

# A szerelem művészete, a szerelem kultusza

Nédli Balázs

Ovidius szerelemről szóló tankölteményeivel – az *Ars amatoriával* és a *Remedia amorisszal*<sup>1</sup> – érdemben nagyon sokáig nem foglalkozott az ókortudomány. Elterjedt az a nézet, hogy a tanköltemények pornográf jellegűek, és ilyen művekről, ilyen dolgokról nem illik, nem illet beszélni. Korunk olvasója ugyanakkor értetlenül állhat az elődök ítéletével szemben, és feltehetően hasonló értetlenséggel fogadta volna ezt az ítéletet Ovidius kortárs olvasója is. A korabeli Róma embere számára a ma pornográfnek számító „művészet” mindennapi jelenség volt: gondolkunk akár Pompeii festményeire, a *Priapusi versek* című gyűjteményre,<sup>2</sup> vagy a római népi színpjátás hagyományaira. Ovidius művészete ezekhez viszonyítva egyáltalán nem nevezhető pornográfnek, legfeljebb helyenként erotikus töltésűnek. Tudatában kell lennünk annak is, hogy mind a pornográfia, mind az erotika korunkhoz köthető fogalmak: a római olvasó számára ezek a kategóriák ebben a formában nem voltak ismeretesekek.

Az *Ars amatoria*<sup>3</sup> olvashatóságának egyik lehetséges kulcsa, ha tisztázzuk, milyen szerepet játszik a *cultus* fogalma a mű kontextusában. A *praeceptor*<sup>4</sup> (‘oktató’) a III. könyvben a 101–128 sorban részletesen kifejti a *cultusszal* kapcsolatos álláspontját. Ezek szerint ez egy olyan meghatározó erő, amely az ember nélküli világban szintúgy működik, mint az emberekkel benépesítettben. A hatóköre a kozmetikától a viselkedésen keresztül egészen a korabeli Róma építészetéig, költészetéig terjed, és mindent átfog. Képes a természet hiányosságait pótolni, belőle szépséget teremteni és ezt a szépséget az időtől megóvni, egyúttal elhatárol az anakronisztikus *rusticitas*-tól, a goromba szokástól is.<sup>5</sup>

*Másnak tetszhet a múlt; boldog vagyok én, hogy e korban  
élhetek; épp ez a kor, melynek a lelkem örül.*

*Nem, mert most omló aranyat bányásznak a földből, [...] csak mert műveltebb ma az ember, nem maradt ránk  
távol múltunkból csúnya, goromba szokás.*

III. 121–123, 127–128

A tanköltemény kiinduló gondolata, hogy *Amor* egy rakoncátlan kisfiú, akinek isteni lényé annál veszélyesebb, minél kevésbé képes a kulturált viselkedésre. Lényének veszélyessége az I. könyv lakoma-epizódjaiban mutatkozik meg.<sup>6</sup> A tanköltemény által diktált magatartásforma paradoxona ezekben az epizódokban figyelhető meg legjobban. A bor segíti a párjukat keresőket, ha józanok maradnak. Szintén segít a lakoma mint szituáció. A szerető nem viselkedhet úgy, ahogy szíve szerint viselkedne, de magatartása nem is különbözhet a környezetétől. Ajánlatos a részegség, de csak mint külsődleges viselkedés, mert így a szerető szándéka átláthatatlan, könnyebben megteheti az első lépéseket. És józannak kell maradnia, hogy a részegség imitálása korlátok között maradjon, mert a megjátszott részegség csak akkor tűnhet hitelesnek, ha kontrollálható.

Részegség? Ha valódi, csak árt; de segíthet a színlelt!  
 Jó, ha a nyelv elakad, mint ha borissza dadog.  
 Így mondhatod bármely pajkosságot, neked illik;  
 azt gondolják, hogy megvadított az ital.  
 I. 595–598

A lakoma mint szituáció a tükröződő látszat világa, ahol semmi sem az, aminek látszik. A sötétség/meghatározhatatlanság a világozottság/meghatározhatóság képzetével áll szemben. Világos a *praeceptor* tanácsa: az irracionális, a látszat világát egyfajta játékosággal, könnyedséggel éljük meg, semmi esetre se vegyük komolyan. A csalás ebben a világban lehetetlen, mert (feltehetően) mindenki csal: a csaló a legigazabb, mivel ő viselkedik a világrend követelményeinek megfelelően. A bor túlzott fogyasztása veszélyt jelent a tanköltemények által kitűzött célra nézve is: veszélyezteteti a szerelmet mint művészien megrendezett és eljátszott játékot. Ha ugyanis az ember belső, állatias, a valódi részegség által előhívott énje napvilágra törne, ha – mondhatjuk – előtérbe kerülne a kulturálatlan viselkedés, veszélybe kerülne a tanköltemények által felépített világ, amelyet a *cultus* működtet.

A *cultus* szabályait csak egy új kulturális ideál<sup>7</sup> képes megtestesíteni. Az ókor legelső kulturális ideálja a katona. Az *Ars amatoria* ideálja már az *amator*, a szerető, egy olyan életművész, aki leginkább önmaga művésze.<sup>8</sup> Ovidius természetesen állást foglal a korábbi kulturális ideálokkal kapcsolatban: Achilles alakját több ponton is felidézi a mű. A legsokatmondóbb az I. könyv 687. sorától olvasható részlet, amelyben a hős anyja tanácsára női ruhába bújva, valós lényét elrejtve, csalva igyekszik elkerülni a trójai háborút. Ám éppen valós lényének elrejtése hozza meg számára a szerelmi sikert. Amikor Deidamia, a királylány, akivel a hős egy ágyban alszik, felfedezi, hogy egy férfi fekszik mellette, Achilles megerőszkolja a lányt – bár a *praeceptor* szerint a lány maga is akarja az aktust –, majd elmegy háborúzni.

Az *amator* legfontosabb tulajdonsága, legyen akár férfi, akár nő, hogy a csalás művésze. Színleli a könnyeket, tettet a részegséget, képes csodálatos, hízelgő leveleket írni választottjának. Ugyanakkor nem csupán egyoldalú hitegetésről van szó, hanem arról, és ez sokkal fontosabb, hogy minkét fél tudatában van ennek. A férfi és a nő is részese a játéknak, a közös cél érdekében mindketten egy meghatározott szabályrendszer szerint viselkednek. „A játék létmódja nem engedi meg, hogy a játészó úgy viszonyuljon a játékhoz, mint valami tárgyhoz. A játészó jól tudja, hogy mi a játék, s hogy amit tesz, az »csak játék«, de nem tudja, hogy mi az, amit itt »tud«.”<sup>9</sup> Aki az *Ars amatoria* szabályai szerint játszik, annak tudatában kell lennie, hogy partnere is a játék elvei szerint cselekszik, és hogy a partner is tudatában van ennek. Úgy tűnik, hogy az ovidiusi játék alapszabálya, kerete, játéktere a *cultus*, és a hozzá tartozó programszerű kifejezések, az *ars*, *decor*, *humanitas* stb. által behatárolt virtuális tér. A játékkal rokon értelmű szavak a *dissimulare*, vagyis ‘úgy tenni (tettetni magunkat), mintha az, ami valósággal megvan, nem volna meg’, tehát ‘eltitkolni’; a *simulare*, vagyis ‘színleg utánozni, tettetni magunkat, színlelni’; a *fallere*, vagyis ‘csalni’, valamint származékaik. És hogy valóban játékról van szó, azt maga a szöveg bizonyítja legjobban:

Játsz a fehérréppel, csakis azzal játsz, ha eszed van,  
 mert csakis ebben nem szégyen az enyhe csalás.  
 I. 641–643

Míg lehet, és míg itt a tavasz, szép ifjú leányok,  
 játsszatok; elfut a lét, fúrge folyó vizeként.  
 III. 61–62

A tanköltemény szövegének felépítésére általánosan jellemző, hogy a *praeceptor* az egyes viselkedésmódokat, tanácsokat leíró részeket mindig gazdagon illusztrálja. Minden könyv elején *prooemium* áll, majd nagyobb tematikus egységek következnek (arról, hol és hogyan kell megtalálni a nőt, majd hogyan kell megszerezni, végül, és ez a legnehezebb, hogyan tarthat sokáig a szerelem). Ezek elején gyakran egy hosszabb mitológiai történetet mesél el a *praeceptor*, majd a tanítványokhoz szóló tanácsok következnek. A tanácsokat illusztráló példaanyag a görög-római mitológián alapul. A bőséges, de gyakran csak egy-egy név említésével, esetleg néhány sornyi terjedelemben felidézett mitológiai háttér mellett a műben összesen kilenc hosszabban elmesélt mitológiai történetet is olvashatunk.<sup>10</sup> Ezek egyszerre működnek példaként és ellenpéldaként a fölso- rakoztatott tanokra vonatkoztatva.<sup>11</sup>

A szövegben megszólaló *praeceptor* fikcionális énje kettős, ugyanis a szerelmi tanok közlése során többször hivatkozik saját személyes tapasztalataira. Mivel a tanköltemény motívum-történetileg a szerelmi elégia anyagának újratematizálása, joggal tételezhetjük föl, hogy a *praeceptor* által gyakran emlegetett személyes élményanyag csak annyira tekinthető valóban személyesnek, amennyire az *Amores* élményanyaga Ovidius személyéhez köthető. A *praeceptor* tehát saját fiktív énjének korábbi fiktív tapasztalatanyaga alapján közli tanácsait, ezzel beszélői pozícióját a befogadó szemében viszonylagossá teszi. A szöveg így kettős befogadói szerepet is kényszerít ki. A tanköltemény kezdő soraiban az elbeszélő megjelöli, hogy kihez szól a költeménye:

Hogyha akad mifelénk, aki kezdő még szerelemben,  
 nyomban jó szerető lesz, ha dalomra ügyel.  
 I. 1–2

A költemény tehát mindenkire szól, mert a mindenkori olvasó feltehetően azért veszi kezébe a művet, hogy megtudjon valamit a szerelemről. Ugyanakkor senkihez sem szól, mert valamit mindenkinek tud a szerelemről. A szövegnek van egy belső címzettje, a tanuló, akit a szöveg tanítani akar, aki egyben a fiktív befogadó is, és van egy külső címzett, a szöveg élő, valódi befogadója, aki betekintést nyer egy tanítási folyamatba. A két befogadói szerep ugyan virtuálisan lefedi egymást, noha nem azonosak. Az *Ars amatoria* olvasója tehát egyszerre olvas a tanulárról és tanul az olvasás által.

A mitológiai (ellen)példatár használata már az elégiákban is megfigyelhető. A következő részletben a *poeta* a hűségéről és a költészet által biztosított örök hírnévről beszél:<sup>12</sup>

Nem kell ezer nő: nem vagyok a Szerelem csapodárja.  
 Bízz bennem, s örökös gondolatom te leszel.  
 S nyújtsák bár létem fonalát amaz Orsók,

*én teveled maradok: és veled is halok el. [...]*  
*Rémült szarvas Ió neve így van dalba befűzve*  
*s kit hatyú-alakú égi tilos szerelem*  
*ejtett meg s míg tengeren ál-bika vitte, azé is,*  
*szűz tíz ujsa kinek görbe szarún remegett.*  
*Minket is együtt zengenek egykor széles e földön*  
*s mindörökig nevémet összekötik s nevedet.*  
 Szerelmek, I, 3, 15–18, 21–2613

A mitológiai példák első olvasásra kiválóak: Ió, Léda és Európé nevét halhatatlanná tette szeretőjük személye. Csakhogy „udvarlójuk” – a hatyú-alakú, az ál-bika, a házasságtörő – Iuppiter nem éppen a hűségéről híres. A költészet örök hírnevet biztosító ereje így ékes bizonyítást nyer, azonban az is, hogy a *poeta* állítása ellenére mégis *desultor*<sup>14</sup> *amoris*. Nem a szerelem csapódárja, de csak abban az értelemben, hogy általában hű marad a szerelemhez; azonban mindenképpen csapodár lesz a szerelemben. (Ahogy a *desultor* is ugrálhat a lovak között, de azért mindvégig lovagol.) A három említett nő története, de még inkább Iuppiter alakja kiválóan illusztrálja a szerepjátszás fontosságát is.

A példaanyag többértelmű használata a tankölteményben is működik. Egy-egy felidézett mítosz a tanuló számára a hagyomány erejére támaszkodva bemutatja az ajánlott magatartásforma működését, eredetét. Ugyanakkor indirekt módon azt is, hogy az adott magatartás miért nem működik a *cultus* által uralt térben.

A szabin nők elrablása az *Ars amatoria* első mitológiai története. A római férfiak egy ünnepen elrabolják a hozzájuk vendégül érkező szabin leányokat. A nőrablás célja, hogy feleséget szerezzenek maguknak. Milyen is volt az a színház, amelyet az ősi rómaiak építettek? Egyszerű. *Sine arte* – vagyis hiányzott belőle a művészet, a tudás, hiányzott az *ars* a maga megfoghatatlanságában. A római férfiak torzonborz hajúak, nem az előadást figyelik, hanem a kiválasztott nőket:

*...taps közepette (e taps ha nem is művészi, de lelkes),*  
*most jelt ad Romulus: rajta, a préda felé!*  
 I. 113–114

A nők menekülnek, sírnak, de a férfiak könyörtelenül elkapják és elhurcolják választottjukat. A történetben megjelenő *simplicitas*, ‘egyszerűség’ bájossá, mulatságossá teszi a nőrablást. Romulus nem a büntett kitervelője, hanem feltaláló. És nem egyszerűen a színházat találta föl, hanem a *praeceptor* alakjának előképe, a nő megszerzésének (megtalálni, kérlelni, megtartani) feltalálója. Ebben az értelemben az ősi rómaiak a tanítványok előképei, hiszen először kinézik maguknak a lányt, majd elkapják, beszélnek hozzá, és végül (noha itt nincs említve) sokáig tart a „szerelem”.

A szöveget olvasva azonban arra is föl kell figyelniünk, hogy az itt megjelenő *simplicitas*, egyszerűség valójában azonos a III. könyvben, a *cultus* fogalma kapcsán már érintett ősi, goromba szokással. A római férfiak tette nemi erőszak. (Ovidius feltűnően gyakran dolgozza föl azokat a mítoszokat, amelyekben a nőrablás, esetleg a nemi erőszak valamilyen formában megjelenik. A *Fastibus* 6 könyvre 10 ilyen mítosz jut, a *Metamorphoses*ben 15 könyvre több mint 50.<sup>15</sup>) Hogyan válik tehát a történet ellenpéldává? Ha a nőrablás módszere működne,

vagyis működtethető lenne, az egész *ars*, sőt a tanköltemény fölöslegessé válna, nem lenne szükség az oktatóra sem. Az olvasó számára tehát a történet nemcsak azt sugallja, hogy a nőt meg kell találni, meg kell hódítani és meg kell tartani, ahogy már az ősök is tették, hanem azt is, hogy ez erőszakos úton is lehetséges. A rómaiak és Romulus viselkedésmódja szöges ellentétben áll az *Ars amatoria* által megkövetelt viselkedéssel, ugyanis hiányzik belőle a játék. A történet kontextusát olvasva nem kerülhetik el figyelmünket a következő sorok:

*úgy fut a nők raja is színházba, ha híres a játék,*  
*oly sok szépet látsz, azt se tudod, kire nézz.*  
*Látni sietnek, s hogy lássák őket, seregelnék;*  
*tiszta szeméremnek nagy veszedelme e hely.*  
 I. 97–100

A szabin leányok még csak a látványosságra voltak kíváncsiak. A *cultissima femina* viszont azért rohan a *cultus* korában a színházba, hogy lássák, és hogy maga is körülnézhessen! (Ne feledjük, arról van szó, hol találhatunk magunknak alkalmas partnert, tehát egyértelmű, mit akar nézni a nő.) A tiszta szemérem a *cultissima* által jelzett magatartás ellentétévé válik, pontosabban ez a magatartásforma átválthat a másikba. Az *Ars amatoria* világába a valódi *pudor*, ‘szemérem’ amúgy sem illik bele: *El veletek, kislány-koszorúk, el, zsenge szemérem* (I. 31). A *praeceptor* ugyan nem mondja ki, de ebben a történetben is a színlelésről van szó, a tanköltemény szervezőelvéről, a játékról. A római férfiak színlelnek valamit, de aztán nyilvánvalóvá válik az igazi szándékuk. A nemi erőszak azért történhet meg, mert az ősi Rómában nem az *ars*, a *cultus*, hanem a *natura*, a *rusticitas* uralkodott.

Bacchus és Ariadné története sok vonatkozásában hasonlít a szabin nők elrablásának történetéhez. Ariadné esztétikát veszítve bolyong a parton, sír és kiabál, Theseust hitszegőnek, kegyetlennek nevezi. Ebben a pillanatban hangzik föl Bacchus kíséretének zaja. Ariadné a félelemtől összeesik, az isten leugrik a kocsijáról (a *praeceptor* szerint azért, hogy a lány ne hogy megijedjen a kocsit húzó tigrisektől), az isten ezután ölébe veszi a lányt, elviszi és közösülnek.

A történet kulcsszava a *metus*, a ‘félelem’ háromszor hangzik el. Ariadné a félelemtől esik össze, amikor meghallja a bacchánok menetének zaját; a félelemtől nem tud elmenekülni, majd Bacchus mondja neki: ne félj. A hősnő és a szabin nők lelkiállapota ugyanúgy párhuzamba állítható, mint a nőkre rárontó római férfiak üvöltése és a bacchánok menetének zaja, vagy a burkolt-burkolatlan nemi erőszak a két történetben. Sem Bacchus, sem Ariadné nem játszik a *cultus* által meghatározott szabályok szerint. (Voltaképpen nem is játszhatnak ennek megfelelően, hiszen időskijukon nem is létezik a fogalom abban az értelemben, mint a *praeceptor* időskiján.) A történet azokat a tanácsokat vezeti be, amelyek a lakomákon ajánlott viselkedést foglalják össze. A tanulónak úgy kell viselkednie, mint aki a bor hatása alatt áll, de nem felejtetheti el, hogy a valódi részegség árt. A *praeceptor* konklúziója szerint az isten bármit könnyen megtehet (az ember viszont nem). Bacchus természete szerint naturális, fékezhetetlen istenség, lényé nélkülözi a *cultust*. Története példa egy lehetséges nőszerezési módra, és példa a bor hatalmának illusztrálására, de ebben az értelmében ellenpélda is.

Pasiphae története a második tematikus egységet, a nő kéréseiről, megszerzéséről szólót vezeti be. A *praeceptor* azt a tanácsot adja a tanulóknak, hogy bízzanak magukban, hiszen minden nő megszerezhető. Ez pedagógiailag nagyon hiteles tanács,<sup>16</sup> noha a következő példák ismét ellenpéldává válnak. A *praeceptor* részletezi a szerelmes, önkontrollját veszített nő viselkedését: állandóan a bikát követi, vetélytársnőit, akik valójában nem is vetélytársak, az üszöket iga alá hajtja vagy oltárnál áldozza föl. Pasiphae indirekt módon képtelen az *Ars amatoria* játékszabályai szerint viselkedni. Minden áron házasságtörővé akar válni – ez a tanköltemény világában még lehetséges is –, de állatias vágya, a bika iránt érzett szerelme ellentétes a *cultus* világával. A *praeceptor* figyelmezteti a királynét:

Hogyha urad, Minos, kedves neked, úgy sose csald meg,  
ámde ha csalsz, legalább férfi legyen szeretőd!

I. 309–310

A *praeceptor* közvetve arra szólítja föl Pasiphaét, hogy próbáljon a *cultus* világának megfelelően viselkedni. De a kulturált viselkedés nem vezet célra egy állattal kapcsolatban: *Mondd, mire jó a tükör; hisz meg sem lát az a marha!* (I. 305) A királynő azt kívánja, hogy bárcsak Ió vagy Európé lehetne. A történet kulcsszava az *adulter*, a ‘házasságtörő’; a szó, Ió és Európé alakjának említése egyértelmű utalás Iuppiterre. A főisten egyébként a tankölteményben segíti a szerelmeseket, hiszen ő maga képes az *Ars amatoria* játékát játszani:

Ígérj csak, sose félj! Ígéret vonzza a nőket.  
Ígérj, s hívd tanudul bármelyik égi lakót.  
Juppiterünk odafent mosolyog csak a sok hamis esküin,  
és a hazug szavakat széllal ereszti tovább;  
Junónak maga is tett ily fogadalmat a Styxre,  
nem kell példa egyéb: Juppiter is hazudott.

I. 631–636

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Ovidius, *A szerelem művészete*, ford. Bede Anna; *A szerelem orvos-ságai*, ford. Szathmáry Lajos, Pablo Picasso rajzaival, Európa Könyvkiadó/Helikon Kiadó, Budapest, 1982.
- <sup>2</sup> *Priapusi versek / Priapea*, ford. Fehér Bence, Kirké, Budapest, 2000.
- <sup>3</sup> A tankölteményeket hagyományosan két címen említi a szakirodalom, noha bizonyos belső szerkezeti érvek mellett szólnak, hogy a négy könyv különböző megjelenési időpontjai ellenére egységes koncepciójú műről van szó. Vö. Küppers, E., *Ovids 'Ars amatoria' und 'Remedia amoris' als Lehrdichtungen = Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II. 31. 4. 2507–2551. A továbbiakban az *Ars amatoria* címen a mű első három könyvére hivatkozom.
- <sup>4</sup> *Praeceptor*, ‘tanító, oktató’. A tankölteményekben megszólaló fikatív elbeszélő. Vö. *Ars amatoria* I. 17, *ego sum praeceptor Amoris*. A *praeceptor Amoris* a szerelem istenének, Amornak oktatója, vagyis az a személy, aki oktatja a fiatal istent, illetve az isten által megbízott oktató, aki az isten tananyagát, a szerelmet oktatja. A szöveg mindkét jelentést alátámasztja: a *praeceptort* Venus bízza meg azzal, hogy a rakoncátlan kisfiút megtanítsa a szerelem mesterségére, művészetére, illetve a költő azoknak ajánlja a művét, akik semmit nem

Pasiphae abban az értelemben képtelen a játékra, hogy állatot szeret, és ezzel a *cultus* világán kívülre helyezi magát, hiszen tudnia kell, hogy választottja nem képes a szabályok szerint viselkedni. A nők olthatatlan vágya, miként a nőrablás is, szükségtelessé teszi az *ars* tanítását. Ezekben a történetekben az a közös, hogy ellentmondanak a *cultus* világának. A mitikus-mondai síkon megjelenő személyek különféle okok miatt képtelenek a játékra, ezért sikertelenek a szerelemben, és végső soron az életben is.

Az *Ars amatoria*ban feldolgozott összes hosszabb mitológiai történet a következő sémára épül: a történetekben az ősi, mitikus síkon a *rudis simplicitas*, az „ars-nélküliség” működik, és vezet ahhoz a kulturálatlan magatartáshoz, amelyet a tanköltemény elutasít. A *natura*, a *simplicitas*, a *rusticitas* virtuális térben – mint egy hatalmas buborék – helyezkedik el a *cultus* világ, és szerencsés esetben nem lép érintkezésbe a másik hatóerővel. A *cultus* által szabályozott tér a mitikus időből kiindulva növekedett, a történeti időben már a világrend szervezőelvévé, és a világ élıhetőségének alapszabályává vált. Az ősi síkon, ha létezik is a *cultus* (Pasiphae esetében utal rá a szöveg, illetve Iuppiter is képes olyasféle kulturált viselkedésre, amely a tanköltemény világában működik), nem teljedhet ki a *natura* mindent uraló jelenléte miatt. Ha a jelenben a kétféle hatóerő mégis érintkezésbe kerül, a *natura* megsemmisíti a *cultust*, és ez minden további nélkül lehetséges. Időről időre előtörhetnek ugyanis az ember állatias ösztönei, akár ha bort fogyaszt, akár ha „kezdő még szerelemben”. A játék világa ezért törékeny és sérülékeny.

Valószínűleg nem járunk messze az igazságtól, ha megállapítjuk: a tanköltemények elutasítottságának valódi oka feltehetően nem az (egyébként csak szórványos<sup>17</sup>) pornográf részletekben keresendő, hanem a műben érvényesülő világrend, a játék, a csalás mint rendszerszervező magatartásforma középpontba állításában. Hogy a tanköltemény mégis fennmaradt, az azt bizonyítja, mindig voltak – és remélhetőleg a jövőben is lesznek – értő olvasói.

tudnak a szerelemről. A *praeceptor* azonban Nasónak is nevezi magát a műben.

- <sup>5</sup> Az *Ars amatoria* (*A szerelem művészete*) részleteit Bede Anna fordításában közöljük. Az itt idézett részlet eredetije: *Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos / Rusticitas, priscis illa superstes avis*. Ovidius, *Ars amatoria* III. 127–128
- <sup>6</sup> Ovidius, *A szerelem művészete* I. 229–246; *A szerelem művészete* I. 525–602.
- <sup>7</sup> „The figure, who represents the highest type of a society, the one in relation to whom all else finds its place.” Solodov, J. B., „Ovid’s *Ars amatoria*: the Lover as Cultural Ideal”: *Wiener Studien* N. F. 11 (1977) 111.
- <sup>8</sup> „the ideal lover, as we shall see when describing him per se, is very much an artist himself.” Solodov, J. B., „Ovid’s *Ars amatoria*”, 106.
- <sup>9</sup> Gadamer, H-G., *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, 88.
- <sup>10</sup> A Szabin nők elrablása, I. 101–134; Pasiphae története, I. 289–326; Bacchus és Ariadne, I. 525–568; Achilles és Deidamia, I. 681–714; Daedalus és Icarus, II. 21–98; Menelaos és Helené, II. 361–372; Mars, Venus és Vulcanus, II. 561–598; Odysseus és Kalypso, II. 123–142; Cephalus és Procris, III. 685–746.



<sup>11</sup> Heldmann, K., *Dichtkunst oder Liebeskunst? Die mythologischen Erzählungen in Ovids A. a.*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 2001/5.

<sup>12</sup> Vö. Adamik Tamás, *Római irodalom az aranykorban*, Seneca, Pécs, 1994, 258.

<sup>13</sup> Ovidius, *Szerelmek*, Tertius, Budapest, 1998.

<sup>14</sup> A *desultor* a 'műlovas', aki képes futtában egyik lóról a másikra ugrani.

<sup>15</sup> Richlin, A., „Reading Ovid’s Rapes”: A. Richlin (szerk.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, 1991, 158–179.

<sup>16</sup> Adamik Tamás, *Római irodalom az aranykorban*, Seneca, Pécs, 1994, 263. sk.

<sup>17</sup> Az Európa 1982-es kiadását illusztráló Picasso-rajzokon feltehetően több pornográfia van, mint magában a szövegben.



Aphrodité születése, korinthoszi terrakotta szobor, Kr. e. 350-300 k. (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Rázsó András felvétele)