

„Forma duplex”

Nem és nyelv Ovidius Hermaphroditus-történetében

Jelige: csokoládé17

Tartalom

Bevezetés.....	3
Elbeszéléstechnika: beágyazás és reflexivitás.....	4
Költői program: a <i>novitas</i> esztétikája.....	8
<i>Dulcis novitas</i> : Alcithoe elbeszélői programja.....	9
A <i>novitas</i> a latin költői nyelvben.....	11
Lucretius és Horatius.....	12
<i>Metamorphoses</i>	14
Hermaphroditus ambiguitása.....	16
<i>Novitas</i> a latin retorikaelméletben	19
Stilisztikai következmények.....	20
Összegzés helyett: Dionysus érkezése.....	24

Bevezetés

Dolgozatom témája Ovidius *Metamorphoses*ének Hermaphroditus-története, különös tekintettel annak elbeszélő technikáira, a nemiség nyelvi megjelenítésére és az elbeszélte téma stilisztikai következményeire. Először a történetet és szövegkörnyezetét narratológiai szempontok szerint elemzem, majd a szöveghez egyre közelebb kerülve a történet nemiséggel kapcsolatos kérdéseire és ezek esztétikai és stilisztikai implikációira helyezem elemzésem hangsúlyát.

Salmacis és Hermaphroditus története aitiológiai mítosz, amely a Salmacis-forrás ókorban is híres, férfiakat elpuhító hatását¹ magyarázza. A forrásnak ez az ereje (az ovidiusi verzióban) végül úgy jön létre, hogy Hermaphroditus könyörög (4.382–386) szüleihez, Mercuriushoz és Venushoz, hogy tegyék a forrást ilyen hatásúvá. Ez előtt azonban a történet mintha Hermaphroditus mint kettős nemű lény aitiológiai mítoszákat mesélné el, aki Salmacis nimfa nemierőszak-kísérlete (4.356–370), majd az istenekhez intézett perverz² kérése (4.371–372) által válik a hermafroditává, amelyként már az ókori képzőművészet is ábrázolta: a férfi és női nemi jellegeket³ egy testen belül jeleníti meg. Az ovidiusi szöveg nem írja le pontosan, hogy mi is lett Hermaphroditusból, sőt a szöveg jelentésének aluldefiniáltsága a szakirodalmi értelmezések különféleségét is okozza. Egyes értelmezések a kétnemű istenség létrejötte helyett inkább az elnőiesedett, elpuhult férfi, sőt a homoszexuális kapcsolatban passzív, befogadó szerepet játszó férfi gúnynevének *aition*jaként értelmezik a szöveget.⁴ Ha ezt vesszük alapul, akkor az aitiológiai mítoszoknak egy olyan csoportjába sorolhatjuk a történetet, amely a nyelvi kifejezések jelentésének metaforikusságát jeleníti meg történetyszerűen, így ezáltal a nyelvi metaforát az átváltozás *testesíti* meg.⁵ Tehát tulajdonképpen az átváltozás elbeszélésének nyelvi kiindulópontja és fókusza van, és a nyelvről (is) állít valamit. Ezt még hozzá úgy teszi, hogy testiséget ad a nyelvnek, ami felfogható a *Metamorphoses prooemium*ában megfogalmazott témamegjelölés (*in noua fert animus mutatas dicere formas / corpora* (1.1–2) 'új testekbe

¹ Összegegyíti és összehasonlítja a forrásokat: Robinson (1999) 213.

² Anderson ad 4.271–388, 441.

³ Szobrokon való ábrázolásánál általában női melle van és pénisze. LIMC 5.1.268–285.

⁴ Brisson (1997) 42. a passzív homoszexualitás eredetét látja Ovidius Hermaphroditus-történetében. Némileg hasonló Robinson értelmezése is, aki Ovidius elbeszélését szójátéknak fogja fel, ami a *hermaphroditus* ('elpuhult, nőies, homoszexuális kapcsolatban passzív férfi') gúnynév és az istenség személynevének játékos cserélgetéséből áll, Robinson (1999) 221.

⁵ Rosati (1999) 240.

átalakult formákról van kedvem beszélni⁶) megfordításaként, ahol a testekről való nyelv általi elbeszélést tűzi ki célul a narrátor.

A test és szöveg közti kapcsolat a *Metamorphoses* egészén belül jelentős és jelentéssel bíró. Egyrészt azért is van ez így, mert a *corpus* ('test') egyike az antikvitásban elterjedt és ma is élő szövegről alkotott metaforáknak, amit Ovidius is kihasznál. A Platóntól eredő és a latin nyelvben Cicero által elterjesztett metafora a szöveget olyan organikus egységként láttatja, amely több részből áll, összetett.⁷ Ezen az elterjedt használaton túl a *Metamorphoses* a szöveg korporalitását – ahogyan ezt a témamegjelölés nyomatékossága is jelzi⁸ – végig fókuszban tartja, és így kibontakozik a mű „korporális narratívája”, melyben az átváltozó testek performatívan színre viszik az alkotás folyamatát.⁹ Művészet és test kapcsolata abban is megjelenik, hogy az esztétikai tapasztalat és a testen elkövetett erőszak szókinccse többször egymásra íródik.¹⁰

De a testek nemcsak önmagukon túlra és a szöveg metapoétikus jelentéseire utalnak a műben, hanem a maguk materialitásában sebezhetően, gyakran (nemi) erőszak tárgyaként jelennek meg, amivel megjelenítenek egy olyan világot is, ahol „az értelem és a rend zűrzavarrá és káosszá bomlik szét”.¹¹ Így tulajdonképpen ellenpontozzák is azt a rendezettséget, amit a szöveggel kapcsolatos metaforájukban jelentenek.

Elbeszéléstechnika: beágyazás és reflexivitás

Az aitiológiai mítosz szerepe a korporalitás kérdéskörén kívül narratív felépítésében és működésében is kiemelten érdekes: tulajdonképpen narratív beágyazásként működik, ami egy jelenség vagy név eredetét egy történet elbeszélésével, egy narratív szinttel „lejjebb” magyarázza. Ráadásul a fókusz a megmagyarázott jelenségen, néven van, ami az elbeszélés két szintje közötti kapcsolatot, a beágyazást (metadiegezist) biztosító elem. Így a különböző

⁶ A szövegben szereplő idézeteket Tarrant (2004) szövegkiadása alapján közlöm és a saját fordításaimmal egészítem ki.

⁷ Acél (2012) 45–47.

⁸ A *corpora* és a hozzá tartozó *in nova* sor elei helyzete hangsúlyt ad a kifejezésnek és kiemeli a szerepét mint a mű kerete, Darab (2022) 42. A forma és a *corpora* átvitt érelmű jelentései lehetővé teszik, hogy műfajoknak és szövegtesteknek értelmezzük a két szót. Harrison (2002) 89: „literary forms are transformed into new poetic bodies”.

⁹ Darab (2022) 43. Darab a performatív testelmélet felől vizsgálja a *Metamorphosest*: a performanszban „a test olyan átváltozás-esemény, ahol megtestesül a textuális és a vizuális mű megalkotásának esztétikai gyakorlata” 45.

¹⁰ Konkoly (2021) 109–110.

¹¹ Segal (1998) 10.

narratív szintek folyamatos érintkeztetésével magára az elbeszéltségre és az elbeszélés aktusára irányítja a figyelmet. Ezt erősíti az is, hogy az aitiológiai mítoszok mint mítoszok eleve egyértelműen fiktív történetként jelentek meg a korabeli római olvasónak.¹² A mítosz a fabula–argumentum–historia felosztásban egyértelműen a fabula kategóriájába tartozott, ami azt jelentette, hogy nem valós és nem is valószínű dolgokat beszélt el,¹³ tehát fikciós mivoltában az elbeszélés fikcionalitását és a fikció létrehozását jelenítette meg. Így az elbeszélés aktusa különösen fontos szerepet kap az egész *Metamorphoses*-ben, amely „legalább annyira a narratívák és a történetmesélés aktusainak hálója, mint történeteké”.¹⁴

Az elbeszélés önreflexív jellegének kiemelt szerepét a szövegrészben akkor érthetjük meg igazán, ha elemezzük azt a kontextust, amelyben elhangzik. Salmacis és Hermaphroditus történetét (4.274–388) Alcithoe meséli el a nővéreinek abban a hosszabb belső elbeszélőket alkalmazó jelenetben, amely Minyas lányainak átváltozását beszéli el (4.1–415). A Minyas-lányok történetének kiindulópontja – kapcsolódva a Thébai-ciklushoz, amelybe be van ágyazva – a Dionysusszal való szembenállás, isteni létének tagadása és az ünnepétől való távolmaradás (4.1–4; 4.32–35). Minyas három lánya elhatározza, hogy az istenség ünnepén való részvétel helyett otthon maradnak, és szövessel és fonással foglalkoznak. Szövés közben felváltva történeteket mesélnek egymásnak, hogy ezzel könnyítsék a munkát (4.36–41).

Keith kiemeli,¹⁵ hogy a három lány által elbeszélt történetekbe Dionysusszal való szembenállásuk ellenére is beszivárog az isten: mindhárom történetben sajátos dionysusi témák, motívumok jelennek meg. Pyramus és Thisbe történetében fontos a város és természet szembeállítása, ugyanis a városfalakon kívüli titkos találkozóhely a szintén Dionysusszal kapcsolatba hozható oroszlán megjelenésével a civilizációval szemben álló dionysusi vadságot jeleníti meg.¹⁶ Leuconoe történetében először megfigyelhetjük a rendkívüli színpadiasságot abban a jelenetben, ahol a Vulcanus egy finom hálóval csapdába ejti Venust és Mercuriust, majd behívja a terembe a többi istent is, hogy megnézzék.¹⁷ Leuconoe történetének dionysusi kapcsolataként értelmezhetjük Leucothoe tömjénné való átváltozását is: a tömjén fontos szerepet játszott Dionysus kultuszában, és ez a 4. könyv elején külön ki is van emelve (4.11).¹⁸ Végül Alcithoe elbeszélése, Salmacis és Hermaphroditus története is több ponton párhuzamot

¹² Graf (2002) 108–109.

¹³ Rhet. Her. 1.13; Quint. Inst. 2.4.2; Graf (2002) 109.

¹⁴ Barchiesi (2002), 181.

¹⁵ Keith (2010), 200.

¹⁶ Keith (2010), 200–204.

¹⁷ Keith (2010), 204–206.

¹⁸ Keith (2010), 206–208.

mutat Dionysus *Metamorphoses*beli ábrázolásával, ezekre a kapcsolatokra dolgozatom végén térek vissza.

A szövés mint prototipikus női munka motívuma és a munka közbeni történetmesélés epikus jelenete is tipikus homérosi elem. Keith a szövés aktusával kapcsolatban megjegyzi, hogy a Minyas-lányok társadalmi normákat felborító Dionysus-kultusszal való szembenállását is jól kifejezi a háztartásbeli munka női kötelességének teljesítése, ami a nő társadalmi értékét is kifejezte az antikvitásban. A női társadalmi szerep beteljesítésének szempontjához kötődik a Minyas-lányok által választott szerelmi tematika és a történetek női szereplőinek aktív voltate.¹⁹ A szövés és történetmesélés összekapcsolása sem Ovidius újítása, ez is fontos eleme az epikus hagyománynak. Viszont az a következetesség, amellyel végigviszi ezen a szövegrészen Ovidius a szövés metaforáját, egyedülálló. A szöveg önreflexivitása szempontjából két fontos jelenséget fogok elemezni a történetben: a kicsinyítő tükör narratív szerepét és a szövés-fonás metaforikájának önreferenciális jelentéseit.

Minyas lányainak beágyazott elbeszéléseit felfoghatjuk *mise en abyme*-ként,²⁰ kicsinyítő tükröként, amely sajátos kapcsolatot létesít az őt beágyazó narratívával: az elbeszélés egészét (tehát a *Metamorphosest*) a rész duplikálja, és így a szöveget elbeszéltként magára vonatkoztathatóvá, önreferenssé teszi, illetve a szöveg közvetítettségét hangsúlyozza. A tükrözés alapja a mű egésze és a rész közötti analóg alaphelyzet: Minyas lányai átváltozástörténeteket mesélnek egymásnak, ami által színre viszik a narráció aktusát, a történetválasztás szempontjait, illetve a történetekre adott befogadói reakciókat. Tehát ebben a tükrőben nemcsak az elbeszélés aktusa tükröződik, hanem az alkotó és a befogadó szerepe is, a műben megjelenő alkotás- és befogadásesztétika is.

Ez által a narratív eljárás által létrejövő metafikciónak fontos eleme a szövés és az elbeszélés egymás mellé rendelése, ami a korporalitás metaforája mellett a másik nagy hagyományú antik szövegmetaforát idézi meg. Minyas lányainak szimultán tevékenysége: a szövés és a történetmesélés kapcsolata végig hangsúlyos a szövegrészben, az olvasó figyelmét folyamatosan erre a metaforára irányítja.²¹ A két tevékenység egyidejűsége már az első meg nem nevezett lány elbeszélésében megjelenik (*talibus orsa modis, lana sua fila sequente* 4.54 'így kezdett el beszélni, miközben a gyapjú követte fonalát'), majd Alcithoe elbeszélésének kezdetén is szerepel (*Poscitur Alcithoe, postquam siluere sorores; / quae radio stantis percurrens stamina telae / 'uulgatos taceo' dixit 'pastoris amores'* 4.274–276 'Alcithoe

¹⁹ Keith (2013), 367–368.

²⁰ Rosati (1999), 240.

²¹ Rosati (1999) 241–242.

következik, miután elhallgattak nővérei. És ő a függőleges szövet láncfonalait átfuttatva vetélőjén így szól: „Hallgatok a pásztor közismert szerelmeiről”). Alcithoe esetében külön érdemes megjegyezni a szójátékot a két *sto* igéből képzett szó között szereplő *percurrrens* (*stantis percurrrens stamina*) és a *percurro* ige kettős jelentését (’átfuttat’ és ’sietve megemlít’), ami így az ige jelentésén keresztül a metaforikus és szószerinti jelentéssel is játszik. Hasonló játékot fedezhetünk fel az első lány elbeszélésének idézett soraiban is az *ordior* ige jelentésével.²² Az *ordior* eredeti sajátos jelentése az, hogy ’szövésbe kezd’, de itt nyilván az epikus nyelvhasználatban meglévő ’beszédbe kezd’ jelentésében szerepel.²³ Egyébként a határozottan az epikus regiszterhez kötődő *orsa est* mindhárom lány történetében előfordul, és ezeken kívül csak az Arachne-történetben (6.28), ahol a szövés motívuma szintén fontos és önreflexív jelentéssel bír, illetve még egy helyen, ahol pedig a többszintű narratív beágyazásnak van fontos szerepe (5.300). A *Metamorphoses* szövege itt tudatosan feléleszti és jelentéssel telivé teszi a vulgarizálódott és elhomályosult metaforát.²⁴ Leuconoe is ezzel az igével kezdi elbeszélését (4.167–168), Alcithoe történetében pedig Salmacis az, aki ennek az igenek az alanya, amikor megszólítja Hermaphroditust (*tum sic orsa loqui* 4.320 ’akkor így kezdett beszélni’). Ez utóbbi azért is különösen érdekes, mert itt azt láthatjuk, hogy a *mise en abyme* helyzetét megalapozó, beágyazó narratív elem megjelenik a beágyazott narratívában is, ezzel mintegy garantálva a tükrözés rekurzivitását. Ennek egy korábbi jele már megjelenik Salmacis leírásakor is: *saepe Cytoriaco deducit pectine crines* (4.311, ’gyakran bontja szét haját puszpángfésűvel’), itt a haj fésülése a gyapjú szálakra való szétbontását, vagyis a fonás kezdeti lépését idézi meg, amit a *deduco* ige jelenléte erősít.²⁵ Egyébként ez előtt a szövegrész előtt nem fordul elő a műben szövés vagy fonás, így olvashatjuk a Minyas-lányok történetét *aition*ként is: a szövés-fonás feltalálásaként vagy akár a szövegre vonatkoztatott nyelvi metafora magyarázataként is.

Alcithoe elbeszélésének fentebb már idézett bevezetőjében (4.274–276) a szövés-fonás és az elbeszélés aktusának egymás mellé állítása egészen addig elmegy, hogy a szövés sebessége és az elbeszélés sebessége összekapcsolódnak.²⁶ A *percurrrens* igenévvel kifejezett gyorsaság, illetve az ige átvitt értelmű jelentésének (’sietve megemlít’) mozgósítása jelenik meg a 276–

²² Rosati (1999) 243.

²³ Bömer ad 4.167

²⁴ Rosati (1999) 244.

²⁵ Ez az ige jelenik meg a *Metamorphoses* elején is (*deducite ... carmen* 1.4) hangsúlyos helyen, és itt szintén megjelenhet a fonás metaforikája, ami a kallimachosi esztétikai elvekre utalással párosul.

²⁶ Henderson (1990) 17. ezt Venus és Mars Leuconoe által elmondott történetével kapcsolatban jegyzi meg, ami Ovidiusnál jóval rövidebb, mint Homérosnál, aki a forrása. De ebben az esetben nincs szövegszerű utalás a szövés-fonás gyorsaságára.

284 sorok hosszú *praeteritió*jában, melyben hat átváltozástörténetet említ meg és foglal össze Alcithoe. Ez a *praeteritio* (illetve az első lány elbeszélésének elején található hasonló) vezet át a *mise en abyme* alkotás- és befogadásesztétikai kérdéseire.

Költői program: a *novitas* esztétikája

Alcithoe elbeszélését hangsúlyos témamegjelöléssel kezdi. Először felsorolja, hogy miről nem fog beszélni, a felsorolásban az első Daphnis története: *'uulgatos taceo' dixit 'pastoris amores / Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira / contulit in saxum* (4.276–278 'az idai Daphnis pásztor közismert szerelméről hallgatók, akit egy nimfa féltékenységből sziklává változtatott'). Rögtön az első szó a történetválasztás (illetve itt inkább -mellőzés) egyik fő esztétikai szempontját jeleníti meg. A történet közismertségének, elterjedtségének negatív kritériuma már megjelent a Minyas-lányok elbeszélésében: az első megnevezetlen lányról, amikor kiválasztja Pyramus és Thisbe történetét, ezt állítja a narrátor: *hoc placet; haec quoniam uulgaris fabula non est* (4.53 'ez tetszik neki, mert ez nem elterjedt történet'). Szakirodalmi és kommentárok közhely, hogy ez az esztétikai kritérium a kallimachosi esztétika újdonság- és elitista műveltségeszményét ismétli meg.²⁷

Ugyanakkor nem árt óvatossággal kezelni a kallimachosi esztétikára való utalásokat Ovidiusnál. Valóban sok a párhuzam a két költő között, és Ovidius tudatosan játszik rá a kallimachosi poétika egyes elveire, de ez a rájátszás nem egyértelmű követését jelenti a költőelőd esztétikai elveinek. Catullus kora után a kallimachosi költészet már nem jelentett újdonságot, sőt nagyon is közkeletű (*vulgaris*) lett, így Ovidius már iróniával viszonyul a kallimachosi hagyományhoz.²⁸ Ezen kívül az újszerűség esztétikai kritériuma sem köthető kizárólagosan Kallimachoszhoz: már az ókori görög költőknél is közhely volt a költészetük újdonságára hivatkozni,²⁹ és már Homérosznál is megjelenik az újszerűség esztétikai szerepe az *Odysszeia* 1. énekében, amikor Télemachos megjegyzi Pénélopénak, hogy a hallgatóság leginkább azt az éneket dicséri, ami új neki.³⁰

²⁷ Például Anderson ad 4.276. Fondermann szerint nem annyira a kallimachosi, hanem a neóterikus hagyományhoz köti művét Ovidius azért, hogy a *novitast* hangsúlyozza (Fondermann [2008], 162).

²⁸ Tarrant (2002) 21–23. Az ellentmondásos viszonyulást tükrözi a *Metamorphoses prooemiumja*, amelyben a költő azt tűzi ki célul, hogy műve *perpetuum carmen*, azaz tulajdonképpen eposz legyen.

²⁹ Wheeler (1999) 14.

³⁰ Od. 1.351–352. *τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, / ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται* ('mert az olyan dalt dicsérik legjobban a népek, mely a legújabbként jár körben a ráfigyelők közt' [Devecseri Gábor fordítása]).

Érdeemes viszont megvizsgálni a *vulgatos amores* kifejezés jelentését ebben a jelenetben a narrátori perspektíva szempontjából. Kétféleképp értelmezhetjük a *vulgatus* szót: vagy az auktoriális narrátor szól bele a belső elbeszélésbe egy metaleptikus gesztussal, és utal a történet irodalmi elcsépeltségére, vagy Alcithoe perspektívájából tekintünk a szóra, és akkor a Minyas-lányok narratív világán belül értelmezhetjük. Ha a külső elbeszélő perspektívájának értjük az elterjedtség gondolatát, akkor szembesülünk azzal a problémával, hogy ugyan Theokritos és Vergilius is elbeszélte a témát, de az itt leírt verzió, a féltékenységből sziklává változtatás, egyikőjükénél sem szerepel. Még nagyobb problémába ütköznénk, ha a *praeteritio* további történeteit akarnánk az irodalmi elcsépeltség tekintetében *vulgatus*nak nyilvánítani: a fennmaradt irodalom alapján ezek még Salmacis és Hermaphroditus történeténél is kevésbé ismertek.³¹ Ezzel szemben, ha a belső narrátor perspektívájából értelmezzük a történet elcsépeltségét, akkor egyrészt fennáll az a lehetőség, hogy a fiktív narrátor egy fiktív irodalmi korpusz alapján állítja közismertnek a történeteket, vagy az is, hogy ezzel csupán Leuconoénak, az előző történet narrátorának tesz egy gúnyos megjegyzést. Daphnis és Clytie történetében közös a féltékenység motívuma: a *paelicis ira* kifejezés előfordul a 4.235. sorban is. Ezt az értelmezést támogatja az is, hogy míg Leuconoe története után a külső narrátor a történet esztétikai hatásáról azt állítja, hogy „a csodás tett meghódította fülüket” (*factum mirabile ceperat aures* 4.271), addig Alcithoe célkitűzése ennél merészebb: *dulcique animos novitate tenebo* (4.284 'és édes újszerűséggel kötöm le a figyelmezteteket'). Ő már nemcsak a hallgatóság füleire szeretne hatni, hanem az *animusukra* is.³² Méghozzá édes újszerűséggel, *dulcis novitasszal* szeretné elérni ezt a hatást.

Dulcis novitas: Alcithoe elbeszélői programja

A következőkben azt vizsgálom meg, hogy hogyan jelenik meg a *dulcis novitas* Alcithoe elbeszélésében. Ehhez pontosabban körül kell járnunk a *novitas* szó jelentését nemcsak ezen a szöveghelyen, hanem a *Metamorphoses* egészében, figyelembe véve a ránk maradt latin nyelvű irodalmi korpusz további részeit is. Ennek a vizsgálatát az első Minyas-lány és Alcithoe történetválasztási szempontjának összehasonlításával kezdem.

Ezzel kapcsolatban az a kérdés merül fel, hogy vajon az első lány szempontja, hogy a történet *non vulgaris* legyen, ekvivalens-e az Alcithoe által előrebocsátott *novitasszal*. Az Alcithoe

³¹ Bömer ad 4.284.

³² Szintén fontos szó a *Metamorphoses*ben, ami már a mű első sorában is felmerül.

*praeteritió*jában említett történetek viszonylagos ismeretlensége³³ okot ad arra, hogy kételkedjünk abban, hogy a *novitas* itt tematikus újítást, a téma újszerűségét jelenti. Bár az kétségtelen, hogy a fennmaradt irodalmi anyagban Ovidiusnál találkozunk először Salmacis és Hermaphroditus történetének ezen verziójával,³⁴ de Sithon és Celmis mellőzött története az általunk ismert korpuszban kétségtelenül kevésbé ismertek vagy elterjedtek, mint Hermaphroditusé, sőt Sithonról az itteni említésén kívül semmit sem tudunk³⁵.

Alcithoe elbeszélésének aitiológiai jellege is problematizálja az ismertség és ismeretlenség ellentétét: a Salmacis-forrás ellágyító ereje közismert, ugyanakkor ennek oka rejtve van (*causa latet, uis est notissima fontis*, 4.287). Ezt az ellentétet kiegészíti az a nyelvi játékosság, amely az ismertség–ismeretlenség fogalmi dichotómiájának nyelvi megjelenítését két hasonló alakú szóból, a *novus*ból és a *notus*ból képzi. Az ismeretlenség esztétikai szerepe nemcsak a történetválasztás kapcsán és a narráció ezen szintjén jelenik meg a szövegben, hanem néhány sorral később a beágyazott narratívában is, amikor Hermaphroditus egy turistához hasonlóan szülőföldjét „elhagyva ismeretlen helyeken bolyong, ismeretlen folyókat lát, és ezeknek örül, és érdeklődése kisebbíti fáradtságát” (*ignotis errare locis, ignota uidere / flumina gaudebat, studio minuente laborem*, 4.294–295). Ebben a jelenetben szembeötlő a hasonlóság a Minyas-lányokkal, akik szintén a munka fáradalmát szeretnék megkönnyíteni történetek mesélésével: *utile opus manuum uario sermone leuamus* (4.39, 'hasznos kézimunkánkat felváltott történetmeséléssel könnyítsük meg'), és a történetek, amelyeket mesélnek, a Hermaphroditus által bebolyongott helyekhez (*ignota loca*) és az általa látott folyókhoz (*ignota flumina*) hasonlóan ismeretlenek, vagy legalábbis nem közismertek (*fabula non uulgaris*). Ez által a párhuzamba állítás által Hermaphroditus története az eleve *mise en abyme*-ként beágyazott narratíva kicsinyítő tükröként működik. És ha így olvassuk a történetet, akkor ez a párhuzam rámutat arra az ellentétre, hogy Hermaphroditus ismeretlen folyókat (*ignota flumina*) nézegetve talál rá Salmacis forrására, amely a hallgatóság számára nagyon is ismert (*notissima*), tehát ezzel a szöveg – a narratív szintek ütköztetésével – dekonstruálja a *novitas* pusztán az ismert–ismeretlen kettőssége szerinti értelmezését. Ennek fényében a következőkben azt fogom

³³ Hasonló játék az kallimachosi esztétikai elvekkel megjelenik Vergilius *Georgicájában* is (3.4–8, „proem in the middle”), ahol miután megemlíti, hogy már minden történet elcsépelte (*omnia iam uulgata* 3.4, ed. Mynors), olyan történeteket sorol fel, amelyek nem mondhatók elcsépeltnek.

³⁴ A halikarnassosi feliraton fennmaradt történet, amely együtt említi Salmacist és Hermaphroditust, másként meséli a történetet, másrészt Ovidius nem feltétlen ismerte a felirat szövegét. Erről lásd Romano (2009).

³⁵ Bömer ad 4.284.

részletesebben vizsgálni, hogy hogyan értelmezhetjük a *novitas* szót, és miben mutatkozik meg Alcithoe narratívájának *novitasa*.

A *novitas* a latin költői nyelvben

Ahogy Bömer is megjegyzi,³⁶ a *novitas* alapvetően a prózai nyelvre jellemző szó: Caesarnál, Cicerónál és Liviusnál gyakori, azonban költői szövegekben ritka: Vergiliusnál egyszer, Horatiusnál kétszer, Tibullusnál és Propertiusnál pedig egyszer sem fordul elő, de Ovidiusnál 17-szer is. Ezt a megjegyzést ki kell egészíteni azzal, hogy a *novitas* költői nyelvbe való kerülésében Lucretius játszotta a legfontosabb szerepet, akinek *De rerum naturájában* 15-ször is előfordul a szó. Illetve a prózai szövegeken belüli előfordulások közül is ki kell emelni, hogy a történeti műveken kívül (Caesar, Sallustius, Livius) fontos szöveg helyeket találhatunk Caesarnál, Cornificiusnál és Quintilianus retorikaelméleti műveiben is, ahol az ovidiusi jelentéshez kapcsolható szövegkörnyezetben fordul elő a *novitas* kifejezés.

Mielőtt a *novitas* szó előfordulásainak részletesebb elemzésébe fognék, igyekszem tisztázni azokat a felmerülő kérdéseket, hogy érdemes-e a *novus* melléknévtől függetlenül elemezni, illetve hogy retorikaelméleti használatában mennyire kell szakkifejezésként értelmezni. Először is a *novus* melléknévet gyakori előfordulása és sokszínű jelentése miatt nehezebb lenne hasonló elemzés alá vonni, ezt könnyebb megtenni a jóval ritkább *novitas* főnévvel, amely egyébként is olyan specifikus jelentéstartománnyal bír a *Metamorphosesben* – mint azt majd igyekszem bemutatni –, amellyel a *novus* nem feltétlenül. Bömer úgy értelmezi³⁷ a *novitast* a *Metamorphosesben* több helyen is, ahol genitívus áll mellette, hogy a mellette álló főnév genitívusa *genitivus inversus*, és így a hangsúlyos melléknévet elvont főnév pótolja, amely mellett genitívusban áll az a főnév, amelynek jelzője lenne. Ez az értelmezés nem gyengíti a *novitas* önálló elemzésének szükségét, ugyanis épp a *novus* melléknév jelentésének hangsúlyossága az, ami miatt a *novitas* áll helyette, és ezzel a szöveg nyelvileg is kiemeli a kifejezés sajátos jelentését. A retorikaelméleti előfordulásairól pedig azt kell mondanunk, hogy bár nem szigorú értelemben vett szakkifejezés a *novitas*, mégis hangsúlyos szerepet kap a retorikáról szóló művekben, és még nagyobb hangsúlyt a *Metamorphosesben*, különösen is Alcithoe szorosabban elemzett elbeszélésében, tehát a szöveg jobb megértéséhez a retorikaelméleti szövegek előfordulásait is számba kell vennünk.

³⁶ Bömer ad 2.31, ad 3.50.

³⁷ Bömer ad 8.156.

Lucretius és Horatius

A következőkben először azt elemzem, hogy milyen jelentésekkel kerül be a költői nyelvbe Lucretiusnál a kifejezés, és ezek hogyan hatottak Ovidius *novitas*-fogalmára. Majd azt vizsgálom, hogy a *Metamorphoses*ben való kilenc előfordulása során milyen sajátos jelentésekben és szövegkörnyezetekben jelenik meg, és hogy ez alapján hogyan értelmezhetjük Hermaphroditus nemiségének ambiguitását. Végül retorikaelméleti szövegek alapján azt mutatom be, hogy a *novitas* különféle nyelvi és stílusbeli funkciói hogyan nyilvánulnak meg Hermaphroditus történetében.

Lucretius *De rerum natura* című műve az első ránk maradt költői szöveg, ahol a *novitas* kifejezéssel találkozunk: a műben 15-ször fordul elő a szó különböző alakjaiban. A 15 előfordulás közül nem elemzem itt az összeset, csak az ovidiusi használat megértéséhez fontosabbakat,³⁸ három csoportba sorolva ezeket.

Az első ezek közül a szó első előfordulása a műben: a prológosban Lucretius megemlíti, hogy a görög filozófiát nehéz latin nyelven visszaadnia: az új téma és a nyelv szegényessége miatt új szavakat kell használnia: *multa nouis uerbis praesertim cum sit agendum / propter egestatem linguae et rerum nouitatem* (ed. Deufert,³⁹ 1.138–139, 'különösen azért, mert sok mindent új szavakkal kell elbeszélni nyelvünk szűkössége és a tárgy újszerűsége miatt'). Itt a *novitas* a tárgy újszerűségére vonatkozik (de nyilvánvalóan nem az ovidiusi műben is előforduló kallimachosi esztétika értelmében), és ez vonja magával következményként az új szavak használatát is. Ez a szempont – mint majd később bemutatom – Alcithoe elbeszélésében is érvényes lesz, ahol a téma *novitasa* az új szavak használatára és a nyelvre is hatással van.

Hardie szerint⁴⁰ erre a szöveghelyre is utal Horatius az *Ars Poeticá*ban, amikor a szavak megválasztásáról, a szókapcsolatok újszerűségéről és az új szavakról ír (Hor. *Ars Poet.* 46–59). A szókapcsolatok szerepéről azt állítja Horatius, hogy képes a megszokott szavakat is újnak láttatni: *dixeris egregie notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum* (ed. Shackleton

³⁸ A kihagyott szöveghelyek közül érdemes megemlíteni a 2. könyv azon részét, ahol az őselemek átváltozásával kapcsolatban azt írja Lucretius, hogy *ergo formarum nouitatem corporis augmen / subsequitur* (ed. Deufert, 2.495–496, 'és így a formák újjá változását a test növekedése követi'), ahol a *forma*, a *novitas* és a *corpus* szavak együttes előfordulása meglepő hasonlóságot mutat a *Metamorphoses* első két sorával. Ezen kívül az itt meg nem említett részek még: *DRN* 3.964, 4.929, 5.153, 5.330, 5.930, 6.1103.

³⁹ A továbbiakban is ezt a kiadást használom. A többi szerző esetében is a használt szövegkiadást az első idézetnél adom meg.

⁴⁰ Hardie (2009), 57–61.

Bailey, 'akkor lesz beszédmódod kiemelkedő, ha a jól választott szókapcsolat újjá teszi az ismert szavakat is').⁴¹ Ez az állítás kiemelten is igaz az Alcithoe elbeszélésében előforduló *dulcis novitas* kifejezésre, ami egyedi szókapcsolat,⁴² és mindkét szót sajátos, új jelentésben, szinte újként adja vissza. De a más szavakkal való összekapcsolás a *novitas* többi *Metamorphoses*-ben való előfordulása esetében is fontos szerepet kap. A *novitas* mint irodalmi újítás jelenik meg az *Ars Poetica* későbbi helyén is a görög tragédiaíróval kapcsolatban, aki a szatírokat meztelenül szerepeltette a színpadon, de úgy tette, hogy ezzel darabja komolyságát ne sértse: *quod / illecebris erat et grata nouitate morandus / spectator, functusque sacris et potus et exlex* (*Ars Poet.* 222–224, 'mert csábító dolgokkal és tetsző újdonsággal kellett mulattatni a nézőt, aki az áldozatok bemutatása után ittas volt és törvényen kívül álló'). Illetve az irodalmi újítás jelentése jelenik meg még Horatius egy másik epistulájában is: *quod si tam Graecis nouitas inuisa fuisset / quam nobis, quid nunc esset uetus?* (*Epist.* 2.1.90–92, 'mert ha a görögöknek is olyan gyűlölt lett volna az újszerűség, mint nekünk, akkor mi lenne most régi?'). Ezt a jelentést Ovidius is használja az *Epistulae ex Ponto* első darabjában a saját művével kapcsolatban: *quid ueniant nouitate roges fortasse sub ipsa* (*Pont.* 1.1.13, ed. Owen, 'talán azt kérded, mégis miféle újdonság van benne'). Az ezekben a művekben megjelenő *novitas* szó jelentése áll legközelebb ahhoz a *Metamorphoses*-ben is hangsúlyos jelentéshez, amelyet az elemzők a kallimachosi esztétika irányából értelmeznek. Az irodalmi újítás fontossága mind az eposz műfaja kapcsán, mind a saját életművében hozott újítás szempontjából fontos fogalom Ovidiusnál, aminek hangsúlyosságát a *Metamorphoses* egészére kiterjesztve emeli ki a *novitas* szó történetválasztási szempontként való megjelenése a *mise en abyme*-ként értelmezhető jelenetben.

A másik fontos előfordulása a *novitas* kifejezésnek Lucretiusnál a második könyv végén van, amikor új tanainak az olvasóra tett hatásával kapcsolatban azt írja, hogy *nouitate exterritus* (2.1040, 'az újdonságtól megrémülve'). A *novitas* befogadóra tett hatása az ovidiusi szövegben végig fontos, és a félelem vagy csodálat kiváltása is sokszor megjelenik. A *novitas* máshol is úgy jelenik meg Lucretiusnál, mint ami képes kiváltani testi és affektív reakciókat,⁴³ és persze

⁴¹ Érdemes megfigyelni a szójátékot itt is *novus* és *notus* között. A két szó közti mindössze egy betűnyi különbséget – ha az *o* hosszúságától eltekintünk – Hardie összeköti a lucretiusi atomelmélettel is, amely az abc betűit és az atomokat párhuzamba állítja. Hardie (2009), 58.

⁴² Bömer ad 4.284.

⁴³ 2.970: azzal kapcsolatban, hogy az őselemek se gyönyört se fájdalmat nem éreznek, mert ezt az elemek mozgásának újdonsága okozná, illetve 3.150–151: az elme és a lélek kapcsolatáról: *cum cetera pars animai per membra atque artus nulla novitate cietur* ('míg elménknek a többi részeiben nem kél új érzés szerte a testben').

fontos megjegyezni, hogy ez a szó szemantikájából is adódik, és nem csak a sajátos használatból.⁴⁴

A harmadik csoportját a lucretiusi előfordulásoknak az 5. könyvben többször is megjelenő *nouitas mundi* adja (DRN 5.780, 5.818, 5.943). Ez a *De rerum naturában* a világ frissen keletkezetségét jelenti, egyfajta sajátos lucretiusi aranykort, ami viszont jelentősen különbözik a mitikus aranykorleírásoktól⁴⁵ (így a *Metamorphoses*ben megjelenőtől is). Itt a *novitas* szó azt az állapotot jelenti, amikor valami még új és frissen keletkezett,⁴⁶ tehát a *novus* melléknév elsődleges jelentésével szorosabban tartja a kapcsolatot.⁴⁷ Ebben a jelentésben és a *novitas mundi* kifejezéshez nagyon hasonló szerkezetben jelenik meg Vergilius *Aeneis*ében és Ovidius *Fasti*jában is a *novitas* szó. Az *Aeneis*ben a partra vetődött trójaiaknak mondja ezt Dido: *solute corde metum, Teucri, secludite curas. / res dura et regni nouitas me talia cogunt / moliri et late finis custode tueri* (Aen. 1.562–564, ed. Mynors, ’űzzétek ki szívetekből a félelmet, trójaiak, és zárjátok ki a gondokat. Nehéz helyzetem és királyságom új volta kényszerít engem, hogy ilyen dolgokhoz folyamodjam és a határokat mindenfelé örökkal vigyázzam’). A *Fasti*ban pedig, amikor a narrátor megkérdezi Ianust, hogy miért nem a tavasz a naptári év kezdete, akkor így fogalmaz: *haec anni nouitas iure uocanda fuit* (Fasti, 1.160, edd. Wiseman–Wiseman, ’ezt kellett volna méltán nevezni az év kezdetének’). A jelentésnek erre a szószerintiségére és elsődlegességére Lucretius fel is hívja a figyelmet, amikor a mitikus aranykorleírásokkal kapcsolatban felrója, hogy egyesek a világ kezdeti idejébe több élőlényből összetett, fajok keverékeként létrejövő mitikus állatokat képzelnek, és erre az alapjuk a *novitas* üres neve (*nouitatis nomine inani*, 5.909). A *novitas* ugyanis jelent ’furcsaság’-ot is, nem csak az elsődleges jelentéseként szereplő ’újdomság, új állapot’-ot, és a *novitas* ilyen irányú félreértelmezése vezet oda, hogy furcsa lényekkel töltik meg a mítoszok az aranykort.⁴⁸

Metamorphoses

A *novitas* szószerinti és átvittebb jelentéseinek szembeállítása azért is kiemelten fontos, mert Ovidius a *Metamorphoses*ben legtöbbször épp a ’furcsaság, különösség’ jelentésében használja

⁴⁴ Más helyeken és korábban is előfordul ilyen használatban, például Caesarnál is: *rei nouitate perterritis oppidanis* (*De bello Gallico* [ed. Hering], 7.58.4, ’miután a dolog újdomságától megrémültek a városiak’).

⁴⁵ Campbell (2003), ad 5.780.

⁴⁶ OLD s.v. 5b, 1316.

⁴⁷ Az Oxford Latin Dictionary is felhívja a figyelmet a *novus* 1, ’új, eddig még nem létező’ és 5, ’friss, nem régóta létező’ jelentései közötti szoros kapcsolatra és átjárhatóságra. OLD s.v.

⁴⁸ Campbell (2003), ad 5.909.

a szót. A következőkben számba veszem a szó előfordulásait a *Metamorphoses*ben, és kiemelem azt a két fontos jelentésárnyalatot, amelyeket a *novitas* szó használatában megállapíthatunk a jellemző szöveggörnyezetek alapján, amelyekben előfordul.

A szó első *Metamorphoses*beli előfordulását a 2. könyv elején találjuk, ahol Phaeton a Nap palotáját látja, és a látottak különösségétől megijed: *inde loco medius rerum nouitate pauentem / Sol oculis iuuenem, quibus adspicit omnia, uidit* (2.31–32, 'a Nap középről meglátta szemével, mellyel mindent néz, a dolgok különösségétől megrettent fiút'). Ez a szöveghely a *Metamorphoses*ben megjelenő első vizuális műalkotás ekphrasisa után szerepel, tehát itt Phaeton affektív reakciója a különös, újszerű dolgokra befogadói reakció, egy műalkotás látványának hatását jeleníti meg. Nem mindig ennyire szorosan műalkotáshoz kötődően, de gyakran szerepel a *novitas* ehhez hasonló szöveggörnyezetben, ahol valamilyen jelenség vagy történet egy szereplőből affektív reakciót vált ki. Ennek egy példáját látjuk Philemon és Baucis történetében, amikor a boros kancsók maguktól való feltöltődését észrevéve a két öreget így látjuk: *attoniti nouitate pauent* (8.681, 'a különös jelenségtől megdöbbenve reszketnek'). Itt a *novitas* által kiváltott reakció szintén a *paveo* igével kifejezett félelem, illetve az *attonitus* participiummal kifejezett döbbenet. A döbbenet hasonló megjelenését találjuk Midas történetében is, aki mindent arannyá változtató képességének negatív oldalát megtapasztalva 'megdöbben ten szerencsétlensége furcsaságán, egyszerre gazdagként és nyomorultként' jelenik meg (*attonitus nouitate mali diuesque miserque*, 11.127). Midas esetében a *novitas* kifejezés mellett már nemcsak az affektív reakció jelenik meg, hanem az a sajátos kettősség is, amiben Midas történetének *novitas*a áll: egyszerre gazdag és nyomorult is. Az ilyen típusú kettősségek némelyik előfordulásban hangsúlyosan a nemiséghez, szexualitáshoz tartoznak. Ilyen például Caeneus/Caenis története is, aki Neptunus általi megerőszakolása után csodás nemváltáson megy keresztül, és Caenis helyett immár Caeneus néven hárósszá válik. Miután Nestór a történet bevezetőjében megemlíti Caenis nemváltását, a hallgatóság reakciójáról ezt olvashatjuk: *monstri nouitate mouentur* (12.175, 'a csoda különössége felkeltette érdeklődésüket'). Caeneus történetében a *nouitas* szempontjának hangsúlyosságát jelzi a szójáték is Caeneus nevével: a görög καινός 'új, friss' melléknévből származik.⁴⁹ A *novitas* mint elbeszél történet tulajdonsága jelenik meg Cephalus elbeszélésében is, amikor azt meséli el, hogy mi történt a Procris-tól kapott kutyájával: *accipe; mirandi*⁵⁰ *nouitate mouebere facti* (7.758, hallgasd, és meg fog rendíteni a csodálatos esemény különössége'). A befogadói

⁴⁹ Ziogas (2010), 246; Reed–Chiarini ad loc.

⁵⁰ Tarrant elfogadja ezen a helyen Heinsius konjektúráját, így tesz Bömer (ad loc.), illetve Kenney–Chiarini is (ad loc.).

reakciókat a nemi ambiguitással összekapcsolja még a Pythagoras által elbeszélte hiénák nemváltásának esete is: *si tamen est aliquid mirae nouitatis in istis, / alternare uices et, quae modo femina tergo / passa marem est, nunc esse marem miremur hyaenam* (15.408–410, 'ha pedig van valami csodálatos furcsaság bennük, hogy váltogatják nemüket, és azon csodálkozunk, hogy a hiéna, aki eddig nőtényként hátán tűrte a hímet, most hím.'). Ariadné történetében is szerepel a kifejezés. A Minotaurusszal, a kettős alakú szörnnyel kapcsolatban írja a szöveg, hogy anyjának házasságtörése nyilvánvaló volt a 'kétfalakú szörny furcsaságából' (*monstri nouitate biformis*, 8.156). Itt a Minotaurus emberi és állati kettős alakja és a Pasiphaé bikával való házasságtörésében megnyilatkozó perverz szexualitás kapcsolódik a *novitas* 'furcsaság' jelentésköréhez. A szexualitás és a szerelem pervertáltsága jelenik meg a *novitas* szó mellett Narcissus történetében is, ahol a jós Tiresias szavait többek között Narcissus 'szenvedélyének furcsasága' (*nouitasque furoris*, 3.350) igazolja. A *novitas* kifejezés eddigi szöveghelyeken látott jellemző használata jelenik meg a Hermaphroditus-történet bevezetőjében is. Alcithoe célkitűzése, hogy az elbeszélés *novitas*ával leköti a hallgatóság figyelmét (*animos tenebo*), a fent bemutatott szöveghelyeken megjelenő affektív, befogadói reakcióhoz kapcsolható, az ambiguitást, a nemiség problematikus megjelenítését Hermaphroditus története egyértelműen tematizálja.

Hermaphroditus ambiguitása

A fentiek alapján a *novitas* szónak a történet bevezetőjében való hangsúlyos előfordulása már előre vetíti az ambiguitás és a nemi, szexuális normáktól való eltérés fontos szerepét Hermaphroditus történetében. A történetet elemző szakirodalom is bőségesen foglalkozik ezzel a kérdéssel. Hermaphroditus nemi kettősségének elemzését, úgy vélem, a történet három fázisában kell külön vizsgálni: az átváltozás előtt, az átváltozás közben és az átváltozás után. Hermaphroditus átváltozás előtti állapota ugyanakkor megkérdőjelezi e három fázis elkülönítésének jogosságát, illetve a valódi átváltozás tényét is, ugyanis már a történet elejétől fogva a nemiség külső jegyeinek kettőssége jellemző rá. A történet elején, Hermaphroditus bemutatásakor ezt olvashatjuk róla: *cuius erat facies, in qua materque paterque / cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis* (4.290–291, 'kinézete olyan volt, hogy abban anyja és apja is felismerhető volt; róluk vette nevét is'). Tehát mind külső megjelenése (*facies*), mind neve (*nomen*) tekintetében már eleve hordozta magában a nemi ambiguitásnak azt a kezdeményét, amely a történet végén érvényes lesz rá. Így átváltozása során azzá vált, ami már

kezdetől fogva is volt.⁵¹ Ugyanakkor nemiségének kettős megjelenése mellett azt is megtudjuk róla, hogy fiú (*puer*, 4.288), még hozzá tizenöt éves (*is tria cum primum fecit quinquennia*, 4.292), tehát a nőiessége adódhat liminális korából is. Hermaphroditus itt még egy férfikorba lépés előtti, preszexuális⁵² állapotban van (*nescit enim quid amor*, 4.330, 'ugyanis még nem tudja, mi a szerelem'), amelyből végül nem tud az ambiguitásoktól mentes férfikorba lépni.⁵³

Az átváltozás előtti állapotból az átváltozás közbenibe átvezet Salmacis kérése. Miután a nimfa közeledését visszautasító Hermaphroditus nem bír ellenállni a víz csábításának, és a nimfa sem bír ellenállni a meztelen fiú csábító látványának, és a vízben kísérel meg erőszakot tenni rajta, de Hermaphroditus ellenáll, Salmacis az istenekhez fordul kérésével, hogy kettejüket ne lehessen elválasztani soha többé: *ita di iubeatis, et istum / nulla dies a me nec me diducat ab isto* (4.371–371, 'istenek, rendeljétek úgy, hogy őt soha ne válasszák el tőlem, sem engem tőle'). Az idézett részben van egy fontos szövegkritikai probléma is a *diducat* igével kapcsolatban: az itt idézett, Tarrant-féle szövegkiadás a *diducat* olvasatot fogadja el, Anderson kiadása viszont a *deducat* variánst. A két szó szinte szinonim, hangalakilag is nagyon hasonlóak, és mindkettő szerepel a kódexekben, tehát nehéz lenne határozottan érvelni az egyik helyessége mellett. Viszont a kérés tartalmát tekintve apró, de fontos különbséget jelent a két szó eltérő jelentése. A *deduco* ige a 'feleségül vesz' jelentést is játékba hozhatja, ezzel folytatva a nemi szerepek történetbeli felborítását, illetve a *deducat* olvasat kevésbé szoros kapcsolatot tételez fel a kérésben Salmacis és Hermaphroditus között, mint a *diducat* olvasat. Ez a szempont felerősíti a szövegben mindenképp benne levő kérdést, hogy vajon Salmacis kérése valóban azt akarta-e elérni, ami ezután következik? A kommentárok és a szakirodalom⁵⁴ összeköti a kérést Lucretius egy szöveghelyével, ahol a szerelmesek lehetetlen vágya az, hogy egész testükkel behatoljanak a másik tesbe (*penetrare et abire in corpus corpore toto*, 4.1111), és Platón *Lakomájában* Aristophanés beszédének azon részével, ahol a szétvágott emberek áhítoznak a másik felükkel való újraegyesülésre (*Symp.* 191a5–b1).

Salmacis istenei is ezekhez a szövegekhez hasonlóan értik a kérést, és ennek megfelelően Hermaphroditus és Salmacis testét egygyé teszik: *uota suos habuere deos; nam mixta duorum /*

⁵¹ Nugent (1990), 163.

⁵² Lateiner (2009), 132. A szó a nemi érettség előtti állapotot jelöli, amelyben megjelenik a nemi ambiguitás is, mivel még egyik nemi kategóriához (férfi/nő) sem tartozik teljesen. Lateiner szerint a preszexuális állapot után Hermaphroditus aszexuális állapotba kerül azzal, hogy visszautasítja Salmacis közeledését, majd az átváltozás során kétnemű (bi-szexuális) lesz. Ez az értelmezés viszont egybemossa a nem és a nemi orientáció fogalmait. Pontosabban fogalmazva azt mondhatnánk, hogy Hermaphroditus Salmacis visszautasításakor nem lép ki preszexuális állapotából, a történet végére pedig interszexuális lesz, vagyis mindkét nem nemi jellegeit hordozza magán.

⁵³ Nugent (1990), 164.

⁵⁴ Így Bömer ad loc. és Kelly (2020), 100–101.

corpora iunguntur faciesque inducitur illis / una (4.373–375, 'az istenek meghallgatták a kérését, ugyanis kettejük összekevert teste egybekapcsolódik és egy alak lesz belőlük'). A történetnek ezen a pontján, az átváltozás közben azt látjuk, hogy az istenek egybekapcsolták kettejük testét, és a két testből egyet csináltak, amely a kettő keveréke. Ez a leírás áll legközelebb a hermafroditák képzetéhez és Hermaphroditus antik képzőművészeti ábrázolásának azon hagyományához, ahol pénisze és női melle is van egyszerre. Tehát az átváltozás utáni nemisége kiemelten is érdekes Hermaphroditusnak. A két test összekapcsolásának eredményét így írja le az elbeszélő: *sic, ubi complexu coierunt membra tenaci, / nec duo sunt sed forma duplex nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque uidentur* (4.377–379, 'így, miután tagjaik szoros ölelésben egyesültek, már nem kettők, hanem olyan kettős alak, hogy nem lehet nőnek se, fiúnak se mondani; egyiknek se, és mindkettőnek tűnik'). Ebben a szövegrészben is van két szövegkritikai probléma, amelyek Hermaphroditus átváltozás utáni állapotának alapvető kérdéseit problematizálják. Anderson kiadásában a 379. sor így szerepel: *nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque uidetur*. Két fontos különbség van Tarrant szövegéhez képest: a *neutrumque* vagy *nec utrumque*, illetve *uidetur* vagy *uidetur*, mindkét esetben mind a kettő variáns előfordul a kódexekben. A Tarrant szövegében megjelenő többes számú *uidetur* igealak azt sugallja, hogy Hermaphroditus és Salmacis még mindig két külön személy, pedig a szöveg egy sorral feljebb leírja, hogy már nem ketten vannak, hanem egy kettős alak van (*nec duo sunt, sed forma duplex*)⁵⁵, majd azt, hogy se nőnek, se fiúnak nem lehet mondani, egyes számú igealakokkal fejezi ki (*possit*). Tehát ebben az esetben Anderson választása tűnik indokoltabbnak, ráadásul a kódexek nagyobb részében is ez az olvasat szerepel. A *neutrumque* és *nec utrumque* kettőse bonyolultabb kérdést vet fel: lehet-e külön kategóriaként kezelni a nemiség terén, hogy Hermaphroditus egyik nemhez sem tartozik⁵⁶ (amit a *neutrumque* olvasat sugall), vagy ez csupán azt jelenti, hogy számára mindkét nembe való besorolás érvénytelen (a *nec utrumque* olvasat ehhez áll közelebb)? A különbség itt már csak árnyalatnyi, és végső soron mindkét olvasat eredménye az lesz, hogy Hermaphroditus számára megszűnik a nemekbe sorolhatóság és a nem fogalma, ugyanis azáltal, hogy mindkét nembe tartozik, egyikbe sem fog tartozni.⁵⁷

Az átváltozás során létrejött kettős nemű és nem nélküli lény leírásával szembeállítható az, ahogyan Hermaphroditus látja saját átváltozott testét. A narrátor Hermaphroditus

⁵⁵ A *sunt* többes számú alakja a mellette álló *duo* miatt kötelező, különben a mondat agrammatikus lenne.

⁵⁶ Zajko (2009) a kortárs nemekről szóló diskurzus alapján közelít a szöveghez, és felveti Hermaphroditus mint a queer identitás prototípusának értelmezését (Zajko [2009], 196–197).

⁵⁷ Brisson (1997), 55.

perspektívájára vált, és így mutatja be: *ergo ubi se liquidas, quo uir descenderat, undas / semimarem fecisse uidet mollitaque in illis / membra* (4.380–382, 'tehát miután látta, hogy a tiszta habok, amelyekbe férfiként merült be, fél-férfivá tették, és elpuhultak benne tagjai'). Tehát Hermaphroditus magán két változást vesz észre: fél-férfivá (*semimas*) vált, és tagjai lágyak (*mollis*) lettek. Szüleihez való kérésében is, amelyet már nem férfiúi hangon szólva mond (*iam non uoce uirili*, 4.382), ugyanezt a két szempontot említi meg: *quisquis in hos fontes uir uenerit, exeat inde / semiuir et tactis subito mollescat in undis* (4.385–386, 'aki csak férfiként megy ebbe a forrásba, fél-férfiként jöjjön ki belőle, és a habok érintésétől váljon lággyá'). Az első szempont ezek közül, a fél-férfiség (*semimas*, *semivir*) Hermaphroditus átváltozását a hiányos férfiasság felől közelíti meg. Ebben a meghatározásban egyrészt eltűnik Salmacis, akivel az eddigi narratíva szerint összeolvadt, másrészt az előző sorok nemi kettősségének bonyolultságát a férfiasság elvesztésére redukálja. Itt a Hermaphroditus nemiségét viszonylag objektívan bemutató narrátori szólammal szemben, Hermaphroditus saját perspektívájából azt látjuk, hogy nemi identitását a biológiai interszexualitás helyett inkább a társadalmi nem irányából érti meg Hermaphroditus, ahol nem képes megfelelni a férfinormáknak, ezért fél-férfi lesz, és a *durus/mollis*, társadalmi nemhez kapcsolódó jellemzők⁵⁸ közül is a *mollis* lesz rá jellemző.

Novitas a latin retorikaelméletben

A *novitas* *Metamorphoses*beli előfordulásai kapcsán a másik fontos szempont a különös jelenségekre vagy elbeszélt történetekre való befogadó reakció kérdése. Ennek a Hermaphroditus történetében való előfordulása kapcsán a következő kérdést tehetjük fel: hogyan akarja Alcithoe elbeszélésének különösségével lekötni hallgatósága figyelmét? A kérdés megválaszolásához a *novitas* szó retorikaelméleti művekben való előfordulásai közül emelek ki néhányat, és ezek alapján három szempontot különítek el a *novitas* narratív megjelenítésére. A három szempont megállapításához három Cicero-szöveghelyet idézek.

Az első szöveghely a *De Oratore* második könyvéből való, ahol Cicero a dicsőítő beszéddel kapcsolatban a következő megállapítást teszi: *sumendae autem res erunt aut magnitudine praestabiles aut nouitate primae aut genere ipso singulares; neque enim paruae neque usitatae neque uulgares admiratione aut omnino laude dignae uideri solent* (*De orat.* 2.347, 'kiemelni pedig azokat a dolgokat kell majd, amelyek vagy nagyságukban kiemelkedőek, vagy

⁵⁸ Sharrock (2002), 97.

újdomságukban első, vagy a maguk nemében egyedülállóak; ugyanis sem a jelentéktelen, sem a megszokott, sem a közönséges dolgok nem szoktak csodálatra vagy egyáltalán dicséretre méltónak tűnni’). Ebben a szövegben is felfedezhetjük a Minyas-lányok történeteiben fontos ellentétet a *novus* és a *vulgaris* között, és ezen a szöveghelyen a *novitas* az elbeszélte tartalomra, a témára vonatkoztatható. A második Cicero szöveghelyet szintén a *De Oratoréból* idézem. A harmadik könyvben azzal kapcsolatban, hogy a beszéd ékessége milyen viszonyban van a használt szavakkal, Cicero megállapítja, hogy a szavak három típusa teheti ékessé a beszédet: ha a szó régies (*vetustum uerbum*), vagy új szóalkotás (*factum uel coniunctione uel nouitate*), vagy átvitt értelmű (*translatum*) (*De orat.* 3.170). Ez a szöveghely azért fontos az elemzésünk szempontjából, mert összeköti az új szóalkotásokat, a szavakban megmutatkozó újdomságot és különösséget a beszéd ékessége tételével. Végül a harmadik szöveghely a *Brutusból* származik, ahol Cicero saját szónoki felemelkedése kapcsán beszédeinek nem megszokott és választékos stílusáról ezt mondja: *animos ad me dicendi nouitate conuerteram* (*Brutus*, 321, ’stílusom újszerűségével magamra fordítottam az emberek figyelmét’). Ezen a szöveghelyen a *novitas* a stílussal kapcsolatban jelenik meg, és ez a szempont vonatkoztatható Hermaphroditus történetének elbeszéléstechnikai, poétikai vonatkozásaira is. Tehát a három szöveghely alapján három szempontot állapíthatunk meg: téma, szavak és stílus szintjén megjelenő újszerűség. Ez alapján három szinten vizsgálhatjuk az Alcithoe elbeszélésében megjelenő *novitast*: az elbeszélte tartalom, a használt szavak és a stílus szintjén.

Stilisztikai következmények

Az elbeszélte tartalom, a téma újdomságáról fentebb már volt szó, viszont az elbeszélte tartalom újdomságának szempontjánál említhető meg az a narrátori magatartás is, amellyel Alcithoe a hallgatósága számára folyamatosan újként látatja történetét. Ezt a befogadói elvárásokkal és várakozásokkal való állandó játékkal teszi: az olvasó várakozásait a szöveggel kapcsolatban folyamatosan felborítja, így folyton kijátszva az olvasót, mindig újszerűséget mutat. A történet elején Mercurius és Venus fiúgyermekét látjuk, aki ugyan nincs megnevezve, mégis a szöveg megemlíti, hogy nevét a szüleitől vette (*nomen quoque traxit ab illis* 4.291).⁵⁹ Így az olvasó számára egyértelmű lehet, hogy a színen megjelent szereplő Hermaphroditus, de mégsem az a Hermaphroditus, akit hímnős lényként ismerhet a képzőművészeti alkotásokból. A fiatal férfi nimfával való találkozása is ismerős lehet a *Metamorphoses* eddigi történeteiből (Daphne, Io,

⁵⁹ Robinson (1999) 217.

Syrinx, Callisto), de itt a nemi erőszak nem az eddig megszokott mintázat szerint zajlik. A nemi szerepek megcserélődnek, Salmacis lesz az, aki vágyra gyúlva megkísérli megerőszakolni Hermaphroditust.⁶⁰ Végül Salmacis kívánsága, hogy úgy egyesüljenek, hogy ne lehessen elválasztani őket egymástól, szintén nem a várakozásoknak megfelelően alakul: ugyan elvileg az istenek teljesítik kérését, Salmacis ezután mégis eltűnik a színről, és forrásként létezik tovább, Hermaphroditus pedig fél-férfi lesz és ellágyulnak tagjai (*ergo ubi se liquidas, quo uir descenderat, undas / semimarem fecisse videt mollitaque in illis / membra* 4.380–382, 'tehát mikor látta, hogy a tiszta habok, melyekbe férfiként merült be, fél-férfivá tették őt, és elpuhultak benne tagjai'). És csak itt, amikor szüleihez fohászkodik, hogy tegyék a forrást mindenki számára ilyen hatásúvá (4.382–386), itt találkozunk először Hermaphroditus leírt nevével.

Alcithoe elbeszélésének *novitasát* megfigyelhetjük a szavak szintjén is. Rögtön a témamegjelölésben felmerül ez a szempont, ahol két nem szokványos igével jellemzi a Salmacis-forrás ismert hatását: *Salmacis eneruet tactosque remolliat artus* (4.286 'Salmacis elerőtleníti és elpuhítja a tagokat, amelyeket megérintett'). Az *eneruo* ige ritka, a *remollio* pedig itt fordul elő először a ránk maradt latin nyelvű irodalomban⁶¹. A forrás erejét jelölő két ige újszerűségének hatásosságát kiemeli az az ellentét, hogy Alcithoe a következő sorban a forrás erejét jól ismertként határozza meg: *uis est notissima fontis* (4.287, 'a forrás ereje nagyon is jól ismert'). A Hermaphroditust bemutató két sor is folytatja az újszerű szavak használatát: *Mercurio puerum diua Cythereide natum / Naidēs Idaeis enutriuere sub antris* (4.288–289 'a fiút, aki Cythereiától született Mercuriusnak, a najádok idai barlangokban nevelték fel'). Ebben a két sorban található két első előfordulású szó is (*Cythereide*; *enutrivere*), és emellett négy görög szó (*Cythereide*; *Naidēs*; *Idaeis*; *antris*).

A szavak szintjén az új szóalkotásokon és ritka vagy görögös szavakon kívül megfigyelhető Ovidius játéka a szavak elsődleges és átvitt jelentésével. Az átvitt jelentésű szavak alkalmazása már Cicero szempontjai közt is felmerül (*verbum translatum*), de az ovidiusi szövegben megjelenő játékot az átvitt értelemmel már inkább a stílus szempontjához sorolhatjuk. Quintilianus *Institutio Oratoriájában* megjelenik az *oratio figurata* 'alakzatos beszéd' kifejezés, amellyel kapcsolatban azt állítja Quintilianus, hogy az a lényege, hogy nem mondjuk ki egyenesen, hanem csak sejtetjük, amit a másik tudomására akarunk hozni (*Inst.* 9.2.65), és alkalmazásának egyik oka lehet a gyönyörködtetés, ugyanis *nouitate ac uarietate magis quam si relatio sit recta delectat* (*Inst.* 9.2.66, 'újdomságával és változatosságával jobban

⁶⁰ Robinson (1999) 218.

⁶¹ Anderson ad loc.

gyönyörködött, mintha a jelentés egyértelmű lenne'). Ezt az *oratio figuratá*t alkalmazza a történet során Alcithoe is több ponton. Például a nemi erőszakra utal két helyen is a Hermaphroditus és Salmacis testének összekapcsolását leíró szókincs. A *mixta duorum / corpora iunguntur* (4.373–374, 'kettejük teste összekeveredve egybekapcsolódott') megfogalmazás jelenthetné a kettejük közti szexuális aktust is, mint ahogy a *corpora miscere* kifejezés Myrrha történetében ezt is jelenti (10.463). Ugyanígy leírhatná a szexuális aktust is közöttük a *coierunt complexu membra tenaci* (4.377, 'tagjaik szoros ölelésben egyesültek') megfogalmazás is, amelyben a *coeo* ige jelentéseinek ütköztetése a Narcissus és Echo történetében található ugyanilyen játékhoz (3.386–387) hasonló. Az *oratio figurata* további példája a 362–367 sorban található leírása Salmacis nemierőszak-kísérletének. Az ezt megelőző sorokban Salmacis és Hermaphroditus küzdelmének feszültségét fokozó *polysyndeton* (*pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit / subiectatque manus invitaque pectora tangit*, 4.358–359, 'fogja a küzdőt, és erőszakkal szerzett csókot ragad, és aláteszi kezét és ellenálló mellkasát fogja'), majd a végkimenetelt előkészítő *asyndeton*⁶² (*et nunc hac iuueni, nunc circumfunditur illac*, 4.360 'és erről majd arról körülfolylja a fiataalt') után a nemi erőszak kísérletét három egymást követő hasonlattal írja le. A *circumfunditur* ige jelentése kettős: értelmezhetjük szó szerint, vagyis hogy 'körülfolylja', ami így Salmacis forrással való azonosítását jelzi előre, vagy érthetjük metaforikusan is a szoros ölelésre. Hasonlóan ehhez a három hasonlatot is egy igei metafora vezeti be: *implicat ut serpens quam regia sustinet ales / sublimemque rapit (pendens caput illa pedesque / alligat et cauda spatiantes implicat alas), / utue solent hederæ longos intexere truncos, / utque sub aequoribus deprensum polypus hostem / continet ex omni dimissis parte flagellis* (4.362–367, 'Köré fonódott, mint a kígyó, amit a királyi madár visz és magasba ragad (de az a fejét leeresztve a lábait körültekeri, és farka a kiterjesztett szárnyakat körülfonja), vagy mint ahogy a borostyán szokott hosszú fatörzseket körülfonni, vagy mint ahogy a polip a víz alatt megragadva ellenfelét csápjait szertebocsátva minden irányból körbeveszi.). Ebben a részben tehát az *implicat* igei metaforáját, világítja meg a szöveg három hasonlattal. A hasonlatok szerepe ugyanis a dolgok megvilágítása Quintilianus szerint is: *ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines* (Inst. 8.3.72, 'a hasonlatokat azért találták fel, hogy fényt vessenek a dolgokra'). Viszont az ovidiusi szövegben a három hasonlat nem visz közelebb szemléletességével a jelenet megértéséhez, hanem itt a hasonlatok a szexuális erőszak leírása helyett szerepelnek, fokozott vizualitásuk helyettesítő szerepű.

⁶² A szövegrész poétikai kidolgozottságát kiemeli La Penna (1983) 239.

Az elbeszélés fokozott vizualitása Hermaphroditus történetének egészére érvényes. Amikor Hermaphroditus megérkezik Salmacis forrásához, a narrációt megakasztja az idilli helyszín, a *locus amoenus ekphrasisa*:⁶³ *uidet hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae. non illic canna palustris / nec steriles uluae nec acuta cuspide iunci; / perspicuus liquor est. stagni tamen ultima uiuo / caespite cinguntur semperque uirentibus herbis* (4.297–301, 'itt lát egy egészen az aljáig átlátszó tiszta vizű medencét. Nincs ott mocsári nád, sem haszontalan sás, sem hegyes végű káka; áttetsző a víz. A medence szélét pedig friss pázsit övezi és mindig zöldellő fű'). Az *ekphrasis* eredendő vizualitását tovább hangsúlyozza a forrás vizének két jelzője: *lucens* és *perspicuus*. Majd Salmacis életmódjának hasonlóan vizuális leírásában is: *nunc perlucenti circumdata corpus amictu* (4.313, 'most miután áttetsző ruhával övezte testét'). Az áttetszőség képzete tovább fokozódik, amikor Salmacis mintegy kukkolóként nézi a vízben fürdő Hermaphroditust: *in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis / signa tegat claro vel candida lilia vitro* (4.354–355, 'látszik a tiszta vízen keresztül, mint amikor valaki elefántcsont szobrokat, vagy hófehér liliomot fed be tiszta üveggel'). A hasonlat kapcsán megjegyezhetjük, hogy a képzőművészeti alkotáshoz való hasonlítás tovább erősíti a jelenet vizuális hangsúlyát.⁶⁴ Másrészt azt is megállapíthatjuk, hogy a meztelen Hermaphroditust titokban néző Salmacis voyeurisztikus⁶⁵ tekinte tárgyiasítja műalkotássá a fiút. Keith a pszichoanalitikus filmelmélet kifejezéseivel élve az aktív, tárgyiasító férfitekintet és a passzív, nőkhöz kötődő „megnéznivalóság” kettőse felől értelmezi a Salmacis és Hermaphroditus közötti nemi szerepek viszonyának problémáját.⁶⁶ Elemzésében azt mutatja be, hogy az epikus hagyományban az aktív, férfi hősra jellemző férfitekintet csak a történet elején érvényes Hermaphroditusra. Amikor meglátja a forrást, az elbeszélői perspektíva vált Salmacisra, és innentől a történet végéig ő lesz az aktív tekintet birtokosa.

A történetben megjelenő *novitas* egyszerre vonatkozik Hermaphroditus nemi ambiguitásának furcsaságára és annak nyelvi, stilisztikai megjelenítésére is. Mint ahogy az elbeszélt tartalmat nem lehet elválasztani az elbeszéléstől, a narratívától, amelyben megjelenik, úgy Hermaphroditus történetének *novitasa* sem elválasztható az elbeszélés stílusának *novitasától*. A stílus *novitasa* megjelenik az elbeszélés szemléletességében (*illustratio*), nagy fokú vizualitásban, illetve az *oratio figurata* ('alakzatos beszéd'), valamint a hasonlatok és metaforák gyakori használatában.

⁶³ Hinds (2002), 138.

⁶⁴ Hinds (2002), 136.

⁶⁵ A filmelméleti terminusok magyar fordítását Mulvey (2000) cikkéből vettem át. Innen származik a férfitekintet és a megnéznivalóság kifejezés is.

⁶⁶ Keith (1999), 216–220.

Összegzés helyett: Dionysus érkezése

Alcithoe elbeszélésének végén megérkezik a Minyas-lányok világába is Dionysus. Sajátos epifániája, melynek során őt személyesen nem láthatjuk, több fázisban történik meg: először megjelennek az őt kísérő hangok: dob és sípszó, majd az őt kísérő illatok: mirha és sáfrány. Ezután a szőttes és a szövőeszközök átváltoznak borostyánná és szőlővé, elkezd alkonyodni, megrázkódik a ház, felgyúlnak a fáklyák, vadállatok képmásai jelennek meg, és végül átváltoznak denevérré a Dionysust megvető Minyas-lányok. De az epifánia istenének jelenléte nem itt kezdődik a szövegben: beszivárog a három lány által elbeszélte történetekbe is. Pyramus és Thisbe története, illetve Leuconoe elbeszélése kapcsán már említettem a dionysusi párhuzamokat. Hermaphroditus és Dionysus karaktere között több ponton is lehet párhuzamot vonni:⁶⁷ nevelkedésük hasonlósága, fiatal életkoruk, nőies megjelenésük, identitásukra jellemző kettősség alapján. Ezek mind jelzik Dionysus jelenlétét a történet mögött, ugyanakkor az isten, meglátásom szerint, közelgő megjelenésével Hermaphroditus történetének alakulására is hatással van. Dionysus epifániája során Minyas lányainak szövőeszközei és szőttese átalakulnak borostyánná és szőlővé: *coepere uirescere telae / inque hederæ faciem pendens frondescere uestis* (4.394–395, 'zöldellenni kezdtek a vásznak, és a lecsüngő szőttes borostyánként kezdett burjánzani'). A szőttes átalakuklása metaforikusan – a Minyas-lányok epizódjában végig aktívan fenntartott szövet–szöveg metafora tükrében – a szöveg és az elbeszélte történet dionysusivá alakulását is jelenti. Ezt az átalakulást megfigyelhetjük már a 362–367. sorok hasonlataiban is. Az első hasonlatban megjelenő kígyó és a második hasonlatban megjelenő borostyán is Dionysushoz kapcsolható elem,⁶⁸ illetve a harmadik hasonlatban a polip csápjaival kapcsolatban egyedien⁶⁹ használt *flagellum* szó is, amely a 'korbács, ostor' jelentésén kívül fiatal szőlőhajtást, kacsot is jelenthet,⁷⁰ ami pedig nemcsak egyértelműen Dionysushoz köthető, de összekapcsolható a szövőeszközök szőlővé változásával is. Az első hasonlatban megjelenő kígyó is a repkények burjánzásához hasonló módon groteszk

⁶⁷ Hardie (2002), 171–172.

⁶⁸ Keith (2010), 213.

⁶⁹ Bömer ad loc.

⁷⁰ OLD s.v., 2.

méretűre nagyítva⁷¹ jelenik meg: egyszerre tekeri be farkával a sas lábát, fejét és a két kiterített szárnyát is.⁷²

Dionysus epifániájának és a Minyas-lányok átváltozásának sajátos időszaka az alkony: *iamque dies exactus erat tempusque subibat / quod tu nec tenebras nec possis dicere lucem, / sed cum luce tamen dubiae confinia noctis* (4.399–401, 'már véget ért a nappal és eljött az az időszak, amelyet sem sötétnek, sem világosnak nem tudnál mondani, hanem a bizonytalan éjszaka nappallal való határosságának'). Az időszak meghatározása a két ellentét tagadásával rendkívül hasonló Hermaphroditus átváltozás utáni ábrázolásához: *nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque uidentur* (4.378–379, 'nem lehet nőnek se, fiúnak se mondani; egyiknek se, és mindkettőnek tűnik'). Fontos a két részlet közötti különbség is: míg az alkony leírásánál a két ellentét tagadása után olvashatunk pozitív definíciót is, amely egyfajta határhelyzetként jelöli meg, addig Hermaphroditus esetében ilyen pozitív definícióval nem találkozunk, az ő állapotát a két-ellentét-köztiség határozza meg.

Hermaphroditus átváltozása fél-átváltozás. Nem állapítható meg egyértelműen, hogy miből mivé változik át: a kezdőállapot és a végkimenetel is egy nemi kettősségeket mutató lény. Az átváltozás során a Hermaphroditus liminális korából eredő nemi ambiguitás a szereplő állandó jellemzőjévé lesz. Ilyen értelemben nem is megy keresztül nemváltáson, hanem megreked abban az állapotban, amely magát az átmenetet jelöli. Hermaphroditus léte az állandó, kimerevített átváltozás állapota, és ebben méltó párja Dionysus, a *puer aeternus*.

⁷¹ Anderson is megjegyzi, hogy Alcithoe nagyon nagy méretű kígyót képzel a hasonlatba (Anderson ad loc.).

⁷² A hasonlat alapjelenete előfordul az *Ilias*-ban (*Il.* 12.200–207) és az *Aeneis*-ben is (*Aen.* 11.751–756). A kígyó ilyen groteszk felnagyítása viszont egyik helyen sem fordul elő.

Bibliográfia

Szövegkiadás és kommentár:

Tarrant, Richard (kiad.) (2004): P. Ovidi Nasonis: Metamorphoses, Oxford.

Anderson, William S. (kiad. és komm.) (1998): Ovid's Metamorphoses. Books 1–5, University of Oklahoma Press, Norman.

Bömer, Franz (komm.): P. Ovidius Naso: Metamorphosen. I–III, IV–V, VI–VII, VIII–IX, X–XI, XII–XIII, XIV–XV. Heidelberg, 1969, 1976, 1976, 1977, 1980, 1982, 1986.

Kenney, Edward–Chiarini, Gioachino (comm.)(2011): Ovidio. Metamorfosi. Libri VII–IX. Fondazione Lorenzo Valla, [Scrittori Greci et Latini]

Reed, J.D.–Chiarini, Gioachino (comm.)(2013): Ovidio. Metamorfosi. Libri VII–IX. Fondazione Lorenzo Valla, [Scrittori Greci et Latini]

Szakirodalom:

Acél Zsolt (2012): Contextus és corpus. A korpusz–etafora kialakulása és Cicero könyvgyűjteményei, Ókor 11.4, 43–50.

Barchiesi, Alessandro (2002), Narrative technique and narratology in the Metamorphoses, in: Philip Hardie (szerk.): The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge University Press, Cambridge, 180–199.

Brisson, Luc (1997): Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine, Les Belles Lettres, Paris.

Darab Ágnes (2022): Test – szöveg – alkotás. Ovidius Metamorphosesének korporalitásáról, Ókor 21.2, 42–50.

Graf, Fritz (2002): Myth in Ovid, in: Philip Hardie (szerk.), The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge University Press, Cambridge, 108–121.

Fondermann, Philipp (2008): Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den “Metamorphosen” Ovids, Göttingen (Hypomnemata 173)

Hardie, Philip (2002): Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge.

Hardie, Philip (2009): Lucretian Receptions: History, the Sublime, Knowledge, Cambridge/New York.

Harrison, Stephen (2002): Ovid and genre: evolutions of an elegist, in: Philip Hardie (szerk.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 79–94.

Hinds, Stephen (2002): Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and Its Tradition, in: Philip Hardie (szerk.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 122–149.

Keith, Alison (2010): Dionysiac Theme and Dramatic Allusion in Ovid's *Metamorphoses* 4, in: Ingo Gildenhard/Martin Revermann (edd.): *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin/New York, 187–217.

Keith, Alison (2013): Sexuality and Gender, in: Peter E. Knox (szerk.), *A Companion to Ovid*, Wiley–Blackwell, West Sussex, 355–370.

Keith, Alison (1999): Versions of Epic Masculinity in Ovid's *Metamorphoses*, in: Hardie/Barchiesi/Hinds 1999, 214–239.

Konkoly Dániel (2021): Minden mozgásban van. Az erőszak metapoétikus vonatkozásai Ovidius *Metamorphoses* című művében, in: Balogh–Pataki (szerk.), *Bia hangja: Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, Eger, 107–113.

La Penna, Antonio (1983): La parola translucida di Ovidio. Sull'episodio di Ermafrodito, *Met. IV* 285–388, *Vichiana* 12, 235–243.

Lateiner, Donald (2009): Transsexuals and Transvestites in Ovid's *Metamorphoses*, in: Thorsten Fögen – Mireille M. Lee (szerk.), *Bodies and Boundaries in Graeco–Roman Antiquity*, De Gruyter, Berlin.

Lepick, Julie Ann (1981): The Castrated Text: The Hermaphrodite as Model of Parody in Ovid and Beaumont, *Helios* 81, 71–85.

Mulvey, Laura (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis* 4.4, 12–23.

Nugent, Georgia (1990): This Sex Which Is not One: De–Constructing Ovid's Hermaphrodite, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 160–185.

Robinson, Matthew (1999): Salmacis and Hermaphroditus: When Two Become One, *CQ* 49, 212–223.

Romano, Allen J. (2009): The Invention of Marriage: Hermaphroditus and Salmacis at Halicarnassus and in Ovid, *CQ* 59, 543–561.

Rosati (1999), Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses. in: Hardie–Barchiesi–Hinds (kiad.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, 240–253.

Segal, Charles (1998): Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses", *Arion* 5.3, 9–41.

Sharrock, Alison (2002): Gender and Sexuality, in: Philip Hardie (szerk.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 95–108.

Tarrant, Richard (2002), Ovid and ancient literary history, in: Philip Hardie (szerk.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, 13–33.

Wheeler, Stephen (1999): *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in the Metamorphoses*, Philadelphia

Zajko, Vanda (2009): "Listening with" Ovid: Intersexuality, Queer Theory, and the Myth of Hermaphroditus and Salmacis, *Helios* 36, 175–202.