

KÖNYVSZEMLE

Paolo Isotta: *La dotta lira. Ovidio e la musica*. Venezia, Marsilio Editori, 2018.

Az újkori európai zene Ovidiusszal kezdődik – Paolo Isotta zenetudós ezzel a megállapítással indítja könyvét (24). Peri 1598-as *Dafné*jának prológiusában ugyanis maga Ovidius lép a színpadra. Ottavio Rinuccini librettójának egyik mondatából – „quel mi son’io che su la dotta lira / cantai le fiamme de’celesti amanti” – származik a mű címe: *dotta lira*. Isotta hatalmas terjedelmű – témától függően olykor terjengős, szerzteágazó, másutt viszont feszes és adatokban, gondolatokban gazdag – monográfiája valóban hiánypótló, hiszen az Ovidius-utóéletet feldolgozó szakirodalom eddig csak néhány zeneműre figyelt, a témában kimerítő összefoglalás még nem született. Ráadásul míg a kortárs kultúra ovidiusi vonatkozásait vizsgáló külföldi és magyar kutatástörténet szinte kizárólag az irodalommal és képzőművészettel foglalkozott, addig Isotta a kortárs zene – akár még kiadatlan és be nem mutatott, általa is csak partitúrából ismert – műveit is elemzi, azokról markáns ítéleteket fogalmaz meg. A könyv ismertetésénél néhány olyan szempontot emelek ki, amelyek ókortudományi szempontból megtermékenyítők lehetnek.

Az Ovidius halálának kétezredik évfordulójára írott mű első két, rövid és izgalmas fejezete az olasz (és érintőlegesen a német) opera műfajának születését járja körül, korabeli dokumentumokat, elméleti vitákat felidézve, Aldo Manuzio *Metamorphoses*-kiadásának metszeteit, festményeket elemezve, a librettók Ovidius-idézeteit akkurátusan számontartva és fölsorolva. Érdekes észrevétele, hogy bár az opera születését megelőző és övező írások a tragédia műfaját kívánják fölleveníteni, így ismételten Aristotelés irodalomelméletére, illetve a horatiusi *Ars poeticára* hivatkoznak, mégis az új műfaj meghatározó nyelvi-grammatikai mintája a pásztorjáték, a *favola pastorale*. Isotta amellet érvel, hogy az operák műfaji önmeghatározása a vergiliusi és ovidiusi mintákra utal: „a zenedráma első példái nem a tragédiaköltőkre, hanem Vergiliusra és Ovidiusra tekintenek” (25). Ezzel összefüggésben helyesen mutat rá, hogy a több opera prológiusában vitatkozó két allegorikus alak, Tragédia és Elégia párbeszédének ősmintája az *Amores* harmadik kötetének első elégiájának szcenáriójában rejlik. Isotta szerint a vergiliusi és ovidiusi forrás nemcsak történeti érdekesség, hanem a két latin költő stílusa és elbeszélésmódja a zenei szerkesztésre is kihat, kitörölhetetlen nyomot hagyva az opera műfaján. Az előzmények között tárgyalja a *Fabula di Orfeo* című Poliziano-művet, és felhívja a figyelmet arra, ahogyan Poliziano az ovidiusi szövegből kiemeli és továbbépíti a Phanokléstől származó fiúszerelem-motívumot (34–35).¹ A második fejezet központjában Monteverdi *Orfeója* és az a történetileg-filológiai alaposan körüljárt probléma áll, hogy Pirrotta, a szövegkönyvíró miért cserélte le az eredeti, Orpheus halálával

¹ Ugyanakkor erőltetettnek tűnik az ovidiusi *levior lyra* (Met. X. 152) kifejezés értelmezése, miszerint a homoszexualitás megéneklésének hívószava lenne (39. 1. jegyz.).

végződő változatot egy másikkal, amelyben Apollo *ex machina* megjelenik, és az égbe emeli fiát. Isotta izgalmas fölvetést tesz, amennyiben Orpheus és Krisztus elterjedt azonosításában és az allegorikus-vallási olvasatban („interpretazione cristianizzabile”) találja a finálé magyarázatát (46–52).

Különösen érdekesek azok a kitérők, amelyek Ovidius zenéről szóló sorait vizsgálják, végigveszik a kommentárok magyarázatait, fordításait, és esetenként új, zeneelméletileg és történetileg megalapozott fordításra tesznek javaslatot. A kutatástörténetben sokat jegyzetelt sorokhoz, a *Met.* X. 145–148-hoz („ut satis impulsas temptavit pollice chordas / et sensit varios, quamvis diversa sonarent, / concordare modos”) és a *Met.* XI. 16–18-hoz („infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque ... / obstrepuere sono cit-harae”) fűzött meglátások egy részét (54–56, illetve 101–102) – szakmai kompetencia híján – nincs módomban megítélni, de a zenetudós módszertana tanulságos a latinisták számára is: nemcsak a hangszertörténetre és a görög zeneesztétika meglátásaira hivatkozik, hanem aprólékosan számba veszi az ovidiusi szöveg horatiusi, catullusi remiszenciáit. Meglátása szerint Ovidius „a zenéről mély és filozófiai koncepcióval, [...] tudományos ismerettel rendelkezett” (56), így szavait, megfogalmazásait komolyan kell venni. Isotta egyébként is gyakran említi, hogy a játékos ovidiusi szóhasználat minden esetben aprólékos lexikai pontosságra utal.²

A harmadik fejezet az Orpheus-feldolgozásokat veszi sorra a barokk kortól kezdve a kortárs zenéig. Miként az idézett levelekből, előszavakból kiderül, több szöveggönyvíró és zeneszerző ma már elképzelhetetlenül alapos szövegismerettel rendelkezett, és megkapó könnyedséggel tudta egymás mellé rendelni a görög és latin irodalmi művek feldolgozási módjait, esetenként megfogalmazásait, szavait (Isotta különösen Euripidést, Apollónios Rhodiost, Catullust, az ovidiusi *Heroidest*, Senecát vonja be a vizsgálódási körbe). Ezen túl egy-egy bizarr feldolgozás is elgondolkoztatja az olvasót az antik mítoszok értelmezési keretét illetően (Landi 1619-es operájában az alvilágban Orfeót Euridice nem ismeri föl, mint egy ijesztő idegentől, elfut előle, hiszen már ivott a felejtés vizéből – 61). Különös érzékenységre vall az, ahogyan Isotta Liszt egyik előszavában felismeri, hogy az Orpheus-témát ismertető komponista szövege ugyan ókori ábrázolásokra hivatkozik, de nem pusztán és nem elsősorban egy etruszk vázáról adott *ekphrasis*-ra, hanem Horatius- és Ovidius-szövegemlékekre épül (Hor. *Ars.* 391–392; Ov. *Met.* X. 86–108).

A negyedik, *Arianna e Medea* című fejezetből két excursus különös figyelmet érdemel. Az egyikben Cat. 63-ból és Lucr. II. 600–656-ból kiindulva érdekesítő sorok olvashatók a Kybelé-kultusz hangszereinek történetéről, utóéletéről, miközben a szerző nem hallgatja el, ha az ókori szövegek és ábrázolások alapján valami bizonytalan-nak vagy érthetetlennek tűnik zenei szempontból – például a *sistrum* fajtáit illetően

² Mivel Isottától nem idegen a szarkazmus, ezért a szerző egy latinista figyelmét fölhívja arra, hogy „per ammirare le precisione lessicale di Ovidio” vagy egyszerűen a helyes fordítás érdekében nem ártana a thesaurusok forgatása (198. 15. jegyz.), illetve a latin grammatika figyelembe vétele (szakmán kívüliként látható kaján élvezettel rója föl a tranzitív jelentésű ige és a belső accusativus föl nem ismerését – 101).

(135–141). Másik, hosszabb kitérője abból indul ki, hogy Ovidius kapcsán a szakirodalom gyakran beszél operai jellegről, de érdemes lenne megfordítani az állítást: nem a latin szerző szövegvilága operás, inkább az opera műfaja ovidiusi. Az ovidiusi (elsősorban nők szájába adott, euripidési mintájú) monológok – az opera témájától, a színpadi helyzettől teljesen függetlenül is – szövegszerűen hatottak a XVII–XIX. század librettóira, a *Heroides*, a *Metamorphoses* megfogalmazásai, motívumai folytonos hivatkozási alapot jelentenek a szövegkönyvírók számára (egészen Verdi középső korszakáig). Az operatörténetben igen jelentős a „*contrasto di affetti*” jelensége, vagyis a hirtelen érzelmi, gondolati váltás tipikus zenei ábrázolása, főleg az áriákat előkészítő recitativókban. Isotta példákkal igyekszik igazolni, hogy e „*contrasto di affetti*” zenei megoldásai olyan szövegmintákhoz kötődnek, amelyek forrása és mintája elsősorban Ovidius. Ugyanígy az ovidiusi hősnők leveleinek, szóbeli monológjainak felépítése – ellentétes érzelmek megfogalmazásán keresztül a végső döntésig való eljutás – az olasz operában él tovább, a *solita forma* hagyományában (*scena, recitativo accompagnato, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta/stretta*). Érdekes adalék, hogy az örülési jeleneteknél is kimutatható Ovidius hatása (112–113, 120–129).

Isotta két igen hosszú fejezetet szán Händelnek és Dittersdorf *Metamorphoses*-ciklusának. William Congreve *Semele*-librettója kapcsán éles szemmel ismeri föl, hosszú idézetekkel igazolja is, hogy az angol szöveg nemcsak – miként eddig hangsúlyozták – Ovidiusra, hanem legalább annyira Nonnos *Dionysiakájára* is utal (205–233). Thomas Broughton *Hercules*-szövegkönyvében pedig a szakirodalom által számon tartott Sophoklés- és Ovidius-mintán túl Euripidés ismeretére is felhívja a figyelmet (233–253). A filológiai éleslátást bizonyítják azon észrevételei, amikor az ókori szövegek kortárs fordításaiban egy-egy szó kiválasztásában (vagy akár egy nagy kezdőbetű félrevezető használatában) a zsidó-keresztény kultúrán alapuló szókincs nyomait mutatja ki, és föl hívja a figyelmet az ebből következő pontatlanságra (300). Másutt, igen jogosan, kiemeli, hogy a fordítások gyakran nem ügyelnek a latin jelzők kettős („valamilyen tulajdonsággal rendelkező”, illetve „valamilyen tulajdonságot a másikban előidéző”) jelentésére, a kettőség által eredményezett szemantikai sűrűsége vagy játékoságra; e fordítói-kommentárírói figyelmetlenség az Ovidius-szöveg zenével kapcsolatos részleteinek értelmezését is módosítja („la pregnanza del latino” – 315).

Az utolsó előtti fejezet a ritkábban feldolgozott *Metamorphoses*-mítoszok zenei utóéletét tárgyalja. Figyelemre méltó, ahogyan Isotta John Blow *Venus and Adonis*-operájának szövegében a *Metamorphoses*-háttérszövegen túl az *Amores* és az *Ars amatoria* stilisztikai hatására hívja föl a figyelmet (351–356). Ugyanígy tanulságos sorokat olvasni arról, ahogyan Picander a *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* Bach-kantáta szövegébe beleszővi a Hyacinthus-epizódot (*Met.* 162–219). Talán a szövegkönyvíró és a zeneszerző ezzel is érzékeltetni akarta – amit a modern szak- és kommentárirodalom új észrevételként ad elő –, hogy az Orpheus- és Midas-történet mélységesen összetartozik, a tragikus Orpheus alakjában Midas, a komikus Midaséban Orpheus tükröződik (371–372)? Az utolsó fejezet főhőse Richard Strauss; Isotta izgalmas bepillantást ad Hofmannsthal,

Stefan Zweig, Joseph Gregor és Strauss műhelymunkájába, és az antik világ feldolgozásának nietzschei vonásaira hívja föl a figyelmet (373–391).

A neves zenetörténész korábbi könyveiből is kiderült, hogy szerzőjük a görög–latin nyelv és irodalom meglepően tájékozott ismerője (nem melleleg kötelező oktatásának apostola), kiváló angol, francia és német műveltséggel, modern szakirodalmi tájékozottsággal, határozott politikai nézetekkel, harsány polemizáló nyelvezettel (éles nyelvű, gyakran gyalázkodó hangvételű zenekritikái miatt az egyik neves olasz operaház kitiltotta Isottát az előadásokról). Az Ovidius-könyv előneyei és hátrányai a főnti tulajdonságokból származnak: a szerző – ókori és modern nyelvekre egyformán kiterjedő – tudása valóban lenyűgöző, de ezt szereti is minduntalan megcsillogtatni, henccegő és önkellető megjegyzései miatt még az iskolázottabb olvasó is önmagán érzi a műveletlenség bélyegét. A szerző szarkazmusa, az olasz kulturális és oktatási élet, néhány népszerű zeneszerző és zenemű, egy-két elméletíró (így Adorno), még inkább a kortárs operajátszás és operaéneklés, mindenekelőtt azonban a historikus előadásmód („musealer Klangmaterialismus” – 256) elleni invektívái olykor szórakoztatók lehetnek, máskor viszont kellemetlen benyomást keltenek, főleg ha lábjegyzetből a főszövegbe tolakodva minduntalan megakasztják az ókori irodalmi szövegek és zenei művek elemzését. A csapongó témavezetésen túl az olvasó másik nehézsége a könyv eltolódott arányából ered. Ugyanígy nehéz mit kezdeni azzal, hogy a szerző indoklás, fogalmi tisztázás³ és párbeszédre való készség nélkül a saját világnézetét, erkölcsi-társadalmi-vallási értékítéleteit folyamatosan, tolakodón hangoztatja. Az angol újhumanista iskola és az assmanni monoteizmus-kritika inkább közvetett hatását, mintsem közvetlen ismeretét tükröző könyvben Ovidius a panteizmus, másutt a modern ateizmus hőse, ismét más lapokon a Rudolf Otto-féle *numinózus* költője.⁴ Ugyanígy – elemzés és megokolás nélkül – Isotta a vallás, a nacionalizmus és a családi-szexuális kötöttség hármasságát elnyomó hatalma elleni küzdelem előképének tekinti Ovidiust.⁵

Végül az Isotta-kötet kapcsán egy lényeges szempontot ki kell emelni: a monográfia a népszerűsítő és szaktudományos irodalom határmezsgyéjén mozog. Hatalmas példányszámban kelt el, nagy sajtóvisszhanggal, számos olyan olvasót szólított meg, akik az ókori irodalomban és/vagy a zenetörténetben, illetve e két tudományterület szakirodalmában kevésbé mozognak otthonosan. Érdeme, hogy Ovidiust és számos más ókori szerzőt (különösen a gyakran idézett Nonnost) képes népszerűsíteni, figyelmesen

³ Leginkább a panteizmus és ateizmus szinonimaként való használata zavaró – akár az ókori szövegek és filozófiai környezet, akár a kortárs kultúra kapcsán.

⁴ Isotta kereszténységkritikája (különösen protestantizmus- és puritanizmus-kritikája) néha sajátos meglátásokhoz vezet. Így Händel oratóriumait szembeállítja a szerző antik témájú operáival, és e két műfajon keresztül magát a Bibliát és az elnyomó kereszténységet a toleráns klasszikus ókorral. Az oratóriumokban a bibliai narratíva gyakran a kolonialista társadalom öngazolása, míg a klasszikus antikvitás mítoszaira és történelmére alapuló művek ideológiailag-társadalmilag ártatlanok lennének: „nazionalismo e religione sono in fondo una cosa sola” – 191.

⁵ Zavaró a könyvben többször visszatérő „Dio-patria-famiglia” – eredetét tekintve és a mai politikai nyelvezet alapján egyértelmű – szlogen használata.

választott hosszabb idézetekkel és okos, olykor szubjektív, érzelmileg telített magyarázataival hitelesen tudja megszerettetni az antik műveket. Zenetörténész könyvről van szó, így talán nem illik felsorolni a klasszika-filológiai tévedéseket, pontatlanságokat. Mindenesetre a monográfia határhelyzetéből (zenetudomány és ókori irodalom; népszerűsítő és szakirodalom) fakad Isotta módszerének egyik érdekessége: olykor a különféle ókori szövegek földidézését nem a szoros értelemben vett filológiai oknyomozás irányítja, hanem laza – ugyanakkor találó, műveltségileg imponáló – asszociációkat kínál föl egy-egy mű jobb megértésére. A zeneművek elemzésénél is ezzel a módszerrel él, és az egyes operák, zenekari művek föltárásánál valóban igen jól működik ez az asszociációs megközelítési mód: nemritkán a fölkínált párhuzamok az ókori szövegeknél is megvilágító erejűek. Ugyan elmosódik a határ a filológiai-irodalomtörténeti összefüggés és elemzést segítő asszociáció között, de az utóbbi nem hitelteleníti a mű szakmaiságát.⁶

Acél Zsolt

Gellérfi Gergő: *Allúziós technika és műfaji hatások Iuvenalis satírjaiban* (Antiquitas – Byzantium – Renascentia XXXV). Budapest, ELTE Eötvös József Collegium, 2018.

Aligha túlzás azt állítani, hogy az elmúlt évszázad hazai klasszika-filológiai kutatásai meglehetősen kevés figyelmet szenteltek Iuvenalis költészetének. Különösen nagy kontrasztnak tűnik ez – hogy a szóban forgó kötet tematikáját előrevetítsük –, ha meggondoljuk, hogy az utókorra hagyományozott másik két római satíraszerző, Horatius és Persius szakirodalmát tudományos publikációkon túl nemzetközileg elismert szövegkiadásokkal is gazdagították idehaza.⁷ Az utóbbi években viszont a helyzet látványos javulásának lehetünk tanúi, elsősorban szerzőnk munkásságának köszönhetően.⁸

A kezünkben tartott kötet⁹ – ahogy annak előszava is elárulja – a szerző doktori disszertációjának monográfiává átdolgozott változata, ami már önmagában is minőségi garanciát jelent. Ám figyelemmel kísérve Gellérfi pályájának alakulását, azt tapasztaljuk, hogy a fenti monográfia egyes részfejezetei, illetve az egyes fejezetek bizonyos

⁶ Érdemes ebben a vonatkozásban földidézni Borzsák István kommentárainak hasonló irodalmi, zenei asszociációit, amelyek gyakran oly találóak, hogy egy *Quellenforschungban* fölvázolt filológiai összefüggésnél is többet segítenek a magyarázott szöveg megértésénél.

⁷ *Némethy G.* (ed.): *A. Persii Flacci Satirae*. Budapestini 1903; *S. Borzsák* (ed.): *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig 1984. A műfajalapító Lucilius munkásságával egyébként újabban, pályája kezdetén írott kisebb tanulmánya után szintén Gellérfi kezdett el ismét foglalkozni.

⁸ Méltánytalan lenne azonban e helyütt elhallgatnunk Simon L. Zoltán kiváló tanulmányát a XV–XVI. századi humanista bukolikus irodalom Iuvenalis satírjaiból kölcsönzött szövegátvételeinek kontraszteremtést szolgáló szerepéről (*Simon L. Z.*: A bölcs Iuvenalis és a neolatin bukolika. *AntTan* 60 [2016] 187–204).

⁹ Elektronikus változata szabadon hozzáférhető az Eötvös Collegium honlapján: <http://honlap.eotvos.elte.hu/wp-content/uploads/2016/02/iuvenalis.pdf>.

problémakörei 2010 óta rendre megjelentek a gyűjteményes kötetek mellett nemcsak országos és egyetemi szakfolyóiratokban (Antik Tanulmányok, Corollarium, Antikvitás & Reneszánsz) magyar nyelven, hanem hazai és külföldi kiadású nemzetközi folyóiratokban (ACD, AAntHung; Graeco-Latina Brunensia) egyaránt. Ennek alapján két dolog világos. Egyrészt Gellérfi disszertációja egy pontosan megtervezett, részleteiben is alapos vizsgálatot és kidolgozást megkövetelő évtizedes kutatómunka eredménye. Mint ilyen azonban – szemben a hasonló felépítésű munkákkal – mégsem csupán az egyes fejezetek egymással laza kapcsolatban álló csoportja. Vizsgálatának területeit ugyanis nem a szerzői önkény, hanem a különböző irodalmi műfajok jelölték ki, így a kötet egységes, különböző részei pedig egymást erősítik. Jól példázza ezt a kötet utolsó fejezete, ahol addigi eredményeinek gyakorlatban megmutatkozó szintézisét adja a szerző: amiről addig értekezett, azt a 3. szatíra elemzésén keresztül szerves működés közben is megtapasztalhatjuk. Másrészt a fentiek következtében a dolgozat anyagának egy része immár háromszoros, hazai és nemzetközi lektoráláson átesett szöveg: méltán bízhat tehát tudományos értékében a reménybeli olvasó.

A kötet további, aligha túlértékelhető jellemzője, hogy minden egyes citált latin szövegrész esetében közli a szerző irodalmi igényű, ám a nyelvi pontosság jegyében prózában közölt fordítását. Ezáltal a kötet olyan olvasók, irodalomtörténészek számára is könnyen használható, akik netán a latin nyelv, esetlegesen Iuvenalis korántsem könnyed stílusa okán nehézségekbe ütköznének. A kötet ráadásul a lehetőségek határáig felhasználóbarát: nem elégszik meg ugyanis egy adott versidézett első előfordulási helyén történő tolmácsolásával, hanem ismételt előfordulás esetén is szerepelteti annak fordítását. Jóllehet ezen esetek száma nem túl nagy, az olvasó méltán érezhet hálát a szerző figyelmességéért.

Amennyiben tömören össze kívánjuk foglalni Gellérfi célkitűzését, elmondhatjuk, monográfiájában azt vizsgálja, hogy a kontrasztimitáció eszközének alkalmazásával milyen módon játszik rá Iuvenalis az általa programszerűen elutasított (de nem leértékelt, csak redukálódott produktivitásuk miatt az általa elérni kívánt hatás keltesére már kevésbé alkalmas) irodalmi műfajokra, hogy ezek elemeinek felidézésével még élesebben határolja el szatíráinak – legalábbis szavai tanúsága alapján – a valóságot feltárni kívánó mondanivalóját ezen idealizáló műfajok tartalmától. Ezt pedig nagyrészt a szatíra és az ezen műfajok között fennálló (formai és tartalmi) ellentétek kidomborításával kívánja elérni.

Fontosnak tartjuk hangsúlyozni, hogy a kötetben felhasznált anyag évszázados filológiai tudásfelhalmozás eredménye. A kötet célja ugyanis legkevesebbé sem merül ki ismeretlen szövegpárhuzamok felderítésében – noha ilyenre is számos példát láthatunk, s ez az eddigi vizsgálatokat tekintetbe véve szintén nem elhanyagolható eredmény. Az ismert kapcsolódási pontok közül azokat vizsgálja – tehát nem is az összes párhuzamos helyet –, amelyek az általa tárgyalt kérdés vonatkozásában figyelmet érdemelnek, vagyis amelyek mögött felfedezhetőnek látszik olyasféle tudatosság, amely az iménti költői célt – vagyis a kontrasztteremtés szándékát – szolgálja.

A iuvenalisi kutatástörténet jelen állásával és kérdéseivel foglalkozó bevezető után a satíraszerző által már improduktívnak ítélt műfajok célzott hatáskeltés érdekében történő alkalmazásáról: az elégia és a bukolika satírákban fellelhető áthallásairól értekeznek. Legfőbb, a felsorakoztatott szöveghelyek által is igazolt megállapítása, hogy az említett, idealizáló műfajok szövegelemeinek szerepeltetése nem parodisztikus célzattal történik, hanem egyértelműen az idealizált világ és a satírák hangoztatott realizmusa közötti távolság kidomborításának eszköze. Így elégikus vonásokkal elsősorban az elhajló szerelmi viszonyok ábrázolásakor találkozunk. Ami a bukolikus áthallásokat illeti, felettebb izgalmas Gellérfinék a 12. satíra vizsgálata során tett megállapítása, miszerint miközben saját megnyilvánulásait „bukolikus manírban” ábrázolja a költő, addig a tőle időben, térben, élethelyzetben távol eső eseményeket, állapotokat viszont epikus színezettel (39, 182).

Ezt követően a számos műfaji és tematikai rokonságot mutató – Iuvenalist talán személyesen is ismerő – kortárs, Martialis epigrammaköltészetének bizonyos tematikai hasonlóságot mutató darabjairól mutatja ki azok kapcsolatát a iuvenalisi oeuvre bizonyos pontjaival. Ahogyan a kötet olvasásakor a recensensben, úgy minden bizonnyal más olvasóban is felmerülhet a kérdés, hogy tizennégy könyvnyi, a kortárs viszonyokat is pellengérré állító martialis epigrammában mennyire tekinthető tudatosnak rokon témák Iuvenalis darabjaiban történő párhuzamos megjelenése. Ezért fontos hangsúlyozni, hogy Gellérfi mindezt kellő visszafogottsággal és józan ítélőképességgel vizsgálja (vö. például 70. oldal 2. bekezdés), amely módszer az olvasót is meggyőzi a szerző által hozott egyezések relevanciája felől. Módszere bizalmat ébreszt bennünk a nyilvánvaló szövegpárhuzamok mellett azokban az esetekben is, amikor a kapcsolat elsőre nagyon távolinak tűnik, ahol lényegében a szavak egyike sem egyezik, ám a téma, a szinonim szóhasználat és az azonos metrikai pozíció mégiscsak párhuzamot von a két hely között (69–70). A lehető legjózanabbul viszonyul a martialis nevek átvételének kérdéséhez (72–75), ráadásul eddig még nem regisztrált szövegallúzióval is gazdagítja tudásunkat.

A prózai írók (elsősorban Cicero, Tacitus és Quintilianus) hatásának vizsgálatakor – amely esetben a szövegszerű kapcsolatok bizonyítása sokkal nehezebb – a szerző szintén fokozott mértéktartással jár el: az általa idézett néhány szöveghely vonatkozásában az olvasónak nem marad kétsége a kapcsolat meglétét illetően. Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy az ez irányú következtetések levonását nagymértékben megnehezíti, hogy a Iuvenalis által feltételezhetően használt történeti munkák egy része nem maradt ránk. Újabb szöveghelyek bevonásával ebben a fejezetben is találkozunk.

Iuvenalis mitológiai eszköztárának vizsgálatakor – amely a szerző állítása alapján szükségképpen és önmagában is kontrasztteremtő hatással bír (vö. 102–103) – Gellérfi sorra veszi azokat a helyeket, ahol a mitológiai anyag felhasználása során Iuvenalis demitizálja, hétköznapivá vagy közönséggé silányítja a költőelődei által felhasznált anyagot (például a *scrofa* kifejezés használata az Aeneas-mítosz esetében vagy Amphion könyörgése gyermekei érdekében felesége haláláért (107–108), ezáltal pedig repedéseket hozva létre a felhasznált mitológiai anyagban lerántja róluk az idealizáltság leplét (például a 6. satíra aranykor-ábrázolása), egyúttal beépíthetővé teszi őket saját világképebe,

a kortárs, javulni, de tovább már romlani sem képes erkölcsi állapotok kényszerű jelenvalóságába. Ennek hangsúlyos eszköze az életműben a világekorszak-mítosz többszöri felbukkanása, amelynek egyik előfordulása, illetve az ott olvasható *nona aetas* kifejezés évszázadok óta foglalkoztatja a filológusokat, és amely a magyar Iuvenalis-kutatásban is jelentős nézetkülönbségekhez vezetett, s mint ilyen, lényegében a múlt századi hazai Iuvenalis-filológia egyedüli számottevő mozzanatáért felelős. Gellérfi felveszi ezen vita (minden bizonnyal az egyik szerző tragikusán korai halála következtében) elejtett fonálát, és dolgozatában hosszas elemzést szentel a világekorszak-mítosz háromszori előfordulásának és különböző változatainak.

A szerző – véleményünk szerint is helyesen – Horváth István Károly nézetét fejlesztí tovább (141),¹⁰ s ad ezáltal elfogadható magyarázatot – a monográfia fő gondolköréhez kötődően – (lényegében a vergiliusi permanens aranykor-képzet Iuvenalis általi visszájára fordításával) a kilencedik *aetas* meghatározása során felmerülő számítási nehézségekre, hangsúlyozva ugyanakkor az efféle szörszálhasogató számolgatásnak a iuvenalisi szöveg és szándék szempontjából való irrelevanciáját (143–144).

Szintén élelétátsról tanúskodik a szerző ugyanezen fejezetben olvasható gondolata a 13. szatíra 53–59. sorainak azon kijelentése kapcsán, hogy az aranykorban a legkisebb vétekért is a legsúlyosabb büntetés járt (142–143). A szerző véleménye szerint Iuvenalis – hozzáteszük, már csak az emberi természet sajátosságai miatt is – nyilvánvalóan szürreális helyzetet ábrázol. Nagyon találónak érezzük Gellérfi pusztán kérdésként megfogalmazott felvetését, miszerint elképzelhető, hogy Iuvenalis az iménti sorokkal Nero uralkodására kívánt utalni.

Ezek után a iuvenalisi költészet epikus vonásainak feltárásával foglalkozó rész következik, amely egyben a kötet legterjedelmesebb fejezete. Amíg ugyanis az eddigi műfajoknak csak eseti szerep jut a kívánt cél (kontraszteremtés) elérésében, addig az eposzköltészetből merített elemek azontúl, hogy mennyiségi szempontból is tútesznek a más műfajokból merített allúziók számán, egyes szatírák esetében összefüggő utalásrendszert is képeznek. Iuvenalis gazdagon kihasználja a stílusrétegek ütköztetésének lehetőségét. Ennek feltérképezése révén pedig Gellérfi nemcsak az intertextualitás eszközét minden korábbi szatíraszerzőnél nagyobb mértékben használó Iuvenalis epikus allúzióinak összetettségére világít rá, de ennek fényében rehabilitálja is a iuvenalisi életmű legtöbb kritikát kapott két darabját, a 4. (188–204) és a 12. szatírákat (179–187): részletes elemzés során bizonyítja, hogy az azokban található kohéziós problémák tudatos szerkesztettség eredményei, amelyek fontos szerepet játszanak a mondanivaló érzékelésében.

A kötet utolsó, 7. fejezetében az életmű egyik legismertebb és allúziókkal leginkább átszótt darabjának, Iuvenalis 3. szatírájának elemzésén keresztül mutatja be a szerző, miként is működik az általa vizsgált költői eszköz a gyakorlatban egy egységes irodalmi

¹⁰ Érdemes megjegyezni, hogy Borzsák vitacikkére írt válaszában már Horváth is átmeneti korszakok nélkül, az új ciklus gyors lefolyását követően beálló kort érti a iuvenalis által kilencediknek nevezett *aetas* alatt (Horváth I. K.: Egy szó két betűje a Iuvenalis-filológiában. AntTan 13 [1966] 127–141).

alkotás esetében. Elemzése során értékes gondolatokkal gazdagítja a szatíráról alkotott eddigi képünket. Minden bizonnyal ez a munka egyik legérdekesebb fejezete.

A kötetben található prózafordítások már csak mennyiségük és a széleskörű használhatóságot elősegítő szerepük miatt is említést érdemelnek. Gellérfi nem csekély érdeme, hogy a metrumhú műfordítások helyett minden egyes idézet esetében saját prózafordítást készített, jelentősen megkönnyítve ezzel a kötet használatát a laikus (és talán a szakavatott) olvasó számára is, sokkal inkább, mint versmérték által kötött fordításokkal tehette volna. Ezek közül kifejezetten említésre érdemesnek tartok néhány különösen jól sikerült megoldást. Szép magyarázással találkozunk a 11. oldal 10. jegyzetében (később még a 122. oldal 418. jegyzetében, a 144. oldal 503. jegyzetében, illetve a 152. oldal 541. jegyzetében is), ahol az *omne in praecipiti vitium stetit* kifejezés frappáns visszaadásaként ezt olvashatjuk: „Minden bűn a tetőpontjára hágott”. Szellemes, egyszerűsre mind a szó legpontosabb értelmét is visszaadó fordítását láthatjuk a *buccae* szónak: *notaeque per oppida buccae* „minden városban ismert pofák” (67–68; 238. 919. jegyz.). Különösen találónak éreztem a 111. oldal 384. jegyzetében a *quassatum* és *poscentem* szavak fordítását is: *tu Beneventani sutoris nomen habentem / siccabis calicem nasorum quattuor ac iam / quassatum et rupto poscentem sulphura vitro* (Iuv. 5. 46–48) „Te egy beneventumi varga nevét viselő, négyorrú kelyhet ürítesz, mely már rozszant és kén után sóvárog repedt üvege”. A 177. oldal 644. jegyzetében a *minor sacrilegus* meglehetősen sikerült fordításaként a „piti templomrabló” kifejezéssel találkozunk. A 209. oldal 776. jegyzetében pontossága mellett különösen találó megoldásnak tartom a *remigium alarum* kifejezés „szárnyezőit” (Verg. *Aen.* 6. 19) fordítását. Hasonlóképpen érzékletesen, az eredetinel hatásosabban sikerült visszaadni a *vetus cista* iuvenalisi kifejezést (211. 786. jegyz.), amikor azt a magasabb stílusértéket képviselő „kiszolgált kosár” formában ülteti át a szerző, ahogyan ugyanitt az *opici mures* kifejezést is a magyar fülhöz jobban illeszkedő, az átlagos olvasó számára is közérthető „barbár egerek” szószzerkezettel adja vissza. A 214. oldal 801. jegyzetében pedig a *tenui tibicine* alliterációjának elvesztéséért szokatlan és találó szókapcsolattal kárpótol bennünket: a fordításban „vézna oszlopok”-ról olvasunk.

Mint a metrikus fordítás elkötelezett hívének – bár a másik iskola párhuzamos létjogosultságát és vitathatatlan érdemeit a jelen kötet, vagy például hogy helyben maradjunk, Gellérfi ilyen formában nemrég megjelent 3. szatíra-fordítása kellőképpen bizonyítja¹¹ –, különösen kellemes olyan helyekre bukkanni, ahol a prózafordításon keresztül is utat tör magának a versmérték, és akaratlanul is iambikus vagy daktilikus félsorok szivárognak a szövegbe. Ilyennel találkozunk a 73. oldal 256. jegyzetében egy martialis sor átültetésekor (*negare iussi, pernegare non iussi*, Martial. 4. 81. 5). A sor így hangzik magyar fordításban: „[A]zt mondtam, mondj nemet is, *nem azt hogy mindig mondj nemet!*” (az eredeti persze sánta jambus). De megemlíthető még a 207. oldal 767. jegyzetében Ov. *met.* 3. 156–157. sorainak fordítása is (*succinctae sacra Dianae, /*

¹¹ Gellérfi G.: Elhagyom a várost! Iuvenalis 3. szatírájának fordítása. Antikvitás & Reneszánsz III. Szeged 2019. 131–144.

cuius in extremo est antrum nemorale recessu), amely egy versláb híján teljes hexamertert ad ki: „a fegyveres Diana szent helye, legmélyén pedig erdei barlang”.

Az iménti átültetések értékét, egyben a velük szemben támasztott bizalmat tovább növeli, hogy hibát csak elhanyagolható mértékben találtam bennük, s azok sem feltétlenül félrefordítás eredményei. Pusztán a kontextusból való kiragadás okoz némi eltérést a 40. oldal 121. jegyzetében, amikor a persiusi *proceres* szót (Pers. 1. 52) „előljárók”-ként fordítja a szerző (szótárilag egyébként kifogástalanul), míg a szóban forgó Persius-hely kontextusában nemcsak az előkelők egyes tisztiségekre választott képviselőit, hanem szélesebb társadalmi réteget, „nemesek”-et jelöl. Egyébként maga Gelléri is ugyanezen szó fordítását később, immár egy Iuvenalis-hely esetében (3. 213) „nemesek”-ként adja vissza (62. 207. jegyz.; 215. 805. jegyz.). Hasonló esettel találkoztunk a 10. oldal 7. jegyzetében, szintén egy Persius-sor vonatkozásában, ahol a *nec cum scrobe?* fordításaként „Az árokparton sem?” szerepel. Az adott helyen azonban a költő a számárfülű Midas borbélyja szerepében áll elénk, így itt a *cum scrobe* [*sc. muttire*] tényleg annyit tesz, hogy „a gödörrel [ti. beszél(get)ni]”. Egyedül az 50. oldal 165. jegyzetének Propertius-idézetében bukkantam olyan helyre, ahol a fordítás során a helynévből képzett köznévi kisebb félreértelmezéshez vezetett. Amikor ugyanis a szóban forgó ifjakkal kapcsolatban azt mondja a költő, hogy *illis munus erat decussa Cydonia ramo / et dare puniceis plena canistra rubis*, akkor nem egészen azt állítja, hogy „Az ő szemükben az volt az ajándék, ha a cydoni ágat lerázták, s bíbor szederrel teli kosarakat adtak, [...]”, hanem véleményem szerint azt, hogy „Az ő szemükben az volt az ajándék, ha ágról lerázott birsalmá(ka)t [*Cydonia* (*sc. mala*)] adtak és bíbor szederrel teli kosarakat, [...]”. Nem a lerázás maga volt tehát az ajándék, Iuvenalis azonban kétségtelen nyelvi szellemességgel cseréli meg a felsorolás két tagja esetében az ajándékok és „hordozók” nyelvtani esetét: *Cydonia* (acc.) ~ *ramo* (abl.); *rubis* (abl.) ~ *canistra* (acc.). Talán némi nehézséget okozhat még a járnai nem tudó kisgyermek mozgására használt *repi* ige „mászkal” igével történő fordítása (95), amely – legalábbis saját nyelvérzéke alapján – gyakorító alakjában már csak a két lábon történő, többnyire céltalan vagy rendszertelen helyváltató mozgást jelöli.

Nem hibákról, sokkal inkább ésszerű magyarázatokról beszélhetünk az alábbi két esetben, amikor a fordító a magyar szöveg és olvasók érdekében minimális mértékű változtatást eszközölt a szövegben. Az egyik esetben a Iuvenalisnál szereplő *boletus* ('csiperke') gombanevet, amely élvezeti értékét tekintve a mai magyar olvasó számára cseppet sem kiemelkedő gombafajta, a szerző fordításában „vargánya”-ként adja vissza a 63. oldal 209. jegyzetében, a 64. oldal 211. jegyzetében és a 85. oldal 305. jegyzetében, míg a 306. oldal 737. jegyzetében egyszerűen csak „gomba”-ként fordítja, itt ugyanis a mondanivaló szempontjából fajtája hangsúlytalan. A 70. oldal 243. jegyzetében viszont „csiperke” szerepel. Ugyanígy a latinnal éppen ellentétes, ám a magyar kifejezőmódhoz különösen illeszkedő, az alliteráció által pedig tovább támogatott fordításnak lehetünk tanúi a 245. oldal 943. jegyzetében, ahol is a *duxit et aestates synthesis una decem* (Martialis. 4. 66. 4) sor fordítása így hangzik: „s egyetlen ünnepi öltözék tíz telet is kibírt”. Az olvasó tehát maradéktalanul rábízhatja magát a szerző által kínált fordításokra.

Mindössze két olyan hely akad, ahol egy-egy rövid szakasz tolmácsolása elmarad. Egyik esetben a fordítás végéről lemarad a versidézet utolsó másfél sora (202. oldal, Iuv. 4. 150–151), ám mivel a kötet egy korábbi pontján olvasható, a szemfülesebb olvasóknak nem jelent nagy nehézséget annak megtalálása (188–189. 697. jegyz.). A másik esetben a 232. oldal 889. jegyzetében pusztán egyetlen tagmondat, a *nulla emolumenta laborum* („a munkának semmi haszna”) fordítása maradt el.

Az irodalomjegyzéket illetően – pusztán véletlenszerűen ellenőrizve – mindössze két kisebb hiányra akadtam. A „FREDERICKS (1971: 219)” hivatkozás oldalszáma a bibliográfia alapján nem volt értelmezhető (133. 461. jegyz.), míg a „COURTNEY (1966: 42)” helymegjelölés annak alapján nem feloldható (159. 571. jegyz.).

Akárcsak a korábbi szakirodalomban, a persiusi szatírák iuvenalisi életműre gyakorolt hatásainak vizsgálatára itt sem hárul túlzott figyelem. Mivel persze a kötet nem is vállalkozik ilyesmire, ennek elmaradása bajosan volna felróható neki. Ám amíg Horatius esetében a felmerülő releváns szöveghelyekkel kapcsolatban a kötet általában utal a nagy előd költészetének nyilvánvaló kapcsolódási pontjaira, Persiusszal kapcsolatban ez kevésbé mondható el. Jelen keretek között csupán egyetlen ilyen, kétséget kizáróan Persiusra visszavezethető szöveghelyet szeretnék megemlíteni. Iuvenalis a 3. szatíra 118. sorában a profanizálás szándékával *caballus*nak („gebe”) nevezi az isteni szárnyas lovat, a Pegasust (23. 3. bekezdés 7. sor). Az elnevezés kétségtelenül a persiusi prológus kezdősoraira utal (*Nec fonte labra proluui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem.* Pers. ch. 1–3), ahol a költő a kortárs irodalom kritikájaként húzza le a populáris költészet alkotásait és képviselőit a sánta iambus porába.

Végül a tartalmi megjegyzések zárásaképpen egy utolsó gondolat. Gellérfi könyve 219–220. oldalán Iuv. 3. 321–322 sorainak (*saturarum ego, ni pudet illas, / auditor gelidos veniam caligatus in agros*) Lucanus eposza 1. énekének 382. sorával (*Hesperios audax veniam metator in agros.*) történő szövegpárhuzama kapcsán a 3. szatíra idézett zárósorában az *auditor* olvasat mellett foglal állást, szemben az *adiutor* olvasatot képviselő másik tábormelével (220. 833. jegyz.). Véleménye támogatásaként talán érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy mivel a kérdéses szó az allúzióban (a szerzőtől származó kiemelésekből is jól láthatóan) a lucanusi sor *audax metator* kifejezésével áll párhuzamban, az *auditor* olvasat elfogadása esetén sokkal szellemesebb iuvenalisi átvétellel számolhatnánk. Így ugyanis a különböző szövegelemeket saját igényeihez alakító és szatíráiba integráló Iuvenalis lucanusi szókapcsolatból alkotott összevonásának is tekinthetnénk a kifejezést (*aud[ax meta]tor* → *aud[(i)]tor*).

A kötetet kezünkben tartva nyomdai kivitelezését meglehetősen jól sikerültnek mondhatjuk: külsőségeit tekintve is kiváló munkával van dolgunk. A puhatáblás, ám kifejezetten ízléses és mértéktartó borító, valamint a ragasztott kötés színvonalára ezen nyomdai megoldások iránti személyes ózzkodása ellenére is elnyerte a recenzens tettségét. A sorozat más köteteihez képest kisebb betűméret a margókkal harmonizálva kellemes szövegtükröt alkot, ezáltal is növelve a szöveg befogadhatóságát, noha megválasztásában minden bizonnyal terjedelmi szempontok is közrejátszottak. Ez esetben

azonban a gazdaságosság és az esztétikum ritka összhangjának lehetünk tanúi, ennél nagyobb terjedelem esetén ugyanis elkerülhetetlenül megmutatkoztak volna a fenti nyomdai megoldás árnyoldalai is. Átgondolt és felettebb igényes kötettervezéssel van tehát dolgunk, a papír és a tinta minősége (egyik sem fénylik) ugyancsak méltó a munka színvonalához.

A kiadvány nyelvi szempontból is elismerést érdemel. A szerző stílusa eleven, ettől azonban a kötet tudományos igénye nem szenved csorbát: sohasem kalandozik el témájától, tárgyilagos, tartózkodik a pleonazmusoktól. A végeredmény sajtóhibák tekintetében is meglehetősen alapos utómunkáról tanúskodik, mindössze néhány helyen maradtak – az értelmezést nem vagy csak a legkevésbé érintő – tartalmi vagy formai botlások.¹²

Az idei Lénárd Sándor-díjat kutatásai elismeréseképpen elnyerő Gellérfi Gergő monográfiája tehát méltán válik büszkeségére szerzőjének, egyetemének és kiadójának egyaránt. Kétséget kizáróan érdemes arra, hogy – az előzményei gyanánt szolgáló, idegen nyelven publikált rövidebb lélegzetvételű cikkek után immáron teljes egészésként – a nemzetközi Iuvenalis-kutatásnak is mielőbb szerves részévé váljon.

Tuhári Attila

¹² 17. 36. jegyz. 6–7. sor: azt tedd *helyett* azt tedd azt; 37. 3. bekezdés 3. sor: együtt (*duplikálás*); 47. 1. bekezdés 9. sor: hatása alatt *h.* hatása alatta; 48–49. 157. jegyz. 3–4. sor: elöntötte a *h.* elöntötte el a; 55. 1. bekezdés 3. sor: közötti távolság *h.* közötti a távolság; 57. 1. bekezdés 1. sor: fejezetben *h.* fejezeten; 66. 223. jegyz. 1–2. sor: Fae-|sidiust *h.* Fa-|esidiust (*hibás szóelválasztás*); 71. 2. bekezdés 2. sor: szavak *h.* szavakat; 71. 2. bekezdés 3. sor: kifejezések *h.* kifejezéseket; 72. 1. bekezdés 6. sor: obszcén szavak *v.* obszcenítások *h.* obszcenítások szavak; 90. 321. jegyz. 1–2. sor: prae-|scriptum *h.* pra-|escriptum (*hibás szóelv.*); 102. 1. bekezdés 8. sor: hogy az eposzt *h.* hogy eposzt; 109. 3. bekezdés 2. sor: mitológia világához *h.* mitológiai világához; 116. 1. bekezdés 3. sor: s ez *h.* a s ez; 117. 1. bekezdés 2. sor: tér (*törlendő*); 117. 408. jegyz. 1–2. sor: cri-|ticed *h.* crit-|icized (*hibás szóelv.*); 164. 2. bekezdés 1. sor: Menelaost *h.* Meleagrost; 185. 1. bekezdés. 2. sor: szakasz *h.* szakaszt; 195. 1. bekezdés 7. sor: Sue-|tonius *h.* Su-|etionius (*hibás szóelv.*); 220. 2. bekezdés 2. sor: *pont előtt felesleges szóköz*; 220. 835. jegyz. 1. sor: Juv. 3. 13–14 *h.* Juv. 13–14; 220. 836. jegyz. 1. sor: Juv. 3. 15–16 *h.* Juv. 15–16; 228. 1. bekezdés 11. sor: Daedalus *h.* az Daedalus; 244: *a 3. és a 4. versidőzet között nincs kellő térköz*; 251. 1. bekezdés 17. sor: s a bilbilisi *h.* s bilbilisi; 251. 2. bekezdés 12–13. sor: Am-|phionnal *h.* Amp-|hionnal (*hibás szóelv.*); 261. 39. (ut.) sor: AAntHung *h.* AAAHung.