeier" [Recenzió]. *The Journal of Roman Studies* 85 (1995): 325–327.

Barchiesi, Alessandro. „Women on Top: Livia and Andromache". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 96–120. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Barchiesi, Alessandro and Hardie, Philip. „The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio". In *Classical Literary Careers and their Reception*, edited by Philip Hardie and Helen Moor, 59–88. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Bárczi Ildikó. *Ars compilandi*. Budapest: Universitas Kiadó, 2008.

Bartal Mária. „A kilencedik: Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötetében". *Ókor* 17, 3. sz. (2017): 46–53.

Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000.

Battaglia, Salvatore. *La tradizione di Ovidio nel medioevo*. Archivio di filologia romanza 1. Napoli: Pironti, 1960.

Beard, Mary. „A Complex of Times: no more sheep on Romulus' birthday". *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 33 (1987): 1–15. = In *Roman Religion,* edited by Clifford Ando, 273–288. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

Becker, Carl. „Die späten Elegien des Properz". *Hermes* 99, 4. sz. (1971): 449–480.

Beckmann, Martin. „Trajan's Column and Mars Ultor". *The Journal of Roman Studies* 106 (2016): 124–146.

Bedecs László. „A pátosz és a posztmodern". In Bedecs László, *Nyelvek a végtelenhez: Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetről*, 185–194. Budapest: Napkút, 2009.

Belfiore, Elizabeth. „Ovid's Encomium of Helen". *The Classical Journal* 76, 2. sz. (1980): 136–148.

Bélyácz Katalin. „Salamis emlékezete: Fejezetek a salamisi csata európai emlékének történetéből". *Ókor* 5, 1. sz. (2006): 50–57.

Benkő Loránd. *Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegemlékei*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Bényei Tamás. *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*. Pécs: Pro Pannonia, 2013.

Ben Zeev, Miriam Pucci. „Il mondo ebraico". In *La storia: Dall'antichità all'era della globalizzazione. Sezione II: L'ecumene romana. Vol. 9. L'espansione di Roma: Dalla Repubblica all'Impero,* a cura di Alessandro Barbero, 377–420. Vicenza: Salerno Editrice, 2017.

Bérchez Castaño, Esteban. *El destierro de Ovidio en Tomis: Realidad y ficción*. Col·lecció Estudis clàssics 11. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2015.

Bergmann, Bettina. „The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior". In *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy,* edited by Natalie Boymel Kampen, 199–218. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Bergmann, Bettina. „The Lineup: Passion, Transgression, and Mythical Women in Roman Painting", *Revue Eugesta* 7 (2017): 199–246.

Björk, Martina. *Ovid's Heroides and the Ethopoeia.* Lund: Lund University Press, 2016.

Blanchot, Maurice. *Az irodalmi tér.* Fordította Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell. Budapest: Kijárat, 2005.

Boldog Zoltán. „A felesleges könyv". *Irodalmi Jelen* 12, 124. sz. (2013): 112–115. (Online elérhetőség: http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1530/feleslegeskonyv.)

Boothby, William. *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud.* London: Routledge, 1991.

Borlik, Todd Andrew. *Ecocriticism and Early Modern English Literature: Green Pastures.* London: Routledge, 2011.

Borzsák István. „Ovidius". In Borzsák István, *Dragma III. Válogatott tanulmányok,* 142–154. Budapest: Telosz, 1997 (1954).

Bowman, Alan K., Champlin, Edward and Lintott, Andrew, eds. *The Augustan Empire, 43 B.C.–A.D. 69.* The Cambridge Ancient History Volume X. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Boyd, Barbara Weiden, ed. *Brill's Companion to Ovid.* Leiden etc.: Brill, 2002.

Boyd, Barbara Weiden. „*Remedia Amoris*". In *A Companion to Ovid*, edited by Peter E. Knox, 104–119. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley–Blackwell, 2009.

Brelich, Angelo. *Római variációk az eredet témájára.* Fordította Nagy Andrea. Budapest: Gondolat, 2008. (Eredeti megjelenés: *Tre variazioni romane sul tema delle origini.* Roma: Edizione dell'Ateneo, 1955.)

Bremmer, J. N. and Horsfall, Nicholas. *Roman Myth and Mythography.* Bulletin Supplement 52. London: University of London, Institute of Classical Studies, 1987.

Brown, Sarah Annes. *The Metamorphosis of Ovid*: *From Chaucer to Ted Hughes.* New York: St. Martin's Press, 1999.

Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment in the U. S. and Beyond*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1983.

Carandini, Andrea. *Le case del potere nell'antica Roma.* Roma–Bari: Editori Laterza, 2010.

Carandini, Andrea. *La nascita di Roma: Dèi, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*. I classici della storia. Torino: Arnoldo Mondadori Editore, 2010.

Carratelli, Giovanni P. e Baldassarre, Ida. *Pompei: Pitture e mosaici.* Roma: Istituto della enciclopeida italiana, 1990–2003.

Casali, Sergio. „Quaerenti plura legendum: On the Necessity of 'Reading More' in Ovid's Exile Poetry". *Ramus* 26 (1997): 80–111.

Casali, Sergio. „Il popolo dotto, il popolo corrotto: Ricezioni dell'*Ars* (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)". In *Arte perennat amor*, cur. Landolfi e Monella, 13–55. Bologna: Pàtron Editore, 2005.

Casali, Sergio. „The Art of Making Oneself Hated: Rethinking (Anti-)Augustanism in Ovid's *Ars amatoria*". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 216–234. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Castellani, Victor. „On the Semantics of *Cura* in Roman Elegy". *Zbornik: Classical Journal of Matica Srpska* 17 (2015): 35–63.

Chase, Cynthia. *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

Chwalek, Burkard. *Die Verwandlung des Exils in die elegische Welt: Studien zu den Tristia und Epistulae ex Ponto Ovids*. Studien zur klassischen Philologie 9. Frankfurt am Main: Lang, 1996.

Citroni, Mario. *Poesia e lettori in Roma antica*. Collezione storica. Roma–Bari: Editori Laterza, 1995.

Claassen, Jo-Marie. *Poeta, Exsul, Vates: A Stylistic and Literary Analysis of Ovid's Tristia and Epistulae ex Ponto.* Ann Arbor: University Microfilms International, 1989.

Claassen, Jo-Marie. „*Exsul ludens*: Ovid's Exilic Word Games". *Classical Bulletin* 75 (1999): 23–35.

Claassen, Jo-Marie. „Tristia". In *A Companion to Ovid,* edited by Peter E. Knox, 184–193. Malden: Blackwell, 2009.

Conte, Gian Biagio. *Latin Literature: A History.* Translated by Joseph B. Solodow, revisited by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

Croisille, Jean-Michel. *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens: Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale.* Bruxelles: Latomus, 1982.

Crowther, Nigel B. „Nudity and Morality: Athletics in Italy". *The Classical Journal* 76, 2. sz. (1981): 119–123.

Csehy Zoltán. *Szodoma és környéke: Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben.* Pozsony: Kalligram, 2014.

Csehy Zoltán. „Minotaurus lakcíme: Kalandok a szonett labirintusában". In *Disputák között*, szerkesztette H. Nagy Péter, 197–200. Somorja–Dunaszerdahely: Fórum Kisebbségkutató Intézet–Lilium Aurum, 2004.

Csehy Zoltán. „Antikvitás mint intertextus a kortárs magyar költészetben". *Új Forrás* 37, 2. sz. (2005): 67–74.

Csehy Zoltán. „Endümion álma, Luna ánusza: Közelítési kísérletek Tőzsér Árpád antikizáló verseihez". *Parnasszus* 16, 4. sz. (2010), 34–41.

Csehy Zoltán. „A költők asztala: A szövegköziség mint szubverzió és politikai tett Barak László 1989 előtti lírájában". *Opus* 5, 6. sz. (2013), 11–19.

Csehy Zoltán. „A poszthumántól az alternatív rítusig – Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában". *Parnasszus* 21, 2. sz. (2015), 6–24.

Csehy Zoltán. „Orpheusz teste: A mitológiai referencialitás szerepe Kovács András Ferenc kavafiszi versében". In *KAF-olvasókönyv: Válogatott kritikák, tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről,* szerkesztette Korpa Tamás, Mészáros Márton és Porczió Veronika, 311–320. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017.

Darab Ágnes. „Marsyas és Apollo: Két paradigma". *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 33–40.

Darab Ágnes. „Marsyas metamorfózisa". In *Tempora mutantur: Tanulmányok az időről és a bűnről*, szerkesztette Takács László és Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latintatis II, 297–319. Debrecen: DE, Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszék, 2015.

Davis, Peter J. „Rewriting Euripides: Ovid, *Heroides* 4". *Scholia* 4 (1995): 41–55.

Deckard, Sharae et al. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature.* Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Deleuze, Gilles és Guattari, Felix. *KAFKA: A kisebbségi irodalomért.* Fordította Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon Kiadó, 2009.

Déri Balázs. „»… tenui pendentia filo …«: Ovidius-distichon egy Árpád-kori oklevélben". *Levéltári Közlemények* 76, 2. sz. (2005): 5–12.

De Vaan, M. A. C. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages.* Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series Volume 7. Leiden: Brill, 2008.

De Vito, Ann F. „The Essential Seriousness of *Heroides* 4". *Rheinisches Museum für Philologie* 137, 3/4. sz. (1994): 312–330.

Devecseri Gábor. *Műhely és varázs: Görög–római tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi. 1973.

Dobos Barna. „Állaton innen, emberen túl: Callisto történetének alakváltozatai Ovidiusnál". In *Eötvözet VII. Az Eötvös József Collegium és az Eötvös Loránd Kollégium VII. közös konferenciáján elhangzott előadások*, szerkesztette Rózsa Katinka, 46–59. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Eötvös Loránd Kollégium, 2018.

Dolar, Mladen. *Voice and Nothing More*. Cambridge–Massachusetts: The MIT Press, 2006.

Dowden, Ken. *European Paganism: The Realities of Cult from Antiquity to the Middle Ages*. London: Routledge, 1999.

Drinkwater, Megan O. „An Amateur's Art: Paris and Helen in Ovid's *Heroides*". *Classical Philology* 108, 2. sz. (2013): 111–125.

Driscoll, Kári. „»Das war eine Tierstimme!« Metamorphosen der Stimme bei Ovid und Kafka". *Tierstudien* 4 (2013): 25–35.

Dundas, Gregory S. „Augustus and the Kingship of Egypt". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 51, 4. sz. (2002): 433–448.

Durling, R. M. „Ovid as Praeceptor Amoris". *The Classical Journal* 53, 4. sz. (1958): 157–167.

Edwards, Catharine. *Writing Rome: Textual Approaches to the City*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Ehlers, Widu-Wolfgang. „Poet und Exil: Zum Verständnis der Exildichtung Ovids". *Antike und Abendland* 34 (1988): 144–157.

Elsner, Jaś. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Enterlyne, Lynn. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Ernout, Alfred et Meillet, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Edité par Jacques André. Paris: Klincksieck, 2001.

Esterházy Péter. „Az utolsó világ". In Esterházy Péter, *Egy kék haris*, 136–138. Budapest: Magvető, 1996.

Evans, Harry B. *Publica carmina: Ovid's Books from Exile*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Ewald, Björn C. „Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento". In *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi,*

edited by Jas Elsner and Janet Huskinson, 261–307. Berlin–New York: De Gruyter, 2011.

Fantham, Elaine. „Sexual Comedy in Ovid's Fasti: Sources and Motivation". *Harvard Studies in Classical Philology* 87 (1983): 185–216.

Fantham, Elaine. „Mime: The Missing Link in Roman Literary History". *Classical World* 82, 3. sz. (1989): 153–163.

Fantham, Elaine. „*Sunt quibus in plures ius est transire figuras*: Ovid's Self-Transformers in the *Metamorphoses*". *The Classical World* 87, 2. sz. (1993): 21–36.

Fantham, Elaine. „Recent Readings of Ovid's *Fasti*". *Classical Philology* 90, 4. sz. (1995): 367–378.

Faulkner, Andrew. „Fast, Famine and Feast: Food for Thought in Callimachus's »Hymn to Demeter«". *Harvard Studies in Classical Philology* 106 (2011): 75–95.

Feeney, D. C. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Feldherr, Andrew. „Metamorphosis in the Metamorphoses". In *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, 163–179. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Feldherr, Andrew. *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton–Oxford: Princeton UP, 2010.

Fitton Brown, A. D. „The Unreality of Ovid's Exile". *Liverpool Classical Magazine* 10, 2. sz. (1985): 18–22.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964.

Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Fordította Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.

Foucault, Michel. *A szavak és a dolgok*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.

Fox, Matthew. „Stars in the *Fasti*: Ideler (1825) and Ovid's Astronomy Revisited". *The American Journal of Philology* 125, 1. sz. (2004): 91–133.

Fränkel, Hermann. *Ovid: A Poet Between Two Worlds*. Sather Classical Lectures 18. Berkeley: University of California Press, 1945.

Fränkel, Hermann. *Ovid: A Poet between Two Worlds*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1969[3].

Frazer, James G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Wordsworth Reference. Ware: Wordsworth, 1993 (1922).

Frazer, James G. *Az aranyág*. Fordította Bodrogi Tibor és Bónis György. Budapest: Századvég, 1993.

Friedman, John Block. *Orpheus in the Middle Ages.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.

Fröhlich, Monica. *Literarische Strategien der Entsubjektivierung: Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk.* Würzburg: Ergon Verlag, 2001.

Fulkerson, Laurel. *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Fulkerson, Laurel. „The Heroides: Female Elegy?". In *A Companion to Ovid*, edited by Peter E. Knox, 78–90. Wiley–Blackwell, 2012.

Fyler, J. M. „*Omnia vincit amor*: Incongruity and the Limitations of Structure in Ovid's Elegiac Poetry". *The Classical Journal* 66, 3. sz. (1971): 196–203.

Gábor Sámuel. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei: Ovidius: Átváltozások III. 339–510". In *Tengeristennő az Olymposon: Mítoszok szóban és képben*, szerkesztette Horváth Judit, 261–278. Budapest: Gondolat, 2015.

Galinsky, Karl. *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects.* Oxford: Blackwell, 1975.

Galinsky, Karl. „Ovid's Poetology in the Metamorphoses". In *Ovid: Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag,* herausgegeben von Werner Schubert, 305–314. Frankfurkt am Main: Peter Lang Verlag, 1999.

Gatti, Pierluigi Leone. *Ovid in Antike und Mittelalter: Geschichte der philologischen Rezeption.* Stuttgart: Steiner, 2014.

Gehlhoff, Esther Felicitas. *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort: Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr.* Paderborn: Schöningh, 1999.

Gesztelyi Tamás. „Phaedra levele Hippolytushoz: Ovidius *epistulá*ja (*Her.* 4) a római képzőművészetben". *Ókor* 14, 2. sz. (2015): 40–48.

Ghiron-Bistagne, Paulette. „Phèdre ou l'amour interdit: Essai sur la signification du »motif de Phèdre« et son évolution dans l'antiquité classique". *Klio* 64, 1–2. sz. (1982): 29–49.

Gibson, Roy, Green, Steven and Sharrock, Alison, ed. *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris.* Oxford–New York: Oxford University Press, 2006.

Gibson, Roy K. „Ovid, Augustus, and the Politics of Moderation in *Ars amatoria* 3". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 121–142. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Gloviczki Zoltán. *Ovidius ars poeticája.* Apollo Könyvtár 27. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008.

Goldhill, Simon. „What is Ekphrasis for?". *Classical Philology* 102, 1. sz. (2007): 1–19.

Gowers, Emily. „Talking Trees: Philemon and Baucis Revisited". *Arethusa* 38, 3. sz. (2005): 331–365.

Gragger Róbert, kiad. „Ó-magyar Mária-siralom". *Magyar Nyelv* 19 (1923): 1–13.

Green, C. M. C. „Varro's Three Theologies and their Influence on the Fasti". In *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* edited by Geraldine Herbert-Brown, 71–100. Oxford: Oxford University Press 2002.

Green, Steven J. „Lessons in Love: Fifty Years of Scholarship on the *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 1–20. Oxford–New York: Oxford University Press, 2006.

Griffin, Allan H. „Erysichthon – Ovid's Giant?" *Greece and Rome* 33, 1. sz. (1986): 55–63.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít.* Fordította Palkó Gábor. Budapest: Ráció, 2010.

Günther, Hans-Christian. „The Fourth Book". In *Brill's Companion to Propertius*, edited by Hans-Christian Günther, 353–385. Leiden: Brill, 2006.

Gyenge Zoltán. *Kép és mítosz: A mitológia esztétikája.* Budapest: Typotex, 2014.

Habinek, Thomas. *The Politics of Latin Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1998.

Hajdu Péter. „A római szerelmi elégia mint komikus műfaj". *Ókor* 11, 3. sz. (2012): 69–71.

Hajdu Péter. „Az *Ars poetica* mint tiszta költészet". *Helikon* 61 (2015): 311–319.

Hajdu Péter, „Narratológiai közelítések a lírához: különös tekintettel a római szerelmi elégiára". *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 201–217.

Hardie, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hardie, Philip, ed. *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hardie, Philip R. „Some Themes from Gigantomachy in the *Aeneid*". *Hermes* 111, 3. sz. (1983): 311–326.

Hardie, Philip. „Lucretius and the Delusions of Narcissus". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 20 (1988): 71–89.

Harries, Byron. „Ovid and the Fabii: Fasti 2.193–474". *The Classical Quarterly* 41, 1. sz. (1991): 150–168.

Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization.* Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Harrison, Stephen. „Ovid and Genre: evolutions of an elegist". In *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, 79–95. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hartman, J. J. „De Tibullo poeta". *Mnemosyne* 39 (1911): 369–411.

Harzer, Friedmann. *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr).* Studien zur deutschen Literatur, Band 157. Tübingen: Niemeyer, 2000.

Hegyi W. György. „Róma határai: a Lupercalia". *Ókor* 12, 1. sz. (2013): 60–66.

Heinze, Richard. *Ovids elegische Erzählung.* Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse 71, 7. Leipzig: Teubner, 1919.

Hejduk, Julia D. „Epic Rapes in the *Fasti*". *Classical Philology* 106, 1. sz. (2011): 20–31.

Heldmann, Konrad. *Dichtkunst oder Liebeskunst? Die mythologischen Erzählungen in Ovids Ars amatoria.* Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

Herbert-Brown, Geraldine, ed. *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium.* Oxford: Oxford University Press 2002.

Heslin, Peter. „Augustus, Domitian and the So-Called Horologium Augusti". *The Journal of Roman Studies* 97 (2007): 1–20.

Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry.* Roman Literature and its Contexts. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Hinds, Stephen. „Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition". In *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, 122–149. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Hodske, Jürgen. *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis.* Ruhpolding–Mainz: Rutzen-Verlag, 2007.

Holleman, A. W. „Ovid and the Lupercalia". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 22, 2. sz. (1973): 260–268.

Holzberg, Niklas. *Die römische Liebeselegie: Eine Einführung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Holzberg, Niklas. *Ovid: Dichter und Werk.* München: Beck, 1997.

Holzberg, Niklas. „Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie". *Wiener Studien* 94 (1981): 185–204.

Holzberg, Niklas. „Staging the Reader Response: Ovid and His Contemporary Audience in *Ars* and *Remedia*". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 40–53. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Horsfall, Nicholas, ed. *A Companion to the Study of Virgil.* Leiden: Brill, 1995.

Horsfall, Nicholas. „Epic and Burlesque in Ovid, Met. VIII. 260ff". *The Classical Journal* 74, 4. sz. (1979): 319–332.

Hunt, Ailsa. *Reviving Roman Religion: Sacred Trees in the Roman World.* Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Innes, D. C. „Gigantomachy and Natural Philosophy". *The Classical Quarterly* 29, 1. sz. (1979): 165–171.

Jacobson, Howard. *Ovid's Heroides.* Princeton: N. J. University Press, 1974.

Jakobson, Roman. „Nyelvészet és poétika". In Roman Jakobson. *Hang–jel–vers*, 211–257. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.

Jolivet, Jean-Christophe. *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroïdes: Recherches sur l'intertextualité ovidienne.* Paris/Rome: École Française de Rome, 2001.

Kahn, Madeleine. *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel.* Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Kalkmann, August. *De Hippolytis Euripideis quaestiones novae.* Bonn: E. Strauss, 1882.

Keith, Alison. „The Domina in Roman Elegy". In *A Companion to Roman Love Elegy*, edited by Barbara K. Gold, 285–302. London: Blackwell, 2012.

Kékesi Kun Árpád. „»A pusztulás skálája« – Christoph Ransmayr: Az utolsó világ". *Palimpszeszt* 1 (1996). (Online elérhetőség: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm.)

Kennedy, Duncan F. *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kennedy, Duncan F. „Epistolarity: the *Heroides*". In *The Cambridge Companion to Ovid.* edited by Philp Hardie, 217–232. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Kennedy, Duncan F. „The Epistolary Mode and *Heroides* 1". In *Oxford Readings in Ovid*, edited by Peter E. Knox, 69–85. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Kenney, E. J. „Ut erat novator: Anomaly, Innovation and Genre in Ovid, Heroides 16–21". In *Aspects of the Language of Latin Poetry, edited by J. N. Adams and R. G. Mayer,* 399–414. *Proceedings of the British Academy 93.* Oxford: Oxford University Press, 1999.

Kiel, Martin. *NEXUS: Postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkentniss mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

Kinney, Arthur F. „Auden, Brueghel, and »Musée des Beaux Arts«". *College English* 24, 7. sz. (1963): 529–531.

Knox, Peter E., ed. *A Companion to Ovid*. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley–Blackwell, 2009.

Knox, Peter E. „Ovidian Myths on Pompeian Walls". In *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. John F. Miller and Carole E. Newlands, 36–54. Oxford: Blackwell, 2014.

Koch, Guntram und Sichtermann, Hellmut. *Römische Sarkophage*. Handbuch der Archäologie. München: Beck, 1982.

Kollányi Ágoston. *Dr. Vajda Ernő munkássága*. Budapest: Corvina, 1971.

Koncz Tamás. „Lehúzott bőrök". *Bárka* 20, 3. sz. (2012): 98–99.

Konkoly Dániel. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met*. III, 339–510)". *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 56–64.

Konstan, David. *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Korompay Eszter. „Álom a filmről, film az álomról: Mediális áttűnések Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében". *Ókor* 16, 3. sz. (2017): 20–27.

Kozák Dániel. „Láthatatlan lánc: A lucretiusi Venus-himnusz és Homérosz". *Ókor* 4, 4. sz. (2005): 33–38.

Kozák Dániel. „A nőnem ingatag: Grammatikai nem és identitás egy ezüstkori római eposzban". *Alföld* 63, 2. sz. (2012): 79–88.

Kraus, Walther. „Ovidius Naso". In *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Band XVIII, 2, 1910–1986. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1942.

Kricsfalusi Beatrix. „Test". In *Média- és Kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette Kricsfalusi, Kulcsár Szabó, Molnár és Tamás, 194–209. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Tamás Ábel, szerk. *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

Krupp, József. *Distanz und Bedeutung*: *Ovid's* Metamorphosen *und die Frage der Ironie*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge 2, Band 126. Heidelberg: Winter Verlag, 2009.

Krupp József. „Kontroll és definíció: Médeia monológja Ovidius *Metamorphoses*ében". *Studia Litteraria* 56, 1–4. sz. (2017): 67–83.

Krupp József és Tamás Ábel, szerk. „Modern Ovidius". *Ókor* 16, 3. sz. (2017).

Kulcsár-Szabó Zoltán. „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt c. művében". In *Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerkesztette Józan Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, 474–500. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.

Lábadi Zsombor. *A lebegés iróniája: Sziveri-szinposzis*. Újvidék: Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2008.

Labate, Mario. „Erotic Aetiology: Romulus, Augustus, and the Rape of the Sabine Women". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 193–215. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Lacan, Jacques. „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra". Fordította Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.

Landolfi, Luciano. „Archeologia della seduzione: Romolo, i Romani e il ratto delle Sabine (*Ars.* 1, 101–134)". In *Arte perennat amor*, cur. Landolfi e Monella, 97–123. Bologna: Pàtron Editore, 2005.

Landolfi, Luciano e Monella, Paolo, cur. *Arte perennat amor: Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*. Bologna: Pàtron Editore, 2005.

Larson, Jennifer. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

László Emese. „Hogyan kormányozzunk verset?". *Élet és Irodalom,* 2012. júl. 10., 20.

Leach, Eleanor Winsor. „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*". *Ramus* 3 (1974): 102–142.

Lénárt Tamás és Tamás Ábel. „Emlékezet". In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette Kricsfalusi, Kulcsár Szabó, Molnár és Tamás, 54–64. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

Levin, Donald Norman. „Concerning Two Odes of Horace: 1. 4 and 4. 7". *The Classical Journal* 54, 8. sz. (1959): 354–358.

Lewis, Anne-Marie. „In Further Defense of Ovid's Astronomical Accuracy in the Fasti". *The American Journal of Philology* 135, 3. sz. (2014): 411–449.

Lewis, C. S. *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford University Press, 1958.

Liebermann, W.-L. „Liebe und Dichtung: Was hat Amor/Cupido mit der Poesie zu schaffen? Ovid, *Amores* I, 1". *Mnemosyne* 53, 6. sz. (2000): 672–689.

Linant de Bellefonds, Pascale. *Sarcophages attiques de la Nécropole de Tyr: Une étude iconographique*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1985.

Linant de Bellefonds, Pascale. *LIMC* 5, 445–464, s. v. Hippolytos [1]

Linant de Bellefonds, Pascale. *LIMC* 7, 356–359, s. v. Phaidra

Linant de Bellefonds, Pascale et Prioux, Évelyne. *Voir les mythes: Poésie Hellénistique et Arts Figurés*. Paris: Picard, 2017.

Lindheim, Sara H. *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Lipka, Michael. *Roman Gods: A Conceptual Approach*. Leiden–Boston: Brill, 2009.

Liveley, Genevieve. „Narratology in Roman Elegy". In *A Companion to Roman Love Elegy*, ed. Barbara K. Gold, 410–425. Malden: Wiley–Blackwell, 2012.

Liveley, Genevieve and Salzman-Mitchell, Patricia, eds. *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*. Columbus: The Ohio State University Press, 2008.

Lock, Grahame. „*Uror Amore Mei*: Individual and Social Identity in Psychoanalitic Theory". In *Echoes of Narcissus,* edited by Lieve Spaas, 37–53. New York–Oxford: Berghahn Books, 2000.

Lovatt, Helen. *The Mystery of Ovid's Exile: Ovid and the Roman Detectives*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Lowe, Dunstan M. „Personification Allegory in the *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses*". *Mnemosyne* 61, 3. sz. (2008): 414–435.

Luck, Georg. „Notes on the Language and Text of Ovid's *Tristia*". *Harvard Studies in Classical Philology* 65 (1961): 243–261.

Lyne, R. O. A. M. *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace*. Oxford: Clarendon, 1980.

Mac Góráin, Fiachra. „Apollo and Dionysus in Virgil". *Incontri di Filologia Classica* 12 (2013): 191–238.

Madas Edit. *Középkori prédikációirodalmunk történetéből: A kezdetektől a XIV. század elejéig*. Csokonai Könyvtár 25. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.

Madas Edit. „A Gyulafehérvári Sorok és az anyanyelvű prédikáció a XIV. század elején". In *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, szerkesztette Őze Sándor és Medgyesy S. Norbert, 652–657. Művelődéstörténeti műhely: Rendtörténeti konferenciák 1. Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2005.

Madas Edit. „Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae: Egy középkori forrásterület rendszeres feltárásáról". *Aetas*: *Történettudományi folyóirat* 23, 1. sz. (2008): 101–115.

Maltby, Robert. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Classical and Medieval Texts, Papers, and Monographs. Leeds: Francis Cairns, 1991.

Maltby, Robert. „Major Themes and Motifs in Propertius' Love Poetry". In *Brill's Companion to Propertius*, edited by Hans-Christian Günther, 147–183. Leiden–Boston: Brill, 2006.

Marion, Jean-Luc. *Az erotikus fenomén: Hat meditáció*. Fordította Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan, 2012.

Marót Károly, szerk., bev. *A kétezer éves Ovidius: Szemelvények a költő műveiből*. Budapest, Gondolat, 1957.

Martin, Anna Julia. *Was ist Exil? Ovids Tristia und Epistulae ex Ponto.* Spudasmata, Band 99. Hildesheim–Zürich: Olms, 2004.

Martinkó András. *Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükörben: Bevezetés és vázlat.* Irodalomtörténeti Füzetek 117. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

Mazurek, Elizabeth Forbis. „Elegy and Epic and the Recognition of Paris: Ovid *Heroides* 16". *Arethusa* 39, 1. sz. (2006): 47–70.

Mazurek, Elizabeth Forbis. „Debating Genre in Ovid's Proem to *Fasti* 6". *Phoenix* 64, 1–2. sz. (2010): 128–147.

McKeown, J. C. „Augustan Elegy and Mime". *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 25 (1979): 71–84.

McNamee, Kathleen. „Propertius, Poetry, and Love". In *Women's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, edited by Mary DeForest, 215–248. Wauconda: Bolchazy–Carducci, 1993.

Merkle, Stefan. „*Amores* 3, 2 und *Ars amatoria* 1, 135–162: Ein Selbstplagiat Ovids?". *Živa Antika* 33 (1983): 135–145.

Merleau-Ponty, Maurice. *Az észlelés fenomenológiája.* Fordította Sajó Sándor. Budapest: L'Harmattan, 2012.

Mesterházi Mónika. „Egymást metsző mitológiák". *Jelenkor* 56, 11. sz. (2013), 1128–1131.

Meyer, Elizabeth A. „Writing Paraphernalia, Tablets, and Muses in Campanian Wall Painting", *American Journal of Archaeology* 113 (2009): 569–597.

Mezey László. „Leuveni jegyzetek az Ómagyar Mária-siralomról". *Irodalomtörténet* 53, 2. sz. (1971): 356–370.

Michels, Agnes K. „The Topography and Interpretation of the Lupercalia". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 84 (1953): 35–59.

Miller, John F. „Callimachus and the *Ars amatoria*". *Classical Philology* 78 (1983): 26–34.

Miller, John F. „The *Fasti* and Hellenistic Didactic: Ovid's Variant Aetiologies". *Arethusa* 25, 1 sz. (*Reconsidering Ovid's* Fasti, 1992): 11–31.

Miller, John F. „Ovid's Liberalia". In *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* edited by Geraldine Herbert-Brown, 199–224. Oxford: Oxford University Press 2002.

Miller, John F. and Newlands, Carole E. eds. *A Handbook to the Reception of Ovid.* Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception. John Wiley & Sons, 2014.

Mitterbauer, Helga. „Der Weg ins Archiv: Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*". In *Bis zum Ende der Welt:*

Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr, herausgegeben von Attila Bombitz, 98–106. Wien: Praesens Verlag, 2015.

Möller, Melanie. *Ovid: 100 Seiten.* Stuttgart: Reclam, 2016.

Mulvey, Laura. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film". Fordította Juhász Veronika. *Metropolis* 4 (2000): 12–23.

Munari, Franco. *Ovid im Mittelalter.* Zürich: Artemis, 1960.

Murgatroyd, Paul. *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti.* Mnemosyne Supplements 263. Leiden: Brill, 2005.

Murgatroyd, Paul. „*Seruitium amoris* and the Roman Elegists". *Latomus* 40, 3. sz. (1981): 589–606.

Murray, Jackie. „The Metamorphoses of Erysichthon: Callimachus, Apollonius, and Ovid". In *Callimachus II.*, edited by M. A. Harder, R. F. Regtuit and G. C. Wakker, 207–242. Leuven: Peeters, 2004.

Myerowitz Levine, Molly. „Ovid's Evolution". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 252–275. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Nagle, Betty Rose. *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae Ex Ponto of Ovid.* Bruxelles: Latomus, 1980.

Némethy Géza. *A római elégia.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1905.

Newlands, Carole. „Ovid's Narrator in the *Fasti*". *Arethusa* 25, 1 sz. (*Reconsidering Ovid's* Fasti, 1992): 33–54.

Newlands, C. E. *Playing with Time.* Ithaca–London: Cornell University Press, 1995.

Newlands, C. E. „Ovid's Ravenous Raven". *The Classical Journal* 86, 3. sz. (1991): 244–255.

N. Horváth Margit és Nagy Ferenc. *Latin nyelvkönyv II.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.

North, J. A. „Caesar at the Lupercalia". *The Journal of Roman Studies* 98 (2008): 144–160.

Orlin, Eric. „Urban Religion in the Middle and Late Republic". In *The Blackwell Companion to Roman Religion*, edited by Jörg Rüpke, 58–70. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.

Otis, Brooks. *Ovid As an Epic Poet.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Papp Máté. „A mélypont ünnepélye". *Új Forrás* 45, 5. sz. (2013): 42–44. (Online elérhetőség: http://ujforras.hu/a-melypont-unnepelye-dukay-barnabas-zeneszerzorol-es-zenejerol.)

Parker, Hugh C. „Romani numen soli: Faunus in Ovid's Fasti". *Transactions of the American Philological Association* (1974–2014) 123 (1993): 199–217.

Parry, Hugh. „Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape".

Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 95 (1964): 268–282.

Pártay Kata. „Az írás hatása: Acontius és Cydippe levélváltása Ovidius *Heroides*ében". *Ókor* 13, 4. sz. (2014): 49–54.

Pavlock, Barbara. „The Propriety of the Past in Horace *Odes* 3.19". *The American Journal of Philology* 122, 1. sz. (2001): 49–66.

Paxson, James J. *The Poetics of Personification*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Pecere, Oronzo. *Roma antica e il testo: Scritture d'autore e composizione letteraria*. Biblioteca Universale. Roma–Bari: Editori Laterza, 2010.

Petrovich, Eduardus et Timkovics, Paulus Ladislaus eds. *Sermones compilati in studio generali Quinqueecclesiensi in regno Ungarie*. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum: Series nova 14. Budapest: Akadémiai Kiadó–Argumentum, 1993.

Pikó András Gáspár. „Horatiusnak megint rossz napja van". *Műút* 61, 57. sz. (2016): 85–86.

Pippidi, Dionisio M. „Tomis, cité géto-grecque à l'époque d'Ovide". *Athenaeum* 65 (1977): 250–256.

Podossinov, Alexander. *Ovids Dichtung als Quelle für die Geschichte des Schwarzenmeergebiets*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1987.

Polgár Anikó. *Ráfogások Ovidiusra*: *Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéből*. Pozsony: Kalligram, 2011.

Polgár Anikó. „Ovidius a polai amfiteátrumban: Közelítések egy Tőzsér-vershez". *Partitúra* 5, 1. sz., (2010), 105–110.

Polgár Anikó. „A lektor mint edző: Betekintés Devecseri Gábor Ovidius-fordításainak háttérmunkálataiba". In *Mentés másként: műfordítás és irodalmi kapcsolatok. Uchovávanie literárnych diel: literárny preklad a literárne odkazy,* szerkesztette Hrbácsek-Noszek Magdaléna, 143–157. Slovenská Ľupča: AbArt, 2013.

Polgár Anikó. „A variánsok sűrűjében: A műfordítás lezáratlanságának jelensége Devecseri Gábornál". In *Nova Posoniensia VI.,* szerkesztette Misad Katalin és Csehy Zoltán, 90–113. Pozsony: Szenczi Molnár Albert Egyesület, 2016.

Porteous, Alexander. *The Forest in Folklore and Mythology*. Mineola, New York: Dover, 2002 [1928].

Radics Viktória. „A lét egyedül". *Jelenkor* 54, 5. sz. (2011): 563–571.

Rand, Edward Kennard. *Ovid and His Influence*. Boston, Mass.: Marshall Jones Company, 1925.

Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero.* Translated by F. Robbins and S. E. Jelliffe. New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914. (Eredeti megjelenés: *Der Mythus von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung.* Wien–Leipzig: Franz Deuticke, 1909.)

Rapcsák Balázs. „Hang". In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette Kricsfalusi, Kulcsár Szabó, Molnár és Tamás, 267–272. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

Raval, Shilpa. „»A Lover's Discourse«: Byblis in *Metamorphoses* 9". *Arethusa* 34, 3. sz. (2001): 285–311.

Rimell, Victoria. *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination.* New York: Cambridge University Press, 2006.

Rimell, Victoria. *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire's Inward Turn.* New York: Cambridge University Press, 2015.

Rimell, Victoria. „After Ovid, After Theory". *International Journal of the Classical Tradition* 26, 4. sz. (2019): 446–469.

Rissanen, Mika. „The Hirpi Sorani and the Wolf Cults of Central Italy". *Arctos* 46 (2012): 115–135.

Ritoók Zsigmond. „A magyar Homérosz-fordítások: XX. század". In *A klasszikusok magyarul,* szerkesztette Hajdu Péter és Ferenczi Attila, 70–117. Budapest: Balassi, 2009.

Ritoók Zsigmond, „Amphión és Icarus". Fordította Krupp József. In *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok*, szerkesztette Ferenczi Attila, Kozák Dániel és Tamás Ábel, 367–380. Budapest: Osiris Kiadó, 2009.

Robertson, Noel. „The Ritual Background of the Erysichthon Story". *The American Journal of Philology* 105, 4. sz. (1984): 369–408.

Roessel, David. „The Significance of the Name *Cerinthus* in the Poems of Sulpicia". *TAPhA* 120 (1990): 243–250.

Rogge, Sabine. *Die Attischen Sarkophage: Achill und Hippolytos.* Die Antiken Sarkophagreliefs Band 9 Teil 1. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1995.

Rohde, Erwin. *Der griechische Roman und Seine Vorläufer.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.

Rónay László. *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében.* Budapest: Szépirodalmi, 1979.

Rosati, Gianpiero. *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio.* Firenze: Sansoni Editore, 1983.

Rosati, Gianpiero. „*Et Latet et Lucet*: Ovidian Intertextuality and the Aesthetics of Luxury in Martial's Poetry". *Arethusa* 50 (2017): 117–142.

Rosenmeyer, Patricia A. *Ancient Epistolary Fictions: The Letter in Greek Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Rosenmeyer, Patricia A. „Ovid's *Heroides* and *Tristia*: Voices from Exile". *Ramus* 26 (1997): 29–55.

Roussel, Déborah. *Ovide épistolier.* Bruxelles: Éditions Latomus, 2008.

Rumpf, Lorenz. „Bucolic nomina in Virgil and Theocritus". In *Vergil's Eclogues*, edited by Katharina Volk, 64–78. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Rung Ádám. „Aeneas, az etruszk antihős". In *Studia Classica: Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből,* szerkesztette Bárány István, Bolonyai Gábor, Ferenczi Attila és Vér Ádám, 261–288. Antiqua et Orientalia 4. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015.

Rung Ádám. „Építő és romboló leírás Propertius IV. 1a elégiájában". *Ókor* 15, 4. sz. (2016): 42–51.

Rüpke, Jörg. *Die Religion der Römer: Eine Einführung.* München: C. H. Beck, 2006.

Rüpke, Jörg, ed. *The Blackwell Companion to Roman Religion.* Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.

Scapini, Marianna. „Augustus and Dionysus' Triumph: A Nonexistent Paradox". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 55 (2015): 185–209.

Schanz, Martin und Hosius, Carl. *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian 2: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian.* München: Beck, 1935.

Schefold, Karl. *La Peinture Pompéienne: Essai sur l'évolution de sa signification.* Traduction de Jean-Michel Croisille. Bruxelles: Latomus, 1972.

Schiesaro, Alessandro. „Ibis redibis". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34, 67. sz. (2011): 79–150.

Schmeling, Manfred. „»Omnia mutantur«: Das Paradigma der Metamorphose im transkulturellen Prozess: Von Ovid über Ransmayr und Rushdie zu Darrieussecq". In *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext,* herausgegeben von Eva Dewes und Sandra Duhem, 333–357. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

Schmitzer, Ulrich. „Neue Forschungen zu Ovid". *Gymnasium* 109 (2002): 143–166.

Schmitzer, Ulrich. „Neue Forschungen zu Ovid: Teil II". *Gymnasium* 110 (2003): 147–181.

Schmitzer, Ulrich. „Rom in der (nach-)antiken Literatur: (Re-)Konstruktion und Transformation der urbanen Gestalt der Stadt von der augusteischen Zeit bis zur Moderne". *Gymnasium* 112 (2005): 241–268.

Schneyer, Johannes Baptist. *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150–1350, 1–9, Register 10–11, (erarbeitet von Charles Lohr*

u.a.), Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters 43/1–11. Münster: Aschendorff 1969–1990.

Schwindt, Jürgen Paul. *Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, Metamorphosen 3, 131–259).* Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge 2, Band 150. Heidelberg: Winter Verlag, 2016.

Scodel, Ruth S. and Thomas, Richard F. „Virgil and the Euphrates". *The American Journal of Philology* 105, 3. sz. (1984): 339.

Scott, Kenneth. „The Political Propaganda of 44–30 B. C.". *Memoirs of the American Academy in Rome* 11 (1933): 7–49.

Séchan, Louis. „La légende d'Hippolyte dans l'antiquité". *Revue des Études Grecques* 24, 107. sz. (1911): 105–151.

Segal, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet.* Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1989.

Segal, Charles. „Orpheus and Augustan Ideology". *Transactions of American Philological Association* 103 (1972): 473–494.

Segal, Charles. „Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*". *Arion* 5, 3. sz. (1998): 9–41.

Segal, Erich. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus.* Oxford: Oxford University Press, 1987. (Eredeti megjelenés: Cambridge: Harvard University Press, 1968.)

Sheppard, Anne. „Imagination". In *A Companion to Ancient Aesthetics*, edited by Pierre Destrée and Penelope Murray, 366–380. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

Sharrock, Alison. „*Ars amatoria – Ars poetica*". In *Arte perennat amor,* cur. Landolfi e Monella, 57–77. Bologna: Pàtron Editore, 2005.

Simon Attila. „Trauma és (a)phonia: Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének Philomela-epizódjáról". *Alföld* 68, 8. sz. (2017): 88–105.

Simon, Attila. „Man and Other Political Animals in Aristotle". In *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, edited by Zoltán Kulcsár-Szabó, Tamás Lénárt, Attila Simon and Roland Végső. Basel: Springer, 2020 (előkészületben).

Simon Lajos Zoltán. „A Fasti-kutatás új irányai". *Antik Tanulmányok* 52, 2. sz. (2008): 255–263.

Skulsky, Harold. *Metamorphosis: The Mind in Exile.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Sogliano, Antonio. *Le pitture murale Campane.* Napoli: Giannini, 1879.

Solodow, Joseph B. *The World of Ovid's Metamorphoses.* Chapel Hill–London: University of North Carolina Press, 1988.

Solodow, Joseph B. „Ovid's *Ars amatoria*: The Lover as Cultural Ideal". *Wiener Studien* 90 (1977): 106–127.

Spentzou, Efrossini. *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Stapleton, Michael L. *Harmful eloquence*: *Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

Stroh, Wilfried. *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung.* Amsterdam: Hakkert, 1971.

Stroh, Wilfried. *Meghalt a latin, éljen a latin! Egy nagy nyelv rövid története.* Fordította Dévény István. Budapest: Typotex, 2011. (Eredeti megjelenés: *Latein ist tot, es lebe Latein! Kleine Geschichte einer großen Sprache.* Berlin: List Verlag, 2007.)

Swetnam-Burland, Molly. „Encountering Ovid's Phaedra in House V. 2. 10–11, Pompeii", *AJA* 119, 2. sz. (2015): 217–232.

Szekeres Csilla. „Valóság és illúzió: művészetelméletek Rómában". In *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*, szerkesztette Gesztelyi Tamás, 9–20. AGATHA XXVI. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.

Szilágyi János György. „Plautus és magyar fordítása". In Plautus. *Vígjátékai.* II. kötet. Fordította Devecseri Gábor, 549–576. Budapest: Magyar Helikon, 1977.

Szilágyi János György. „Arachné". In Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, 217–233. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.

Szilágyi János György. „Az »Átváltozások« költője". In Szilágyi János György, *Paradigmák: Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, 31–59. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.

Szilágyi János György. „Impletae modis saturae". In Szilágyi János György. *Szirénzene: Ókortudományi tanulmányok*, 96–135. Budapest: Osiris, 2005 (1981).

Szilágyi János György. „Devecseri Gábor (1917–1971)". In Szilágyi János György, *A tenger fölött: Írások ókori görög és itáliai kultúrákról,* 348–354. Budapest: Gondolat, 2011.

Szilágyi János György. „Egzisztenciális tudomány: Interjú Szilágyi János Györggyel (1. rész)". *Enigma* 23, 87. sz. (2016): 28–123.

Szilágyi János György. „Egzisztenciális tudomány: Interjú Szilágyi János Györggyel (2. rész)". *Enigma* 23, 88. sz. (2016): 17–90.

Szilágyi János György. „*Facit indignatio versum*: Szilágyi János György (Budapest) levele Alföldy Gézának (Bonn), 1990. jan. 20.". Szerkesztette Komoróczy Géza. *Ókor* 16, 4. sz. (2017): 82–84.

Szilvay Máté. „Az a művész, aki belehal". *Prae: A művészeti portál*, 2012. jan. 9. (Online elérhetőség: http://www.prae.hu/article/4484-az-a-muvesz-aki-belehal.)

Szűcs Balázs Péter. „Egy nap, amikor". *Palócföld* 61, 2. sz. (2015): 88–89.

Tamás Ábel. „A várost olvasó könyv – a könyvet olvasó város: Az irodalmi kommunikáció színrevitele Ov. *Trist.* III. 1-ben". *Ókor* 9, 3. sz. (2010): 30–39.

Tamás Ábel. „Ovidius Horatiusa: a »nevetséges« mint hajtóerő az *Ars Poeticá*ban". Fordította Rung Ádám. In *Et al. – Kritikai Elmélet Online: Antik nevetés*, szerkesztette Pál Katalin. 2015. (Online elérhetőség: http://etal.hu/kotetek/antik-nevetes-2015/tamas-ovidius-horatiusa.)

Tarnai Andor. *A magyar nyelvet írni kezdik: Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Tarrant, R. J. „Ovid". In *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, edited by L. D. Reynolds, 268–273. New York: Oxford University Press, 2005 [1983].

Theodorakopoulos, Elena. „Clousure and Transformation in Ovid's Metamorphoses". In *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, edited by Philip Hardie, Alessandro Barchiesi and Stephen Hinds, 142–161. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999.

Thibault, John C. *The Mystery of Ovid's Exile*. Berkeley: University of California Press, 1964.

Thomka Beáta. *Tolnai Ottó*. Pozsony: Kalligram, 1994.

Thomsen, Mary H. *Detachment and Manipulation in the Exile Poems of Ovid: Dissertation*. Berkeley: University of California, 1979.

Thorsen, Thea S. *Ovid's Early Poetry: From his single Heroides to his Remedia amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Tissol, Garth. *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Tola, Eleonora. „Chronological Segmentation in Ovid's Tristia: The Implicit Narrative of Elegy". In *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*, eds. Genevieve Liveley and Patricia Salzman-Mitchell, 51–67. Columbus: The Ohio State University Press, 2008.

Tomei, Maria Antonietta. „Danaidi in rosso antico dal Palatino". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 112 (2005–2006): 379–384.

Toohey, Peter. *Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. London–New York: Routledge, 1996.

Traill, David A. „Horace *C.* 1.3: A Political Ode?". *The Classical Journal* 78, 2. sz. (1982–1983): 131–137.

Traube, Ludwig. *Vorlesungen und Abhandlungen: Vol. II. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters.* Herausgegeben von Paul Lehmann. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1911.

Tschiedel, Hans Jürgen. *Phaedra und Hippolytus: Variationen eines tragischen Konfliktes.* Bonn: Habelt, 1969.

Tuhári Attila. „Széljegyzet az Ibis egyik helyéhez (621–622)". *Antik Tanulmányok* 57 (2013): 111–115.

Vajna János. „Devecseri költészete": *Élet és Irodalom* 19, 5. sz. (1975): 10.

Verducci, Florence. *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum.* Princeton: Princeton University Press, 1985.

Veyne, Paul. *Roman Erotic Elegy.* Translated by David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Viarre, Simone. „Pygmalion et Orphée chez Ovide". *Revue des Études Latines* 46 (1968): 235–247.

Videau-Delibes, Anne. *Les* Tristes *d'Ovide et l'élégie romaine: Une poétique de la rupture.* Paris: Editions Klincksieck, 1991.

Vizkelety András. *„Világ világa, virágnak virága…": Ómagyar Mária-siralom.* Budapest: Európa, 1986.

Vizkelety András. *Az európai prédikációirodalom recepciója a Leuveni Kódexben / Die Rezeption der europäischen Sermonesliteratur im „Löwener Kodex".* Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Volk, Katharina. *The Poetics of Latin Didatic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

Volk, Katharina. „*Ars Amatoria Romana*: Ovid on Love as a Cultural Construct". In *The Art of Love*, ed. Gibson, Green and Sharrock, 235–251. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Wallace-Hadrill, Andrew, „Time for Augustus: Ovid, Augustus and the Fasti". In *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble,* edited by M. Whitby et al., 221–230. Bristol–Illinois: Bristol Classical Press – Bolchazy-Carducci, 1987.

Watson, Patricia. „Ovid and *Cultus*: *Ars amatoria* 3. 113–28". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 112 (1982): 237–244.

Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice.* Farnham: Ashgate, 2010[2].

Welwei, Karl-Wilhem. „Das Angebot des Diadems an Caesar und das Luperkalienproblem". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 16, 1. sz. (1967): 44–69.

Wheeler, Stephen M. „Imago mundi: Another View of Creation in Ovid's Metamorphoses". *The American Journal of Philology* 116, 1. sz. (1995): 95–121.

Wilkinson, L. P. *Ovid Recalled.* Cambridge: Cambridge University Press, 1955.

Wilkinson, L. P. *Ovid Surveyed.* Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

Williams, Gareth D. *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry.* Cambridge Classical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Williams, Gareth D. *The Curse of Exile: A Study of Ovid's Ibis.* Cambridge Philological Society, Supplementary Volume 19. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1996.

Williams, Gareth D. „Ovid's Exile Poetry: *Tristia, Epistulae ex Ponto* and *Ibis*". In *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, 233–245. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Williams, Gareth D. „Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart", In *Brill's Companion to Ovid*, ed. Barbara Weiden Boyd, 337–382. Leiden–Boston–Köln: Brill, 2002.

Wills, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion.* Oxford–New York: Clarendon Press–Oxford University Press, 1996.

Wiseman, T. P. *Remus: A Roman Myth.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Wiseman, T. P. *The Myths of Rome.* Exeter: University of Exeter Press, 2004.

Wiseman, T. P. „Satyrs in Rome? The Background to Horace's Ars Poetica". *The Journal of Roman Studies* 78 (1988): 1–13.

Wiseman, T. P. „The God of the Lupercal". *The Journal of Roman Studies* 85 (1995): 1–22.

Wiseman, T. P. „Ovid and the Stage". In *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium,* edited by Geraldine Herbert-Brown, 275–299. Oxford: Oxford University Press 2002.

Woodman, A. J. „Horace's Odes *Diffugere niues* and *Soluitur acris hiems*". *Latomus* 31, 3. sz. (1972): 752–778.

Woodruff, Paul. „Mimesis". In *A Companion to Ancient Aesthetics,* edited by Pierre Destrée and Penelope Murray, 329–340. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

Worman, Nancy. „The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts". *Classical Antiquity* 16, 1. sz. (1997): 151–203.

Zanker, Paul. „Augustus és az új állam mitikus felmagasztalása". Fordította Götz Andrea. *Ókor* 10, 1. sz. (2011): 61–71.

Zimmermann, Bernhard. „Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum: Zur Poetik der Liebesdichtungen Ovids". In *Ovidius redivivus: Von Ovid zu Dante*, herausgegeben von Michelangelo Picone und Bernhard Zimmermann, 1–21. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.

Ziolkowski, Theodore. *Ovid and the Moderns.* Ithaca–London: Cornell University Press, 2005.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies.* London: Verso, 1997.