

Darab Ágnes (1959) klasszika-filológus, egyetemi tanár (ME Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet). Érdeklődési területe az Augustus- és a Flavius-kor római irodalma, az antikvitás kortárs irodalmi recepciója, fő kutatási területe az idősebb Plinius *Naturalis Historiája*.

Legutóbbi írása az Ókorban: *A Monument to Dynasty and Death. The Story of Rome's Colosseum and the Emperors Who Built It* (Nathan T. Elkins) (recenzió, 2021/1).

# Test – szöveg – alkotás

## Ovidius *Metamorphoses*ének korporalitásáról

Darab Ágnes

Szakirodalmi közhely, hogy Ovidius *Metamorphoses*e az európai epikus költészet olyan produktuma, amelyhez hasonló sem az ovidiusi *opus* előtt, sem utána nem keletkezett. Az *Átváltozások* szövegkorpuszát a nagy témán – amely a kozmogóniától Caesar apoteózisáig, vagyis a mitikus múlttól a szöveg megalkotásának jelenéig ível –, a nagy terjedelmen (15 könyv), a mitologikus és didaktikus költészetnek az eposz irányába mutató vonásain, valamint a hexameteres metrumon kívül más vonatkozásai nem feltétlenül predesztinálják arra, hogy eposzként tekintsünk rá. Többszörösen igaz ez a *Metamorphoses* kezdésére,<sup>1</sup> amelynek első szava egy prepozíció (*Met.* I. 1–2):

*In nova fert animus mutatas dicere formas  
corpora...*

Új testekké átalakult formákról van kedvem beszélni...

Ez a formabontó eljárás látványosan nem illeszkedik az epikus költészet klasszikus hagyományába, amelyet az *Ilias* és az *Odysszeia* teremtett meg, egyszersmind kanonizált. Tehát abba a klasszikus normatívába, mely szerint az epikus költemény élén – lehetőleg első szavaként – a téma megnevezésének kell állnia, mint az *Ilias*ban a *ménin* („haragot”, I. 1), az *Odysszeiában* az *andra* („férfit”, I. 1), Vergilius *Aeneis*-ében az *arma virumque* („fegyvert és férfit”, I. 1). A *Metamorphoses* felütését jelentő prepozíciós szerkezet jelzője – *nova* – és jelzett szava – *corpora* – az első, illetve a második sor elején nemcsak az *in* gondolati/grammatikai vonzata, hanem a kerete is a költemény témamegjelölésének: *mutatas... formas*. Az első két sor élére helyezett „új... testek” már a pozicionálásukkal is nagyobb nyomatékot kapnak, mint az általuk közrefogott „átalakult... formák”. Mintha ez a szintaxis mindenekelőtt az ovidiusi költemény újszerűségét akarná kiemelni, azon belül is a provokatívan újszerű témát, amely nem az elődök heroikus küzdelme, hanem a matériában létező test. A *corpus*, amely az eposz másik kitüntetett pontján, a zárásában is említésre kerül, éspedig a költő testeként: *corporis huius* (XV. 873).

A *Metamorphoses* narratívájának a korporalitása nem olyan régen vonta magára a kutatás figyelmét. Charles Segal 1998-ban publikált nagy hatású tanulmányában<sup>2</sup> az elsők között hangsúlyozta, hogy a test a *Metamorphoses* kiemelt témája, de nem a modernitás értelmezésében, amely a testekre a történetalkotás résztvevőiként és a szöveget szervező komponensek egyikeként tekint. Segal szerint itt „nem a test az, amely a narrátort elvezeti a történethez, hanem a történet kényszerül valami olyannal végződnie, ami a testtel történik”.<sup>3</sup> Az alkotásesztétika, a gender és az erőszak szempontrendszerét mozgató elemzés abban a tapasztalatban összegeződik, hogy Ovidius költeményében a test alávetett és kiszolgáltatott, és mint ilyen az emberi lét instabil és sebezhető voltának a trópusa.

Segal Ovidius testeire a felénk vagy inkább ellenünk irányuló törekvések objektumaként tekintett, vagyis a testet mint tárgyat látta. Az újabb elemzések kiinduló-

pontja a latin *corpus* kettős szemiotikája, amely mind a biológiai testre, mind a szövegtestre asszociál, az utóbbit illetően papirusztekercsek (*libri*) gyűjteményére, amely egy konceptuális egységet, vagyis egy adott művet foglal magában. Joseph Farrell<sup>4</sup> a *Metamorphoses* nyelvezetének a költészet írott és beszélt formáit implikáló asszociációs hálózatára mutatott rá. Alison Keith<sup>5</sup> *forma* és *corpus* ovidiusi szóhasználatában egészen konkrétan az irodalmi formákra és szövegekre történő utalást lát. Elizabeth Marie Young<sup>6</sup> pedig a *Metamorphoses* korporális Orpheusát az irodalom augustusi ideájának, a görög és a római irodalom organikus egységének és egészének a megképződéseként értelmezi. Az elemzők a *corpus Metamorphoses*-beli jelentésrétegeinek egymásba játszódását hol asszociációs hálózatnak, hol metaforikus láncolatnak nevezik, lényegében azonban a *Metamorphoses corpus*ainak a performativitását hangsúlyozzák. Ennek az inspirációnak engedve alkalmazom a magam olvasatában a kortárs német testdiskurzusban körvonalazódó performatív testelméletet, amely szerint a test nem olyan médium, amely valamit megtestesít, hanem olyan esemény, ahol valami megtestesül.<sup>7</sup>

A *Metamorphoses* korporális narratíváját az alkotói folyamat,<sup>8</sup> éspedig mind a textuális, mind a vizuális mű megalkotásának a processzusa felől vizsgálom, illetve annak színreviteleként értelmezem. Erre az olvasási módra a bevezetésben már regisztrált olvasói tapasztalat inspirál, tehát az, hogy a költemény prologusának (*nova corpora*) és epilógusának (*corporis huius*) a testeifogják egybe a *Metamorphoses* szövegtestét, amely e két pont között megtörténő, mindeközben folyamatosan önmagára reflektáló és önmagát alakító performanszként<sup>9</sup> is olvasható.

Ez a performansz a *Metamorphoses* 1. könyvében, Deucalion és Pyrrha történetével veszi kezdetét (I. 400–415). A hátradobott kövek engedni kezdenek a keménységükből – *saxa [...] / ponere duritiam coepere* (I. 400–401) –, és miközben egyre lágyabbá válnak, egyszersemind formálódnak – *mollitaque ducere formam* (I. 402) –, majd mire felmagasodnak, az emberi test látványát sejtető alakot öltenek: *ut quaedam [...] videri forma potest hominis* (I. 404–405). A metamorfózis kövek – lágy forma – emberi alak (*saxa – mollita forma – forma hominis*) láncolata már önmagában is egy szobor megalkotásának a folyamatát implikálja. Ezt teszi egyértelművé az erre következő hasonlat: a formálódó kövek látványa olyan, mint egy márványszoboré, amit elkezdtek, de be nem fejeztek, ezért leginkább a kezdetlegesen megmunkált szobrokhoz hasonló: *uti de marmore coepta, / non exacta satis rudibusque simillima signis* (I. 405–406).



1. kép. Apollo és Daphne. Falfestmény Pompeiiből (Casa dell'Efebo), Kr. u. 1. század

A keménységéből engedő anyag formálhatóvá alakulása, amely a *mollirique mora mollitaque* (402) kétszeres utalásával erős hangsúlyt kap, nemcsak általában a szobrász munkáját idézheti meg, hanem Pygmalion történetét is (X. 243–297). Pygmalion szobra olyan tökéletes, hogy eleven testként hat, amely végül valóban eleven *corpusszá* lágyul, mint a hymettusi viasz a napon (X. 283–286). A *Metamorphoses* kozmogóniáját követő emberformálódás paradigmája tehát a mindenkori szobrász anyagformálása, a képzőművész alkotó tevékenysége. A kőemberekben ennek az *ars*nak az archaikus kezdeményei mutatkoznak meg, amelyek egyben egy szobor megalkotásának az első lépései is. A folyamat Pygmalion elefántcsont *virgójában* fog kiteljesedni, amelynek a megformáltsága olyan tökéletes, amelyet a természet sem képes létrehozni: *formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest* („olyan alakká formálta, amilyen nő nem tud születni”, X. 248–249).

A hasonlat, mely szerint a spontán formálódó kövek a még kidolgozatlan, kezdetleges szobrokot utánozzák (*simillima*), metapoétikus olvasatban annak a kérdésnek az első megfogalmazódása, amely majd ismét a Pygmalion- és még inkább a Narcissus-narratívában kapja meg teljes kifejtését. Az imitáció, konkrétan *ars* és *natura* viszonyának a kérdéskörét veti fel, amelynek már itt, a *Metamorphoses* elején esztétikai tétje

van. Ugyanis a természetet utánzó művészet általános normájával ellentétben a Deucalion és Pyrrha-narratívában a természet által spontán alakuló, naturális forma lesz az artisztikus forma reprodukciója.

Az archaikus formában megtestesülő *corpus* tehát túllép önmagán. A Deucalion és Pyrrha-narratívában megfogalmazódó képzőművészeti analógia, valamint annak párbeszédbe léptetése a Pygmalion- és Narcissus-elbeszéléssel olyan jelentésképződést indít el, amely magát az alkotói tevékenységet viszi színre. Éspedig nemcsak a szobortest, hanem – ugyancsak már az I. könyvben – a szövegtest megalkotásának a kérdéskörét is. Joseph Farrell elemzése mutatott rá arra, hogy szöveg és dal, a költészet írott és beszélt/énekelt formájának az ikermotívuma végigfut a *Metamorphoses* elejétől a végéig koherens metapoétikus témaként.<sup>10</sup> Ez a tapasztalat azonban nemcsak a textuális, hanem a vizuális alkotásra is érvényesíthető. Sőt a szövegalkotás és a látványteremtés materiális, technikai és esztétikai kérdésköre olyan konzekvens párhuzamossággal bontakozik ki a költemény prologusától az epilógusáig, hogy egy újabb, a *Metamorphoses* egész szövegtestét strukturáló szempontként tűnik elő.<sup>11</sup>

A szövegalkotás kérdésköre felől olvasva az I. könyvet, Daphne, Io és Syrinx egymás után sorakozó történetei elválaszthatatlan egységet alkotnak, mert mindhárom elbeszélés tartalmaz olyan mozzanatokot, amelyek a szöveg megalkotásának az eszközeként és a létmódjaként egyaránt olvashatók.<sup>12</sup> Daphne mellét *liber*, vékony hánccs fonja körül – *mollia cinguntur tenui praecordia libro* („puha mellét vékony hánccs fonja körül”, I. 549) –, babérrá lett teste pedig a lantos Apollónak, vagyis magának a költészetnek az attribútuma lesz: *arbor eris certe dixit mea; semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae* („enyém leszel, így szólt, babér,

örökre, ott leszel a hajamban, a lantomon, a tegzemen”, I. 558–559). A tehénné változott Io valódi identitásának jelzéseként a patájával *litterát*, betűt nyom a homokba – *littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit / corporis indicium mutati triste peregit* („beszéd helyett a patájával homokba nyomott betű adta szomorú jelét teste átváltozásának”, I. 649–650). Syrinx átváltozásával (I. 705–712) *ars nova*, egy új művészet születik, a pánsíp zenéje, amelynek édes dallama – *arte nova vocisque deum dulcedine captum* („az új művészet hangjának édességével megigézte az istent”, I. 709) – ugyanakkor a költészet zenei aspektusát is játékba hozza. Betű és dallam, lant és síp, a szövegtestet magába foglaló könyvforma – a három elbeszélésnek és ezzel együtt a *Metamorphoses* I. könyvének a végére rendelkezésre áll a költői szöveg megalkotásának, előadásának és hagyományozásának csaknem minden médiuma.

A hangzás a III. könyvben Echo történetével (III. 356–401) lép játékba, és ezzel válik teljessé a költői szöveg létrehozásának és közvetítésének a *Metamorphoses* első három könyvében kibontakozó genezise. A *vocalis nymphe* (III. 357), a *resonabilis Echo* (III. 358) maga a hangzó szöveg, amelynek eredetnarratívájában feltűnő hangsúlyt kap a könnyen megsemmisülő, mert bármikor megsemmisíthető *corpus* és az elpusztíthatatlan *vox/sonus* dichotómiája. *Corpus adhuc Echo, non vox erat* (III. 359) – „ami most hang, valaha test volt”. Echo pusztuló teste – mintegy a köemberek formálódásának az inverzeként – az élettelen kőbe zárul. Csak a hangja marad meg (III. 398–399: *vox tantum [...] vox manet*), amely testétől független, akusztikus hangként éli örök életét: *sonus est qui vivit in illa* (III. 401).<sup>13</sup> Az Echo-narratíva *corpus*–*vox* dichotómiája félreérthetetlen allúzió a mitikus és a kortárs költőnek, Orpheusnak és Ovidiusnak a *corpusaira*. A halandó test szembeállítás a halhatatlan hanggal olyan motívum, amely a *Meta-*



2. kép. John William Waterhouse: *Echo és Narcissus*. Olajfestmény, 1903. Walker Art Gallery, Liverpool

*morphoses* szövegtestének két kitüntetett pontján, a harmadik *pentast* megnyitó XI. könyv Orpheus-elbeszélésében, majd az epilógusban tér vissza, immár az ovidiusi hang örökkévalóságának a megfogalmazásaként.

Gianpiero Rosati elemzése óta nem kérdés, hogy Echo és Narcissus metamorfózisát a szerelmi szál történetbe szövésével Ovidius fűzte össze egyetlen és egymást magyarázó elbeszéléssé.<sup>14</sup> A performatív testkoncepció szempontjából is produktív, ha a két narratívát nem a tragikus szerelmi szál felől olvassuk, hanem – miként a retorika- és a médiaelmélet – az auditív és a vizuális imitáció alkotásesztétikai kérdése felől. Iuno a nimfát azzal bünteti, hogy megfosztja az autonóm megszólalás képességétől, tehát a saját hangtól – fiziológiai és poétikai értelemben egyaránt: *natura repugnat / nec sinit incipiat* – „a természet meggátolja, és nem engedi, hogy ő szólaljon meg először” (III. 376–377). Echo csak a másik hangjának az utánzására, a másik szavainak a reprodukciójára képes. Az utánzat azonban nem tökéletes, mert a visszhang töredékes, ezért megtévesztő, félrevezető, becsapja Narcissust: *alternae deceptus imagine vocis* – „megtévesztette a váltakozva felhangzó hangutánzat” (III. 385).

A Narcissus-narratíva (III. 407–510)<sup>15</sup> – amely értelmezhető az I. könyv emberformálódásában megfogalmazott képzőművészeti hasonlat kifejtéseként is – ugyancsak az imitáció<sup>16</sup> kérdéskörét viszi színre. Amit Narcissus a víztükörben megpillant, és amiért szerelemre lobban, szinte egy műalkotás képe: *visae correptus imagine formae* („megigézte a megpillantott alak képmása”, III. 416), akárcsak egy parosi márványból faragott szobor: *e Pario formatum marmore signum* (III. 419). A narrátor nem véletlenül nevezi folyamatosan tévedésnek<sup>17</sup> Narcissus képértelmezését (III. 431, 447), a fiút pedig oktalannak, hiszékenynek (*inprudens*, III. 425; *credula*, III. 432), mert eleven testnek véli (*corpus putat esse*, III. 417) a látványt, amely valójában egy képmás (*imago*, III. 414, 432, 461; *simulacra*, III. 430), sőt egy képmás visszatükröződő árnyképe: *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est* (III. 434). A víztükör, vagyis a természet tehát egy szobrot, egy műalkotást imitál: az istenekhez hasonló, egyedülállóan szép – *puer unice* (III. 454) –, mozdulatlanságában parosi márványszoborhoz hasonlatosan előtűnő Narcissus *imago*ját.

Az alkotás módja mind az Echo-, mind a Narcissus-elbeszélésben az imitáció. Az utánzás azonban nem hagyományos, hanem azzal éppen ellentétes módon történik. Nem az emberi hang, illetve alkotás imitálja a természetet, hanem a *natura* produkálja az artikulált hangnak, illetve egy képzőművészeti alkotásnak az utánzatát. A természet hallható és látható valóságát reprodukáló és ezzel megkettőző utánzása, az *imitatio* hagyományos gyakorlata Ovidius narratívájában nem lehetséges, mert a *natura* folyamatos mozgás és változás.<sup>18</sup> A *Metamorphoses* Echo- és Narcissus-narratívája is ezt, a hagyományos értelemben vett auditív és vizuális imitációnak a lehetetlen voltát fogalmazza meg. Ennek a tapasztalatnak ad különleges nyomatékot az egymást imitáló két szintagma, illetve mondat. Echo visszhangja nem hang, *vox*, hanem hangutánzat, *imago vocis*, ezért csapja be az ifjút: *alternae deceptus imagine vocis* (III. 385). Narcissusnak a forrásvízben visszatükröződő képe nem élő alak, *forma*, hanem alakmás, *imago formae*, amelynek látványa magával vagy inkább magához ragadja megtévesztett szemlélőjét: *visae correptus imagine formae* (III. 416). A mű-

vészetet utánzó természet kérdéskörét, amelyet a Deucalion és Pyrrha-elbeszélés nyitott meg, az Echo és Narcissus-narratíva nem lezárja, hanem tovább árnyalja, majd a nimfa hangba és az ifjú képbe zártságával felfüggeszti. A folytatás és a lezárás a X. könyv Pygmalion- és a XI. könyv Orpheus-narratívájában fog megtörténni.

A szövegtest megalkotásának performanszaként olvasható újabb testszöveg az V. könyv elbeszélése a Múzsák és a Pierisek vetélkedéséről (V. 294–340, 662–678), amely a költői témaválasztás kérdését állítja középpontba. Ugyancsak ezt, a témaválasztást, valamint a választott téma ábrázolásának az esztétikai minőségét tematizálja a vizuális művészetben a VI. könyv Minerva–Arachne-narratívája (VI. 1–145). Végül ugyancsak a VI. könyv tartalmazza Apollo és Marsyas (VI. 382–400), a lant (*cithara*) és a fuvola (*tibia*), vagyis líra és elégia műfaji vetélkedését. A szöveg (Pierisek), a látvány (Arachne) és a dallam (Marsyas); a téma, az esztétikai norma és a műfaj egymásnak feszülése ez a három vetélkedésnarratíva, amelyek a mű kitüntetett pontjain, a *Metamorphoses* első *pentast*át záró (Pierisek) V. és a másodikat nyitó (Arachne, Marsyas) VI. könyvében helyezkednek el.

A performanszban, amelyben a test olyan átváltozás-esemény, ahol megtestesül a textuális és a vizuális mű megalkotásának esztétikai gyakorlata, ezek a vetélkedésnarratívák fordulópontot jelentenek. A Pierisekkel, Arachnéval és Marsyasszal színre lép az autonóm alkotó, az öntudatos művész. Echo visszhangja (*imago vocis*) és Narcissus szobrának tükörképe (*imago formae*) után felhangzik – még ha a Múzsák közvetítésében is – a Pierisek saját költeménye, láthatóvá lesz Arachne szöttekésének képelbeszélése és hallható Marsyas *tibiával* kísért *elegeionja*, üvöltéssé torzuló panaszdala. A három *certamen* egymás kontextusában olvasására invitál az egymásra reflektáló nyelvezet is, amely szinte egybeszővi a versengés három stációját. „Keljetez versenyre velünk, Thespiai istennői, sem hangunk, sem művészetünk nem alábbvaló” (*Thespiades, certate, deae. nec voce nec arte / vincemur*, V. 310–311) – provokálják a Múzsákat a Pierisek a győzelem biztos tudatában. „Keljen versenyre velem, mondja, és ha legyőzött, nem lesz ellenvetésem” (*Certet, ait, mecum, nihil est quod victa recusem*, VI. 25) – hívja magabiztosan versenyre Minervát Arachne, fellillantva a bukás lehetőségét is. Marsyasnak már esélye sem volt a győzelemre, mert az elbeszélő eleve a büntetését elszenvedő vesztesként szólaltatja meg, akit Apollo legyőzött és kegyetlenül megbüntetett: *victum / adfecit poena* (VI. 384–385).

A Pierisek és Arachne történetének kontextusát nemcsak a dramaturgiai analógiák – a vetélkedés motívuma köré szerveződő elbeszélés, valamint Minerva meghatározó szerepe – teremtik meg, hanem az alkotások témája is. Mind a Pierisek költeménye, mind Arachne szöttekése az istenek harcát ábrázolja. A gigantomachiát elbeszélő költemény azonban a gigászokat tünteti fel – bár hamisnak minősített – dicsfényben (*falsoque in honore Gigantas / ponit*, V. 319–320), míg az istenek erőfeszítését nemcsak kisebbíti (*extenuat magnorum facta deorum*, V. 320), hanem a költemény fő szólamaként a megfutamodásukat (*cunctosque dedisse / terga fugae*, V. 322–323), a félelmüket és az állatalakká változásukat énekli meg. Arachne szöttekésén pedig ugyanezek az istenek ugyancsak állati alakban küzdenek elszántan a minden értelemben kiszolgáltatott hajadonokkal, és triumfálnak fölöttük. Valójában tehát a Pierisek költeménye el-

leneosz, Arachne szöttevényének theomachiájában pedig nem nehez érzékelni nemcsak az istenek *Metamorphoses*-ben elbeszél (nemi) erőszak történeteit, hanem az ovidiusi elégiaköltészet szerelmi csatározásait is, de annak a játékosága nélkül.

Markáns különbség a két narratíva között, hogy míg a Pierisek költeményét nem az előadás folyamatában halljuk, hanem a Múzsák elbeszéléséből ismerjük meg, Arachne szöttevényének képvilága elkészítésének a folyamatában bontakozik ki előttünk. A Pierisek költeményének elbeszélői és ezúttal egyben fokalizálói a Múzsák, az ellenfél, ők minősítik – nem meglepő módon – hazugnak (*falso*) a költemény deheroizáló ábrázolásmódját. Arachne képelbeszélésének fokalizálója – miként Minerva textiljének is – a külső elbeszélő.

Istennel versenyre kelni maga az öngyilkosság. A *Metamorphoses* szövegvilágában azonban a három *hybris*-történet (Pierisek, Arachne, Marsyas) átalakul művész-, illetve művészetelkülkedés-történetté, amelynek legfontosabb következménye az, hogy a *certamen*-nek az esztétika szférájában lesz tétje. A mítosz ovidiusi átformálása a vereség és a büntetés okát elsősorban nem a halandók *hybris*-ében jelöli ki, hanem a hangsúlyt művészi produktumuk témaválasztására és narratívájuk esztétikai minőségére helyezi át. A Múzsák énekét, amellyel a Pierisek fölött győzelmet arattak, a vonakodó Calliope adja elő Minerva felszólítására: „ne habozz, add elő rendben a ti éneketeket” (*ne dubita vestrumque mihi refer ordine carmen*, V. 335). Aligha tévedünk, ha az istennő szavát a Pierisek vereségének indoklásaként is olvassuk, akik az istenek küzdelmét nem *ordine*, tehát nem rendben vagy inkább nem rendesen, nem a kozmikus hierarchia rendjéhez illő és attól megkövetelt dicsfényel énekeltek meg.

Eleanor Winsor Leach elemzése<sup>19</sup> óta szakirodalmi közhely, hogy Minerva és Arachne vetélkedésében mind a témaválasztást, mind a kompozíciót illetően két paradigma feszül egymásnak:<sup>20</sup> a heroikus és a deheroizáló, a pátosszal teljes ünnepélyes és az emberien hétköznapi, a *symmetria* rendje és a hellénisztikus barokk gomolygása, a lezárttság („és munkáját olajfájával végzi be” – *operisque sua facit arbore finem*, VI. 102) és a továbbszövés lehetőségét folyamatosan fenntartó lezáratlanság esztétikája („a szöttevény szélét borostyánfonatokkal átszött virágok díszítik” (*ultima pars telae [...] nexilibus flores hederis habet intertextos*, VI. 127–128), az Augustus-kor klasszicizmusa és annak Ovidius *Metamorphoses*-ében megtestesülő ellentéte.

Bár Arachne szöttevénye ugyancsak nem *ordine* ábrázolja az Olympus isteneit, a lány mégsem marad alul a küzdelemben: „Azt a munkát sem Pallas, sem az Irigység nem képes szapulni” (*Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus*, VI. 129–130). Az elbeszélés csak Arachne végzetes sikerét említi (*doluit successu flava virago*, VI. 130), de sem az istennő, sem a lány győzeleméről nem szól. Az elbeszélő tehát nem kimondja, hanem beleszövi a szövegbe azt, ami legalábbis implikálja Arachne győzelmét. A két szövőnő virtuóz technikájának bravúros leírása (VI. 53–69) nem hagy kétséget afelől, hogy mesterségbeli tudásuk egyenértékű. Az elbeszélő Minerva szöttevényének témáját ősi vitának – *antiquam [...] litem* (VI. 71) – nevezi, amit olvashatunk a témaválasztás minősítéseként is: az Athén birtoklásáért Neptunusszal folytatott küzdelem régi, tehát sokszor elbeszél, ötletlen, sőt unalmas. Ellentétben Arachne szöttevényének vitathatatlanul eredeti témaválasztásával,

az istenek bűneivel – *caelestia crimina* (VI. 131). Ami az ábrázolások esztétikai minőségét illeti, a szóhasználat több mint beszédes. Minerva alkotó munkáját a *facit* (VI. 76, 102) és a *simulat* (VI. 80) jellemzi, vagyis Múzsáihoz hasonlóan *ordine*, rendesen elkészíti, jól megcsinálja az egyébként nem rendkívüli szöttevényt. Arachne úgy szövi a szálakat, úgy ábrázol (VI. 103: *designat*), hogy a szöttevény képvilága életre kel, amelynek szereplői az eseményeket a testükkel érzékelik (VI. 119: *sensit, sensit*, 120: *sensit*) és érzékeltetik. Europa elrablásának minden részlete valósággnak tűnik, a jelenetet mozgás és hangzás kelti életre: „azt gondolnád, hogy a bika valódi, valódi a tenger hullámszája, / ő pedig mintha nézné a hátrahagyott partot, / kiabál a társnőinek, megriad / a felcsapódó víz érintésétől és félénken felhúzza lábait” (*verum taurum, freta vera putares, / ipsa videbatur terras spectare relictas / et comites clamare suas tactumque vereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas*, VI. 104–107).

A költői ekphrasisszal megelevenített szöttevényt Minerva szétépi, és a lányt pókká változtatja. A *certamen*-nek nincs győztese. A pókháló szálán függő pók-Arachne képét metapoétikus olvasatban akár a verseny felfüggesztéseként is értelmezhetjük. Arachne valódi büntetése azonban nem az átváltozás maga, hanem az *opus*, amelyet póktestének mindörökké szönie kell: *antiquas exercet aranea telas* („a pók nap mint nap szövi a régi szöttevényt”, VI. 145). Az elbeszélést záró, tragikusan ironikus mondatban megismétlődik Minerva szöttevényének narratori minősítése. A szöttevény, amelyet a pók-Arachnénak mindörökké szönie kell, régi, ódivatú (*antiquas*), amelynek elkészítéséhez csak gyakorlásra (*exercet*) van szükség, nem az alkotó fantáziájára. Arachne büntetésének kegyetlensége nem a leánytest metamorfózisa, hanem a testben létező autonóm művészetnek az elpusztítása.<sup>21</sup> Ez pedig a saját hangtól megfosztott Echo sorstársává teszi. Az autonóm művész igazi büntetése a póktestre ráért kényszer, hogy annak rendje és módja szerint (*ordine*) mindig ugyanazt csinálja (*facit*), mindig ugyanazt a kompozíciót utánozza (*simulat*), józanul és fantáziátlanul: pókhálót szöj. Amennyiben játékba hozzuk a *tela* fonál és szöttevény, valamint a pókháló szála és a kész pókháló jelentését, és ezt a kettős szemiotikát kiterjesztjük a szöttevégre, akkor könnyen adódik a következtetés, hogy a *Metamorphoses* Arachne-narratívája a kép és a szöveg mindenkor alkotójának emberi és művészi fenyegetettségét, testben létezéséből eredő kiszolgáltatottságát és a szabad alkotói *phantasia* esztétikai kérdéskörét viszi színre.

A *Metamorphoses* korporális performanszának legszörnyűbb epizódja Marsyas története (VI. 382–400), amely ugyancsak a VI. könyv textúrájába illeszkedik többszörösen beágyazott elbeszélés-ként.<sup>22</sup> Az epikus költészet és a festői képelbeszélés performansz-ként olvasható Pierisek és Arachne története után a Marsyas-narratívával a zene, a *tibia* hangja és a vele kísért elégiaköltészet veszi át a fő szót. A rövid narratívát keretbe foglalja a mindössze néhány szavas utalás Apollo győzelmére (VI. 384–385), a végén pedig az átváltozás mozzanata, amely nem a szatír testének metamorfózisa, hanem az öt sirató erdei társak könnyének átváltozása a Marsyasról elnevezett phrygiai folyóvá.

Zavarba ejtő ez az elbeszélés, mert az apollói győzelemmel, valamint a halottsirattal és az átváltozással keretbe foglalt esemény valójában egy brutális kivégzés: a szatír bőrének le-

tépése egyetlen mozdulattal (387), majd az eleven sebbé lett test („csupán merő seb volt”, *Nec quicquam nisi vulnus erat*, VI. 388) naturalista leírása. Nincs történet, csak a testben létezés, a testbe zártság tragikus tapasztalatának a reprezentációja. Ovidius testszövege nemcsak háttorzongató tartalmával, hanem esztétikájával is látványosan szembemegy az Augustus-kor klasszicizmusával. A visszataszító, a borzalmas mint téma és mint esztétikai minőség az, amely meghökkentő újszerűségével ugyancsak kiemeli a Marsyas-narratívát a *Metamorphoses* művésztörténetei közül.

Zavarba ejtő ez az elbeszélés azért is, mert nemcsak a verseny, hanem a jelenlévő vetélytárs, Apollo sem látható és nem is hallható. A *Metamorphoses* valamennyi művésztörténete az V., illetve a középső *pentast* alkotó VI–XI. könyvekben szerepel. A *Metamorphoses*ben Apollo a zene és a költészet isteneként összesen tizenkétszer jelenik meg, nyolcszor ebben a középső *pentas*ban.<sup>23</sup> A költészet istene nem allúzióként és nem metaforikusan, hanem testi valójában és cselekvően a művészelbeszélések sorában csak Marsyas történetében van jelen. A *Metamorphoses* művészei között Marsyas szenved el a legszörnyűbb büntetést, és ebben a történetben mutatkozik meg Apollo legsötétebb arca. Ahogy Apollóról joggal gondoljuk, hogy nem a mítosz isteneként büntet, hanem a *Divus Augustus* új aranykorként deklarált világának a reprezentánsaként,<sup>24</sup> a bűnhődőben, Marsyasban is joggal láthatjuk a *tibiával* kísért műfaj mesterének, az elégiaköltőnek a mitikus megjelenítőjét. Az elégiaköltő Marsyas szenved itt el iszonyú kínhalált, és aligha tévedünk, ha ebben az aránytalanul kegyetlen büntetésben az elégia római mesterének, a száműzetés fenyegetésében élő Ovidiusnak az önreflexióját is látjuk.<sup>25</sup>

Az erek lüktetése Marsyas megnyúzott testén (VI. 390) az élet utolsó jele, Pygmalion elefántcsont szobrának a testén (X. 289) az élet első jele. Drámai szójátékkal lép párbeszédbe egymással a két művészsors. Marsyas megnyúzott teste merő sebbé vált – *vulnus erat* (VI. 388) –, Pygmalion szoborlánya eleven testté lett: *corpus erat* (X. 289). Tágabb kontextusban pedig a Pygmalion-narratíva (X. 243–297)<sup>26</sup> a maga látványos korporalitásával részévé lesz annak a vizuális művészeti performansznak, amely a Deucalion–Pyrrha-elbeszélés szobrászati allúziójából, a Narcissus-elbeszélés *imitatio*-esztétikájának és az Arachne-elbeszélésben is felfedezhető *phantasia*-esztétikának a kérdésköréből konstituálódik meg.

A narrátor Pygmalion elefántcsont szobrát következetesen eleven testként írja le (X. 250–251). Maga Pygmalion sem szobornak, hanem eleven testnek tekinti: „meg-megérinti, tapogatja munkáját, eleven test-e vagy elefántcsont, és még most sem vallja be, hogy elefántcsont?” (*saepe manus operi temptantes admovet, an sit / corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur*, X. 254–255), és akként is bánik vele. A szobrász csodálatos művészettel – *mira arte* (X. 247) – faragja a természet adta élettelen anyagot, az elefántcsontot olyan alakká – *formamque dedit* (X. 248) –, amelyet a *natura* sem képes teremteni (X. 248–249). Ennek a materiális *opus*nak (X. 249) a narratori megnevezése sohasem *imago*, *signum* vagy *simulacrum*, hanem *virgo* (X. 250, 275, 292), majd amikor életre kel, *puella* (X. 280).

Ovidius elbeszélésében Pygmalion a szobornak egy személyben az alkotója és a befogadója. Alkotóként az olyannyira vágyott nőiségnek a képését – annak emlékezetből előhívott



3. kép. Orpheus halála. Attikai vörösalakos kalyx-kratér, Kr. e. 460 és 450 között. Getty Museum

képeit utánozva – faragja ki, és pedig tökéletesre. Az, ami a formába foglalt élettelen anyagot elevenné teszi, ami az elefántcsontot hús-vér testté változtatja, Pygmalion illuzórikus tekintete: a hosszas szemlélés folyamatában felderengő víziója, amelyben a szűz (*eburnea virgo*, X. 275) az – egyébként nem makulátlan – lányokat felidéző képmássá (*simulacra suae ... puellae*, X. 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. Pygmalion hosszú időre kizárja életéből az asszonyokat, majd a valóban létező női testre utaló *corpust* alkot, amelynek elevenségét azonban, a szemérmesség és tisztaság szépségében láttatott nőiséget a maga *phantasiájával* alkotja meg: *formam dedit*.

Pygmalion tökéletessé formált elefántcsont szobra a végpontja annak a performansznak, amely a *Metamorphoses* emberteremtésének archaikus kőszobraival kezdődik. Ennek a vizuális művészeti performansznak a kezdését és a zárását jelentő narratívákat párbeszédbe lépteti egymással azonos sémájuk is: az élettelen anyag formát kap, majd életre kel. Az archaikus *kurosok* és *korék* nyersanyagát és emberi formáját a művészetet utánzó *natura* adja és alkotja meg. Az elefántcsont lány tökéletességét a művészet valósítja meg, nem a természet utánzásával, hanem a természetnek a tudatban őrzött képeiből alkotó művész *phantasiájával*. A szoborlány, akit majd Venus kelt életre, a szobrász szerelmes tekintetében már elkészülte pillanatában is élőként tűnik fel. Az elbeszélésnek ez a nehezen értelmezhető mozzanata<sup>27</sup> nemcsak az „*omnia vincit amor*” példázataként nyerhet értelmet, hanem a művészi *phantasia*, avagy a *phantasia*-esztétika nyújtotta szabad alkotás- és látásmód teljesítményeként is, amely – legalábbis a *Metamorpho-*

ses világában – a látható valóságból és a képzeletből képes létrehozni azt is, ami csak vágyalom.

A *Metamorphoses*nek még egy művésze van, aki élet és halál, *corpus* és *anima* szférájának átlépésével ugyancsak a lehetetlent valósítja meg: Orpheus, akinek emberi/művészi ambícióját ugyanúgy a szerelem vezérli, mint Pygmalionét. A költő, aki ugyanúgy kivonul a világból, és a természetben meglelt magányában ugyanúgy a maga *phantasiájából* előhívott képek alkotásá formálásába menekül, mint a műtermének magányába zárkózó Pygmalion. A szerelmes költő, akinek vágyakozó tekintete azonban nem életre kelti Eurydicét, hanem visszakényszeríti a halál örökkévalóságába. Orpheus, akinek az alakja egybefogja és összetartja a *Metamorphoses* második pentaszát záró X. könyv egész narratíváját. Azt a narratívát, amelynek a nyitánya a költő katabázisa (X. 1–90), a XI. könyv elejére áthúzódo, zenei codaként ható zárása (XI. 1–66) pedig a test *sparagmosa* és a lélek ismételt katabázisa. A Pygmalion-elbeszélés ebbe a monstre narratívába, a két katabázissal keretbe foglalt Orpheus-énekbe ágyazódik be, narratív módon is rámutatva a *Metamorphoses par excellence* költő és szobrász figurájának a lényegi összetartozására.<sup>28</sup> Igaza lehet Elizabeth Marie Youngnak, aki irodalomtörténeti kontextusban értelmezi a *Metamorphoses* Orpheus-narratíváját, és azt állítja, hogy Ovidius Orpheusa eleven *corpusszá* teszi a görög és római irodalomnak mint organikus egésznek az Augustus-kori ideáját. Eszerint Orpheus teste a metaforája annak az irodalomtörténeti szövegtestnek, amelyben a görög-római líra és elégia szerves egészzé ötvöződik.<sup>29</sup>

Orpheus *lyrája*, Lesbos és Apollo, aki megóvjá a dalnoknak még mindig hangzó lantját és éneklő fejét a rátámadó sárkánytól, valóban félreérthetetlen utalás a líra görög gyökereire és klasszikusaira. A *lyra* azonban, amellyel Orpheus védekezik, a költő testét nem védi meg a rátámadó *maenasoktól*. Orpheus éneke az, amelynek kozmikus hatása segíti a költőt mindaddig, amíg énekelni tud. A *carmen* pedig, amely visszafordítja élet és halál körforgását, és a *carmina*, amelyek felfüggesztik a fák és a kövek mozdulatlanságát és békét teremtenek az állatvilágban, vagyis felülírják a természet törvényeit, maga a római szerelmi elégia. A X. és a XI. könyvet összekötő Orpheus-énekeknek (Cyparissus, Ganymedes, Hyacinthus, Pygmalion, Myrrha, Adonis, Atalanta) a kizárólagos témája a szerelem: a vágyódás, a szerelmi bánat, a – Pygmalion kivételével – szerelmi tragédia és a gyász. Orpheust úgy siratják a madarak, a vadak, a fák és a folyók (XI. 44–49), ahogy Marsyas a szatírok, a nimfák és a legelésző nyájak (VI. 391–397). Mindkettőben az elégia görög eredetére ismerhetünk, a gyászdalra, a siratóénekekre. Orpheus nyelve és lantja is ezt hangozza, és ezt visszahangozzák a Hebrus partjai: „a fejet és a lantot, Hebrus, te fogadod magadba, és (csoda!) amíg a folyóban úszik, mintha sírna panaszos hangon a lant, sírva suttog a holt nyelv, síró hanggal felelnék a partok” (*caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescioquid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*, XI. 50–53). Ahogy Orpheus bánat szülte szerelmi elégiáinak hangjai betöltötték a természet egészét, úgy visszahangozza – a *flebile* háromszoros ismétlésével – az egész természet a halott Orpheus siratóénekét, amely egyszersmind az Orpheust sirató ének, gyászdal, az elégiaköltészet görög kezdete.

Orpheus és Eurydice szerelmi elégiaként fölfogott narratívája azonban a műfaj római hagyományai szerint zárul: az egymásra találás boldogságának játékos képével. Groteszk módon az Alvilágban a szerelmesek már biztonságban vannak, és az *umbra* Orpheus akkor néz hátra – büntetlenül – Eurydicére, amikor csak kedve tartja: *Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus* (XI. 66). A szerelemtől szenvedő és szerelméért küzdő költő végül sikerrel jár: Orpheus révbe ért. A korporális Orpheus-narratíva irodalomtörténeti olvasatban tehát nem a görög líra és a római elégia, hanem a görög és a római elégia organikus szövegtestének tűnik, a görög siratóének és a római szerelmi elégia szövegekörpusának.

Farouk F. Grewing szerint a *Metamorphoses* szövegteste leírható narratív zeugmák sorozataként, mert minden történetegység jelentése nézőpont kérdése. Vagyis attól függ, hogy önmagában értelmezzük, vagy a másik elbeszélés felől olvasva, amellyel átfedésben van. A *Metamorphoses* narratívája egy dinamikus átalakulási folyamat, amelyben egy szövegegység jelentése – a zeugmához hasonlóan – az egyes nézőpontok szerint alakul át, és az olvasás folyamatában teljeseedik ki.<sup>30</sup>

Az a performansz, amely a *Metamorphoses* *corpusaiban* történik, ezzel az olvasási móddal válik láthatóvá. Deucalion és Pyrrha történetének félkész kőszobrai, a Narcissus-elbeszélésben és a Pygmalion-narratívában testet öltő *mimésis*-, illetve *phantasia*-esztétika kérdésköre, az Arachne vetélkedésében színre lépő autonóm művész, valamint a textúrában megtestesülő témaválasztás és kompozíció kérdése, végül a Pygmalion szobrában megtestesülő örök befogadói elvárás, hogy ti. a mű olyannyira valószínű hatást keltsen, hogy már elevenként tűnik föl – a vizuális mű alkotásának teljes folyamatát és esztétikai kérdéskörét viszi színre. Ezzel mindvégig konzekvens párhuzamossággal megy végbe a szövegalkotás processzusa: Daphne hancsteste, Io patájának betűnyomata, Syrinx sípteste, végül Echo hangja a költői szöveg megalkotásának és előadásának a performansza. A Pierisek, Marsyas és Orpheus teste az epikus és az elégiaköltészet témaválasztásának, esztétikájának, valamint líra és elégia vetélkedésének és nem feltétlenül poétikai megalapozottságú hierarchiájának a terepe.

A *Metamorphoses* világában a testhatárok flexibilisek és átjárhatóak. Narcissus eleven testnek véli a hullámzó vízfelszínen kirajzolódó alakot: *corpus putat esse quod / unda est* (III. 417–418). Echo test volt, most csupán hang: *corpus adhuc [...] non vox erat* (III. 359). Perseus a sziklához bilincselte Androméda mozdulatlan testét először márványszobornak véli: *marmoreum ratus esset opus* (IV. 675), amelyet olyan csodálattal szemlél, hogy csaknem megfélekedzik szárnyai mozgatásáról. Phineus azt hiszi, az élő testet érinti meg, holott az márvány: *tangit corpora; marmor erant* (V. 213–214). Marsyas test volt, most eleven seb: *nec quidquam nisi vulnus erat* (VI. 388). Pygmalion élettelen elefántcsont szobra, *eburnea virgója* eleven testté lett: *corpus erat* (X. 289). A szintagma láthatóan tudatos ismétlése – *corpus erat, vox erat, marmor erat, vulnus erat* – nem egyedinek, hanem paradigmikusnak mutatja a testhatárok elmosódásának tapasztalatát. A matériában létező *corpus* – akár eleven emberi test, akár textuális vagy vizuális narratívát hordozó szövegtest – nemcsak átjárható, hanem könnyen elpusztítható. Minerva széttépi Arachne szöttejét, Apollo letépi Marsyas bőrét, a *maenasok* széttépik Orpheus testét. Orpheus Thrákia földjén szétszórt testrészeinek a látványát olvashatjuk

ennek a tapasztalatnak a narratíva határán túllépő kiterjesztéseként is. Csak a hang elpusztíthatatlan. A bércek Echo hangját verik vissza, a nádas Syrinxét susogja, a sebes phrygiai folyó Marsyas fuvolajátékának hangját őrzi, Orpheus ajkának és lantjának panaszdala a test halála után is szól.

A *Metamorphoses* korporális narratívájában kiteljesedő alkotói folyamat végső olvasatban magának a *Metamorphoses* szövegtestének a megalkotása, annak a performansza. Erre az olvasatra invitál az epilógus (XV. 871–879), amely ezt a folyamatot nemcsak lezárja, hanem meg is nyitja a folytatás számára.<sup>31</sup> A költemény, amely a mitikus matériát szabad alkotói fantáziával átformálta és új szövegtestté alakította, elkészült: *Iamque opus exegi* (XV. 871). A költő teste az enyészetté lesz: „a nap, amely nem formálhat jogot semmi másra, csak a

testemre, végezze be bizonytalan életidőmet, amikor akarja” (*cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi*, XV. 873–874). Az *opus* azonban mint folyamatos *viva voce*<sup>32</sup> hangzik fel: *ore legar populi* (XV. 878). Az orpheusi *vocalia ora* és az ovidiusi *ore legar* egymásra felelésében a mitikus mesternek és tanítványának<sup>33</sup> a hangja olvad egybe. A költői hang, amely nem térben, hanem az idő örökkévalóságában él. A *Metamorphoses* nyitányában olvasható *carmen perpetuum* (I. 4) nemcsak műfaji meghatározásként értelmezhető, hanem Ovidius önreflexiójaként, költeményének véget nem érő (*perque omnia saecula*, XV. 878) felhangzásaként is. A hangzó szövegtestben létezés örökkévalóságaként, a költemény utolsó szavának – *vivam* (XV. 879) – a megalapozásaként.

## Jegyzetek

A tanulmány a VII. MATHÉMA konferencián (2020. szeptember 18., ELTE BTK) elhangzott előadás szerkesztett változata. A *Metamorphosest* latinul Tarrant 2004 kiadásából idézem. A magyar idézeteket a saját fordításomban közlöm.

- 1 A *Metamorphoses* első négy sorának a *Trisitia* (*Keservek*) elégiában, valamint a latin epikus költészetben visszatérő variánsairól és az allúziókkal felépített intertextuális hálózatról lásd Wheeler 2009. *Forma* és *corpus*nak a költemény első sorában megfogalmazott *átváltozásait* nem statikus polaritásként, hanem dinamikus egymásba áramlásuk módjaként értelmezi, és ezt az értelmezést kivetíti a *Metamorphoses* egészére Cavazzani 2021, 198–202.
- 2 Segal 1998.
- 3 Segal 1998, 14.
- 4 Farrell 1999.
- 5 Keith 2002.
- 6 Young 2008.
- 7 A kortárs német testdiskurzus összefoglaló és elemző áttekintését lásd Berta 2011.
- 8 A formálásnak, az alkotásnak és a művészetnek a *Metamorphoses* egészét behálózó szóhasználatáról és szétszalazhatatlan egybejuttatásáról legutóbb lásd Scheidegger Lämmle 2021, 365–366.
- 9 A performanszról mint olyan kulturális ábrázolásról, amely létmódok, magatartások prezentációja, éspedig mozgásokban, tevékenységként, központjában akár az élő testtel, lásd Kotte 2015, 144.
- 10 Farrell 1999, 128.
- 11 A *Metamorphoses* struktúráját, illetve annak ovidiusi intencióit illetően a szakirodalom erősen megosztott. Egyetértés lényegében csak a három nagy egység (istenek, hérósok, történelmi kor) elkülöníthetőségében mutatkozik. Erről – további szakirodalommal – lásd Barchiesi 1997, 182.
- 12 A három történetnek erre a metapoétikus összefüggésére Joseph Farrell elemzése mutatott rá: Farrell 1999, 133–135.
- 13 Az artikulált emberi *vox* és az akusztikus *sonus* szemantikájáról általában és az ovidiusi Io-elbeszélésben lásd Tamás 2020, 19.
- 14 Rosati 1983, 20–31.
- 15 A *Metamorphoses* Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésének részletes összehasonlítását és vizsgálatát kiemelten *imitatio* és *phantasia* kérdésköre felől lásd Darab 2020. Jelen tanulmányban ennek az elemzésnek csak a következtetéseit és egyes megállapításait használom fel.
- 16 A *Metamorphoses* Narcissus-elbeszélését illúzió és művészet összefüggése felől értelmezi Rosati 1983; Hardie 2002, 143–172 és Krupp 2009, 85–120.

- 17 Rosati Narcissus – és a *Metamorphoses* számos szereplőjének – *errorjában* az eposz fő motívumának újabb és újabb illusztrációját látja: a dolgok változékonyságának, látványuk illuzórikus voltának a megmutatkozását: Rosati 1983, 39.
- 18 A rögzítettség és a változatlanúság 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 tárgya: Wheeler 1995, 117.
- 19 Leach 1974, 102–106, 115–118. A *Metamorphoses* Arachne-elbeszélésének kutatástörténetéről, annak fő irányairól jó áttekintést nyújt Kailbach-Mehl 2020, 188–191.
- 20 A teljesség igénye nélkül: Galinsky 1975, 210–261; Szilágyi 1982; Rosati 2006, 347–350.
- 21 Theodorakopoulos 1999, 158.
- 22 A *Metamorphoses* Marsyas-narratívája mitikus, irodalmi és képzőművészeti előzményeinek és az ovidiusi elbeszélésnek a részletes elemzését lásd Darab 2015a; Darab 2015b.
- 23 Fontenrose 1940, 432: *Met.* I. 518, 559; II. 601, 682 sk.; VI. 384 (Marsyas); VIII. 15 sk.; X. 108 (Orpheus éneke), 170, 205; XI. 155 (Pan), 165–171 (Pan), 317.
- 24 Feldherr–James 2004, 85: „His Apollo, for example, cannot be read in isolation from Augustus’s.”
- 25 Feldherr és James, bár más logika mentén, hasonló következtetésre jutnak. Az elbeszélésben Ovidius megkettőzött szerepét látják: ő Marsyas halálának a narrátora, és maga Marsyas is. Ennek hátterét a költő Augustusszal szembeni kiszolgáltatott helyzetében írják le: Feldherr–James 2004, 84–85. A *Metamorphoses* világának meghatározó jelensége, hogy szereplőinek a sorsa váratlanul gyökeres fordulatot vesz. Patricia Johnson a vetélkedő művészekkel összefüggésben ezt Ovidius „utólagos előrelátásaként” (*hindsight*) értelmezi: Johnson 2008, 121. Charles Segal e sajátosság háttérében azt a tapasztalatot érzékeli, amelyet Ovidius megélt, vagyis a száműzésének császári elrendelését: Segal 1998, 36. E két utóbbi interpretáció természetesen elválaszthatatlan a *Metamorphoses* datálásának megválaszthatatlan kérdésétől. Johnson interpretációja a száműzés előtti keltezésre épül, Segalé a *relegatio* utánira. Akár tapasztalatként értelmezzük, akár – miként magam is gondolom – előérzetként, a művészettörténetekben bekövetkező hirtelen sorsfordulatok a szabad alkotótevékenység ellehetetlenülésének, de legalábbis erőteljesen korlátozott voltának a metaforájaként foghatók föl.
- 26 A *Metamorphoses* Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésének részletes összehasonlítását és vizsgálatát kiemelten *imitatio* és *phantasia*

- 26 *sia* kérdésköre felől lásd Darab 2020, 27–42. Jelen tanulmányban ennek az elemzésnek csupán a következtetéseit és a megállapításait használom fel.
- 27 Egyes értelmezések szerint a szoborlány megelevenedése a szobrász örületbe forduló heves szerelmének a szimptomája: Segal 1998, 18: „Ovidius clearly marks these gestures as silly, and in another mood they could be signs of incipient madness. [...] this ending also leaves it ambiguous whether Pygmalion is just a lucky fool or a creative genius.” Elsner 2007, 130: „we might say that Pygmalion is either the recipient of a divine miracle or finally and certifiably mad”.
- 28 Az értelmezők a *Metamorphoses* Pygmalion-elbeszélésének párját többnyire az Orpheus-narratívában jelölik ki. A szobrász és a költő ebben az olvasatban a *par excellence* művész, aki a korlátlan művészi szabadságot és annak teremtő erejét testesíti meg: Viarre 1968; Segal 1972. Az Orpheus-elbeszéléstől függetlenül lásd Solodow 1988, 219: „The story of Pygmalion [...] 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 Pygmalion beleszeret az alkotásába, felszámolva ezzel művész mivoltát: Leach 1974, 102–142, 123–125.
- 29 Young 2008, 2–4.
- 30 Grewing 2017, 160–161.
- 31 A *Metamorphoses* zárásának, avagy lezártságának a hiányáról lásd Grewing 2017, 144–145.
- 32 Farrell 1999, 132.
- 33 A kutatás a *Metamorphoses* Orpheusát általában is Ovidiusszal azonosítja: Galinsky 1975, 90; Solodow 1988, 39–40; Barchiesi 2001, 61.

## Bibliográfia

- Barchiesi, A. 1997. „Endgames: *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6”: D. H. Roberts – F. M. Dunn – D. Fowler (szerk.): *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*. Princeton, 181–208.
- Barchiesi, A. 2001. *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*. London.
- Berta, E. 2011. „A test a performativitás és medialitás határzónáján”: *Studia Litteraria* 49/1–2, 99–105.
- Cavazzani, Ch. 2021. „Körperkonzepte. Die *Metamorphosen*: Verwandlung und Leib”: M. Möller (szerk.): *Ovid Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg, 198–202.
- Darab Á. 2015a. „Marsyas metamorfózisa”: Tóth O. (szerk.): *Tempora mutantur. Tanulmányok az időről és a bűnről*. Debrecen, 297–319.
- Darab Á. 2015b. „Marsyas és Apollo: két paradigma”: *Ókor* 2015/2, 33–40.
- Darab Á. 2020. „*Visae correptus imagine formae* (*Met.* III. 416). Kép – szöveg – test Ovidius *Metamorphoses*ének Narcissus- és Pygmalion-elbeszélésében”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 27–42.
- Elsner, J. 2007. *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton.
- Farrell, J. 1999. „The Ovidian corpus: Poetic Body and Poetic Text”: Ph. Hardie – A. Barchiesi – S. Hinds (szerk.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, 127–141.
- Feldherr, A. – James, P. 2004. „Making the Most of Marsyas”: *Arethusa* 37/1, 75–103.
- Fontenrose, J. E. 1940. „Apollo and the Sun-God in Ovid”: *American Journal of Philology* 61/4, 429–444.
- Galinsky, K. 1975. *Ovid’s Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley – Los Angeles.
- Grewing, F. F. 2017. „Der Anfang vom Ende oder das Ende als Anfang? Überlegungen zu *closure* in Ovid’s *Metamorphosen*”: Ch. Schmitz – J. Telg genannt Kortmann – A. Jöne (szerk.): *Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos*. Heidelberg, 141–168.
- Hardie, Ph. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Johnson, P. 2008. *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*. Wisconsin.
- Kailbach-Mehl, A. 2020. *Künstlerfiguren als poetologischen Reflexionsfiguren in der augusteischen Dichtung*. Hildesheim – Zürich – New York.
- Keith, A. 2002. „Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses*”: B. Weiden Boyd (szerk.): *Brill’s Companion to Ovid*. Leiden–Boston–Köln, 27–90.
- Kotte, A. 2015. *Bevezetés a színháztudományba*. Ford. Berta E. Budapest.
- Krupp, J. 2009. *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg.
- Leach, E. W. 1974. „*Ekphrasis* and the Theme of Artistic Failure in Ovid’s *Metamorphoses*”: *Ramus* 3, 102–142.
- Rosati, G. 1983. *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze.
- Rosati, G. 2006. „Form in Motion. Weaving the Text in the *Metamorphoses*”: P. E. Knox (szerk.): *Oxford Readings in Ovid*. Oxford, 334–350.
- Scheidegger Lämmle, C. 2021. „Der Künstler und sein Werk: Arachne, Pygmalion, Daedalus, Marsyas, Orpheus”: M. Mölle (szerk.): *Ovid Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg, 365–366.
- Segal, Ch. 1972. „Orpheus and Augustan Ideology”: *Transactions of the American Philological Association* 103, 473–494.
- Segal, Ch. 1998. „Ovid’s Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*”: *Arion* 5/3, 9–41.
- Solodow, J. B. 1988. *The World of Ovid’s Metamorphoses*. Chapel Hill – London.
- Szilágyi J. Gy. 1982. „Arachné”: Uő: *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest, 217–233.
- Tamáš Á. 2020. „Io írása. Ember és állat a fikció börtönében”: Krupp J. (szerk.): *Világok között. Tanulmányok Ovidius életművéről*. Budapest, 13–25.
- Tarrant, R. J. 2004. *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford.
- Theodorakopoulos, E. 1999. „Closure and Transformation in Ovid’s *Metamorphoses*”: Ph. Hardie – A. Barchiesi – S. Hinds (szerk.): *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, 142–165.
- Viarre, S. 1968. „Pygmalion et Orphée chez Ovide”: *Revue des Études Latines* 46, 235–247.
- Wheeler, S. M. 1995. „*Imago mundi*: Another View of Creation in Ovid’s *Metamorphoses*”: *The American Journal of Philology* 116/1, 95–121.
- Wheeler, S. M. 2009. „Into New Bodies. The Incipit of Ovid’s *Metamorphoses* as Intertext in Imperial Latin Literature”: *Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici* 61, 147–160.
- Young, E. M. 2008. „Inscribing Orpheus. Ovid and the Invention of a Graeco-Roman Corpus”: *Representations* 101/1, 1–31.