

Italo Calvino (1923–1985) a 20. század második felének egyik legjelentősebb olasz írója.

Calvino esszéje – amely Charles Segal szerint a 20. századi Ovidius-utóélet fordulópontját jelenti – eredetileg Piero Bernardini Marzolla kevéssé megbízható kiadásának előszavaként jelent meg: „Gli indistinti confini”: P. Bernardini Marzolla (szerk.): *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*. Torino, 1979, vii–xvi. Calvino *Miért olvassuk a klasszikusokat?* című, 1991-es, posztumusz kötete egyetlen apró változtatással közli újra a tanulmányt (a kötet címadó tanulmánya egyébként magyarul is olvasható a *Holmi* 1994/9. számában). A jelen fordítás alapjául szolgáló kiadás: „Ovidio e la contiguità universale”: *Perché leggere i classici?* Milano, 2014, 29–41. A *Metamorphoses*-idézetek latin szövege Marzolla kiadását követi; prózai fordítása a tanulmány fordítójától származik.

A Calvino-esszéiben (forráshely megadása nélkül) idézett, illetve hivatkozott szakirodalom:

Scseljov (olasz átirással: Ščeglov), J. K.: „Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio”: R. Faccani – U. Eco (szerk.): *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Milano, 1969, 133–150, 142–143 (Calvino néhány helyen – jelzés nélkül – módosította, illetve rövidítette Faccani fordítását).

L. P. Wilkinson: *Ovid Recalled*. Cambridge, 1955, 203 (Pyramus és Thisbe); 149 (könyv- és történethatárok).

P. Bernardini Marzolla (kiad.): *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi. Introduzione*. Torino, 1979, xvii–xlvii, xxx.

Ovidius és az összefüggő világmindenség

Italo Calvino

Fenn, a magasban van egy út; ha derült az égbolt, jól látható: tejútnak hívják, fehérés ragyogása alapján jól kivehető. Itt húzódik az út, melyen az istenek vonulnak a fennen mennydörgő székhelyéhez, a fejedelmi palotához. Jobbra és balra nemes istenek lakásai: nyitva áll kapujuk, sokan térnek be; a köznép másutt lakik. Szemben a hatalmas és híres égilakók telepítették le házi isteneiket (*a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates*). Ha szavaim merészségét elnéznék, nem félnék ezt a helyet a magas ég Palatiumának nevezni.” (I. 168–176.)

Ezekkel a szavakkal, melyek a *Metamorphoses* elejéről származnak, Ovidius úgy akar minket elvezetni az égi istenekhez, hogy először is ezt a világot közelíti mihozzánk – olyannyira, hogy megegyezzek a hétköznapok Rómájával, annak urbanisztikájával, társadalmi osztályok szerinti megoszlásával, szokásaival (például a kliensek sokadalmával). Még vallásával is: az istenek lakóházaikban Penates-szobrokat tartanak, mindez pedig azt jelenti, hogy az ég és föld urai maguk is áldozatokat mutatnak be kicsiny házi isteneik előtt.

Közelíti hozzánk, de ez nem jelenti azt, hogy redukálna vagy ironizálna. Olyan világmindenség részesévé válunk, amelyben a teret – hézagmentesen, egymás között változtatva jellegüket és méretüket – formák töltik ki, az időfolyamot pedig történetek és történetciklusok szakadatlan burjánzó elbeszélése. A földi formák és történetek az égi formák és történetek másai, miközben e két szál kettős spirálban tekeredik egymás köré. Az isteni és az emberi lét érintkezése, vagyis ahogyan emberek rokonságba kerülnek az istenekkel, és fékezhetetlen szerelmi vágyuk tárgyáivá lesznek, a *Metamorphoses* egyik meghatározó témája, de ez a kapcsolódás nem több, mint a lét megannyi (emberi vagy nem emberi) alakja és formája közötti érintkezés egyik kitüntetett változata. Az állat- és növényvilág, az ásványok birodalma, a csillagos égbolt közös belső lényeggel rendelkezik, melynek mélyén azon testi, pszichikai és lelki vonások összessége húzódik, melyet mi úgy hívunk: *az emberi*.

Mindenekelőtt itt, a különböző világok közötti észrevétlen határmezsgyében gyökerezik a *Metamorphoses* költői világa; mindez már a második könyvben, Phaethon mítoszában is kiválóan megmutatkozik. Phaethon merészségében arra vállalkozik, hogy vezesse a Napisten szekerét. Az égbolt egyrészt az emberi valóságtól független úrként, elvont mértani valóságként jelenik meg, másrészt pedig úgy, mint amely a színteret biztosítja egy emberi vállalkozáshoz. Ezt a történetet a legapróbb részleteiben is olyan pontosan ábrázolja a szöveg, hogy egy pillanatra sem veszítjük szem elől, miközben gyötrelmesen fölkarar, érzelmileg magával sodor.

Ez a részletgazdagság nemcsak a tárgyi környezet legkisebb elemeire is kiterjedő figyelmet (amikor például a szokatlanul könnyű súly alatt megbillen, kissé előreugrik a szekér) vagy éppen az ügyetlen suhanc kocsihajtó érzelmeinek aprólékos leírását jellemzi, hanem abban a képi megjelenítő erőben is tetten érhető, amellyel a képzeletünkben élő elvont mintákat, például a csillagtérképet képes láttatni. Rögtön hozzá kell tenni, hogy ez a precizitás csak látszólagos; olyan részletekből épül föl, melyek egymásnak ellentmondanak. Külön-külön, egyesével kiragadva őket, illetve egy mindent átható narratív erő folytán igencsak megindítják a képzelőerőt, de nem lehet

fölépíteni belőlük egy következetes képi világot. Az ég egy boltozat, melyet keréknyomok által kijelölt, fölfelé és lefelé tartó utak szelnek át; ugyanakkor féktelen sebességgel forog a napszekérrel ellentétes irányban; másrészt egy helyben függ, szédületes magasságban az ég és föld feneketlen mélységben kivehető alapzata fölött. Olykor kupolának tűnik, legmagasabb pontjához rögzítve a csillagok; máskor viszont egy hídhoz hasonlít, amely a mély űr fölött tartja a szekeret, és Phaethont elfogja a tériszony: ugyanúgy retteg attól, hogy előrehaladjon, mint hogy visszaforduljon (*Quid faciat? Multum caeli post terga relictum / ante oculos plus est. Animo metitur utrumque*; „Mit tegyen? Már jelentős égi szakaszt megtett, szeme előtt azonban még több van. Lelkében mindkét távot fölméri”, II. 187–188). Vadállatok alakjai népesítik be; ezek ugyan csak *simulacrum*ok (II. 194), csillagképek, de attól még ugyanúgy fenyegetést jelentenek. A boltozat oldalsó felén, középtájon látható egy rézsút haladó ösvény, amely kikerüli a déli és északi sarkcsillagot, a Medve csillagképet. De ha a szekér letér az útról, és a mélységbe zuhan, akkor zuhanása közben előbb a Hold közelében halad el, majd megpörköli a felhőket, végül lángra lobbantja a Földet.

A semmi közepén félbeszakadt égi vágta után – amely az elbeszélés leghatásosabb része – újabb leírás következik: ahogy a Föld lángol, a tenger izzik, és a vízfelszínen felfordult hasú fókák lebegnek. Íme, egy klasszikus részlet a katasztrófarengény-szerző Ovidiustól, amely az első könyv vízözön-leírásával verseng. *Alma Tellus*, a Földanya körül kuporog az összes víz, a szikkadt források vissza akarnak bújni az anyaméh sötétjébe (*fontes / qui se condiderant in opacae viscera matris*, II. 273–274). A Földanya megmutatja megpörkölt haját, hamutól vérekes szemét Iuppiternek, és kiszáradt torokkal, megmaradt vékony hangjával kérleli őt. Figyelmezteti, hogy ha mindkét sarkpont lángra kap, az istenek palotái is összeomlanak. (Vajon az égi vagy a földi pólusokról van-e szó? Egy helyütt szóba kerül a földtengely is, amely átizzik, és így Atlas már nem tudja tovább tartani, de Ovidius korában a „sarkpont” kifejezés az égboltra vonatkozott, ahogy ezt máskülönben a következő verssor meg is erősíti: *regia caeli*, „az égbolt királyi palotája” [II. 298]. Az égi királyi palota valóban fön, a magasban található? De akkor a Napisten miért nem beszélt róla, és Phaethon miért nem találkozott vele? Ugyanakkor ez az ellentmondás nem Ovidius sajátja; Vergilius és a többi görög–latin költőfejedelm alapján is igencsak nehéz világos elképzelést alkotnunk arról, hogyan is látták valójában az égboltot az ókoriak.)

A jelenet csúcspontja az, amikor a Iuppiter villámától sújtott szekér felborul, és a robbanás hatására darabjaira hullik szét: *illic frena iacent, illic temone revulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum*; „emitt a kantár darabjai hevernek, amott a szekérrúdról letört tengely, másutt pedig az összezúzdott kerekek küllői” (II. 316–317). (A *Metamorphoses*ben nem ez az egyetlen közúti baleset; a költemény utolsó könyvében Hippolytus sebesen száguldva sodródik ki az útról: a fekete krónikába illő részletgazdagság ezúttal nem technikai, hanem anatómiai jellegű, a szétmarcangolt belső szervek és letépett vétagok leírásában jelenik meg.)

Az istenek, az emberek és az élőlények világa egymást átjárja, de nem az egyértelmű hierarchikus viszony, hanem a kölcsönös egymásra hatás szövevényes rendszere alapján, amelyben minden egyes szint hat a többire, még ha más-más

mértékben is. Ovidiusnál a mítosz feszültséggel teli tér, amelyben ezek az erők összeütköznek és egyensúlyba kerülnek. Minden attól függ, hogy milyen nézőpontból mesélik a mítoszt: olykor maguk az istenek beszélnek el azokat a mítoszokat, melyekben maguk is érintettek voltak (mint amikor morális célzatú példabeszédekkel figyelmeztetik a halandókat), máskor a halandók használják föl a mítoszokat, hogy vitába szálljanak az istenekkel, vagy éppen kihívják őket; elég csak a Pierus-lányok vagy éppen Arachne történetére gondolni. Talán egyes történeteket az istenek is szívesen hallgatnak, míg másokat inkább hallgatásba burkolnának. Pierus lányai ismerik azt a történetváltozatot, amely a gigászok nézőpontjából beszél el, ahogy fölkapaszkodtak az Olympusra, és a rettegő istenek fejvesztve menekültek (V. 319–331). Azután mesélik el, miután versenyre keltek a múzsákkal, azon vetekedve, hogy melyikük tud művészebb módon elbeszélni. A múzsák egy másik történetciklussal válaszolnak, amely az olympusi istenek nézőpontját igazolja – aztán megbüntetik a Pierus-lányokat, sarkává változtatják őket. Az istenek kihívása tekintélyromboló szándékot és blaszfém elbeszélésmódot feltételez. Arachne, a szövönő Minervával kíván vetekedni a szövés művészetében; egy szöttezen a kéjenc istenek bűneit ábrázolja (VI. 103–128).

Az a szakszerű pontosság, amellyel Ovidius leírja a versengés során a szövőszék működését, azt jelezheti, hogy párhuzamot vél felfedezni a költői mű születése és a bíbor sokféle színárnyalatát használó szöttezen létrehozása között. De vajon melyik szöttezsről van szó? Pallas-Minerva vásznáról, amelynek közepén az olympusi istenek láthatók hagyományos jelképekkel, míg körülöttük, a kárpit négy sarkában négy, olajágmintával keretezett apró kis jelenet szerepel, melyek az istenekkel versengő halandók isteni büntetését ábrázolják? Vagy pedig Arachne szöttezéséről, melyen – miután Ovidius korábban már töviről-hegyire elbeszélte őket – újra felbukkannak Iuppiter, Neptunus és Apollo fondorlatos csábításai, mintha egy emblémáskönyv virágkoszorúk és babérfüzérek övezte gúnyos képei lennének? (Itt sem hiányozhatnak a kifinomult részletek: Europa a bika hátán szeli át a tengert, és a lábát felhúzza, hogy ne érje víz: *tactumque vereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas*, „nem akarja, hogy a felcsapódó víz lespriccelje, ezért félénken felhúzza talpát”, VI. 106–107.)

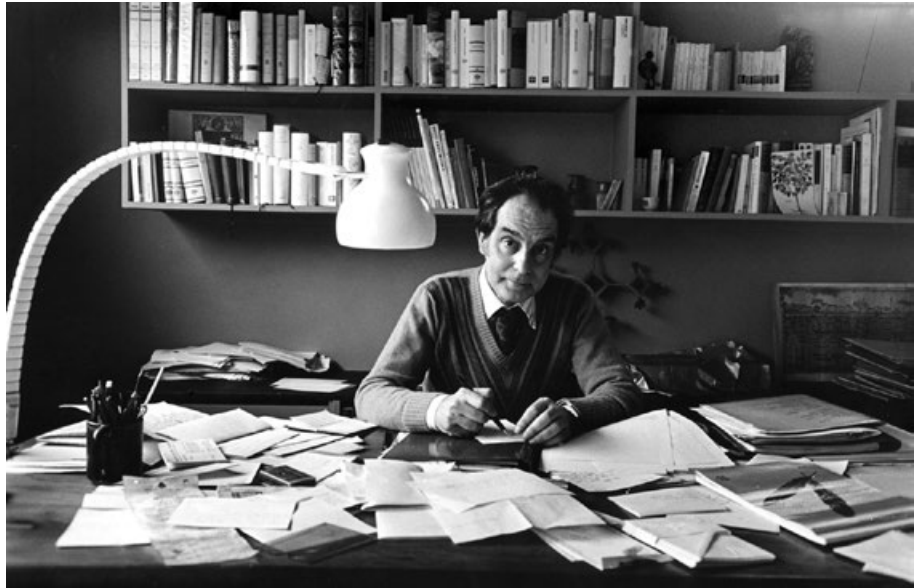
Sem egyikre, sem másikra nem hasonlít. Abban a hatalmas mítoszgyűjteményben, amelyet a teljes költemény jelent, Minerva és Arachne története két kisebb gyűjteményt foglal magában, melyek ellentétes értékrendet képviselnek: az egyik szent félelmet akar kelteni, míg a másik a tekintélyek elutasítására és erkölcsi relativizmusra sarkall. Egyaránt téved, aki arra következtet, hogy az egész művet az első megközelítés alapján kell olvasni (minthogy a versengő Arachne kegyetlenül megbűnhődik), és az, aki szerint a második a helyes értelmezés (mivel a költői ábrázolás részrehajló a hibázó és áldozattá váló Arachne felé). A *Metamorphoses* – szándéka szerint – átfogó gyűjtemény ad az „elbeszélhetőbből”, vagyis mindabból, amit az irodalmi hagyomány átadott; ez a gyűjtemény hihetetlen erővel fogja össze a képek és jelentések sokaságát, miközben a mítoszokra jellemző többértelműségnek megfelelően nem dönt az egyes olvasatok között. A költemény magában foglal minden elbeszélést, illetve az elbeszélések mögött húzódó, legkülönbözőbb irányultságú szándékot – ezek az elbeszélések és szándékok ott gomolyognak és tülekednek, hogy a szerző

becsatornázhassa őket hexameteireinek egyenlő hosszúságú, rendezett sorába; csakis így biztosíthatta, hogy a *Metamorphoses* ne valamilyen csonka képet adjon a világról, hanem megjelenítse annak élő sokféleségét, amely egyetlen ismert és ismeretlen istent sem zár ki.

A *Metamorphoses* többször és hosszasan megemlékezik arról az esetről, amikor egy új és idegen isten bukkant föl, akinek istensége nem egykönnyen felismerhető: egy botrány-isten, aki szemben áll a szépségről és erényről alkotott minden addigi elképzeléssel. Ez az isten Bacchus-Dionysos. Féktelen szertartásaihoz Mínyas lányai, Minerva kegyes tisztelői nem hajlandók csatlakozni, nem hagyják abba a fonást, a gyapjúkártolást a bacchanáliák ünnepnapjain sem; történetek elbeszélésével enyhítik a hosszú munka fáradalmait. Íme, a történetmesélés másik oka: ugyan laikus módon pusztá szórakozással igazolják (*quod tempora longa videri / non sinat*, „így legalább nem tűnik az idő hosszúnak”, IV. 40–41), illetve azzal, hogy elősegítsék az alkotó munkát (*utile opus manuum vario sermone levemus*, „a hasznos kétékezi munkát változatos beszéddel segítsük”, IV. 39), valójában azonban Minerva az, akihez mindig is igazodnak. A lányok szemében ő a jobb istenség, a *melior dea*, aki undorodva fordul el Bacchus orgiáitól, pazarló ünnepeitől, melyek – miután a Keletet már meghódították – immár görög földön is gyorsan terjednek.

Az is igaz, hogy a szövönök körében népszerű, művészi igényű történetmesélés és Pallas-Minerva kultusza között van valamilyen kapcsolat, ahogyan ezt Arachne esetében is láttuk, aki pókká változott, minthogy az istennőt megvetette. De ugyanezt vehetjük észre akkor is, amikor az ellenkező végletről van szó, Minerva túlzott tiszteletéről, amely figyelmen kívül hagyja a többi istent. Például a negyedik könyvben Mínyas lányai is bűnösnek bizonyulnak, hiszen erényükben túlságosan is bíznak, jámborságuk nem vesz tudomást más istenekről (*intempestiva Minerva*, „Minerva, aki zavarja [ti. a másik isten ünnepségét]”, IV. 33): éppen ezért borzalmas büntetés éri őket, denevérré változtatja őket az isten, aki nem a szorgalmat, hanem a mámort tekinti elsőrendűnek; aki nem történeteket hallgat, hanem az ének babonázó, sötét erejében leli kedvét. Hogy ne változzon át maga is denevérré, Ovidius nagy körültekintéssel nyitva hagyja költeményének ajtaját minden múltbeli, jelen vagy eljövendő, helyi vagy idegen isten előtt, kitarja a kaput egyrészt a Kelet előtt, amely – a görögség kultúrkörén túl – ott húzódik az elbeszélte mesék világának háttérében, másrészt a római identitás helyreállítását célzó augustusi kultúrpolitika előtt, amely különös súlyt fektetett a politikai és világnézeti aktualizálásra. A legközelebb tartózkodó és legnagyobb befolyással rendelkező istent, Augustust azonban nem sikerült meggyőznie; a költőt mindörökké száműzötté, a messzi idegenség lakójává változtatta át – éppen őt, aki azt akarta, hogy időben és térben minden karnyújtásnyira legyen.

Keletről, Wilkinson szerint „*Az Ezeregyéjszaka meséi* valamelyik őstől” származik Pyramus és Thisbe romantikus



Italo Calvino (1923–1985)

(forrás: bookhaven.stanford.edu)

novellája (az egyik Mínyas-lány Thisbét olyan lányok között említi, akik hozzá hasonlóan az egzotikus Kelet szülöttei). Egészen az Erzsébet-kor Szent Iván-éjéig elér a fal motívuma, amelynek résén a suttogott szó áthatol, de a csók nem, illetve az eperféé, amelynek ágain átsüt a holdfényes éjszaka ragyogása.

A hellénisztikus regényirodalom közvetítésével Keletről érkezik az az elbeszélésmód is, amely a kerettörténetekbe ágyazott újabb történetek segítségével megsokszorozza a szövegvilág belső terét – mindezzel fokozva a sűrűség, a zsúfoltság és a kuszaság érzését. Olyan, mint a nyolcadik könyvben az erdő, amelyben egy vaddisznóvadászat erejéig a híres hősök életútjai egymást keresztezik; vagy mint az örvénylő Achelous folyó (nem messze az erdőtől), amely föltartóztatja a vadászból hazafelé igyekvőket. A folyóisten vendégül látja őket palotájában; az alkalom egyszerre tűnik akadálnak és menedéknek, az eseménysorozatba ékelődő kis pihenőnek, illetve lehetőségnek arra, hogy meséljenek és töprengjenek. A vadászok között található egyrészt Theseus, aki kíváncsi mindannak az eredetére, amit csak lát, másrészt ott van a hitetlen és arcátlan Pirithous is (*deorum / spreter erat mentisque ferox*, „kegyetlen természetének megfelelően az isteneket semmibe vette”, VIII. 612–613). A folyóisten felbuzdul, és csodás történeteket kezd el mesélni különféle átváltozásokról; a vendégek követik a példáját. A *Metamorphoses*ben ezen a módon ülednek le a történetek újabb és újabb rétegei. Ezek a történetek olyanok, mint a kagylók, melyekből igazgyöngy pottyán ki: ebben az esetben Philemon és Baucis szerény környezetben játszó idillje, amely egy önálló miniatűr világot, egy teljesen különböző időszerkezetet foglal magában.

Le kell szögezni, hogy Ovidius csak alkalomszerűen él az ilyesféle bonyolult szerkesztésmóddal; az alkotói tehetségén uralkodó szenvedély inkább a halmozásban, semmint a rendszeralkotásban nyilvánul meg; ez a halmozás szorosan kötődik a szüntelen nézőpont- és ritmusváltáshoz. Így például amikor Mercurius Argust próbálja elaltatni – akinek száz szeme van, és ezek egyszerre sohasem csukódnak le –, belefog Syrinx tör-

ténetébe, aki nádcsomóvá változik át. Elbeszélését részben szó szerint idézi a mű, részben egyetlen mondatban foglalja össze, minthogy a történet második fele elbeszéletlen marad, mert az isten elhallgat, amint látja, hogy Argus minden szemén az álom lett úrrá.

A *Metamorphoses* olyan költemény, melyet féktelen sebesség jellemez. Az egyes mozzanatok sűrű tempóban követik egymást, a képzelőerőt igénybe véve. Minden kép után rögvest egy másik bukkan föl, kibontakozik, majd szertefoszlik. A mozifilmrendező logikája érvényesül; a verssorok olyanok, mint a filmkockák: bővelkednek a villámgyorsan váltakozó képi ingerekben. A teret és az időt is a *horror vacui* uralja. Minden oldal jelen idejű igékkel van teli, minden a szemünk előtt zajlik, az események közvetlenül előttünk gomolyognak, minden távolság eltűnik. Amikor Ovidius magasabb sebességfokozatra akar váltani, elsőként nem az igék idejét, hanem személyét módosítja, a harmadik személyt másodikra váltva, így pedig mintegy élénk állítja azt a személyt, akiről eddig beszélt, a *tu* névmással megszólítja, közvetlenül hozzá intézi beszédét: *te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco* („téged is, Neptunus, aki vad bikává változtál”, VI. 115). A „jelen” nemcsak az igék *jelen* idejében, hanem a szereplő megidézésében, *jelenlétében* is tetten érhető. Az elbeszélő gyakran akkor folyamodik ehhez a módszerhez, amikor párhuzamos eseménysorban többen vesznek részt; így kerüli el a felsorolás egyhangúságát. Ha Tityusról harmadik személyben beszél, Tantalust és Sisyphust *tu* névmást és megszólító esetet használva szólítja a vádlottak padjára (IV. 457–460). Még a növényeknek is kijut a második személyű igékből (*vos quoque, felxipedes hederæ, venistis*, „ti is, görbe lábú borostyánok, eljöttetek”, X. 99): nincs ebben semmi rendkívüli, hiszen a növények úgy indulnak útra, úgy sereglenek a lanton játszó, megözvegyült Orpheushoz, mintha emberek lennének, özönlenek a mediterrán flóra dús tenyészében.

A tizedik könyv most említett leírása csak egyetlen példa a mű számos olyan részlete közül, amikor az elbeszélés lelassul, komótosabban halad, megakasztja a sebesen haladó időt, mintegy fátyolos messzeségben láttatja. Mit is tesz Ovidius ezekben az esetekben? Egyértelművé teszi, hogy az elbeszélés sohasem kapkod; éppen ezért mindig a legkisebb részletelnél időzik el. Például amikor Philemon és Baucis szerény hajlékukban fogadják az ismeretlen látogatókat, az isteneket, *mensæ sed erat pes tertius impar: / testa parem fecit; quæ postquam subdita clivum / sustulit, æquatam mentæ tersere virentes...*: „de a harmadik asztalláb rövidebb volt, cserépdarabbal igazították ki: alárakták, így megszüntették a lejtést. A vízszintessé tett asztallapot friss mentalevével átdörzsölték, a szűz Minerva zöld és fekete olajbogyóját szolgálták föl, valamint híg borseprőbe áztatott somot, zöldsalátát, retket, kipréselt sajtot, nem túlságosan forró hamuban óvatosan forgotott tojást: mindezt cserépedényben...” (VIII. 661–689).

Újabb és újabb részletekkel bővítve a festményt Ovidius egy másik hatást is elér: a pillanatnyi szünet enyhít a fülledtségen, levegőhöz juttat. Ovidiusra ugyanis mindig ugyanaz a kézmozdulat jellemző: kiegészít, de sohasem töröl; mindig újabb részleteket vázol föl, nem hagy semmit határozatlan körvonalakkal elmosódni. Ez az eljárás mód különféle benyomást kelthet az adott hangvételnek megfelelően: az előbb említett esetben visszafogottan szól, és rokonszenvez a szűkös körül-

ményekkel, másutt viszont izgatottan és türelmetlenül igyekszik a csodás elemek elbeszélését a valós természeti jelenségek tárgyilagos megfigyelésével megtölteni. Például amikor Perseus megküzd a kagylólóhéjaktól kérges hátú tengeri szörnyvel, algaréteget és tengeri hinárt terít egy sziklára, és – hogy a durva homok ne sebezze föl – arra helyezi Medusa kígyókkal borított fejét, arccal lefelé fordítva. A nimfák észreveszik, hogy az ágak kővé változnak, mihelyt Medusához érnek; aztán elkezdnek szórakozni, és más ágakkal megismétlik az átváltozást; így születik a korall, amely a vízben lágy marad, azonban a levegő érintésére megdermed – ezzel ér véget az aitológiai jellegű ovidiusi kalandmese, amelyben tetten érhető a bizarr természeti formákat övező szerzői kíváncsiság.

A lehető legszigorúbb belső költséghatékonyság törvénye uralkodik a teljes költeményen, amelyet máskülönb gátlátalan pazarlás jellemez. Ez a költséghatékonyság éppen az átváltozásokban jelenik meg: előírja, hogy az eredeti forma minél több külső tulajdonsága maradjon meg az újban. A vízözön után, amikor a kövek emberré változtak, „mindaz, ami bennük valamilyen nedvesség hatására lucskos és talajszerű volt, emberi testként kezdett élni; a kemény és hajlíthatatlan része csonttá alakult; ami imént még (tel)ér volt, annak ugyanaz marad a neve” (I. 407–410). Ez utóbbi esetben a költséghatékonyság törvénye még az elnevezésben is megjelenik: *quæ modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*. Daphne alakjában a figyelmet leginkább kusza haja vonja magára (olyannyira, hogy Phoebus „meglátva, amint kusza haja a vállára lógott, így kiáltott föl: »mi lenne, ha még fésülné is!«”; *spectat inornatos collo pendere capillos / et „quid si comantur?” ait*, I. 497–498), menekülése közben pedig testének körvonalai olyannyira ágas-bogas módon összegabalyodnak, hogy magától kínálkozik a növénné való átváltozás lehetősége: *in frondem crines, in ramos brachia crescunt, / pes modo tam velox pigris radicibus haeret*; „haja lombbá, karjai ágakká nőnek; az imént még oly gyors lába gyökeret ereszt, mely akadályozza mozgását” (I. 550–551). Az ötödik könyvben szereplő Cyane esetében is arról van szó, hogy teste könnyékké sorvad, és ez a folyamat eljut végpontjáig, vagyis addig, mígnem Cyane feloldódik abban a tóban, amelynek addig ő volt a nimfája. A hatodik könyvben a bujdosó Latona egy tó vizéből akarja megitatni újszülött ikreit, mire a lykiai parasztnak toporzékolni kezdenek, válogatott sértéseket zúdítanak a nyakába, és az iszapot fölkarvarva zavarossá teszik a vizet. Valójában ezek a lykiai parasztnak nem sokban különböztek azoktól a békáktól, akikké a jogos büntetés változtatja őket; elég néhány apró átalakítás: eltűnik a nyak, a vállak összeforrnak a fejjel, a hát zöld színű lesz, a has kifehéredik.

Ezzel az eljárás móddal, amely az átváltozásokban mutatkozik meg, Scsejlov foglalkozott megvilágító erejű, meggyőző tanulmányában. Szerinte „mindezen átváltozás-történetek éppen a testi, alakbeli megkülönböztető jegyekre épülnek, melyeket Ovidius azon tárgyak esetében is rögzít, melyeket nem érint az átváltozás – például: kemény kő, elnyúlt test, meggyőzött hát. [...] Az egyes dolgok jellegzetességeinek alapos ismerete miatt a költő az átváltozásokat a lehető legrövidebben beszélte el, minthogy előre tudható, hogy például az embernek és a delfinnek milyen közös tulajdonságai vannak; mi az, ami az egyikben hiányzik, illetve többletként jelentkezik a másikhoz képest. Alapvetően arról van szó, hogy a teljes világminden-

séget olyan rendszerként mutatja be, mint amely önálló tulajdonságelemekből épül föl, így pedig az átváltozás folyamata, ez a nem túl valószínű és hihető eseménysor, voltaképpen nem túl bonyolult műveletsorozattá egyszerűsödik. Ábrázolásában az átváltozás nem meseszerű, hanem nagyon is hétköznapi és valószínű történések (magnagyobbodás, zsugorodás, megkeményedés, megpuhulás, meggömbülés, kiegyenesedés, összetapadás, ritkulás) végeredménye.”

Scseljov megközelítése alapján Ovidius írásmódja mintha Robbe-Grillet példáját vagy legalábbis művészi programját követné még következetesebb, még kiszámítottabb módon. Természetesen ez az értelmezés sem tudja teljes egészében lefedni az ovidiusi készlet teljes gazdagságát, de fölhívja a figyelmet arra, hogy az élő és élettelen élőlényeknek ez a tárgyszerű ábrázolása – „mintha elemi és egyszerű alkotórészek viszonylag korlátozott készletéből épülnének föl különféle kapcsolódási módok alapján” – összhangban áll a *Metamorphoses* egyetlen biztos filozófiai tanításával, amely szerint „mindaz, ami a világban létezik, akár holt dolgok, akár élőlények, egységet alkotnak, egymásnak rokonai”.

Az első könyv kozmogóniai elbeszélésével, illetve az utolsó könyv pythagorasi hitvallásával Ovidius elméleti rendszerbe igyekszik foglalni ezt a természetfilozófiát – talán a tőle egyébként mérhetetlenül távol álló Lucretiusszal való versengés hatására is. Sokat vitatkoztak azon, hogy mennyire kell komolyan venni ezeket a kijelentéseket, de számunkra mind ebből talán csak egyetlen dolog lényeges: az a költői következetesség, ahogy Ovidius bemutatja és elbeszéli saját világát, ahogyan a – bár gyakran hasonló, de voltaképp mindig különböző – események nyüzsgésében és gomolygásában a minden dolgot átjáró folytonosság és képlékenység ünnepi megfogalmazást nyer.

Alighogy véget ér a világ eredetéről és az ősmúlt katasztrófáiról szóló rész, Ovidius közvetlenül ezután egy újabb sorozatba fog; a nimfákba és emberi lányokba beleszerető istenek kalandjairól beszél. Ezek a szerelmi történetek (melyek a költemény legszínesebb részét, az első tizenegy könyvet túlnyomó részben uralják) néhány állandó vonással rendelkeznek. Miképp Piero Bernardini Marzolla felhívja rá a figyelmet, amiről itt szó van, az szerelem első látásra; ez az ellenállhatatlan vonzerő azonnali kielégítést igényel, és ehhez nincs szükség semmiféle pszichológiai bonyodalmakra. Minthogy a megkívánt teremtés rendszerint vonakodik, futásnak indul, vissza-visszatérő motívum, ahogyan a fák között kergetőznek. Az átváltozás a legkülönbözőbb pillanatokban következhet be: vagy a csábító ölt új alakot magára, vagy az üldözött az, aki átváltozva próbál a csapdából megmenekülni, ismét más alkalommal pedig valamely más féltékeny isten bünteti így a meghódított lányt.

Egymás után olyan történetek következnek, melyek kiindulópontjában valamely férfi szexuális vágya áll. Jóval ritkábban fordul elő, hogy a szerelmet a női szereplő kezdeményezze, viszont ez utóbbi esetekben nem holmi futó szeszélyről, hanem jóval összetettebb szerelmi viszonyról van szó, igazi szenvedélyről. Ráadásul e szenvedély jóval elmélyültebb és gazdagabb pszichológiai háttérrel, gyakran pedig szokatlanabb erotikus színezettel rendelkezik: az előbbi esetre az Adonisba szerelmes Venust, az utóbbira az ölelésben kétnemű lényvé egyesülő Salmacis és Hermaphroditus példáját lehet felhozni. Néhány esetben tiltott, vérfertőző szenvedélyről beszél a szöveg, miként Myrrha és Byblis tragikus esete mutatja; a pszichologizáló Ovidius legszebb sorai közé tartozik, amikor Byblis feltárja testvére előtt az iránta érzett vágyát, az álmát, zavarodott lelkét. Máskor homoszexuális vonzódásról (Iphis) van szó, vagy olyan mértékű féltékenységről, amely aljas gaztetthez vezet (Medea). A költemény közepén, a hetedik könyvben egy szó szoros értelmében vett regény kezdődik, Iason és Medea története, melyben a kalandos eseménysorozat, a baljós szenvedély és a boszorkány-bájjal sötét-groteszk árnyalata keveredik egymással; ez a keverék később – szinte teljesen megegyező módon – a *Macbeth*ben tér vissza.

Az egyes történetek lélegzetvételnél szünet nélkül követik egymást. Miként Wilkinson megjegyzi, ezt a megszakítás nélküli folyamatot jelzi az is, hogy „bár a költemény könyvekre oszlik, de az egyes történetek vége igencsak ritkán esik egybe a könyvhatárokkal. Ovidius arra is képes, hogy alig néhány sorral a könyv befejezése előtt újabb történetbe kezdjen. Mindez a folytatásos tárcaregények írói eszköztárának is része, amennyiben fölkelti az olvasó étvágyát a következő epizód iránt; másrészt jelzi, hogy a költemény szakadatlan folyamat, és ha terjedelme nem tenne szükségessé meghatározott tekercsmenynyiséget, nem is oszlana könyvekre. Így a szöveg egy valós és összefüggő világ illúzióját kelti, amelyben az események – melyeket egyébként külön-külön szoktunk vizsgálni – kölcsönhatásban állnak egymással.”

A történetek között ugyan sok a hasonlóság, de pontosan ugyanaz sohasem ismétlődik. Echo nimfa tragikus szerelmének története a harmadik könyvben nem véletlenül a legmeghatóbb elbeszélés: arra ítéltetett, hogy ismételgesse mások hangját, miközben szerelme, a kamasz Narcissus arra ítéltetett, hogy önmaga – fodrozódó víztükörben visszaverődő – képmását szemlélje. Mindegyik szerelmi történet hasonlít a többire, mégis mindegyik más és más; ezen elbeszélések sűrű erdején keresztül száguld-rohan Ovidius, mialatt Echo sziklákról visszaverődő hangja üldözi: *Coeamus! Coeamus! Coeamus!* („Egyesüljünk! Egyesüljünk! Egyesüljünk!”, III. 386–387).

Acél Zsolt fordítása

A fordítást az eredetivel egybevetette: Kerber Balázs