

Bartal Mária (1977) az ELTE Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a modern és kortárs magyar líra költészettörténeti, líraelméleti, fordításelméleti és mítoszkritikai vonatkozásai, testfilozófiák és a kortárs magyar irodalom kapcsolata. *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája* című monográfiája 2014-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *A kardal poétikai lehetőségei Weöres Sándor költészetében* (2010/4).

A kilencedik Ovidiusi intertextusok Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötetében

Bartal Mária

Weöres Sándor ötvenes és hatvanas években írott mitikus vonatkozású költeményeit olvasva meglepő, hogy a jelenleg hozzáférhető interjúkban, levelekben a költő egyetlen alkalommal említi Ovidius nevét. 1946 októberében, az idő sajátos megkettőződésének tapasztalatában fogant, Hamvas Bélának írt levelében Weöres belső esztétikai értékskálájának megfelelően angyal-rendekbe sorolja és bolygókhöz rendeli a magyar és a világlíra alkotóit. Az aprólékosan kidolgozott rendszer játékoságát és sajátos önkényét a kártyalapok rendszerének analógiája teszi félreismerhetetlenné.¹ Ovidius a 6 × 3-as struktúrában a kilencedik helyre kerül, Neptun csillagzatához, az „emberi” költészet legmagasabb fokára: „A költő-óriás, a tökéletes művü; az immanens líra tetőfoka. Arany János, Euripides, Ovidius, Villon, Burns, Heredia, Lafontaine, Tasso, Mörike, stb. »Király«; csillaga Neptun. Itt végződik a 3-ik hármassal, a költészet emberi régiója, melynek tetőfokán a költő elmondhatja: »Művem eléri a tisztán-emberi lehetőség végső határát.«”² E levélrészlet felől is különösnek tűnhet, hogy Weöres sokrétű műfordítói gyakorlatában szintén csak egyetlen Ovidius-fordítást találunk, amelyet Szepešy Tibor felkérésére készített az általa szerkesztett *Latin költők antológiája* számára 1958-ban.³ Az első pontusi levél szövege egyébként magyarul egy évvel korábban, egy másik gyűjteményben már megjelent Horváth István Károly fordításában.⁴ „Akiket lelki rokonomnak érzek, azoktól alig fordítok”⁵ – vajon érvényes-e, kiterjeszhető-e ez a kijelentés a két szövegvilág kapcsolatára a csekély közvetlen filológiai bizonyíték ellenére? És olvasóként, értelmezőként hogyan látjuk e kérdést? A jelen vizsgálat nem terjedhet ki valamennyi weöresi szövegre, amely az ovidiusi költemények tematikus, motivikus átvételére, újraértelmezésére és rekontextualizálására vállalkozik, hiszen ha csak a *Metamorphoses* intertextusait is keresnénk, akkor is elvégezhetsen feladat elé kerülnénk, miután századokon keresztül az európai líra számára ez volt az a szöveg, amely a görög és római mítoszokat közvetítette, és a 18. század elejéig azt a módot is meghatározta, ahogyan művészi szövegek a mitikus anyagot kezelték: fantasztikus történetek gyűjteményeként.⁶

Tanulmányomban az 1956-ban megjelent *A hallgatás tornya* című kötetből pusztán két olyan költeményre és egy szövegcsoporthoz szeretném a figyelmet irányítani, ahol más-más szempontból a két költészet kapcsolatát a legerősebbnek érzékelem, hogy így mutassak rá a két szövegvilág találkozásának domináns csomópontjaira, jóllehet az értelmezett intertextuális kapcsolatok mögött nemegyszer nem csak a magyar (többek között Balassi, Janus Pannonius, Rimay János, Gyöngyösi István, Molnár János, Csokonai, Ungvárnémeti Tóth, Kölcsey, a korai Vörösmarty, Ady, Babits, Füst), de a nyugat-európai, elsősorban barokk és romantikus líra közvetítését is érdemes feltételeznünk. A jelen írás keretei között nem fogok kitérni a romantikus lírában kedvelt Endymion-történet weöresi dramatikus feldolgozására, a *Venus és Mars* című költeményre a *Psyché*-ben és az 1964-es *Tűzkút* kötet olyan, témánk szempontjából releváns szövegeire, mint a *Graduale V., VI.*, a *Terra sigillata*, a *Persephonét sirató Eros* és a *Xenia*. Egy következő tanulmány értelmezi majd az említett kötet *Átváltások*-sorozatának azon szonettjeit is, amelyek Mallarmé hatására a mitikus vonat-

kozások költői felhasználásában is radikális váltást hoztak, és különböző ovidiusi szöveghelyek újraírására vállalkoznak, így a *Proteus*, a *Kettébomlott Hermaphroditus*, *A holnap születése*, valamint a *Marsyas és Apollon* című költemények.

Echo

Weöres a gimnáziumi Ovidius-szemelvényeket követően a pécsi egyetemen Kerényi Károly római irodalmat tárgyaló kurzusain találkozhatott ismét a *Metamorphoses* szövegével. Devecseri Gáborhoz közeli barátság fűzte, *De Amore* című kötetéről rövid recenziót írt a *Diáriumba*, és feltételezhetően már jóval a megjelenés előtt olvasta az *Átváltozások* sűrűn módosított szövegváltozatait.⁷ A *Tűzkút* kötet (1964) *Átváltozások* szonettciklusának háttérben feltételezhető *A kétezer éves Ovidius* című, Kardos László vezetésével összeállított gyűjtemény ismerete is,⁸ ennek egyes darabjai már korábban, az ötvenes évek idején is hozzáférhetőek voltak a gyűjtemény korábbi kiadásában.⁹ *A hallgatás tornya* című, 1956-os kötetben jelent meg először nyomtatásban Weöres száz versből álló, nagyjából tíz évig készített *Orbis pictus*-sorozata, amely címében, szerkezetében és témáiban a cseh humanista, Johannes Amos Comenius (Jan Amos Komenský) háromnyelvű tankönyvével, az *Orbis Sensualium Pictus*szal folytat invenciózus párbeszédet. Ezúttal e sorozatból kizárólag az *Echo* (1952) című vers¹⁰ értelmezésével foglalkozom, amely a *Metamorphoses* vonatkozó részletével összefüggésben plasztikusan mutatja, hogy Narcissus és Echo egymásba forduló története döntően nem a már 1943-ban¹¹ idézett és értelmezett, s a *Psyché*-ben később felhasznált, így közvetítőként joggal tételezhető Ungvárnémeti Tóth-dráma, a *Nárcisz avagy a gyilkos ön-szeretet* felől, hanem az ovidiusi költemény metapoétikus jelentésrétegeinek, a hang és a hangoztatás problematikájának előtérbe helyezésével válik poétikai értelemben termékkennyé Weöres költészetében. Értelmezésem és a verssel kapcsolatos következtetésem jelentősen eltérnek a költemény korábbi, Ócsai Éva által javasolt olvasatától, amely *A teljesség felé* egyik részletéhez kapcsolja az általa tanító jellegűnek tekintett, a vágyak ismételtetésének hiábavalóságára figyelmeztető négy soros szöveget:¹²

*Csengő visszhang gyűrűz, majd lágyan elhal.
Minden vágyadra ujjongva felel.
Honába, semmisség partjára elcsal,
szél-kordé, köd-láb, levegő-kebel.*

A visszhang jelensége a saját hang elkülönöződését viszi színre: az *én* saját vágyának tárgyaként tapasztalja meg visszaverődő, korporális meghatározottságú hangját, amely immateriális és (a mitikus történet nyomán) metaforikusan feminin testet ölt. A visszhang a *semmi(ség) partján* képződik meg: a banalitás, a nihil és a megsemmisülés nem tragikusan értelmezett tapasztalatával egyaránt érintkezik. A vers metrikailag is bemutatja a hang visszaverődését: a vers nyitó és záró sorának meghatározó metruma a spondeus, amely az első sorban fokozatosan alakul át jambikus lejtésűvé, az utolsóban pedig trochaikussá. A második sorban a középmetszettel, majd több kétszer is lejtésváltást érzékelhetünk. A záró sor három szóösszetétele a saját, élő hang felszámolódásának a tapasztalatát



1. kép. Narcissus és Echo. Pompeii falfestmény, Kr. u. 1. század
(forrás: wikimedia)

az egymáshoz metonimikusan illeszkedő előtagok segítségével az ismétlődések során a mozgástól a statikusság felé irányuló folyamatként alkotja meg. A párhuzamos szerkezetű összetételek testi meghatározottságot és mozgást kifejező utótagjai és a nem vizuális jellegű, a testhatárok felszámolódására, lokalizálhatatlanságára és a test fluiditására utaló *szél-, köd-, levegő-* előtagjai között ritmikusan ismétlődő, és a záró sort követően a csendbe kitarított billegés jön létre: Echo eltűnésében, felszámolódásában formálódik (hang)testté. Ovidius egy fél sorba sűríti a nimfa történetét, mielőtt újramondásához kezdene: *corpus adhuc Echo, non vox erat* („még test volt Echo, nem hang” *Met.* III. 359), vagyis már az epizód indításakor a test és a hang hasonló billegésére élesít, mint később Weöres költeménye. Echo, akit *vocalis nymphának* („[vissz]hangzó nimfa”) nevez a szöveg (III. 357), az általa látszat-párbeszédé formált monológon felbátorodva előlép a sűrűből, de Nárcisz ellenáll érintésének, elnémul, és elfut előle (*Met.* III. 388–390), majd Echo is elrejtőzik bánatában, és teste a levegőbe menekül, csak szó és csont marad belőle: *in aera sucus /corporis omnis abit. vox tantum atque ossa supersunt* („a levegőbe távozik testének minden nedvessége, csak a hang és a csont marad”, *Met.* III. 397–398).

Nárcisz történetében ez a mozgás sokkal inkább a kép és a hang ingadozásában, helyenkénti összeolvadásában figyelhető meg, mint arra Konkoly Dániel tanulmánya is rámutat.¹³ Weöres költeménye azt a mozzanatot emeli ki Ovidius szövegéből, amikor a mások érintésétől tartózkodó (III. 355, 390) ifjú maga nyúl az érintetlen (III. 407–410) forráshoz: a *visszhang gyűrűz* szintagma egymásba írja Echo birtoklásra éhes nemi vágyát és a víztükrön keltett mozgást: a hang- és a vízhullámokat. Az *Echo* című vers követi tehát a *Metamorphoses* szövegeértelmezői és -alkotó gyakorlatát, amely a narratív szintátlépések és a



2. kép. Giovanni Bilivert (1585–1644): *Eco e Narciso*
(forrás: stanzadelborgo.it)

sűrű belső utalásrendszer segítségével a hagyomány történeteit egymásba szöve, szoros narratív hálót hoz létre.¹⁴ A kutatások már a harmincas években rámutattak, hogy míg számos más átváltozástörténethez hasonlóan Narcissusé sem Ovidius invenciója, viszont a *Metamorphoses* teljesítménye éppen annak a két elemnek (vagyis Tiresias jóslatának és az Echo-epizódnak) a meghatározó beépítése az ifjú történetébe, amely Weöres számára is döntő az elbeszélés értelmezésében.¹⁵ Weöres költeményében a fiú nevének kimondására sincsen már szükség ahhoz, hogy érzékeljük, a két elbeszélés egymástól már annyira szétszalazhatatlan, hogy a vers aposztrophéjának elsődleges címzettje magától értődően Narcissus, akiben a megátkozott nimfa szavai háromszorosan nyernek értelmet (ahogy erre Ovidius szövegét értelmezve Gábor Sámuel jó érzékkel felhívja a figyelmet): az ifjú eredeti szándéka, az azokat visszhangzó és így új jelentéssel ellátó Echo intenciója és a más szájából visszahallott mondandóját újraértelmező Narcissus értelmezése szerint.¹⁶ A fokozatos jelentésmódosulásra a legerőteljesebb példa a szövegben: *‘huc coeamus’ ait, nullique libentius umquam / responsura sono ‘coeamus’ rettulit Echo* („itt találkozzunk«, mondja, és mivel nincs olyan hang, amire nagyobb örömmel válaszolna, »találkozzunk / egyesüljünk«, ismételte Echo”, *Met.* III. 386–387).

Tiresias kiemelt szerepére Weöres költészetében többek között a későbbi *Tűzkút* című kötet mottója hívja fel a figyelmet, jelesül a korábban említett Ungvárnémeti Tóth-dráma *Őrlélek*-monológiájának egy részlete, amelyet a verseskötet és később a *Psyché*. is Tiréziász szájába ad:

*Körben forognak mindenek az ember körül
És vezérsugárokon folynak belénk,
Melyek csupán a gondolat nyüst-szájai.
Boldog, ki a csendes középponton pihen,
Nem tántorog, s nem függ sem egy, sem másfele:
Ellenben akit akármí tárgy kikaphatott
Nyugvó helyéből, azt az örvény rántja be. [...]*¹⁷

Sokatmondó, hogy Ungvárnémeti akkoriban még szinte teljesen ismeretlen költészetét bemutatva Weöres már 1943-ban e felől az idézet felől közelíti meg és Paul Valéry Narcissus-szimbólumával hozza összefüggésbe a *Narcisz avagy a*

gyilkos ön-szeretet című drámát. Figyelmét feltételezhetően a pécsi egyetemen Kerényi irányította e szövegre, aki a korábbi recepcióval (Rákóczy Géza, Pintér Jenő, Beöthy Zsolt) szemben már a tízes évek végén nem az antik szövegek, hanem a későbarokk pásztorjátékok, különösen Guarini *Pastor fidója* és Poliziano *Orfeója* felől értelmezte újra a *Narcisz* szövegét,¹⁸ és tanulmányában felidézte a barokk költészet (Tasso, Zrínyi és Gyöngyösi) Narcisz-tematizálásának rímes visszhang-játékait is.¹⁹ Weöres 1943-as tanulmánya viszont már Ungvárnémeti modern individualitását emeli ki: „Valéry Narcissusa: a művész, ki eleped az önmagában rejlő lelki kincsek után, melyeket soha teljesen meg nem közelíthet; Tóth Narcissusa: az életben otthont nem találó, szeráfi lény, aki a lehető legtökéletesebbet önmagában találja meg és e társtalanságban nincs más lehetősége, mint a pusztulás. Mindkét gondolat végzetesen modern: az elementáris világtól eltávolodó, magáramaradó individuum gondolata.”²⁰ A tanulmányban a drámából idézett, és később mottóul választott részlet viszont világosan jelzi, hogy Weöres 1964-es kötetét már nem az autoidentikus jel(enlét), a tükör, a tagadás metaforái, a színpadon kívüli történések jelentéssége foglalkoztatja, mint Ungvárnémeti szövegét,²¹ hanem a vágy és az egyensúly (poétikai) mozgásai.

Ungvárnémeti drámája Echo pusztító féltékenységgé fokozott viszonzatlan szerelmének tragédiáját leválasztja Narciszról, aki az anyjával folytatott beszélgetés során önszeretete magára zárulására ismer: „Nem szól; nem ért, nem hall: nem! óh nem, mert siket, / Vak, néma.”²² Hermann Zoltán megfigyelése jól mutatja az idézett mondat kontextusát: Ungvárnémeti darabjában ismétlődő dramaturgiai fogás, hogy egy harmadik kihallgatja a titkos párbeszédet, és hogy a játék résztvevői visszatérően másnak mutatják magukat, mint akik valójában.²³ Weöres a *Psyché*.-ben négyszáz sorral lerövidítve újraközi Ungvárnémeti tragédiáját, és csak néhány helyen ír az átmásolt szövegbe. Az említett párbeszéd ráismerés-jelenete ennek egyik példája, ahol Weöres kis változtatással megismétli, visszhangoztatja a tragédiában néhány sorral feljebb már olvasható sorokat, majd a korábban idézett *Echo* című verssel összefüggésben továbbírja a szöveget: „Nem szól, nem hall, nem ért, mert néma, siket, hideg! / Mert vízi tükröződés, üres és léte nincs!”²⁴ E kiegészítés Ovidius soraihoz kapcsolja a részletet: *ista repercussae quam cernis imaginis umbra est. / nil habet ista sui* („tükröződő kép árnyéka, amit nézel: / nincs benne semmi saját”, *Met.* III. 434–435), és a szerelmi vágy beteljesületlenségének tragédiája helyett az ember igazi lénye felismerhetőségének dilemmájába helyezi, ahogy a *Metamorphoses* III. könyvének kontextusa is sugallja,²⁵ és a narcissusi tükörmotívum két, egymással feszültségben álló, az Ovidius-kutatásban Shadi Bartsch által nyomatékosított funkcióját mutatja fel: a megtevesztő, eltérítő, valamint a felismerést adó tükröződését.²⁶ Innen nézve talán még jobban felismerhető, hogy a Weöres-vers és az Ungvárnémeti-drámába illesztett értelmező kiegészítés hogyan kapcsolja össze Narcisz történetének metaforikáját Echo gyilkos és üres, magába zárt vágyával, vagyis az a jellegzetesen ironikus mozgás kerül előtérbe a *figura*, az *imago*, a *simulacrum* szépségének szemlélésétől a ragadozó birtoklásig, amelyre Lynn Enterline is rámutat a *Metamorphoses* szövegében.²⁷ Ha Echo felől olvassuk Narcissus történetét, illetve Ovidius felől Weöres versét, a saját hang uralhatatlansága és hatásának ellenőrizhetetlensége

válk dominánssá, amely a *Metamorphoses* egyik legfontosabb, többek között Echo, Narcissus, Medusa és Philomela történetében kidolgozott témája.²⁸

Orpheus

Weöres Sándor *Orpheus* című költeménye ugyanebben a kötetben a *Metamorphoses* X. és XI. könyvével Rilke *Szonettek Orpheushoz* című ciklusán, valamint *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versén keresztül lép párbeszédbe, miközben az *Orpheus* névhez köthető gazdag és szerteágazó vallás- és kultúrtörténeti hagyomány számos, egymásnak akár ellentmondó jelentéssíkját is működteti.²⁹ A korai görög hagyomány halál felett hatalmat gyakorló váteszi költő-zenésze, a misztériumalapító, a prófétai szerepbe állított, transzcendens igazságokat közvetítő Orpheus, akiről Pausaniasnál, Platónnál és Hérodotosnál olvashatunk,³⁰ az újplatonikusok szövegmagyarázatainak Orpheusa, aki spirituális megvilágosodásának köszönhető tudását allegorikus és csak a kiválasztottak számára felfejthető nyelven közvetíti és az ókeresztény hagyomány Krisztus-alakmása egyaránt meghatározó elemeivé válnak az öt részből álló költeménynek (a szöveget bevezető négyesoros prologust négy, címmel ellátott egység követi: *A játsszó Orpheus; A megölt Orpheus; Orpheus, Eurydiké, Hermés; Lebegés a határtalanban*). Maurice Blanchot a *Szonettek Orpheushoz* című verssorozat kapcsán kiemeli, hogy Rilkének Orpheust és a dalt mint létet dicsőítő költeményei nem arról a dalról beszélnek, amely az alkotó emberből veszi eredetét és ekként teljesedik be, de nem is a dal teljességéről, hanem a dalról *mint* eredetről és a dal eredetéről.³¹ Ez a törekvés szólaltatja meg a weöresi költemény első részének, *A játsszó Orpheus*-nak a beszélőjét is, az alvilági éneket metaforikusan olyan fényként alkotva meg, amely a vers absztrakt terét átrendező erővel rendelkezik. A nyitó sorok kapcsolódnak a római költészeti tradícióhoz, amely Orpheust (Museaeust és Linust) a természetet ismerő, ihletett *vates*-nek tekinti.³²

*Kapum keleten az éjből táru. Énekem a láng,
robogó, szertenylalló: a sötét, sima víz tereit
fürtösre tépi.*

*Gyűszüvirág-sűrűben ébredek,
bogárhéj-koponyámban mogorónyi mennyboltozat,
hol a néma dal hullámaim három fonál
lengeti: szellő, csira, és lehelet.*

A weöresi *Orpheus* prologusát követő három rész a metrikus drámák írásképét követi, tipográfiailag a margók teremtik meg a több szereplőt megszólaltató, vízszintesen elcsúsztatott elemekből felépülő ritmizált sor egységét, az egyes beszélők szövegeit a szöveg függőleges tagolása különíti el. A költemény E/1. személyben megszólaló monológfoszlányokból épül fel, de a szöveg sűrű tagolása csak némi fogódzót ad az egyes hangok megkülönböztetéséhez. *A játsszó Orpheus* alcímnek köszönhetően az E/1. személyű megszólalást kezdetben Orpheushoz kapcsoljuk, majd az „Énekem, a láng...” kezdetű szövegrészt követően kiterjeszthetjük Orpheus énekére is: „A halál dobja pereg, én forgok a táncban örökre, / az ének” (73–74). E szerkezet kialakításában meghatározó lehetett Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című költeménye. A komplex

jelentésű E/1. személyt az első alcímmel ellátott egység úgy hozza létre, hogy egyszerre tartozzék a sötétség és a hajnal tereihez („Kapum keleten az éjből táru”), mozdulatait a víz, a szél és a fény személytelen hullámmozgása szervezi, ami a zárt terek megnyitását eredményezi: „Énekem, a láng, / robogó, szertenylalló: a sötét, néma víz tereit / fürtösre tépi”. Acél Zsolt *Orpheus éneke* című könyvének a pretextusok részletes vizsgálatára is kiterjedő *Metamorphoses*-elemzése körültekintően mutatja be Orpheus dalának metapoétikus olvashatóságát.³³ Ovidius szövege, amelynek Weöres költeményéhez hasonlóan az az egyik legfontosabb kérdése, hogy hogyan lehet újra elbeszélni a hagyomány nagy történeteit, szintén szöveg típusok (eposz, elégia, epigramma, ekloga) feszültségében jön létre. Az ókori hagyomány nyomán Ovidius szövegében Orpheus neve egy irodalmi műfajvita szókincséhez is tartozik, a kisköltészet önértelmezését jeleníti meg.³⁴ Weöresnél a tekintet rögzítő és a dal mobilizáló ereje szintén szemléltető nemcsak az Orpheus nevéhez fűződő különböző szöveghagyományok feszültségeként, hanem (ezzel összefüggésben) két szövegtípus és olvasásmód kontrasztjaként is: a négyesoros prologus és *A megölt Orpheus* egyes részleteinek normatív hangoltsága a gnómák, míg a költemény többi részlete az elégia beszéd típusához kapcsolódik.

A halál állapotából való visszatérés kísérlete Ovidiusnál térbeli metaforák segítségével beszélhető el, a meredek úton megtett, határozott vonalú mozgásként a ködtől átláthatatlan térben: *Carpitur acclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca* („néma csendben haladnak az emelkedő ösvényen, / mely meredek, átláthatatlan, sötét a sűrű homálytól”, *Met.* X. 53–54). Weöres költeményét ezzel szemben a bolyongás, a kanyargás, a szökkenés és a gomolygás személytelenített mozgásai uralják, a hanghullámok az élet és halál köztes terének új működésmódját hozzák létre. A vergiliusi *Georgica* negyedik énekének tragikus hangoltságú Orpheus-epizódjához képest Ovidiusnál Orpheus gyászja és leszállása néhány soros tartalmi kivonatra korlátozódik, és a beágyazott elbeszélésekkel kibővülő alvilági ének kerül előtérbe mint olyan elégikus *exemplumok* füzére, amelyek Orpheus költői önértelmezéséhez, a szerelem és a halál énekeihez kínálnak mintákat. Ovidius szövegében Pygmalion története a gyászoló Orpheus dalának egyik olyan epizódja, amely felerősíti a szövegrész metapoétikus olvashatóságát.³⁵ Ezt a jelentésréteget Weöres költeményének harmadik része is kitérített figyelemmel illeti:

Sárkány-lehelet

*sistereg asszony-testem sápadt márványa felett,
előmlő rózsaszínnel melengeti át a vér,
szikra-esőben csipőm lankái, keblem ormai,*

*táru a szempilla-zár, éjből csillan a tekintet
(112–114.)*

[...] *érints. Moccan a holt,
ernyedő izülete roppan, hideg könnye szivárog,
verejtékezik.
(63–65.)*

Weöresnél a „hullámos, eleven agyagedény” csak „már-öszetört” voltában, mint „[p]enészbe, hinárba merül[ő] hulló

cserepek tánca”, mint illanó látvány szemlélhető, a rilkei vers zárlatához és az ovidiusi szöveghez hasonlóan nem tragikus kicsengéssel. Az agyagedény személytelen képzete, amelybe metonimikusan áttűnik a márványszoboré, olyan tárgyat jelenít meg, amelyben anyaga egykori formáló mozgása tárgyasul. Eurydiké hasonlóképpen Orpheus alkotásaként jön létre a szövegben, majd Orpheus táncába átíródva az elmúlás jelévé válik. Minden bizonyítással meghatározó itt a rilkei *Szonettek Orpheushoz* II. részének 18. darabja: „Táncosnő: te minden elmúlás / folyton-eltolása, áthelyezése”³⁶ (Rényi András nyersfordításában).

Weöres mitikus vonatkozású költeményeiben igen gyakori, és az *Orpheus* domináns szövegszervező elveként is azonosítható az ellentét alakzata, amely a gnómák szövegtípusának jellemző összetevőjeként egyúttal az orfikus költészet hamvasi fogalmának sarokpontja is.³⁷ A költemény szemantikai szintjén legintenzívebben az élet és halál tereinek szembeállításaként, majd azt lebontva e terek átjárhatóságaként tételeződik. Ennek az orpheusi térnek az elkülönítésre utaló *secerno* igéből származó *sacer* a jelzője, hiszen egyszerre *szent* és *átkozott*. Philip Hardie szerint, aki a *Metamorphosest* olyan költeményként olvassa, amelynek poétikáját elsősorban a jelenlét illúziójának problémája határozza meg, Orpheus betéttörténetekből felépülő énekének témája az, hogy a halott kedvest az emlékezés különböző eljárásaival, a természet körforgása és az ünneplés (Hyacinthus és Adonis története), valamint a varázslat segítségével (Pygmalion epizódja) hogyan lehet jelenvalóvá tenni.³⁸ Rilke szövegében Eurydike teste olyan készülő műalkotásaként jelenik meg, amely Orpheus énekéből épül fel, és tekintetere omlik össze: „s ezzel le nem rontaná / művét, melyet még nem épített / halandó ember” (ford. Rab Zsuzsa).³⁹ Pór Péter értelmezésében arról a kilátásba helyezett átváltozásról van itt szó, amely Rilke kötetében számtalanszor végbemegy: a tér átalakításáról a saját transzcendenciájára irányuló művi tárgy terévé.⁴⁰ Weöresnél Eurydiké testének a „por-mélyi királyi pár... irtóztos arca” által rögzített látványa szintén átesztétizált, időtlenné merevített („testem mint kék-eres fehér márvány pihen”), amelyet Orpheus tekintete nem érinthet addig, míg törékenységet nem kölcsönöz neki. A weöresi *Orpheus* kapcsán is érvényesnek tartom azt a meglátást, amelyet Blanchot Rilke költeménye nyomán fogalmaz meg: Eurydiké az a szélsőség, amelyhez a művészet egyáltalán elérhet, ahol a műnek önnön mértéktelensége próbáját kell kiállnia, és ezért szükségszerű, hogy nem nyílik meg szemtől szemben.⁴¹ Az egész, magát dal-ként felépítő verskompozíció a „néma dal” oximoronja (10) felől indul, és a zárlat csendje, a halként éneklő Orpheus felé tart: „[...] szivemben néki dalolok / a hangot eloltó űrben, mint tenger hala”. Az intertextuális olvasatnak köszönhetően az Orpheus és Euridyké szájából megszólaló hangok egységét tehát a szöveg az elnémulásként értett halál felől hozza létre, amelybe az átmenet (a dal) hullámzó mozgás(a)ként beszélhető el: Eurydiké második halála, a „Penészbe, hínárba merül a hulló cserepek tánca” csakúgy, mint a saját teteme fölött táncoló Orpheus (dala) vagy a Hebron folyóban úszó leszaggatott fej és lant lebegése.

Orpheus történetének Ovidiusnál kidolgozott bacchusi jellegét a szövegben nemcsak a „fürtökre lép” metafora hangsúlyozza, hanem a költemény ismételt visszatérése ahhoz az orfikus eredetelbeszéléshez, amely szerint Bacchus feldara-

bolt tetemét elfogyasztó titánok villámmal agyonsújtott hamaiból lett az ember:

*Az egymást-hajtó éhség, a hústépő lakoma,
a halál fiait nemzők villámló mómora. (152–153.)*

[...]
*sás-kard a patak remegő
tört tükrében, villám, mely a hegy szívébe hasít (17–18.)*

Orpheus és Krisztus kapcsolata, amely már az őskereszténység idején igen kedvelt párhuzam, hasonló módon, a halál eseményéhez kapcsolódó történetzilánkok beékelésével jön létre a szövegben.⁴² Orpheus dalának hatalma az, hogy szembeszáll a sorssal mint az individuumok előre megírt, változtathatatlan történetével, s ennek megfelelően a címmel elkülönített szövegegységek valóban felszámolják Orpheus epizódokból álló, lineárisan elbeszélhető történetét. Nemcsak azáltal, hogy *A megölt Orpheus* megelőzi a *katabasis*-kelléktárhoz legerőteljesebben kapcsolódó *Orpheus, Eurydiké, Hermés* című egységet, és azáltal, hogy a dal jelene dominál a szöveg egészében, hanem elsősorban annak köszönhetően, hogy nem csupán a történetek szereplőinek (vagy helyesebben e szereplők szövegelemlékének) létmódja az átváltozás, hanem az átmenetileg érzékelhető identitásukat megteremtő motívumoknak is. Orpheus ovidiusi történetének szilánkjai például a „halál lugasa” (fakatalógus) vagy a „learatva fekszem” kifejezések, amelyek összekapcsolják a krisztusi keresztihalál történetét a földműves-szerszámokkal meggyilkolt Orpheuséval. Orpheus dala megkísérli a személyes sors felszámolását, de tagadott képek sorozataként újból előhívja azt:

*Se veszély függő kardja, se kísértetek hada,
se távoli emlék üszke, hülő vérszín hamuja,
széthullt a sors, csak az énekes dalol egymaga.*

[...]

*És mind, ami elmaradt, elapadt, távol, sehova:
mintha kavarogva-szökellve a messzeségen át
tarkán felém áramlana, talpam alá siklana.*

*Tajtékozva, gyűrűzve kúszna lábam fölé,
ezer sziszegő fejjel csavarodna bokám köré
a messi lüktetés, mely nem pihen soha.*

(138–140, 143–148.)

Mint látható, az ének nem tudja nyelvbe emelni a nemlét tapasztalatát, és ez a hiány teszi a beszélőt itt egyszerre Eurydikévé, akit a kígyó pusztít el, és Orpheusszá, akinek a „halál dobja”, és a „messzi lüktetés” némítja el a dalát. A szöveg nemcsak kettejüket montírozza egymásra, hanem Hermést is úgy alkotja meg, mint aki kettejük testéből épül fel. Talán elég utalni itt a szárnyas, kétnemű, férfi- és női test alkotta, Héraklésnak is nevezett sárkány orphikus tartalmaira a *Rapszodiák*ban, amelyek meghatározó, a korai orphikához is kapcsolható metaforákként épültek be Weöres számos más szövegébe is.⁴³ A szöveg elkülöníthető szereplők helyett tulajdonképpen két, egymással ellentétes impulzus köré rendezti a mítosztöredékeket, a halál-

merevséget okozó „néma tekintet” és a dal teremtő mozgása köré. A tekintet rögzít és elpusztít, akár a por-mélyi királyi páré („fölelmhajol és néz irtóztatós arccal szüntelen”), akár Eurydiké–Orpheusé („Rám néz férfi-szemem / s a hullámos eleven agyag-edény már összetört”), míg az ének imaginárius testet és világot formál a rilkei „panasz-égbolt” („Klage-Himmel”) nyomán: „[...] csak az énekes dalol egymaga. / A végtelen át-ölel, vállamra, mellemre borul, / bántott nőtestvér”. Ezt a billegő mozgást az *enjambement*-nal nyomatékosítva összegzi a prológos didaktikus hangoltságát ismét felerősítő, *A megölt Orpheus* című szövegegység egyik részlete, amelynek utolsó két szava a *Metamorphoses*-ban számtalanszor megfigyelt alakváltozásokat emeli ki:

*gyászdob pereg és én táncolok. Minden vagyok
és semmi vagyok: ó, nézzetek rám. Mindenki vagyok
és senki vagyok: kőből, ércből, sok alakban*

A hallgatás tornya kötetben (például a *Minotauros*, a *Medeia*, az *Orpheus* és az *Orbis pictus* esetében) megfigyelhető a versekben ismétlődő kísérlet, hogy a nemlét állapotát nyelvileg megteremtsék. A tagadás és a tagadás tagadásának metafizikai eljárásai nyomán kiépülő sorok tartalmilag mintegy az orfikus aktus inverzét nyújtják, de valójában nem lebontják, hanem tovább bővítik a metonimikus mozgások mentén párhuzamos szerkesztésmóddal élő és metaforákban tobzódó szövegvilág szüntelen mozgásából épülő jelentést, a tagadások által egyre bővülő, excentrikus nyelvi teret hozva létre:

*Se part taraja, se tajték irama, se pára tollazata,
űrben lengedezem, gát nem nyűgöz, út nem hí tova.*

*Mint ember-arcúra vájt gyümölcsből mécs sugara,
lobogva világítok, senkinek. Mert senki sincs.*

Az átváltozás versszerkezetei

A *Minotauros*, az *Orpheus* és a *Medeia* című hosszúversek talán a legérzékletesebb példák Weöres költészetében arra, hogy az átváltozás folyamata, amely lehet a vers beszélőjének tapasztalata és/vagy a dinamikus mozgásban tartott metaforákkal érzékeltetett látványelem – Ovidius költeményéhez hasonlóan – Weöresnél is a versek szerkezetét érintő narratív-dramaturgiai funkciót tölthet be. A *Metamorphoses* bravúrja, az áthagyományozott történetek innovatív újramesélése Weöresnél a különböző szöveg-hagyományok közötti feszültség- és kapcsolatteremtés lehetőségeként és kihívásaként merül fel. Andrew Feldherr rámutat, hogy a hősi epikában a morális tanulságokra irányuló figyelem háttérbe szorítja az átváltozás témáját, amely instabilitást, bizonytalanságot hoz a történetbe.⁴⁴ Ovidiusnál viszont gyakran az egyes epizódok lezárásaként hangsúlyos szerkezeti elem, az olvasó dinamizálásának sajátos eszköze, amellyel biztosítható a szöveg folyamatossága és a különböző nézőpontok, valamint olvasásmódok (politikai, filozófiai, irodalmi) közötti választás lehetősége. A szereplő átváltoztatott alakjában megmutatkozhat valami korábban elrejtett lényegi, története *exemplum*ként felmutathatja a megsértett világrend hierarchiáját, erejét és stabilitását. Erre lehet példa Lycaon tör-

ténete, amelynek elbeszélője Ovidiusnál történetesen éppen az univerzum elrendezője, Iuppiter.⁴⁵ A Daphnéről szóló elbeszélés viszont arra mutathat rá, hogy a metamorfózisok többféleképpen is olvashatók. Az epizód záró soraiiban a nimfa mint-ha beleegyezne az isteni döntésbe, és ezért bólintana ágaival, de ez a gesztus értelmezhető a birtokba vett test engedelmes mozdulataként is, amennyiben Apollo Daphnét éppen a narratívában megmutatkozó sajátosságaitól, különleges, vonzó szépségétől és gyorsaságától fosztotta meg, vagyis ebben az értelemben az átváltozást az emberit saját minőségétől elzáró hatalmi gesztusként kell olvasnunk, amely hasadást hoz létre.⁴⁶ Mint többek között Feldherr is rámutat, Arachne versenye nyíltan szembeállítja egymással e két lehetséges olvasásmódot: Pallas az emberi elbizakodottság büntetését, állattá varázsolt áldozatokat és az antropomorf isteni hatalom tündöklését szövi vásznára, míg Arachne a részvétellel ábrázolt menekülő emberi alakok nézőpontjából az erőszaktevő, állati formákat öltött isteneket. Jól látható, hogy az átváltozás képlékennyé teszi a struktúrát, a hierarchia megbillen, a művészi tevékenység és a természet is instabil kategóriákká válnak mind az említett epizódban, mind pedig Ovidius költeményének egészében.⁴⁷

Weöres *Minotauros* című költeménye⁴⁸ olyan szöveglabirintusként jön létre, amelynek méretei folyamatosan változnak: vertikálisan a bika és Pasiphaé teste hasítja ki a térből úgy, hogy a metonimiáknak köszönhetően egyszerre létesül egy női test belső útvesztőjeként és a két mozgó test között létrejövő amorf labirintusként, horizontálisan pedig a metaforák segítségével felépített tükörszerkezet húzza meg határait úgy, hogy a felfelé nyitott labirintust előbb zárt (hüvely)csatornához teszi hasonlóvá, majd a szöveg második felében a költemény hangzóságának mind nagyobb teret engedve és e térszerkezetet lebontva, „égszín liget”-ként nyitja meg mindkét irányban. Az átváltozások összetett rendszeréből kiépülő vers külső és belső tér egybeolvasztását hajítja végre, Minotauros alkotója és alakja is az önmagára vonatkozó, önmagát transzcendáló totális térnek, amely azonban a rilkei *Új versekkel* szemben nem marad zárt és változatlan, hanem gépszerű működését ellentételezi egy mind poétikájában, mind tematikájában az előzőektől gyökeresen különböző, játékos szövegrész, amely azután fokozatosan visszairódik a verskezdet dikciójába. A vers kezdeti groteszk-tragikus karaktere tehát (amelyet Szilágyi Ákos terminológiája valószínűleg a romantika tragikus iróniájához kötne)⁴⁹ a vers zárlatában elmozdul a Szilágyi által szintén pontosan leírt elvont, jelentés nélküli harmónia felé, amelynek meghatározói a weöresi poétikában kulcsfogalmaknak tekinthető *átmenet* és *lebegés* mozgásformái, és kidolgozása többek között a transzcendens tartalom kifejezésének nehézségeivel függ össze.⁵⁰ A Pasiphaé testéből származó élet burjánzása egy virtuális túlvilág metaforizációjaként áll elő, amelynek képei a komikumtól sem idegenkednek.

A *Medeia*⁵¹ az alkalmazott beszédformák gazdag repertoárjával összefüggésben a különböző hangok és szereplők identitásának határait az előző szövegekhez hasonlóan képlékennyé teszi, ismételtelen felszámolja, majd áthelyezi, dramatikus funkcióikat felcseréli, történetvariánsaik egymást tükröző, torzító és fenyegető karakterét állítja előtérbe. A vers három számozott egységből az első egyértelműen az euripidési drámával tart szoros kapcsolatot, a második és harmadik egyes részletei a *Metamorphoses* VII. könyvére utalnak. A hosszúvers dikció-

ja és a narratíva egyes elemei valószínűsítik, hogy német vagy francia nyelvű fordításon, esetleg adaptációkon keresztül Weöres ismerhette Apollónios Rhodios *Argonautika* című epikus költeményét is.⁵² Jóllehet a *Medeia* felhasználja a különböző mítoszváltozatok narratív sémáit, de nem egy új mitikus elbeszélés kiépítése érdekében, hanem azért, hogy a kulturális emléknymoknak köszönhetően azonosítható megszólalók és helyzetek variatív ismétlések sorozatába rendeződjenek, kimozdíthatóvá és egymással felcserélhetővé váljanak a három részes költemény spirális szerkezetében. Weöresnél nem a mágikus varázslat, a gyilkosság vagy a szó hatalma lesz központi jelentőségűvé, hanem az a pusztító és erőteljes komponens, amely előkészíti, lehetővé teszi az átadottság, elengedettség állapotát, amely új, individualitáson túli minőséget hoz létre a szövegben tematikailag és poétikailag egyaránt. Euripidésnél a Hélios szekerén megölt gyermekeivel második Napként vakító Médeia⁵³ gyilkos tette ellenére „megdicsőülten” moz-

dítja ki a kozmosz halandók által ismert rendjét, olyannyira, hogy a kar utolsó mondatai az istenek kiismerhetetlen logikájához hasonlítják Médeia bosszúját. Weöres szövegében Médeia isteni származása (Hélios unokája) és rituális funkciója (Hekaté-papnő) egymást feltételező minőségekként jelennek meg a napszerű Sárkánylegény és a Holdhoz kötődő Sárkányszűz kettősében. A középső rész megszólalói a Médeia figurájába sűrített ellentétes minőségek egymást fázisokként feltételező komponenseiként is olvashatók. Az egyes epizódok között ismételt beszélőváltás figyelhető meg a szövegben, amit gyakran narratív szintátlépés (álom – ébrenlét) vagy napszakváltás is nyomatékosít. Az egyes szám első személyű különböző megszólalók között mégis olyan szoros az összefüggés, hogy az olvasás uralkodó tapasztalatává válik, hogy a beszélő(k) átváltozás-sorozatai ugyanannak a történetnek egymással mélyen összefüggő, jóllehet nyugtalanítóan különböző olvasatai.

Jegyzetek

- 1 „A 9 angyal-rend és 9 bolygó egy sajátos esztétikai értékškála birtokába is juttatott. – Ez a skála 2 főrésze oszlik: »emberi« és »emberfölötti« részre [...] 6 hármás-részre, melyek közül az elsőt mindig a »szép«, »esztétikus«, »szerelmes« jellemzi, a másodikat a »jó«, »morális«, »lovass«, harmadikat az »igaz«, »egzisztenciális«, »király«. (A kártyafigurákban is ez az értékrend lappang: alsó-felső-király; bube, lovas [dáma], király.)” (Weöres 1998, 446.)
- 2 Weöres Sándor levele Hamvas Bélának, 1946. október 7. (Weöres 1998, II., 447.)
- 3 Szepessy 1958.
- 4 Marót 1957, 157.
- 5 Domokos 1993, 206.
- 6 Graf 2006, 119.
- 7 Devecseri és Weöres szellemi kapcsolatáról, készülő szövegeikről folytatott beszélgetéseikről tanúskodik például Weöres Sándor levele Fülep Lajosnak, Pécs, 1940. május 5. (Weöres 1998, I., 433). Arra vonatkozóan egyelőre nincsen filológiai adatunk, hogy az ötvenes években is folytatódott-e közöttük az intenzív szellemi párbeszéd, de az azonos kiadóknál párhuzamosan vállalt fordítói megbízások alapján sejthető, hogy Weöres látta a *Metamorphoses*-fordítás készülő részleteit.
- 8 Marót 1957.
- 9 Marót 1953.
- 10 Weöres 1956, 337.
- 11 Weöres 1943, 271–274.
- 12 Ócsai 2013, 24.
- 13 Különösen Konkoly 2015, 57–58.
- 14 Erről bővebben lásd Rosati 2002, 272.
- 15 Bömer 1969, 537–538; Manuwald 1975. Utal rá: Gábor 2015, 263, 4. jegyzet.
- 16 Gábor 2015, 270.
- 17 Ungvárméti 2008, 295; Weöres 1964, 5; Weöres 1972, 213.
- 18 Kerényi 1918, 43–44.
- 19 Kerényi 1918, 45.
- 20 Weöres 1943, 271–272.
- 21 Ehhez lásd Hermann Zoltán érdekesítő elemzését: Hermann 2005.
- 22 Ungvárméti 2008, 307 (236–237).
- 23 Hermann 2005, 100.
- 24 Weöres 1972, 224.
- 25 Erről a megközelítésről lásd Fantham 2004, 38 skk.; Hardie 2002, 167. Utal rá: Gábor 2015, 264.
- 26 Bartsch 2006, 94; hivatkozik rá: Gábor 2015, 271, 21. jegyzet.
- 27 Enterline 2004, 10.
- 28 Enterline 2004, 35.
- 29 E versről bővebben és az orfikus költészet fogalmának poétikai alkalmazhatóságáról Weöres költészetében lásd Bartal 2014, 150–181.
- 30 Ghidini 2000, 12.
- 31 Blanchot 2005, 113.
- 32 Wheeler 1999, 65.
- 33 Acél 2011.
- 34 Acél 2011, 66, 75.
- 35 A Pygmalion-történet olvasatát Orpheus dalára Charles Segal terjeszti ki elsőként, ezáltal az Ovidius-értelmezésekben korábban háttérbe szorult Orpheus-énekre irányítva a figyelmet: Segal 1989, vö. Acél 2011, 25.
- 36 „Tänzerin: o du Verlegung / alles Vergehens in Gang”. Rényi András fordításának forrása és elemzésem számára is meghatározó gondolatmenete: Rényi 1999, 18–35, különösen 32–35.
- 37 „A gnóma a paradox stílus, az ellentétekben való gondolkodás formája” (Hamvas 1987, 126).
- 38 Hardie 2002. Philip Hardie könyvének problémafelvetését Acél Zsolt ismerteti: Acél 2011, 44.
- 39 „(wäre das Zurückschau / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird)”.
40 Pór 2002, 166.
- 41 Blanchot 2005, 140.
- 42 „akit rettegve keresztre vonsz” (2); „[...] kőből és ércből, sok alakban, / rabszolga-keresztben. Miért öltek meg engem a papok? / Bántottam-e templomukat?” (54–56); „A testet, ha keresztre juttott, / nem kérem vissza. Learatva fekszem a pusztán” (70–71); „reccsenve törő csigolya / győzelmi zaj, hörgés a keresztben” (150–151). „Az éhes föld farkasai bekerítették engem” (60) sor a 22. zsoltár részleteinek (Zsolt 22,13–14.17–18) parafrázisa, amelyet Jézus a keresztfán imádkozott.
- 43 Erről bővebben lásd például Kirk–Raven–Schofield 1998, 57–65.
- 44 Feldherr 2006, 169.
- 45 Feldherr 2006, 170.
- 46 Feldherr 2006, 172–173.
- 47 Feldherr 2006, 176. A *Metamorphoses* történeteinek művészi újraírásaiban ezt a folyamatot vizsgálja Bényei 2013.
- 48 Weöres 1956, 390–395.

- 49 Feldherr 2006, 630 alapján gondolom így.
 50 Szilágyi tanulmányának tág horizontját mutatja, hogy ezt a vonatkozást maga is megjelöli, jöllehet következtetéseitől idegen: Szilágyi 1984, 559.
 51 Weöres 1956, 370–381.
 52 A költemény antik vonatkozásairól részletesebben lásd Bartal 2014, 182–238.
 53 Rehm 2002, 268. Rehm utal a *Bakkhánsnők* párhuzamos szöveg-helyére: „Két napot látok fönn az égen, úgy hiszem, / és hétkapus Thébát is kettőt ideleinn” (Euripidész: *Bakkhánsnők* 918–919, ford. Devcecséri Gábor).

Bibliográfia

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosésben*. Budapest.
- Albrecht, M. von 1981. „Mythos und römische Realität in Ovids *Metamorphosen*”: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.31.4. Berlin – New York, 2328–2342.
- Bartal M. 2014. *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*. Budapest.
- Bartal M. 2017. „Médéia. A kívüllét neve”: *Studia Litteraria* 2017/1–4, 164–180.
- Bartsch, M. 2006. *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.
- Blanchot, M. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Gy. et al. Budapest.
- Bömer, F. 1969. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar, Buch I–III*. Heidelberg.
- Domokos M. (szerk.) 1993. *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszéletei, nyilatkozatai, vallomásai*. Budapest.
- Enterline, L. 2004. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge.
- Fantham, E. 2004. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford.
- Gábor S. 2015. „A Narcissus-paradigma, avagy az önmegismerés veszélyei”: Horváth J. (szerk.): *Tengeristennő az Olymposon. Mítoszok szóban és képen*. Budapest, 261–279.
- Ghidini, M. T. – Marino, A. S. – Visconti, A. (szerk.) 2000. *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*. Napoli.
- Ghidini, M. T. 2000. „Da Orfeo agli orfici”: Uő (szerk.): *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*. Napoli, 11–41.
- Graf, F. 2006. „Myth in Ovid”: P. Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 108–121.
- Hamvas B. 1987. „Hérakleitos helye az európai szellemiségben”: *Hamvas Béla harminchárom esszéje*. Budapest, 123–135.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hermann Z. 2005. „»Hol semmi jelt nem láthatok...« Újabb szempontok Ungvárnémeti Nárcisz-drámájának értelmezéséhez”: Uő (szerk.): *Nárcisz vagy a 'gyilkos önn-szeretet*. Budapest, 87–110.
- Kerényi K. 1918. „Görög tragédiánk”: *Egyetemes Philológiai Közlemény* 47, 42–51.
- Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. 1998. *A preszókratikus filozófusok*. Ford. Cziszter K. – Steiger K. Budapest.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében”: *Ókor* 14/4, 56–64.
- Marót K. (szerk.) 1957. *A kétezer éves Ovidius. Szemelvények a költő műveiből*. Budapest.
- Ócsai É. 2013. „Az *Orbis pictus* 100 verse”: *Forrás* 45/6, 16–30.
- Pór P. 2002. *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Rehm, R. 2002. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton.
- Rényi A. 1999. „A gravitáció mint létmetafora. Egy motívum a kései Rilke költészetében”: *Enigma* 1999/6, 18–35.
- Rosati, G. 2002. „Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Methamorphoses*”: B. Weiden Boyd (szerk.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden, 271–304.
- Segal, C. P. 1989. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore.
- Szilágyi Á. 1984. „Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében”: Uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, 485–672.
- Ungvárnémeti T. L. 2008. *Művei*. Szerk. Merényi A. – Tóth S. A. Budapest (RMKT XVIII. század, 9).
- Weöres S. 1943. „Egy ismeretlen nagy magyar költő. Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820)”: *Diárium* 4/12, 271–274.
- Weöres S. 1956. *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből*. Budapest.
- Weöres S. 1964. *Tűzkút*. Budapest.
- Weöres S. 1972. *Psyché*. Budapest.
- Weöres S. 1998. *Egybegyűjtött levelek*. II. Szerk. Bata I. – Nemeskéri E. Budapest.
- Wheeler, S. M. 1999. *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia.