

utóbbi vonatkozáshoz lásd: Szirák Péter, *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban* = *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, 1999, 36–38. Valamint: Gintli Tibor, *A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában* = Uő., *Irodalmi kalandtúra*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Bp., 2013, 15–17.

10. Ehhez az összefüggéshez – mely a modernitás és a történelem összefüggése – lásd: Paul de Man, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris, Bp., 2002, 82.

11. „Úgy van talán: szép a világ s jó, / Mi vagyunk satnyák, betegek, / Jégfagyos csókokban fogantunk / S a fagy a lelkünk vette meg. / Szent kéj a csók és szent az élet, / A párzás végtelen sora / S átok a csók, átok az élet, / Ha nincs a csóknak mámora, / Az eltűrt csókok tunya nászán, / A langyos csókok éjjelén / Az átok egyre nő fölöttünk / S így lesz az élet lomha, vén. / S így leszünk mi, párzó királyok, / Kopottak, búsak, betegek, / Kiknek csókolni szomjas tűzzel / Már nem szabad és nem lehet.”

12. Vö. Vezér, *i. m.*, 118.

13. Vö. Király István, *Ady Endre I.*, Magvető, Bp., 1970, 196.

14. A *Vér és arany* versei kapcsán szintén a beteljesülés ritkán kiemelt „kudarcáról” szól: Szegedy-Maszák, *i. m.*, 326.

15. Vö. Werner Hamacher, *Afformatív, sztrájk*, ford. Szabó Csaba = *Az árnyék helye. Tanulmányok a batalom, a morál és az erőszak kérdéseiről*, szerk. Gulyás Gábor – Széplaky Gerda, Kalligram, Pozsony, 2011, 209. Lásd ehhez: Balogh Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában*, Alföld, 2019/6, 72–89.

16. Ellentétben Kenyeres Zoltán szerepelméletének belátásaival, melyek szerint az Ady-versben megjelenő én elsősorban olyan szerepként értelmezhető, amely nem vonatkozatható vissza egy mögöttes szubjektum valóságára, és így nem egy szubjektum megnyilatkozásairól, hanem az egymással egyenértékű, párhuzamosan jelenlévő szubjektumokról, a szubjektivitás plurális struktúráiról beszélhetünk e költészet esetében (vö. Kenyeres, *i. m.*, 56–57; 71–72.), az Ady-versek, mint a fenti példánál is látható, nagyon is tételeznek egy, az olvasás számára mindenkor hozzáférhetetlen tartományt, ráadásul még csak az sem biztos, hogy a lírai én különböző változatainak prezentációját saját teljesítményükként mutatják fel (ami nem az alkotó, hanem a befogadó kitüntetését jelenti). Sőt, az Ady-versek megnyilatkozását gyakran egy, az irodalmi befogadás számára hozzáférhetetlenként tételezett, ám ennek ellenére vagy éppen emiatt újra és újra kilátásba helyezett tartomány, az én autentikus léte határozza meg („Gerjedt lelkemnek ki látta valóját?” – *Ki látott engem?*), amely az olvasás során előállított szubjektivitás szerkezetébe egyfajta hiányként íródik.

17. Vö. de Man, *i. m.*, 75; 83–84.

KONKOLY DÁNIEL

Minden mozgásban van

AZ ERŐSZAK METAPOÉTIKUS VONATKOZÁSAI OVIDIUS *METAMORPHOSES* CÍMŰ MŰVÉBEN

Ovidius *Metamorphoses* című műve kimeríthetetlen tárháza a különböző szembenállások közötti határok elbizonytalanításának. Emberek változnak állattá, növénynyé, tárgyakká vagy éppen istenné, holtak támadhatnak fel, továbbá a korban szigorúan elválasztott műfaji jellemzők folynak egymásba: a költemény hexameterben íródott, de nem hőseposz; a szerelmi elégikák témáit és nyelvét használja, de nem disztichonos. Ovidius műve gyakran él narratív határsértéssel is: az elbeszélő többször megszólítja az olvasót. Elmosódhat a határ például különböző érzékterületek között is: Narcissus történetében a látás és a hallás között.¹ Ezeknek a határ-

átlépéseknek gyakran erőszakos cselekmények a kiváltói, amelyek többször meta-poétikus értelmezési lehetőségeket nyitnak meg.² Ennek legnyelvközelibb példája, mikor a Philomela és Procne-történetben Teresus kivágja sógornőjének, Philomelának a nyelvét azért, hogy a lány ne tudja elbeszélni nővérének a rajta elkövetett erőszakot. A latinban – ahogy a magyarban és még sok más nyelvben – egybeesik a hangképzéshez szükséges szerv és a diszkurzív értelemben vett nyelv lexémája. Fontosabb ennél azonban, hogy Philomela levágott nyelve „*ipsa iacet terraeque tremens in murmurat atrae*” (VI, 558), amely szabad fordításban annyit tesz, hogy Philomela kimetszett nyelve a vértől sötét földön remegve mormolt. Az *immurmur* artikulálatlan hangot jelent, nem véletlenül, hiszen az artikulációhoz szükséges szervektől lett elválasztva a nyelv. William Anderson kommentárja szerint azonban ezen a ponton jelzőcserék történnek, vagyis nem a levágott nyelv, hanem a lány remeg és ad ki artikulálatlan hangokat nyelvének hiányában.³ Ha azonban az első értelmezés mellett döntünk, vagyis amellet, hogy nem történik jelzőcsere, hanem a levágott nyelv önálló életre kel, akkor tulajdonképpen a történet annak lehet az allegóriája, ami több ovidiusi elbeszélésben is fontos szerepet játszik: a megszólalók képtelenek uralni azt, hogy mit is jelentenek a megnyilatkozásaik.

A *Metamorphoses* más helyein is megtörténik, hogy a testről leválasztott szervek beszélni kezdenek, vagy az adott nyelvi megnyilatkozás nem a szándéknak megfelelően értelmeződik. Például az ötödik könyv elején (105–106. skk.), mikor Perseus Phineus társait mészárolja le, az egyik priba levágott feje még elrebeg egy átkot Perseus felé. A nyelvnek ez a fajta önműködése vagy uralhatatlansága vissza-visszatérő jelenség a *Metamorphoses*ben. Io vagy Actaeon például szólni szeretne, de állati alakban, a megfelelő hangképző szervek hiányában nem tudnak emberi nyelven megnyilatkozni. Cephalus és Procris történetében pedig a megszólaló szándékától való eloldódásban mutatkozik meg a nyelv önműködő jellege: Cephalus felesége, Procris fülébe jut a hír, hogy a férfi vadászat után az Aura nevű nimfával enyeleg, mikor tetten akarja érni férjét, kiderül, hogy nem egy nimfával, hanem a szellővel, latinul az aurával van találkozója. Félrevezető még Procris számára, hogy Cephalus a szerelmi elégiákból ismert *optima* (VII, 839.) jelzővel illeti a szellőt, ami az említett műfajú szövegekben a kedves jelzője.⁴ A megbizonyosodás utáni pillanatban azonban – tudniillik, hogy férje nem egy nimfát, hanem egy légköri jelenséget illetett a jelzővel – Procris zajt kelt az egyik bokorban, Cephalus pedig zsákmány reményében odahajítja a dárdáját, halálos sebet ejtve feleségén. Procris hibás interpretációjából levezethető halála bizonyítja, hogy igenis életbevágó tényei vannak az értelmezésnek, hiszen Procris életébe kerül, hogy egy nem megfelelő helyzetben vél működésbe lépni egy műfaji kódot. Másképpen szólva: elmossa a határt az élet és az irodalom között, de nem a megszokott irányból teszi ezt, nem a költészetet olvassa az élet irányából, hanem egy valós eseményt értelmez az irodalom felől. Jóllehet Ovidius szövegei erősen utalnak a mitológiai hagyományra, irodalmiasak, így feltehető, hogy nincs értelme valóságosabbnak tekinteni az elsődleges narratív szintet, azonban éppen a szöveg tesz erre ajánlatot: Procris azért veszti életét, mert nem érzékeli a határt a költészet és az élet között.⁵

A dolgozat további részében tehát nem egy ovidiusi történetre fogok fókuszálni, hanem a *Metamorphoses* olyan elbeszéléseiből hozok példákat, melyekben az

erőszak szoros összefüggésbe kerül a nyelvnek vagy a költészetnek a hatásával, amely gyakran bizonyos kategóriák közötti merev szembenállás feloldását eredményezi. Ennek lehet egyik példája a Syrinx-történet, amely az Io-történetbe beékelte elbeszélés. Iuppiter megbízza Mercuriust, hogy rabolja el számára a tehénné változtatott kedvesét, Iót. Bonyolítja a dolgot azonban, hogy Iuno a százszemű Argost bízta meg a tehén őrzésével. Mercuriust a szöveg – egy antonomasiával élve – következetesen Atlantiadesnek nevezi, azaz Atlas unokájának, hiszen nem leplezheti le az istent, aki álruhában van, pásztornak álcázva magát Argos előtt. Mercurius nem messze a százszemű szörnytől telepszik le, és játszani kezd a pán-sípján. Az isten hangszere elnyeri Argos tetszését, aki rákérdez, hogy mi is az tulajdonképpen, amin játszik. Mercurius ekkor elmeséli a pán-síp keletkezésének a történetét, azaz a Syrinx-történetet, amely kísértetiesen hasonlít a Daphné-történetre, csak itt Apolló helyett Pan üldöz vágyaival egy nimfát, aki inkább növényné, nád-dá – amiből végül a sípok készülnek – változik, minthogy elszenvedje az isten erőszaktevését. Az isten által előadott bukolikus költeménynek azonban nem a könnyed szórakoztatás a célja. Argos a műfaji kódoknak megfelelően olvassa a történetet, és álomba szenderül.⁶ Mercurius éppen erre számított, így tehát fegyverével, a hajlított pengéjű harpéval már könnyűszerrel levághatja a szörny fejét.

Az iménti példákban következően már nem is meglepő, hogy a *Metamorphoses* magának a költészetnek az eredetét is kapcsolatba hozza az erőszakkal. Mikor az ötödik könyvben Perseus levágja a kígyóhajú Medusa fejét, akinek tekintetétől mindenki kővé dermed, ráadásul éppen azzal a karddal, a harpéval (V, 69) teszi, amivel Mercurius ölte meg Argost, a kiömlő vérből megszületik Pegasus, aki a Múzsák lakhelyét, a Helikon hegyét repülés közben megüti lábával. Ezen a helyen fakad fel a költészet forrása, a Hippocrene, vagyis a „lóforrás”, melynek elbeszélése már magában is metapoétikus, hiszen az eseményt elbeszélő sor („*factas pedis ictibus undas*” V, 264) (szó szerinti fordításban: „a lábak lüktetésével megütött habok”)⁷ kettő, az időmértékes verselésre utaló szót is magába rejt: az egyik a *pes pedis*, amely egyszerre jelent lábat és verslábát is, a másik pedig az *ictus*, amely a hosszú és rövid szótagok váltakozásának lüktetésére is utal.⁸ Lynn Enterline Ovidius-monográfiája nyomán pedig azt mondhatjuk, hogy tehát nem egy szubjektum elméje a költészet forrása, hanem a véletlen és a lábak mozgása („*pedis ictibus*”).⁹ Közvetve pedig az erőszak, Medusa meggyilkolása – tehetjük hozzá. A pegazus szárnyalása és a költészet születése a *Metamorphosest* éppen újrafordító Cseh Zoltánnak a költészetében is megtalálható. A *Pegazus istállója* című versében Enzensberger versautomatája jelenik meg, amely egy reptéri kijelzőre emlékezteti a lírai ént. Az automatán megjelenő új sorok így a repülőök indulásával is indexikus viszonyba kerülnek. A szöveg viszont ovidiusi kontextusba helyezi az eseményeket, így tehát a reptér Pegazus istállójává, a repülőök pedig pegazusokká változnak, amiknek szárnycsapásai mind egy-egy új verssort szülnék.

A *Metamorphoses* más pontjain is olvashatunk a költészet és a test kapcsolatáról. Lynn Enterline imént is idézett monográfiája arra is felhívja a figyelmet, hogy az esztétikai tapasztalat szavaiba, leírásaiba a testen elkövetett erőszak íródik bele, például Proserpina-történetében.¹⁰ Az alvilág istene, Dis első látásra beleszeret a lányba, és még ugyanabban a hexameterben, az V. könyv 395. sorában meg is erő-

szakolja. Ha követjük Enterline értelmezését a *rapio* igéről, illetve az ebből képzett *raptus* befejezett melléknévi igenévről, amelyből egyébként az angol *rape* ige is származik, akkor ebből az következik, hogy a Dis által, Proserpina miatt érzett elragadtatottság ragadja arra, hogy elragadja, azaz megerőszakolja a lányt. A latin nyelv a *raptus* poliszemiája miatt diktálja ezt az analógiát az esztétikai tapasztalat és az erőszak között, hiszen a szóban forgó participium egyszerre jelenthet elragadtatottságot,¹¹ valakinek az elrablását és nemi erőszakot is. Tehát a *rapio* elsődleges jelentései (meg-, elragad valakit, ki-, illetve elrabol) miatt, az esztétikaival való találkozáshoz kötődő jelentésbe is beíródik a testi tapasztalat.

Ennek lenne egy szélsőséges példája, mikor a Medusa-történetben Perseus a Gorgó levágott fejének segítségével kővé dermedti ellenfeleit, mivel ekkor a rácsodálkozásban (*miror*, leggyakrabban *miratur* alakban) már eleve benne rejlik dermedtséget nagyítja fel a szöveg ekképpen, vagyis az áldozatok kővé dermedése a Medusa arcának borzalmassága miatti csodálkozásnak lenne az allegóriája. Az V. könyv 205–206. sorában olvashatunk erről, mikor is „Astyages döbben, s ugyanazzá válik eközben, / márvány-arca csodálkozik és így dermed örökké” (Devecseri Gábor fordítása). Más történetekben is kővé dermedésként metaforizálódik a döbbenet: Proserpina történetében például a lány anyját írja le ekképpen az elbeszélő, mikor az a lánya elrablásáról értesül: „Hallja a bús anya ezt, megdöbben, szikla gyanánt áll” (Devecseri Gábor fordítása). De Narcissus történetében is hasonló történik, mikor a fiú a forrásba tekintve beleszeret saját képmásába, az elbeszélő úgy írja le a döbbenettől mozdulatlaná váló fiút, mintha az egy márványszobor lenne: „adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum” („elbámul ő maga saját magán és ugyanolyan arccal, mozdulatlanul néz, ahogy egy paroszi márványból készült szobor”) (III. 418–419). Az idézett passzus értelmezéséhez megemlíthetjük Hardie észrevételét, mely szerint az „adstupet” („elbámul”) ige a művészeti alkotások szemlélésének szava.¹² Például az *Aeneis* első énekében szereplő ekphraszisz – a Iuno-templom freskóiról, amelyek a trójai háborút örökítik meg – is azzal indul, hogy Aeneas elbámul („stupet”) (*Aen*, I. 495) az őt is ábrázoló képeken. Tehát mindkét szereplő elcsodálkozik, miként észleli saját vizuális reprezentációját. Az élő és élettelen, eredeti és annak szimulákruma közötti egyértelmű viszony bizonytalanodik el, mikor az elbeszélő szoborhoz hasonlítja Narcissust, ahogy nem sokkal később, mikor a szerelemtől lángoló fiú olvadó viaszhoz hasonlítódik,¹³ amely megidézheti Horatius *Szatírái* első könyvének nyolcadik darabját, ahol a szerelmi varázslás kellékeként szolgáló viaszfigura emésztődik el a tűzben, mely bábuk azt a személyt formázzák, akire a bűbáj vonatkozik. Így a viasz említése is egy szimulákrumhoz teszi hasonlóvá a fiút. Jelen esetben a *miror* és az *adstupeo* ige, és a *raptus* igenév fentebb elemzett használatai nem is annyira az erőszakos cselekmény és a metapoétikus értelmezés közötti határokat oldják fel, hanem egyfajta vibráció jön létre a kétféle jelentéssík között, hiszen mindkettő egyszerre van jelen az adott nyelvi elemekben.

Medusa tekintetének inverze a Pygmalion-történet, amelyben élő és élettelen határa bizonytalanodik el a művészet hatására.¹⁴ A *Metamorphoses* értelmezői szerint a beékelte elbeszélések mindig visszavetítendőek az adott elbeszélőre. A Pygmalion-történetnek Orpheus az elbeszélője, akivel többszörösen is kapcsolatba hoz-

ható a ciprusi szobrász története, aki egyrészt azért vonódik be az elbeszélte történetbe, mert Pygmalion mítosza (a kővé dermedt kedves emberré változik) azt mutatja meg, hogy az, ami a feleségével saját hibájából történt – tudniillik, hogy kővé dermedt – egy megfordítható folyamat. Másrészt Orpheus arról híres, hogy énekével nemcsak az állatokat és a fákat, hanem még a köveket is megmozgatta, más-ként szólva megindította. A megindítás, azaz a *movere*, a *movere-docere-delectare*, az irodalommal szemben állított hármass elvárás első eleme tehát mintegy metaleptikusan értelmezendő, hiszen nemcsak a történetbeli szobornak kell elindulnia, hanem a történetet hallgatóknak is meg kell indulniuk.

Találhatunk olyan beékelte elbeszélést is a *Metamorphoses*ben, amelyben egy szötte, Arachné szötte semmivel sem bizonyul rosszabbnak, mint ellenfelé, Minerváé, vagyis az isteni és az emberi alkotás különbsége válik semmissé. A túl jól sikerült alkotás annyira feldühíti az istennőt, hogy széttépi ellenfele szöttejét, és a vetélővel háromszor-négyszer fejbe vágja. Mikor Arachné ettől elkeseredve megkísérli felakasztani magát, az istennő büntetésül pókká változtatja. Arachné függve marad, de szöhet egész életében. Ebben az esetben tehát egy halandó műalkotása által kiváltott esztétikai tapasztalatnak az istenihez mérhető volta váltja ki Minervából az erőszakos cselekedeteket.

Az Arachné történetét megelőző elbeszélésben szintén halandók vetélkednek istenekkel, ezúttal a múzsákkal kelnek versenyre Pieros lányai. William Anderson kommentárja írja, hogy Calliopénak a Ceresről előadott himnusza túlzottan is bonyolult szerkezetű, ráadásul a himnuszok intenciójával ellentétben nem dicsőíti az istenséget, hanem inkább csak annak kisszerűségét mutatja meg.¹⁵ Például akkor, mikor gyíkká változtat egy gyereket, miután az kigúnyolta az álruhában tevékenykedő istennőt. Ennek ellenére a dalverseny bíráiul megtett nimfák egyhangúlag a múzsára szavaznak. A teljes konszenzus mindig gyanút kelthet, főleg akkor, ha, Anderson kommentárja szerint több szempontból sem felel meg Calliope himnusza a műfaji elvárásoknak. Lehetséges tehát egy olyan olvasat, amely szerint a nimfák éppen a konszenzusra jutó szavazással igyekeznek elleplezni azt, hogy semmilyen esztétikai tapasztalatot nem váltott ki a múzsá himnusza. A múzsák ellenfelei, a Pierisek viszont igen is hangot adnak elégedetlenségüknek. Esetükben elmaradt az imént is említett *movere*-összetevője az esztétikai tapasztalatnak, azaz nem hatott testileg rájuk az előadott himnusz. Ezt az elmaradt mozzanatot igyekeznek pótolni a Múzsák, mikor szarkává változtatják mind a kilenc lányt. Ebben a történetben az erőszak tehát – amely feltöri a határt ember és állat között – mintegy az esztétikai tapasztalat helyettesítője működik az elbeszélés diegézisében. Másképpen szólva: mivel Pieros lányaira nem gyakorolt hatást a Múzsák himnusza, ezért megfosztatnak attól a képességüktől, hogy esztétikai tapasztalatban részesülhessenek, sőt, attól is, hogy kiválthassák azt (a szarkák cserregése köztudottan kellemetlen).

A szakirodalom a Daphné-történet metapoétikus mivoltára is felhívja a figyelmet.¹⁶ Az Apolló által üldözött nimfa, Daphné könyörög, hogy rontsák el az istenek alakját – a latin nyelvű szövegben a *figuráját* –, amely ezt a bajt hozta rá. Daphné fohásza meghallgattatik, és mire utolérné az isten, babérfává változik. Mivel a tervezett nemi erőszakot Apolló így már nem tudja végrehajtani, ezért nyelvi

erőszakkal helyettesíti azt. Mivel Ferdinand de Saussure szerint minden nyelvi jelölés önkényes,¹⁷ így talán nem túlzás azt mondani, hogy az az esemény, hogy Apollo a győzelem szimbólumává teszi a babért, amivé a lány változott, egy erőszakos cselekedet. Daphné igazi figurációja tehát egy meta-szinten megy végbe, hiszen az igazi figuráció az, hogy figurává, a győzelem és a halhatatlanság szimbólumává válik.

A *Metamorphoses* műfaji tekintetben is erőszakos, olyan témákat mozgat, amelyeknek nem a hexameter az autentikus közege. Például Apolló és Cupido szóváltása Daphné történetének elején az új funkciójáról arra mutat rá, hogy míg Apolló a metrum által diktált műfaji kód szerint értelmezi az új szerepét, vagyis gyilkos fegyvernek tekinti azt, addig a disztichonos szerelmi elégiák nélkülözhetetlen szereplője, Cupido a szerelemmel hozza összefüggésbe. Másképpen fogalmazva, elégikus események (Apolló szerelemre lobbanása) kísérik az epikus történetet (Apolló éppen ezelőtt nyilazta halálra Pythont), vagyis műfajkeveredés történik. Ezzel hozható összefüggésbe az is, hogy a vadászat és a szerelem szókinccse keveredik például Daphné történetében is.¹⁸

Szintén a műfaji határok áthágásának számít, hogy a *Metamorphoses*-ben megjelenő összes *locus amoenus* az erőszak színterévé válik,¹⁹ hiszen ezek a helyek a hagyományban inkább a békés, bukolikus jelenetek színhelyéül szolgálnak.²⁰ Ez a hely, tehát a *locus amoenus* egy olyan árnyékos zug, amely emberi kéz által érintetlen, gyakran egy istenség kedvelt helye, és többször víz közelében található.²¹ Fontos az imént említett „érintetlen” jelző, hiszen az *intactus* a latin nyelvben szexuális konnotációval bír.²² A Narcissus-történetben például mind Narcissus teste, mind a halálát okozó forrás az érintetlen jelzőt kapja. Vagyis ebben az esetben is – ahogy korábban az erőszak és a metapoétikus aspektusok esetében – a latin nyelv többértelműsége diktálja, hogy a *locus amoenus* a szexuális erőszak színhelyévé váljon.

Ovidius *Metamorphoses* című művében tehát az erőszakos cselekmények többször is a műfaji határok áthágásával állnak kapcsolatban: Procris szerelmi elégiának tekinti az életet, és ezért meg kell halnia, vagy Mercurius egy idilli bukolikus énekkel altatja el Argost, hogy meggyilkolhassa. Továbbá a *Metamorphoses* bizonyos erőszakos eseményei (nemi erőszak, kővé dermedés) a latin nyelv ambiguitásából adódóan a befogadás elvárt mintázataira utalnak (elragadottság, döbbetnet). Az ovidiusi szövegben ezernyi funkciót betöltő átváltozás Daphné történetének esetében éppen megakadályozza a fizikai erőszakot, az erőszak azonban mégsem elkerülhető: Apolló nyelvi erőszakot hajt végre, mikor önkényesen az üldözött lányból születő babérfát önmaga szimbólumává teszi. Az viszont már ránk, az olvasókra kiszabott feladat, hogy eldöntsük, hogy hol húzódik a határ Ovidius több mint kétezer éves szövegének újraértése és erőszakos értelmezői kisajátításai között. A filológus csak remélni tudja, hogy a szövegek újraértése a hagyomány folytonosságáért felel, vagyis azért, hogy jelenkori kérdéseinkre is választ kapjunk egy olyan műalkotástól, amely nyilvánvalóan nem kalkulálhatott még a kérdés felmerülésével sem.

JEGYZETEK

1. Krupp József, *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Winter, Heidelberg, 2009, 98.
2. Vö. Garth Tissol, *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton UP, Princeton, 1997, 129.
3. William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998, ad loc.
4. William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6–10*, University of Oklahoma Press, Norman, 1972, ad loc.
5. A *Tristiában* is olvasható egy rész, amely szerint Ovidius olvasói maguk is így tesznek, hiszen a lírai én cselekedeteit a költőéivel azonosítják: „Hidd el: versem más, mint jellemem, itt a különbség: / életem erkölcsös, Múzsám ajka ledér” (III, 353–354) (Erdődy János fordítása). Persze az ilyen jellegű önértelmezések esetében, amikor az irodalom azt állítja magáról, hogy hazudik (vö.: Epimenidész-paradoxon), maga az ezt állító kijelentés hitele is megkérdőjeleződik.
6. A *Metamorphoses* olvasójával is folyton valami hasonló történik, hiszen Ovidius megidéz bizonyos műfaji kódokat, majd gyakran a műfajhoz kötődő elvárás ellenében folytatja a történeteit. Vö. Tissol, *i. m.*, 3.
7. Ha azt másképpen nem jelölöm, akkor a latin szövegek fordításai tőlem származnak.
8. Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge UP, Cambridge, 3–24.
9. Lynn Enterline, *The Rhetoric of Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge UP, Cambridge, 2000, 80.
10. *Uo.*, 78.
11. *Oxford Latin Dictionary*, szerk. P. G. W. Glare, Oxford UP, Oxford, 2012, ad rapio
12. Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge UP, Cambridge, 2002, 146.
13. „ut intabescere flavae / igne levi cerae [...] solent” („ahogy a sárga viasz szokott a könnyű tűzben megolvadni”) (III. 487–489).
14. A történetről legutóbb magyar nyelven: Acél Zsolt, *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Ráció, Bp., 2011, 131–140.
15. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*, ad loc.
16. Enterline, *i. m.*, 6.
17. Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Bp., 1997, 93.
18. Hugh Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1964, 270.
19. Stephen Hinds, *Landscape with Figures: Aesthetic of Place in the Metamorphoses and its Tradition* = *The Cambridge Companion to Ovid*, szerk., Philip Hardie, Cambridge UP, Cambridge, 2006, 122–149.
20. Carol E. Newlands, *Violence and Resistance in Ovid's Metamorphoses = Texts and Violence in the Roman World*, szerk. Monica R. Gale – J. H. D. Scourfield, Cambridge UP, Cambridge, 2018, 146.
21. Parry, *i. m.*, 275–280.
22. *Uo.*, 276.