

D. TÓTH JUDIT

Zártság és teljesség*

(Longosz: *Daphnisz és Khloé*)

Az ókori görög, római és keresztény vallás, kultúra és irodalom oktatói az iskolai képzés valamennyi szintjén – hasonlóan más régi korszakok értelmezőihöz – nehéz helyzetben vannak. Egyfelől tudják azt, hogy az európai szellemi és tárgyi örökség ma sem értelmezhető ezen pillérek valamilyen szintű ismerete nélkül, másfelől érzékelik azt a mérhetetlen időbeli és egyéb távolságot, nyelvi és szemléleti idegenséget, amely a mai diákokat, hallgatókat elválasztja ezektől a korszakoktól, megteremtve azt a műveltségbeli szakadékot, amely az ókori alkotások mai értelmezését megnehezíti, rosszabb esetben lehetetlenné teszi. Különösen nehéz a helyzet a verbális alkotások esetében, mert a többségében több mint kétezer évvel ezelőtt keletkezett művek nyelve mára már holt nyelv, ami tanulmányozásukat a többség számára csak műfordításokban teszi lehetővé, amely műfordítások maguk is értelmezéseknek tekintendők. Az alkotások szellemi-szemléleti másságának, idegenségének a megértését mégis elsősorban a nyelv médiumában keletkezett szövegek teszik számunkra lehetővé, értelmezésük pedig nem pusztán a távolság leküzdésének örömét kínálhatja fel, hanem saját léthelyzetünk és -tapasztalataink megértéséhez is hozzásegíthet.

Napjaink megváltozott mediális és kommunikációs lehetőségeit és eszközeit alkalmazva az ókori költészet minden nagy területének alkotásait közelebb lehet hozni a mai befogadókhoz: például a homéroszi eposzok és más epikus művek hőseit jobban megérthetjük a filmes alkotások/adaptációk akcióhősein keresztül, akiknek rendkívüli képességeit a digitális filmes technika lehetőségei még inkább kiemelhetik. (Legismertebb példája ennek a Brad Pitt főszereplésével készített, műfaját tekintve sokféle jelzővel illetett *Trója*.) A lírai alkotások – értelmezői koroktól függetlenül – mindig alkalmasak a közös léthelyzetek és léttapasztalatok megértési kísérleteire, amit a feltételezett zenei kíséret rekonstrukciói még hatásosabbá tehetnek. A drámai alkotások, elsősorban a tragédiák felmutathatnak számunkra olyan eszményített hősöket, az elveik mellett végsőkéig kitartó személyeket (például Antigoné, Philoktétész), akik ma is példaként szolgálhatnak számunkra, de felkínálhatnak olyan magatartásmintákat is, amelyek az önismeret (*Gnóthi szeauton!*) mindenkor aktuális parancsára (is) figyelmeztethetnek (például *Oidipusz király*). Euripidész tragédiáinak az ezredforduló óta feltűnően megnövekedett színpadi adaptációi pedig azt mutatják, hogy e tragédiák relativizáló

* Utalás Goethe Eckermann által feljegyzett, Longosz regényéről mondott szavaira (1831. március 20.): „[...] minden mértéktartó zártsága ellenére is [...], teljes világ bontakozik ki benne.” Lásd Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 1989, 600. További megjegyzések a regényről: 592, 597–598, 600–603.

értékrendje, iróniája, szereplőinek sokféle nézőpontja, retorikai-nyelvi játéka az alteritás korának alapvetően transzcendentális szemlélete ellenére is könnyen beilleszthetővé teszik ezeket a posztmodern kor gondolkodásába. Ráadásul kevésbé ismert „új tragédiáinak” fordulatossága, látványossága (például *Helené*, *Íphigeneia a taurosok földjén*, *Ión*) a vizuális médiumok biztosította gyorsasághoz és változatossághoz szokott fiatal befogadók számára is érdekfeszítő lehet.

Az említett költői példákon túl a próza területéről is hozhatunk olyanokat, amelyek – a technikai segédeszközök segítségével nélkül is – rávezethetik olvasójukat arra a felismerésre, hogy az ókori gondolkodás és szemlélet még sincs olyan leküzdhetetlen távolságra tőlünk, mint gondolnánk. Az „élő antikvitás” gondolat felismertetésének alkalmas prózai példái lehetnek a mesék és a regények, különösen az utóbbiak, hiszen a műfaj különféle változatai soha nem foglaltak el olyan rangos helyet a műfajok hierarchiájában, mint napjainkban – ha egyáltalán beszélhetünk még műfaji hierarchiáról, kánonokról.¹

Jelen írásomban az egyik legnépszerűbb, ha nem a legnépszerűbb antik regénynek, Longosz *Daphnisz és Khloé* című pásztorregényének² az értelmezéséhez kínálok néhány, a műfajt alapvetően meghatározó szempontot, amelyek segítségével a szöveg lehetséges értelmezése(i) felkeltheti(k) az érdeklődést az antikvitás más alkotásai iránt is, és egyfajta bevezető gyakorlatként is funkcionálhatnak. Az antik regény műfaját alapvetően meghatározó poétikai-narratológiai kategóriák, fogalmak egyszerűek, a regény műfaj-poétikai-narratológiai szempontú értelmezése ilyen módon mintegy bevezetheti az értelmező olvasókat a modern regény bonyolultabb poétikájának megértésébe is.³ Bár a jelenleg érvényben lévő középiskolai tanrendben nem, de még az egyetemi képzésben is csak ritkán találjuk meg Longosz művét, a regény mégis több szempontból alkalmas ennek a szándéknak a megvalósítására. A látszólag egyszerű történet – az (új)komédiákhoz hasonlóan – a magánélet szférájában zajlik, középpontjában az örök téma, a Szerelem áll, ráadásul a gyermek- és felnőttkor határán szerelemre lobbanó és öntudatra ébredő fiatalok „bűbajos szerelmi története”-ként.⁴ Sok egyéb mellett elsősorban ez az, ami az elmúlt csaknem két évezredben a regény fennmaradását, töretlen népszerűségét és hatását lehetővé tette – ez utóbbit mutatják Goethe jól ismert és sokat idézett entuziasztikus szavai, melyek a regény világát „tökéletes szépség”-ként summázzák.⁵

¹ A kérdéskörhöz lásd legutóbb KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kánon és befolyás: Az irodalmi autoritás kérdéséhez*, Alfold, 2019/10, 33–49.

² A regény kéziratosszöveg-hagyományozásában általában *Poimenika ta peri/kata Daphnin kai Khloén*, vagy csak egyszerűen *Poimenika* címmel hivatkoztak a műre, de előfordult a *Leszbiaka*, vagy a *Leszbiaka poimenika* cím is. Ehhez és a további címváltozatokhoz lásd Richard L. HUNTER, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 1–16, 1–2. (A továbbiakban az évszám nélküli hivatkozások esetében Hunter ezen munkájára utalok.)

³ Vö. MOLNÁR Gábor Tamás, *A figyelem művészete: Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe*, Bp., Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2015, 65.

⁴ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Révai, 1941, I, 78.

⁵ ECKERMANN, *i. m.*, 601. A regény hatásához vö. még: „Jól tesszük, ha minden évben elolvassuk egyszer, hogy újra meg újra tanuljunk belőle, és ismételten átadjuk magunkat nagy szépsége hatásának.” *Uo.*, 602. A

A regény mint keletkező műfaj

Longosz regényének értelmezésekor a műfaj kialakulásának történeti-antropológiai és elméleti problémái mellőzhetőek, mindenképpen szükséges azonban a legfontosabb műfaji jellemzőkre és dilemmákra utalni, hiszen az ókori regény születése egyben a regény műfajának születése is,⁶ nem utolsósorban pedig Longosz maga el is tér a szerelmi regény saját korában már erősnek mutakozó műfaji konvencióitól, ami eredetiségének egyik könnyen megragadható jele.

A regény műfaji meghatározásakor célszerű először egy egyszerű és általános definíciót adni, amit a szöveg értelmezése során majd adaptálni lehet az ókori regényekre.⁷ Kiindulhatunk Kayser meghatározásából:

a regény (fiktív) személyes elbeszélő által előadott, a személyes olvasót a játékba bevonó elbeszélés a valóságról, amennyiben az személyes tapasztalatként ragadható meg. Az egyes regények azáltal tesznek szert zártságra, hogy vagy egy cselekményt, vagy egy teret (terek sokaságát), vagy egy szereplőt tesznek meg szerkezetghordozó réteggé.⁸

Az ókori alkotások esetében azt is célszerű tisztázni, hogy mi az, ami a regényt megkülönbözteti az antikvitás más epikus (verses és prózai) alkotásaitól (eposz, mese, történeti munka, földrajzi leírás, életrajz stb.), mi az, ami újszerűvé, kedveltté, ugyanakkor a hivatalos irodalmi ízlés által lenézett műfajjá teszi (később pedig visszaszorulásához vezet). Ebben elsősorban az öncélú, főként szórakoztató (prózai) fikciónak van jelentős szerepe, habár – ahogy Longosz műve esetében is látni fogjuk – az ókori regények értelmezésekor találhatunk olyan interpretációs szinteket, amelyek jóval túlmutatnak azon a szándékon, hogy a szerzők csupán egyszerű, a szórakoztatás igényével megalkotott szövegeket hozzanak létre.

Az antik regényirodalom fénykorát a Kr. u. 1–3. századra szokás tenni (a görög regényekét a 2. századra), görög előzményei azonban a hellénisztikus kor kezdetéig

regény recepciótörténetéhez (valamint az 'idyllic romance' és a 'pastoral' kérdéseikhez) további tájékozódást nyújt: Richard F. HARDIN, *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 2000.

⁶ Fontos hangsúlyoznunk, hogy még *nem* a modern regény Cervantes *Don Quijoté*jával kezdődő történetéről van szó, ugyanakkor a regény több alapvető műfaji sajátosságát már a ránk maradt ókori alkotásokon is tanulmányozhatjuk.

⁷ Ez korántsem egyszerű, mert a regényelmélet az ókori regényre nem dolgozott ki megnyugtató fogalmat, nem tisztázta véglegesen az antik regény ismérveit és határait; elvégezte viszont az antik regényirodalom tipológiai vizsgálatát: SZEPESY TIBOR, *Az antik családregény (tipológiai javaslat)* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, Bp., Typotex – Eötvös József Collegium, 2009, 351–359; UÓ, *Az apokrif apostolakták és az antik regény* = *Válogatott tanulmányok*, i. m., 374–404.

⁸ Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága* = *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 192.

nyúlnak vissza (megszületésében Euripidész úgynevezett új tragédiái és az újkomédia alkotásai játszottak fontos szerepet), továbbélése pedig a bizánci korig tart.⁹ Ez iránt a gazdag, mára azonban már csak kis számban ránk maradt korpusz iránt az érdeklődés a 19. század végétől nőtt meg a különböző töredékek – a 20. században is folytatódó – előkerülésének köszönhetően.¹⁰ Számtalan vita és tipológiai kísérlet után a ránk maradt szövegek és töredékek alapján az antik regény legalább három nagy típusa körvonalazódik: ideális (szerelmi¹¹ és családrégény¹²), komikus-szatirikus¹³ és keresztény regény.¹⁴ Longosz *Daphnisz és Khloéja* az egységes csoportot alkotó szerelmi regény körébe tartozik, de értelmezése közben hamar nyilvánvalóvá válnak a különbségek, vagyis egy fontos műfaji variáns, a pásztorregény megszületése és ókori létezése.

⁹ A témáról magyar nyelven elsősorban Szepessy Tibor írásaiból tájékozódhatunk: SZEPESSEY Tibor, *Héliodóros és a görög szerelmi regény*, Bp., Akadémiai, 1987; Uő, *Válogatott tanulmányok*, i. m.; Uő, *Egy antik regényíró: Achilleus Tatiós és a Kleitophón és Leukippé története*, Studia Litteraria, 2015/1–2, 35–45. Máig sokat idézett, bár több tekintetben túlhaladott munkák: Erwin ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1914; Ben E. PERRY, *The Ancient Romances: A Literary-historical Account of their Origins*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1967. A későbbiek közül lásd Gareth L. SCHMELING, *The Novel in the Ancient World*, Leiden – New York – Köln, Brill, 1996. Longosz regénye értelmezése szempontjából fontos áttekintés: Bruce D. MACQUEEN, *Myth, Rhetoric, and Fiction: A Reading of Longus's Daphnis and Chloe*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1990, 117–224, főként 132–137. és 160–174.

¹⁰ Vö. SZEPESSEY Tibor, *Új görög regények* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, i. m., 301–321.

¹¹ Ebben a – virágkorát a Kr. u. 2. században élő – csoportban hét regényt tartunk számon, melyek görög eredetiben vagy későbbi latin átdolgozásban, teljes szövegükben vagy kivonatban maradtak ránk: Kharitón (1. sz. vége, 2. sz. eleje), Iamblikhosz (2. sz. harmadik negyede), epheszoszi Xenophón (2. sz.), Akhilleusz Tatiós (2. sz. utolsó negyede), Longosz (2. sz. legvége, 3. sz. eleje) és Héliodórosz (3. sz.) egy-egy ránk maradt munkája; valamint ismeretlen szerző *Historia Apollonii regis Tyri* című műve és papirusztöredékek (mint például a Ninosz-regény, 1. sz.; Lollianosz töredékei, 2. sz. utolsó negyede). Ennek a korszaknak az Iamblikhosszal kezdődő időszakát a görög regény második, retorikus-szofisztikus fejlődési periódusának is tartják. Mindezekhez lásd SZEPESSEY, *Válogatott tanulmányok*, i. m., főleg 282, 304.

¹² Az antik családrégény fogalom használatát Szepessy Tibor indokoltnak tartja a *Historia Apollonii regis Tyri*, a *Pseudoclementina* és *A Thulén túli hihetetlen dolgok* című művek esetében: *Az antik családrégény (tipológiai javaslat)*, i. m. Ebben az esetben nem csupán egy szerelmespár, hanem egy család elválásáról, kalandjairól és újbóli találkozásáról van szó. Vö. még Uő, *József és Aseneth története és az antik regény* = *Válogatott tanulmányok*, i. m., 360–373.

¹³ Lényegében Petronius (*Satyricon*) és Apuleius (*Aranyszamár*) regényét szokás idesorolni, melyeknek minden valószínűség szerint megvoltak a görög előzményeik, vagyis egy hosszabb fejlődési sorba illeszkedtek. Vö. SZEPESSEY, *Új görög regények*, i. m., 321.

¹⁴ Az apokrif apostoltörténetekre kell gondolnunk, melyek természetesen nem regények, hanem hosszabb elbeszélések, de az ideális regény struktúráját és motívumait sok tekintetben mutatják. A még Erwin Rohde által meghatározott öt visszatérő regénymotívum/-elem (utazás/úton levés, aretológiai, teratológiai, erotikus és ideológiai) keresztény apostolaktákban való jelenlétének vizsgálatához lásd Rosa Söder szintén klasszikusnak mondható monográfiáját: Rosa SÖDER, *Die apokryphen Apostolgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1932. A témáról magyarul SZEPESSEY, *Az apokrif apostolakták*, i. m.

Az antik szerelmi (és család)regények – lényeges különbségeket is teremtve – ugyanazt a sémát variálják:¹⁵ adott egy kivételesen szép és erkölcsös szerelmes pár, akiket a sors, a végzet elválaszt egymástól. Különböző kalandokat élnek át (rablók, kalózok, fogság, menekülés, életveszély stb.), melyekben nemcsak szüzességük, hanem egymás iránti szerelmük is veszélyben forog, de ők kiállják a próbákat, mindvégig erényesek maradnak, mígnem ismét egymásra találhatnak, és a szerelmük majd házasságukban teljeseedik be. Nemcsak a tartalom, a cselekmény alapképlete, de a regények szerkezete, motívumai és nem utolsósorban ábrázolásmódja és szemlélete is hasonlóságokat mutat; és a bizonyos szempontból nyitott szerkezetű regények lebilincselő kalandjai a végtelenségig folytathatóak volnának, miközben a két főszereplő jelleme és egymás iránti érzései mit sem változnak.

Szerző – narrátor – hős(ök)

A *Daphnisz és Khloé*¹⁶ szerzőjéről (pontosabban arról a személyről, akit a regény szerzőjének tartottak), vagyis Longoszról, nem tudunk semmit, nincsenek olyan életrajzi ismereteink róla (és esetleges más műveiről), mint például Apuleius esetében. Egyes vélekedések szerint még a szerző neve sem valódi, hanem a görög *logosz* (ebben a kontextusban elsősorban 'elbeszélés', 'történet' értelemben) szó későbbi, másolói elírásának következménye.¹⁷ A műre vonatkozó hagyomány, valamint a regénytextus, a szövegalkatás és a narratori megjegyzések azonban megvilágítják műveltségét: nyilvánvalóvá teszik, hogy a második szofisztika 2. század végi, 3. század eleji szerzőjéről (talán egy rétorról) van szó, tudatos művésztől, aki rendelkezik korának „akadémikus” műveltségével, alkalmazza a második szofisztika művészi-retorikai eszközeit,¹⁸

¹⁵ Bár a ránk maradt művek között vannak különbségek, a kisebb-nagyobb eltérések ellenére is lényegbevágó tematikai és strukturális egyezések kötik össze őket: Szepessy Tibor említett írásain kívül lásd még Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. B., *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257–302.

¹⁶ Görög szövegét, illetve a könyvek és a fejezetek számozását az alábbi kiadás digitalizált változata alapján adom meg: LONGUS, *Daphnis & Chloe*, transl. George THORNLEY, London – New York, William Heinemann – G. P. Putnam's Sons, 1916. (A szöveg legfrissebb, kommentált kiadásai: LONGOS, *Daphnis und Chloë*, hg. Ondřej ČIKÁN, Georg DANEK, Wien – Prag, Kéto, 2018; LONGUS, *Daphnis and Chloe*, ed. Ewen BOWIE, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.) Magyar szövegét Détsy Mihály fordításában idézem az alábbi kiadás alapján, a könyv- és fejezettszámot követően zárójelben ezen kiadás oldalszámának feltüntetésével: LONGOSZ, *Daphnisz és Khloé*, ford. DÉTSZY Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1975. A regény áttekintő bemutatását lásd Richard L. HUNTER, *Longus, Daphnis and Chloe* = SCHMELING, *i. m.*, 361–386.

¹⁷ A kéziratok a szerző nevét Longoszként/Longusként adják meg, amely római név volt, ami viszont nem jelenti azt, hogy Longosz olyan itáliai születésű szerző lett volna, aki görögül írt. A szerzőre vonatkozó további feltételezéseket lásd HUNTER, *i. m.*, 2–3; MACQUEEN, *i. m.*, 187–198.

¹⁸ A regény keletkezési idejéhez lásd HUNTER, *i. m.*, 3–15; MACQUEEN, *i. m.*, 98–102, 175–182, 187–198. további érvek SZEPESSEY Tibor, *Héliodóros Aithiopiakája és a görög szerelmi regény* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, *i. m.*, 252.

valamint aki a regény narrátorának hangját felhasználva – főként az előhangban/prologusban – az alkotói invenciókba és intenciókba is bepillantást enged.

Az antik görög szerelmi regény történetében egyedülállónak számító, a retorikai és irodalmi hagyomány ismeretéről tanúskodó prologus (*prooimion*)¹⁹ narrátora egyben magának a történetnek az elbeszélője is (tulajdonképpen a regény fiktív szerzője), ami lehetőséget ad a mindenkori értelmező számára annak a kérdésnek a felvetésére, hogy a fiktív elbeszélő hangjában (vagy hangja mögött) hogyan hallhatjuk meg magának a valódi szerzőnek és elbeszélőnek, a ráadásul teljességgel ismeretlen Longosznak a hangját.²⁰ Bár a *Daphnisz és Khloé* előhangja nem mutatja a valódi szerző és a fiktív elbeszélő azonosíthatóságának és megkülönböztethetőségének, az önéletrajzi hitelesség látszatának azt a fajta játékát, amit *Az aranyszamár*, Apuleius regényének kezdő szavai,²¹ a prologus egyes szám első személyű megszólalója tanult és öntudatos művészember (költő) alakját mutatja, aki Lesbosz szigetén vadászva a nimfák locus amoenusként is értelmezhető ligetében egy híres festményre bukkan, melynek láttán vágy fogja el, hogy a képen lévő jeleneteket írásba foglalja, mert a szerelem által ihletett és mester által remekelt festett képet elbűvölőbbnek tartja, mint a nimfák természet alkotta ligetét.²²

Leszboszon vadászva a nimfák berkében olyanra akadtam, aminél szebbet még sohasem láttam. Festett kép (*eikón*) volt az, és szerelemről regélt (*hisztorian erótosz*). [...] mester remekelte, és szerelem ihlette. [...] (Prooim 1 [7])

Ahogy a sokféle, csupa szerelmes mesébe illő jelenetet néztem és csodáltam, elfogott a vágy, hogy írásba foglaljam, amit festve láttam. (Prooim 2 [7])

¹⁹ Vö. HUNTER, *i. m.*, 38–52, 57–58; MACQUEEN, *i. m.*, 15–30; Reinhold MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos: Die Dionysos-Mysterium der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart, Teubner, 1988, 140–146; Jean ALVARES, *Innocence and Experience, Archetypes and Art = A Companion to the Ancient Novel*, eds. Edmund P. CUEVA, Shannon N. BYRNE, Malden, MA – Oxford – Chichester, Wiley Blackwell, 2014, 26–42, 28–29.

²⁰ Lásd ehhez Anton BIERL, *Longus' Hyperreality: Daphnis and Chloe as a Meta-text about Mimesis and Simulation = Re-Writing the Ancient Novel 1: Greek Novels*, ed. Edmund CUEVA et al., Groningen, Barkhuis & Groningen University Library, 2018, 3–27, főként 11–14; továbbá John R. MORGAN, *Nymphs, Neighbours and Narrators: a Narratological Approach to Longus = The Ancient Novel and Beyond*, eds. Stelios PANAYOTAKIS, Maaiké ZIMMERMAN, Wytse KEULEN, Leiden – Boston, Brill, 2003, 171–189. Morgan szerint a fiktív narrátor és a „néma” szerző distanciájának a felismerése és vizsgálata segít értelmezni a regény – véleménye szerint – legjellegzetesebb vonását, az iróniát is. *Uo.*, 174–175. Kayser a regény lényegi formaelvének általában is az elbeszélőt tartja: KAYSER, *i. m.*, 199, vö. 184.

²¹ Apuleius regényéhez legújabban lásd TÓTH Anita, *Apuleius Metamorphosese: A rétor regénye*, doktori disszertáció, Bp., Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2014. <http://doktori.btk.elte.hu/lingv/tothanita/diss.pdf> (Letöltés ideje: 2019. október 21.).

²² A regény már az előhangban tematizálja az ókori művészetelmélet és esztétika egyik legfontosabb kérdését, a természet (*phüszisz*) és a művészi alkotás (*tekhné*) szépségének viszonyát, valamint az ehhez kapcsolódó utánzásnak/ábrázolásnak (*mimészisz*) a mibenlétét, amely kérdésekre lentebb még visszatérek. Vö. BIERL, *i. m.*, 10–14.

A narrátori hang is a „mesébe illő jelenetek”, a kép leírásában (*ekphraszisz*, *descriptio*)²³ válik a legerőteljesebbé és legközvetlenebbé:

Voltak azon vajúdó asszonyok, meg mások, akik az újszülötteket pólyálták, kitett gyermekek, és állatok amint szoptatták őket, pásztorok, akik magukhoz vették az árvákat, és szerelmet valló fiatalok, aztán garázdálkodó kaló-zok meg csatázó harcosok. (Prooim 1 [7])

A látott kép mint „néma költészet” és az elmondandó történet mint megelevenedett, „beszélő” festmény közötti kapcsolatra utalással Longosz jelentős művészetelméleti és poétikai távlatot nyit meg. Az ókorban Szimonidésznek tulajdonították a mon-dást, miszerint „a költészet beszélő kép, míg a festészet néma költészet”,²⁴ de a két művészi kifejezőmód, szemiotikai kód – főképpen narrativitásban megmutatkozó – kompatibilitását máig ható érvényességgel Horatius fogalmazta meg az *ut pictura poesis* gondolatával (*Ars poetica* 361). Az értelmezők úgy vélik, hogy a prólógusban Longosz közelebről azoknak az ókori íróknak és szónokoknak a gyakorlatára utal, akik a fontos eseményeket az ’értelem szemével’ próbálták megláttatni az olvasóikkal/hallgatóikkal, vagyis vizualizálták az eseményeket, így biztosítva narratív *enargeiát* az elmondottaknak.²⁵

Az előszó Longosz esetében is programszerű (és az abban foglaltak már az ol-vasó befogadói attitűdjét is nagymértékben meghatározzák, megszabják az értelme-zés irányát), a narrátor hangja azonban mellőzi az Apuleiusra jellemző játékosságot, kellő tudatossággal lát a mondandójához; alkotását pedig a téma (Szerelem/Erósz) magasztosságából adódóan „szent ajándéknak” és „örömet adó kincsnek” szánja (mely szavak ironikusságának kérdését most még ne válaszoljuk meg, bár a befejező

²³ A mainál tágabb jelentéssel bíró képleírás (*ekphraszisz*, *descriptio*) a második szofisztika kedvelt retorikai alakzata és gyakorlata (*progümnaszma*) volt, de jelenlétét már Homérosz *Iliásza* óta (18. ének, Akhilleusz pajzsának leírása) láthatjuk az irodalmi-szónoki művekben. A korszak irodalmi alkotásai-ban elhelyezett képleírásoknak négy része volt: a kép lokalizálása; leírása; magyarázata; az ezt követő történések eszmeiségére való utalás. Lásd ADAMIK Tamás, *A vallás szerepe Longosz Daphnisz és Khloé című regényében* = A. T., *Sanctissima religio*, Bp., Szent István Társulat, 2012, 162–173, 168. A képleírás kérdéseinek már magyar nyelven is jelentős elméleti irodalma van. Az ókori ekphrasziszokra vonatkozó fontosabb elméleti reflexiókat igyekszik áttekinteni: MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói: Elméleti, történeti és diszciplínáris áttekintések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, doktori érte-kezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 65–94. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio_oldalszamokkal.pdf (Letöltés ideje: 2019. szeptember 12.)

²⁴ Idézi Szó és kép: *A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. KISS Attila Atilla, SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 13. A szó és kép meta-referenciális kapcsolatainak legismer-tebb példája éppen maga a képleírás, mely már Longosz regényének előhangjában nagymértékben kijel-öli az értelmezői irányt is. Vö. HUNTER, *i. m.*, 44–45.

²⁵ HUNTER, *i. m.*, 40. A retorikai kézikönyvek egyébként két fontos követelményt fogalmaztak meg a leírá-sokkal kapcsolatban: *enargeia* (megjelenítő erő, élénkség) és *szaphéneia* (világosság). A prólógus képleírá-sát vö. még a 4, 3 (98) képleírásával; ez utóbbi értelmezéséhez lásd MACQUEEN, *i. m.*, 89–97.

szavak, melyek a költő józanságának a szükségességét hangsúlyozzák, egyértelműen önironikusak):

[...] gonddal megírtam, szent ajándécul (*anathéma*) Erósznak, a nimfáknak és Pánnak, az embereknek meg örömet adó kincséül, amely a beteget is meggyógyítja, a bánkódót is megvigasztalja, a szerelemben jártast emlékre ébreszti, a szerelemben járatlant pedig felkészíti. Hisz nincs a világon egyetlen ember sem, aki a szerelmet elkerülte már, vagy elkerülné még, amíg csak lesz szépség és szemünk, hogy lássuk. Bennünket, költőket, azonban tartson meg az isten józannak (*szóphronouszi*), hogy megírassuk mások szerelmeit. (Prooim 2 [7])²⁶

Habár a regény értelmezésekor nemcsak a középiskolai diákok, de még az egyetemi hallgatók esetében is elképzelhetetlennek tűnik az intertextuális utalások felismertetése (részben műveltségi okok miatt, részben pedig azért, mert a műfordításszöveg önmagában ezt nem mindig teszi lehetővé),²⁷ ezekre már az előhang értelmezésekor mindenképpen utalni kell, már csak azért is, mert az intertextualitás az antik irodalmi alkotásoknak is alapvető létmódja volt, mutatva a szerzők műveltségét és viszonyulását (is) a megelőző alkotásokhoz, a hagyományhoz.²⁸ Az előhang invenciójának és intenciójának alap gondolatában és használt szavaiban például a történetíró Thuküdidész híres szavaival (1, 22) reminiszcenciáját fedezhetjük fel, főképpen abban, hogy Longosz a saját alkotói szándékát ugyanolyan komolynak tartja, mint a nagy történetíró a sajátját.²⁹ Vagy

²⁶ Longosz ironikus távolságot teremt önmaga és narratívája között, amit ebben az esetben az a megállapítása is jelez, hogy a „nincs a világon egyetlen ember sem, aki a szerelmet elkerülte már, vagy elkerülné még” (*oudeisz Eróta ephügen é pheukszetai*, Prooim 2 [7]) megállapítás ironikus viszonyban áll azzal, amiről a regény egésze maga is szól, hogy tudniillik nem is akarjuk elkerülni. Vö. MACQUEEN, *i. m.*, 158–159. Hunter szerint Longosz sajátos kérése, hogy mindezek megírásához adjon az isten józanságot (*szóphroszüné*), felidézheti Catullus *Attiszról* írott költeményének végét (63, 91–93) és Euripidész *Hippolitoszát* (528–529). Lásd HUNTER, *i. m.*, 41–42.

²⁷ A regény intertextuális utalásainak feltárása valójában tudósi feladat, de az értelmező diák vagy hallgató számára is meg kell mutatni néhány jellegzetes példát. Longosz görög irodalmi utalásai Homérosztól, a homéroszi himnuszoktól, Hésziodosztól kezdődően az archaikus kori lírán, a klasszikus kori drámai-, történetírói és filozófiai irodalmon át az újkomédiáig és a hellénisztikus kori líráig széles skálán mozognak, és ugyanez mondható el a római irodalom megidézésére is: Plautustól Vergiliuson, Horatiuson át Ovidiusig, a császárkori szerelmi elégiáig, a retorikai hagyományig, a kortárs regényirodalomig és tovább láthatjuk a példákat.

²⁸ Ezek feltárásának Longosz regényében nagy szerepet szán, főleg az előhang vonatkozásában: Paul TURNER, *'Daphnis and Chloe': An Interpretation, Greece and Rome, Second Series, 1960/2*, 117–123. Továbbá HUNTER, *i. m.*; ALVARES, *i. m.* (részben Hunter alapján); BIERL, *i. m.*, 3–27.

²⁹ „A háború folyamán megtörtént eseményekkel kapcsolatban pedig nem azt tartottam kötelességemnek, hogy úgy jegyezzem fel őket, ahogy éppen értesítettek róluk, vagy ahogy én magam helyesnek találtam, hanem azt, hogy azoknak is, amiknél jelen voltam, s azoknak is, amikről mások tudósítottak, amennyire lehetséges, minden részletét felkutatva utánajárjak.” THUKÜDIDÉSZ, *A peloponnészoszi háború*, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Osiris, 1999, 31–32. Vö. HUNTER, *i. m.*, 39, 48–50; TURNER, *i. m.*; John R. MORGAN, *Daphnis and Chloe: Love's own sweet story = Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, eds. J. R. MORGAN,

amikor a narrátor azt mondja, hogy könyve a kép verbális megfelelője, a regényszöveg legmeghatározóbb intertextuális kapcsolatát, a Theokritosz költeményeire való utalást láthatjuk. Ezt Longosz részben Theokritosz elismerésének szánja, aki a pásztori költészet megalkotója volt, és akinek a költeményeit úgy ismerték, mint idilleket/képecskéket.³⁰ Ugyanakkor az elgondolásnak két másik implikációja is van. Mindenekelőtt arra figyelmeztet bennünket, hogy a regény nem szándékozik teljességgel realista lenni, mivel másolat (*miméma*), ezért nem az életről, hanem az élet imaginatív elképzeléséről szól; ugyanakkor figyelmeztet arra is, hogy a történet nem csupán a képen (festményen), hanem irodalmi alkotásként is hordozhat szimbolikus jelentést.³¹

A narrátor „bemutatkozása”, a téma megnevezése általánosságban, az alkotói módszerre utaló megjegyzések, a befogadóra irányuló cél és remélt hatás megfogalmazása azt mutatja, hogy a regény szerzőjének határozott művészi szándékai vannak, ezekre azonban inkább csak utal az előhangban, mintsem kifejtené, szándéka nem válik rögtön világossá (és később sem minden vonatkozásban, ami viszont már a regény egészének értelmezési problémáit, az esetleges allegorikus/szimbolikus interpretációkat érinti). Az ókori görög regényírók általában sem mondták ki világosan a szándékaikat: a teljes szövegében ránk maradt öt szerelmi regény közül – a *Daphnisz és Khloé* kivételével – négy bevezetés nélküli és a szerző szándéka csak magából a szövegből derül ki.

A Longosz regényének előhangjából kiolvasható művészi szándék egyúttal arra is példát ad, hogy a szerző és a narrátor könnyen belátható distanciája mellett hogyan és miben ragadhatjuk meg a szerző „azonosságát” a maga teremtette fiktív elbeszélővel. Ebben az esetben természetesen nem az az érdekes, hogy a szerző (vagyis Longosz) valóban vadászott-e Leszbosz szigetén, és valóban látta-e az említett nagy hatású festményt, hanem az, hogy a narrátor által megfogalmazott művészi szándék azonos-e Longoszéval. (Ugyanakkor a szövegrészlet igazolja az előbb említett distanciát is:³² a narrátornak a vele történetekre adott önreflexiói mögött a valódi szerző is felsejlik.)

Richard STONEMAN, London – New York, Routledge, 1994, 73–74, 76. Vö. még KAYSER, *i. m.*, 180. Az intertextuális utalásoknak a regény egésze értelmezésében játszott szerepére – elsősorban Hunter és Turner nyomán – visszatérek még.

³⁰ TURNER, *i. m.*, 118. Az elgondolás, hogy Theokritosz idilljei 'képecské' voltak, megmagyarázhatja nemcsak a képek jelenlétét, hanem a képi/képszerű stílust is a Longoszéhoz hasonló történetekben. HARDIN, *i. m.*, 18. Ugyanakkor hozzátéhetjük: a *Daphnisz és Khloé* egésze nem 'egy az egyben' a narrátor által látott kép leírása. A kép és a történet viszonyához vö. MACQUEEN, *i. m.*, 22–27.

³¹ TURNER, *i. m.*, 118.

³² Morgan négy pontban foglalja össze, mi mutatja az előhangban a szerző és a narrátor különbségét: 1.) A narrátor Leszbosz szigetén vadászik, megnyilvánulásai városi emberként mutatják, akinek prekonceptiói vannak a vidéki élettel szemben. 2.) A vidékről mondott egyszerű esztétikai értékítéletei (például a szép [*kalosz*] jelző gyakori használata) azt mutatják, hogy számára a vidék a természetet (*phüszisz*), a város pedig az alkotást (*tekhné*) képviseli, és a narrátor ez utóbbi művészi értékeit magasabbra helyezi az előbbinél. 3.) A narrátor nem érti a nimfák ligetében talált és megcsodált festményt – találnia kell valakit, aki értelmezi számára a látottakat. (Ugyanakkor a festmény különböző elemei és a regény epizódjai nem feleltethetők majd meg egymásnak.) 4.) A narrátor városi perspektívából tekint (le) a vidékre. MORGAN, *Nymphs, Neighbours and Narrators*, *i. m.*, 178–179. A prológuson kívül könnyen értelmezhető példaként hozhatjuk még fel például *Daphnisz* névadását (1, 3 [12]), amelyből nyilvánvaló, hogy a narrátor mit sem tud arról a nagy mitológiai hagyományról, amelyet a név megnyit (és amelyről a valódi szerző, Longosz természetesen tud).

A prologust követően az addig egyes szám első személyben megszólaló narrátor mindentudó elbeszélőként folytatja, aki nemcsak az eseményeket, hanem hősei lelkiállapotát is jól ismeri, és mindvégig megőrzi „atyáskodó” hangját, a felcseperedő, a saját és egymás iránti érzelmeiket és szexuális vágyaikat fokozatosan felismerő fiatalok iránti szimpátiáját. Ez az elbeszélői tudás és szereplőkhöz való viszonyulás szintén irányítja a regény befogadóinak látását és viszonyulását is.

Longosz regényében a címszereplőként is megjelenő Daphnisz és Khloé kitett gyermekek, akiknek előkelő származását a melljük helyezett „ismertetőjelek” már sejtetik (1, 2 [11] és 1, 5 [13]). Daphniszt, akit gazdag földbirtokos apja, Dionüszophanész (vö. 4, 13kk [105kk]) mint felesleges harmadik gyermeket a szokásos módon kitétetett (4, 24 [114–115]), Lamón, egy kecskepásztor veszi magához; Khloét, akitől apja a szegénysége miatt vált meg, egy Drüasz nevű birkapásztor találja meg és neveli fel (4,30 [118]). A szerző ezzel ki is jelöli azt – az antik regény szerzői közül egyedül csak rá jellemző – bukolikus miliőt, amelybe hőseit helyezi, és amely már az előhang ekphrasziszában (és ilyen módon már magán a látott festményen) is tematizálódott.

Daphnisz neve (‘babér’) és alakja felkelthette a pásztorvilághoz kapcsolódó mitológiai-költői asszociációkat a korabeli olvasókban. Az ifjú mítosza a Kr. e. 4. századtól kezdve számtalan, kezdetben főképpen Alexandriához kapcsolható forrásban megjelent, de a hagyomány szerint Sztészikhorosz volt az első, aki Daphniszt az irodalomban a pásztormitológia fontos szereplőjévé tette.³³ A mítoszvariánsokból kirajzolódó történetének³⁴ – azon túl, hogy megidézi a pásztormitológiát – valójában nem sok jelentősége van a regényben, de bizonyos nyomokban mégiscsak megtalálható.³⁵ Khloé alakja nem keltett ilyen asszociációkat, ugyanakkor mindkettőjük esetében feltehető a kérdés, hogy mennyiben hasonlítanak az istenekre, esetleg ők maguk isteneknek tekinthetők-e.

Longosz bizonytalanságban tartja a befogadját a tekintetben, hogy emberi vagy isteni lényekként tekintsen-e rájuk, amit már kitett voltuk is felvet. Habár az ókori

³³ Lásd ehhez az irodalmi példák gazdag tárházaként William H. PRESCOTT, *A Study of the Daphnis-Myth*, Harvard Studies in Classical Philology, 10 (1899), 121–140. Hunter hangsúlyozza, hogy a mitológia Daphnisza par excellence *bukolosz* volt, míg Longosznál kecskepásztor, aki ezzel Daphnisz Pánhoz való hasonlóságát is eszünkbe juttatja (vö. 3, 14 [79]; közelebbről például, amikor Daphnisz a kecskéket utánozva [*mimoumenosz*] akarja meghágni Khloét). HUNTER, *i. m.*, 22, 23–24.

³⁴ A variánsok közös vonásai alapján: Daphnisz Hermésznek (Mercurius) egy nimfától Szicíliaiban született, babérfához kitett fia (vö. nevének jelentésével), jóképű furulyajátékos (Theokritos kortársa, Alexander Aetolus szerint Marszüasz az ő tanítványa volt) és marhapásztor, aki Héliosz nővéreinek a csordáját legelteti. Miközben pásztorkodik/legeltet, egy nimfa (Thalia) beleszeret, és megígérteti Daphnisszal, hogy soha nem egyesül másik nővel, de ha mégis megszegi ígértétét, megvakul (Ovidius szerint kővé válik, *Met* 4, 276). Hamarosan azonban a szicíliai királylány is beleszeret, lerészegíti az ifjút, aki a bor hatása alatt megszegi ígértétét. (Vö. a thrákiai Thamürasz sorsával). PRESCOTT, *i. m.*, 121, 127.

³⁵ Például az egyik verzió szerint Thalia nimfát, Daphnisz szerelmét rablók rabolják el (Vö. 2, 20 [52]). PRESCOTT, *i. m.*, 124–125. Longosz „megfűszerezi” a narratíváját a szicíliai Daphnisz legendájával, de nem használja a legendát mint folyamatos narratív keretet; sok forrásból kölcsönöz, de egyiket sem teszi meghatározóvá a narratívája szempontjából: HUNTER, *i. m.*, 31, vö. 22.

olvasó a kitett gyermekek esetét nemcsak a mitológiai hagyományból és a dráma, főleg a komédia színpadáról ismerhette, hanem a való életből is, az már csak a mitikus világban fordulhatott elő, hogy a gyermekeket állatok táplálták. Maga Daphnisz is utal arra, hogy Zeust is állatok táplálták, majd ugyanebben a fejezetben Pánhoz és Dionüszoszhoz is hasonlítja magát (1, 16 [24]); a mitológiai Daphnisz pedig félisteni származású férfi volt. Khloé alakjának hagyománya kevésbé gazdag, de tudható, hogy Déméter kultikus neve Khloé volt.³⁶

Daphnisz és Khloé nemcsak az istenekre hasonlítanak, hanem a természeti-állati világra is; tapasztalataik pedig majd megisméltődnek saját gyermekeikben (4, 39 [123]). A természet erői táplálják és nevelik őket: kecskék és juhok szoptatják a kitett gyermekeket, később Erósz, illetve a nimfák és Pán, a pásztormitológia alakjai ügyelnek rájuk (vö. a prológussal, vagy például Khloé elrablásának történetével, 2, 21–28 [52–59]). A bárányokat, kecskéket, madarakat, méheket utánozva tanulnak táncolni, énekelni (vö. Orpheusz az állatok között), sőt még az állatok „szerelmeskedéseit” is megfigyelhetik, így a pásztorkodás gyakorlata egyfajta szexuális előjátékká válik számukra (vö. 1, 9–10 [14–17]; 2, 5 [42]). (Nemcsak a cselekedeteik, hanem az érzéseik is utánozzák a természetet: például a télen megfagyott szenvedélyüket a tavasz újraéleszti; az állatok pedig különböző erényekre tanítják őket.)

Mindez hasonlít a primitív ember aranykori életéről vallott ókori felfogáshoz, mely szerint az ember eredetileg *atekhnosz* volt, vagyis mesterségbeli tudás nélküli, és a művészetekkel kapcsolatos szakértelmét a természeti világ imitációja által alapozta meg.³⁷ A természet és az állatvilág utánzása viszont a szerelem dolgaiban mégsem lesz Daphnisz és Khloé segítségére; ahhoz, hogy természetes vágyaikat beteljesítsék, szükség van a tekhnére is: enélkül Khloé csókja ügyetlen (*adidakton kai atekhnon*, 1, 17 [24]), Daphniszt pedig Lükainion avatja be a testi szerelembe (*didakszai tén tekhnén*, 3, 18 [81]).³⁸ Az érzések egyszerű, gyermeki volta Daphnisz alakját elválasztja az antik „héroszoktól”, így alakjának előzményeit is sokkal inkább lehet keresni a komédiák fortélyos szolgálai és aggódó szerelmesei (vö. 3, 6 [72]) között, mint a heroikus irodalomban.³⁹ Khloé alakjában viszont más regények nőalakjait, illetve a nőiség

³⁶ HUNTER, *i. m.*, 16; 66–70. Khloé neve a narrátor szerint „pásztoroknál dívó név” (1, 6 [13]). A nevelőszülők nevének jelentéséhez HUNTER, *i. m.*, 16–18. Ezek a nevek az ókori olvasókban olyan mitológiai és irodalmi asszociációkat ébreszthettek, amelyek mára már elvesztek. Daphnisz és Khloé mitológiai szereplőkkel, főként istenekkel való kapcsolatának értelmezéséhez lásd H. H. O. CHALK, *Eros and the Lesbian Pastorals of Longos*, *The Journal of Hellenic Studies*, 80 (1960), 32–51.

³⁷ HUNTER, *i. m.*, 20. Nemcsak Daphnisz és Khloé, hanem más regénybeli alakok is gyakran viselkednek úgy, mint az állatok: Philéasz sípja a legelő állatok hangját utánozza (2, 35 [62]); a falusiak úgy ütnek rajta a méthümnéi fiatalokon, mint a seregélyek vagy a csókák (2, 17 [51]); Philéasz fia úgy fut, mint az őzgida (2, 33 [61]) stb. Vö. HARDIN, *i. m.*, 21, további példákkal.

³⁸ HUNTER, *i. m.*, 20; MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*, 72. Khloé érveit, miszerint a juhok és a kecskék szerelmeskedését kellene utánozniuk (3, 14 [79]), Hunter a regény egyik legironikusabb részének tartja. Uo. Vö. ALVARES, *i. m.*, 33–34.

³⁹ HUNTER, *i. m.*, 13–14.

szimbólumait ismerhetjük fel: mint kitett gyermeket, a nimfák barlangjában találják meg, melyet az anyaméhhez szokás hasonlítani (1, 4 [12]). Ugyancsak a nőiséghez kapcsolja a nimfákkal való sajátos kapcsolata (2, 23 [53]), vagy az a törekvése, hogy megtanulja a szerelmeskedést (3, 14 [78–79]).⁴⁰

A regénybeli pásztori világ valóságának és mítoszának határán álló Daphnisz és Khloé szerelemre ébredése (1, 10–11 [17]) és tapasztalatszerzése, ennek nyomán pedig identitásuk alakulása áll a narratíva középpontjában. Történetüknek csak együtt van értelme, együtt avatódnak be a szerelem rejtelmébe, így szinte tükörképpé válnak egymás számára.⁴¹ Kitett gyermekként ugyanaz a sorsuk (*tükhé*), ugyanazt teszik (például 1, 10 [17]), ugyanazokban a (szerelmi) tapasztalatokban részesülnek, Erósznak mindkettejükkel ugyanaz a terve (1, 12 [18]) stb. Ezt a narratív technikát alkalmazza Longosz akkor is, amikor a kölcsönös szerelem ébredésében fontos szerepet játszó, erotikus töltetű jeleneteket alkotja meg. Ennek legnyilvánvalóbb példája az ókori irodalomban és festészetben gyakran ábrázolt fürdés jelenete (1, 13–14 [19–20]), melyben Khloé felismeri Daphnisz fizikai szépségét:

Szépnek látta Khloé, ahogy így elnézte, és mert addig nem ötlött szemébe szépsége, azt hitte, talán a fürdő szépítette meg. [...] Akkor aztán hazahajtották a nyáját, mert lebukóban volt már a nap, és Khloé sem gondolt most már semmire, ha csak arra nem, hogy Daphniszt újra láthassa fürdeni. (1, 13 [19])

A kölcsönös érzés szimbólumaként pedig felveszi a fiú ruháit, amíg az fürdik (1, 24 [28–31]); majd később Daphnisz is felismeri Khloé szépségét, bár ennek leírása kevésbé érzéki (1, 32 [35–36]).

A fiatalok szerelmében megmutatkozó ártatlanságot Longosz szándékosan nagyítja fel, hogy még hangsúlyosabbá tegye tanulásuk (*paideia*) folyamatát: az ártatlanságtól a tapasztalatig. Szerelmi érzéseik formálódását az idilli zárttság, a pásztori paradicsom harmóniáját (1, 9–10 [14–17]) kívülről fenyegető, illetve megsebző „támadások”, tapasztalatok is alakítják. A kívülről jövő fenyegető erő jellegzetes (pásztori) szimbóluma a farkas:⁴² első megjelenése a garázdálkodó anyafarkas (*lükainia*), amelynek az elfogására készített verembe maga Daphnisz esik bele (1, 11–12 [17–18]); Khloét Dorkón farkasbőrben akarja elcsábítani (1, 20 [26]); Daphniszt pedig Lükainion avatja be a testi szerelembe, akinek a neve ’kis (nőnemű) farkas’, ’farkasocskát’ jelent (3, 15–19 [79–82]). Lükainion szexualitása az érzések nélküli, animális, már-már erőszakos testiséget mutatja meg, amelyről Ékhó mítoszából is értesülhetnek majd a szerelmesek (3, 23 [84]). A farkas motivikus visszatérése a regényben alakjának szimbolikus jelentést ad: nemcsak a külső fenyegetést, hanem a

⁴⁰ *Uo.*, 14–15.

⁴¹ *Uo.* Vö. még MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*

⁴² A farkas-motívumhoz lásd Stephen J. EPSTEIN, *Longus' Werewolves*, *Classical Philology*, 1995/1, 58–73.

szexuális ösztönt és promiszkuitást fogja jelenteni, de azt a tapasztalatot is megadja a fiatalok számára, hogy az emberi természetben lévő „farkas-elemek” nélkül nincs fejlődés.⁴³ Ugyanezeket a tapasztalatokat adják meg számukra a kalózok (1, 28 [33]) és a városiak (2, 12kk [45kk]) betörései, Pán fenyegető ereje és a falusi birtok városi gazdáit (valójában az igazi szülők és kíséretük) megjelenése a 4. könyvben (4, 1kk [97kk]).

Formálódásukban és alakjuk értelmezésében az állatokon és az embereken kívül fontos szerepet játszanak az istenek is: „[...] Pán és a nimfák közvetítik az isteni akaratot, akik jámbor pásztorok és szerelmesek sorsában osztoznak, napközben óvják és mentik őket, éjjel pedig megjelennek álmukban, és megmondják nekik, mit tegyenek.”⁴⁴ A legfontosabb istennek, a leghatalmasabb erőnek Erószt kell tekintenünk, akinek létezéséről mit sem tudnak a fiatalok egy Philéasz nevű öregember elbeszéléseig (2, 3–7 [40–43]), habár az események legfőbb irányítójának már előtte is ő tekinthető. Daphnisz és Khloé nevelőszüleit álomban utasítja, hogy pásztorokodásra adják a gyermekeket (1,7–8 [13–14]), az anyafarkashoz kapcsolódó „kalandot” is ő terveli ki (1, 11 [17]), és mindvégig pásztorolni fogja Daphniszt és Khloét (2, 5 [42], vö. 3, 12 [77]).⁴⁵ Az irodalmi allúziók által Longosz kiemeli Philéasz alakját az egyszerű pásztorok közül, és a hellénisztikus költészet öreg földművesének a leszármazottjává teszi, aki bölcs tanáccsal lát el egy ifjút. De nem zárható ki az sem, hogy theokritoszi hagyomány nyomán Longosz arra a Kósz szigetén működő kecskepásztor költőre gondolt, akinek tanítványaként tartották számon magát Theokritoszt is. Philéasz mint *magister/praeceptor amoris* (erótodidaszkalosz) Daphnisz és Khloé bölcs tanítójává, „iskolájává” válik.⁴⁶

Erósz természetének és erejének bemutatását tehát az öreg pászortól, Philéasztól kapjuk, amikor elérkezik az ideje annak, hogy Daphnisz és Khloé megtudják érzéseiknek a kiváltó okát (2, 3 [40] kk). Az öreg, mielőtt néven nevezné Erószt, a gyermekistennel (*paisz*) való találkozását beszéli el, párhuzamot teremtve önmagának az istenre vonatkozó tudatlansága és a fiatalok szerelemben való járatlansága között, a narrátor pedig az események színterei (természeti táj – Philéasz kertje) között (2, 3 [40]). Erósz maga tárja fel kilétét az öreg pászornak, a mitológiai-költői hagyományból jól ismert ősi, Uranosz előtti létezését és valamennyi istennél nagyobb erőt tulajdonítva önmagának. Ez utóbbi Philéasz második beszédében még inkább feltárul:

⁴³ Ezért mondhatja joggal Lükainion is, hogy ő, és nem Khloé teszi Daphniszt férfivá (3, 19 [82]). Lásd TURNER, *i. m.*, 121.

⁴⁴ ECKERMANN, *i. m.*, 597.

⁴⁵ További példák arra, amikor az istenek pásztorolják az embereket: HUNTER, *i. m.*, 36–37. Erósz hatalmának értelmezéséhez többek között lásd CHALK, *i. m.*; MACQUEEN, *i. m.*, 52–81.

⁴⁶ A Philéasz alakjának megformálásában fellelhető további irodalmi allúziókhöz lásd HUNTER, *i. m.*, 76–83. Hunter kiemeli, hogy a *praeceptor amoris* bölcsessége a római költészetből (pl. Vergilius, Tibullus) is ismert számunkra. *Uo.*, 78.

Hatalma meg nagyobb még a Zeuszénál is. Ura az őselemeknek, ura az égi-testeknek, s olyan a hatalma a hozzá hasonló istenek fölött, mint a tiétek a kecskék és juhok között. A virágok is mind Erósz teremtményei, a fákat is mind ő növeszti. Az ő parancsára folynak a vizek, és fújnak a szelek. [...] Magam is voltam fiatal, és lángoltam Amarülliszért. Ételről is megfedkeztem, szomjám sem oltottam, még álomra sem vágytam. A lelkem gyötrődött, a szívem zakatolt, a testem borzongott. Ordítottam, mint akit megvertetek, hallgattam, mint akit temetnek, s a folyók vizébe vettem magam mintha lánggal égnék. (2, 7 [43])

Longosz Erósz bemutatásának a megformálásakor szintén nagy mitológiai és költői hagyományra támaszkodhatott, Hésziodosztól Platónon át Lucretiusig.⁴⁷ Habár a szerelem istene gyermekként van jelen, kozmikus erőnek tekinthető, a természetnek mint egésznek a teremtő ereje; a fiatal kora és az egész természetet uraló ereje közötti kontraszt pedig a Kr. e. 4. század szókratikus irodalmától a római irodalom klasszikus és ezüstkorig mindvégig tematizálódott. Philétasz elbeszélésében az isten hagyományos helyén, virágok között jelenik meg (vö. *A lakoma* 196a–b), a mások elől elfutó szertelenségét pedig az archaikus és hellénisztikus kor erotikus költészetéből ismerhetjük.⁴⁸ A különféle utalásokból összerakott Erósz-kép éppen ezen utalások által emelkedik ki a regény egyszerű történetéből, és hívja fel a mindenkori értelmező figyelmét arra, hogy a litterális (betű szerinti) értelem mögött a regény újabb jelentésszintjeit is megpróbálja feltárni.

A szerelem allegorikus értelmezésében – melyre később még visszatérek – Pán a legfontosabb figura, mert Daphnisz és Khloé hozzá való viszonyulásának megváltozása mutatja a fejlődésüket. Pán és a szorosan hozzátartozó nimfák a pásztormitológia alakjai, akik Daphniszra és Khloéra vigyáznak. A regényben hagyományos módon jelennek meg, a természeti erők megszemélyesítői, de kozmikus hatalmuk nincs: a nimfák megfelelnek a szépségnek, Pán a félelemnek. Pán azonban nem teljesen antropomorf, hanem félig emberi, félig állati, mutatva alakjának két ellentétes aspektusát is: egyfelől békés pásztor, másfelől rettenetes harcos (2, 26–29 [55–59]) és az erőszakos, promiszkuis szerelem képviselője.⁴⁹ Ezzel szemben a nimfák cselekedetei jóindulatúak, Daphnisz és Khloé pedig naponta bemutatott áldozattal tiszteli

⁴⁷ Erósz alakja a regényben fontos és jól felismerhető intertextuális utalásokat mutat. Hésziodosz (*Theogonia* 120, 8), Dionüosz mitsza, orphikus eszmék, Platón (*A lakoma*, főleg Agathón Erószról mondott dicsérete, 197a), Moszkhosz költeménye (*A megszőkött Erósz*). További fontos utalásnak tartják az Erósz hatalmáról beszélő pásztor, Philétasz szavait (2, 7 [43]), amelyben Lucretius *De Rerum Natura* című műve kezdetének, a Venushoz intézett invokációnak (1, 6–9) a parafrázisát látják. HUNTER, *i. m.*, 31–37, 77–78, 91, vö. 41; TURNER, *i. m.*, 117–119. Mások elsősorban az orphikus-dionüoszosi misztériumvallások és Platón hatását hangsúlyozzák: ALVARES, *i. m.*, 32.

⁴⁸ További példák és szöveghelyek HUNTER, *i. m.*, 31–34.

⁴⁹ TURNER, *i. m.*, 121–123. (Pán mint Daphnisz erasztésze is ismerős volt mind az irodalomból, mind a festészetből: HUNTER, *i. m.*, 26.)

őket (2, 2 [40]). Ebben a méthümnéi háború hoz változást, amikor majd Pánnak kell köszönetet mondaniuk Khloé megszabadulásáért a támadóktól (2, 33 [59–60]). Ettől kezdve lassan megváltozik a Pánhoz való viszonyulásuk, kezdik komolyan venni az istent és megértővé válnak vele szemben, ami a lelki fejlődésüknek is mutatója lesz. Közvetlenül Khloé megmenekülése után mondja el Lamón a lánynak Pán és Szürinx történetét (2, 34 [61–62]), amely egyfelől dicsőíti a szüzességet, másfelől elismeri, hogy nem lehet elfutni Pán erőszakossága elől. Khloé ekkor még elborzad a Pán által képviselt szexualitástól (2, 39 [64]), és maga Daphnisz sem meri még elvenni Khloé szüzességét, hiába avatta már be a testi szerelembe Lükainion, vagyis nem fogadja még el azt az erő(szakosságo)t, melyet Pán képvisel, így csupán megcsókolja a lányt (3, 20 [82]). Ugyanakkor – Turnert idézve – az elfogadás irányát mutatja, hogy ezután mondja el a lánynak Pán és Ékhó történetét (3, 23 [84]), amely az előző betéttörténettel való hasonlósága ellenére is erősebb kifejezéseket használ a szexuális vágyakkal szembeni ellenszegülés veszélyeire (vö. 2, 34 [61–62]). Végül pedig az alma epizódja az, ami mutatja, hogy Daphnisz már elfogadta a Pán által képviselteket, és Khloé is közeledik hozzájuk (3, 33–34 [93–94]).⁵⁰

A regényben az Erősszal és Pánnal egyaránt kapcsolatba hozható, Lesbosz szigetén ősi szentéllyel rendelkező Dionüszosz is mindenhatónak látszik, a dionüszoszi atmoszféra a könyv egészében jelen van,⁵¹ habár a regény prólogusában az ő neve nem hangzik el. A 2. könyv elején a szüret leírása megidézti az istent; a szüretelő asszonyok Daphnisz szépségét Dionüszoszéhoz hasonlítják (valódi apjának neve is erre asszociál⁵²), a férfimunkások Khloéval szemben viselkednek úgy, mint a szatírok a bakkhánssokkal szemben (2, 2 [39–40]), a 3. könyvben pedig a téli Dionüszia szertartása jelenik meg (3, 9–10 [75–76]). Longosz Dionüszosznak hasonló jelentőséget tulajdonít, mint Erősszal a 2. és 4. könyv párhuzamos leírásaival: Philétasz kertjében Erősz játszik (2, 4 [41]), Lamón kertjében Dionüszosz szentélye áll (4, 3 [98]). Az isten Pánnal való összekapcsolása már szofisztikáltabb: Longosz a Dionüszoszhoz szóló homéroszi himnuszt használja, amikor Pánnak a méthümnéiak elleni támadásáról beszél, amelynek célja Khloé megmentése (2, 27 [56]). Ugyanez a költemény visszhangzik Daphnisz kalandjának a kezdetén is (1, 28 – 29 [33–34]),⁵³ jelezve, hogy az erőszak közös vonása a két istennek. Ugyanakkor összeköti őket a zenének és a költészetnek, a kultikus szertartásoknak a regényben is megmutatkozó fontos szerepe is.

⁵⁰ TURNER, *i. m.*, 122; MORGAN, *Daphnis and Chloe, i. m.*, 68. A jelenet expressis verbis is megidézti pretextusát, Aphrodité és Parisz mítoszát.

⁵¹ Az évszakok, a vegetáció körforgása, a termékenység, a bor, a zene, a tánc, az ünnepei, a szentélyei, a neki bemutatott áldozatok mind-mind ezt mutatják: ALVARES, *i. m.*, 32; CHALK, *i. m.*, 34–38. Ősi szentélyeihez lásd HUNTER, *i. m.*, 37. A három isten regénybeli kapcsolatának értelmezéséhez lásd *uo.*, 38. A Dionüszosz-témának a regénnyel való kapcsolatáról: MERKELBACH, *i. m.*, főleg 137–197.

⁵² Daphnisz valódi apjának neve Dionüszophanész, akit a források hozzákapcsolnak Lesboszhoz, vagy legalábbis az Égei-tenger keleti feléhez, ami legalább annyira realiztikus, mint amennyire „misztikus” elem a regényben: HUNTER, *i. m.*, 38.

⁵³ *Uo.*, 37–38.

Daphnisz és Khloé alakjában tehát együtt van jelen az emberi, a természeti (állati) és az isteni, és a három közül az emberi az, amely a legkevésbé fontos a kapcsolatok bonyolult hálózatában: a Daphnison és Khloén kívüli emberi szereplők – legyenek városiak vagy falusiak – a szociális közegük nélkül, egyfajta vákuumban, „árkádiai emberek”-ként⁵⁴ élnek. A fiatalok számára pedig inkább a természet, mint az emberek szolgáltatják a viselkedési mintákat, a természettől kapják az oktatást, kivéve a szerelemre és szexualitásra vonatkozókat, amit Philétasz „iskolája” és Lükainion testi szerelembe beavató „oktatása” mutat. Ezzel egy időben a nimfák, Pán, Erósz és Dionüszosz isteni gyámkodása is ad vezetést; vagyis a természeti és az isteni vezeti őket.⁵⁵

Tér – idő – téridő; „bukolikus idill”

Az ókori görög szerelmi regények szereplői nem maradnak szülőhelyüknek és megismerkedésüknek a helyszínén, hanem különböző okokból, legtöbbször saját akaratuk ellenére bejárják Itália, Hellász, Észak-Afrika és Kis-Ázsia tájait, városait, de legtöbbször visszatérnek elindulásuk helyére, vagyis térben (és időben) az Imperium Romanum színtereit futják be.⁵⁶ Longosz művében viszont – ellentétben a görög szerelmi regényekkel – a hősök mindvégig ugyanabban a falusi környezetben, „bukolikus idill”-ben vannak (ami szintén lazítja a szerelmi regény műfaji kereteit, regényszerkezetét),⁵⁷ kalandjaik egy zárt világban történnek, de a bukolikus hagyománytól eltérően nem is Szicíliában, nem is Árkádiában, hanem Lesbosz szigetén, amely helyszín maga is zártnak tekinthető. A szerelmi regények hősei térbeli utazásainak szerepét itt az időbeli „utazás”, a tapasztalatszerzés veszi át.

Leszbosz a költészetről és a borról volt híres, és talán magának Longosznak is lehetett személyes kapcsolata a szigettel (vö. 3, 21–22 [83–84]).⁵⁸ A térség óhatatlanul megidézi Szapphó alakját és költészetét, az archaikus kor szerelmi költészetét, és lehetőséget ad Longosznak, hogy utalásokat tegyen rájuk, sőt talán a regény helyszínének megválasztásában is szerepet játszhatott a szerelem költőnöje. Daphnisz és Khloé közelebbi szülőföldje Mütiléné, felnövekedésük és az események helyszíne viszont mindvégig egy falusi birtok, a pásztorkodás, gazdálkodás, kertészkedés rurális színtere, melynek a szerző stilizált képét adja. A táj leírásában egyaránt kapunk kisebb és nagyobb természeti (forrás, barlang, domb, rét, legelő, tenger stb.) és művészi (kert,

⁵⁴ Bruce MacQueen kifejezése: MACQUEEN, *i. m.*, 162; idézi HARDIN, *i. m.*, 17.

⁵⁵ Vö. HARDIN, *i. m.*, 17; CHALK, *i. m.*, 32–51.

⁵⁶ Gyakran maguknak a regényeknek a címe is utal a fontosabb színtérre: például *Aithiopia* (Héliodórosz). Vö. SZEPESSY, *Héliodórosz Aithiopikája*, *i. m.*, 237–354; KAYSER, *i. m.*, 175; BIERL, *i. m.*, 6–7.

⁵⁷ SZEPESSY, *Héliodórosz Aithiopikája*, *i. m.*, 252–253. Vö. MACQUEEN, *i. m.*, 160–168.

⁵⁸ Vö. HUNTER, *i. m.*, viii. Longosz Szapphó költészetéhez való viszonyáról: *uo.*, 73–76, vö. 62.

szentély, oltár, festmény) elemeket, melyeket a sajátos hiperrealista perspektíva a valóságosnál kisebb tesz, hozzájárulva a tér határoltságához.⁵⁹

Longosz regényében – ahogy láthattuk – már az előhang olyan implikációkat tartalmaz, amelyek a pásztori miliő megteremtése (és a regény egészének értelmezése) szempontjából fontosak; a szövegköziség a pásztori táj, a pásztori világ verbális megteremtésekor érhető legnyilvánvalóbban tetten. A theokritoszi utalások mellett a falusi életet a szerző az alexandriai bukolikus költészettől kölcsönzött vonásokkal ábrázolja; a mitológiai hagyomány és a költészeti utalások felhasználásával alakítja ki a mitikus aranykort is megidéző idilli képet.⁶⁰ A regénybeli táj a már idézett Goethe képzetét is megragadta:

a szereplők mögött fenn a magasban szőlőhegyeket, szántóföldeket és gyümölcskerteket látunk, lenn pedig a legelőket a folyóval és egy kis erdővel, s a távolban a végtelen tengert. És nyoma sincs borúnak, kődnek, felhőknek és nedvességnek, mindig kristálytisztá kék az ég, kellemes a levegő, és állandóan száraz a talaj, úgyhogy az ember szeretne mindenütt meztelenül elheveredni.⁶¹

Az idilli pásztori táj, „paradicsom” első fontos leírását már az első könyv elején megkapjuk (1, 9–10 [14–17]). Minden egységben és harmóniában van – nemcsak a természet és a fiatalok, hanem a két fiatal is egymással. Ez az idilli táj tehát Daphnisz és Khloé élettere, ide tették ki őket a szüleik. A pásztori-paradicsomi táj szépsége, idilli volta ártatlanságuknak és az egymással, illetve a természettel való harmóniájuknak is a jelölőjévé válik (vö. 1, 9–10 [14–17]). Az egyszerű természeti lények, a nimfák lakta táj meghatározó eleme a forrás (*pégé*),⁶² amely már az előhangban feltűnik: Leszboszon, a nimfák berkében „egyetlen forrás (*mia pégé*) táplál [...] mindent” (1, 1 [7]); Philéasz, az öreg pásztor kertjét is források öntözik, melyeknek vize azért is olyan tápláló, mert Erósz fürdött bennük (2, 5 [42]); és ugyancsak fontos szerepe lesz Lamón kertjében is, amelynek forrását Daphniszról nevezték el (4, 4 [98]). A nimfák barlangja külön sziget magán a sziget világán belül, és gyakran szimbolizálja az anyaméhet. Olykor a fák (tölgy, fenyő, alma) is jelentőséget (és ezzel együtt többletjelentést) kapnak. De a természeti tájban megjelenik a locus amoenusként is értelmezhető kert (*paradeiszosz*) is, amely a természetinek az emberi művészettel való egyesülését

⁵⁹ BIERL, *i. m.*, 7. A határolt, zárt teret Daphnisz és Khloé mint kitett gyermekek „nyitják meg” a társadalmi-politikai központ felé, ami jellemző mind a mítoszokra, mind az újkomédiára. *Uo.*

⁶⁰ Az ilyen módon megteremtett idilli világot szokás Héliodórosz regényének (*A sorsüldözött szerelmek*) ideális, utópisztikus Aithiópiájával összevetni. SZEPESSY, *Héliodórosz Aithiópikája*, *i. m.*, 252.

⁶¹ ECKERMANN, *i. m.*, 601.

⁶² A forrás-motívum jelentéseihez: Janelle PETERS, *Springs as a Civilizing Mechanism in Daphnis and Chloe = Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, eds. Marília P. Futre PINHEIRO, David KONSTAN, Bruce D. MACQUEEN, Berlin – Boston, De Gruyter, 2018, 123–142.

mutatja (nimfák ligete az előhangban, Philétasz és Lamón kertje⁶³); és nem utolsósorban az állatok, juhok és kecskék, melyeknek Daphnisz és Khloé tanításában fontos szerepük lesz.⁶⁴ Az idillikus, statikus képekben megjelenő természet a két szerelmes hétköznapijának kerete, ugyanakkor az ő szerelmük is átlényegíti a tájat. Ennek a gyermeki, kisméretű és szemet gyönyörködtető tájnak a verbális megalkotásában Longosz sajátos irodalmi technikát alkalmaz, amely egyszerre teremti meg és leplezi le a regény imaginárius világát, egyszerre alkotja meg és láttatja ironikusan a szerelemből és kalandokból szőtt történetet.⁶⁵

A szerelmesek a paraszti, rurális környezettel szemben választhatnák a városit, amikor mindkettejük származása kiderül, és visszatérhetnének Mütilénébe, amelyet már a regény első könyvének első mondata mint gyönyörű és nagy leszboszi várost említ, és a narrátor rövid, de annál szemléletesebb leírását adja, amit a falusi birtok hasonló leírásával ellenpontosz. (1, 1 [11]) Itt, Dionüszophanész birtokán, illetve a mellette lévő legelőn (amely szimbolikusan kulturális és morális határok nélküli helynek tekinthető⁶⁶) élük át egymás iránti szerelmük megszületését, növekedését, majd később a házasságban való beteljesedését, és ezt választják végleges életterükké is; vagyis a szerelmi regények (földrajzi) elszakadás – kalandok/úton levés – visszatérés klasszikus sémája ebben az esetben nem érvényesül. Az, hogy nem a földrajzilag közeli, de minden más szempontokból távoli nagyvárost választják, hanem nevelkedésük helyszínét, pásztori világát, fontos jelentést hordoz, amelyre még visszatérek.

A természeti táj leírását a narrátor a kített gyermekek megtalálásának és felcseperedésüknek rövid elbeszélése után adja (1, 9 [14]), egyúttal megkezdzi az immár ifjakká vált Daphnisz és Khloé történetét is, hozzákapcsolva a szimbolikus jelentéssel is bíró tavaszhoz, amely a természet újjászületése mellett az ártatlanság korának is jelképe. A „két gyenge emberpalánta” (*uo.*) még önmagukra és érzéseikre tudatosan nem reflektáló lényekként léteznek együtt a zsongó, varázsos természettel, de nem sokáig, mert a pásztori idill zártága megszűnik, az idill természeti idején rést üt a „kalandidő”. Az idilli világ harmóniáját fenyegetik a természet és a falusi-pásztori élet ellenségei, valamint a „külvilág”, melyekről fentebb már esett szó. Daphnisz balesete az első fenyegető erő, a garázdálkodó anyafarkas (*lükaina*) megjelenésekor (1, 11–12 [17–18]) még csak arra teremt lehetőséget, hogy Khloé közreműködője legyen a fiú fürdésének, és felébredjen benne a szerelem ekkor még reflektálatlan és néven nem

⁶³ Philétasz és Dionüszophanész/Lamón kertjei az elbeszélés döntő pillanataiban jelennek meg és a gyermekek erotikus fejlődésének fontos terei lesznek: PETERS, *i. m.*, 125. Ugyanakkor nemcsak a természeti és emberi alkotás, hanem az erőszak és harmónia összekapcsolódását is mutatják, elsősorban Lamón kertje: MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*, 72–73.

⁶⁴ Vö. HARDIN, *i. m.*, 21.

⁶⁵ Wolfgang Iser és Jean Baudrillard néhány szempontját alkalmazva Bierl ezt az irodalmi technikát Longosz innovatív poétikája és esztétikája legfontosabb vonásának tartja, mellyel meg is erősíti, de alá is assa kora regényeinek műfaji konvencióit. BIERL, *i. m.*, 6.

⁶⁶ *Uo.*, 7.

nevezett, inkább csak esztétikai élményként megsejtett érzése (1, 13 [19]). A fenyegető erőkkkel való interakciók közben azonban a pásztori táj nemcsak a szerelmük megszületésének és megerősödésének, hanem az ártatlanságtól a tapasztalatok megszerzése felé vezető útnak is a színtere lesz.

A mitológiai aranykort idéző pásztori, bukolikus tájnak, térnek a megteremtése a regény fiktív világán belül is mítosz és valóság (*müthosz* és *logosz*) határán áll. Az idilli világ olyasmit reprezentál, ami valójában nem létezik, a „bukolikus utópia” irodalmi világát, melyben a fiktív regényvilág valóságra utaló referenciális elemei összefonódnak a szerzői képzelet és a pásztori mitológia elemeivel.⁶⁷ Longosz pásztori világában minden mint természeti és mint gyermeki van ábrázolva, és sok minden olyasmire vonatkozik, ami a valóságban nem, vagy nem úgy létezik; világa az illúziók imaginárius világa.⁶⁸ A hiperrealista szimuláció viszont csak akkor létezik, ha egyszerre rejti el és mutatja meg a reális világ kondícióit, megszüntetve a bináris rendet. Jellegzetes példája ennek a regényben, hogy megszűnik az istenek és emberek bináris oppozíciója annak érdekében, hogy reprezentáljon valamilyen imaginárius értéket. Longosz maga is tesz a regény világának hiperrealitására utaló megjegyzést, amit a narrátorral mondat ki az Erósról mesélő Philétasz első beszéde után, amikor az öreg pásztor által elmondottaknak a Daphniszra és Khloéra tett hatására utal: „Úgy elgyönyörködtette szavaival őket, mintha mesét, nem is való dolgot hallottak volna.” (2, 7 [43])

De nemcsak Philétasz, hanem a regény narrátora is elgyönyörködteti az olvasót. A pásztori táj és a falusi birtok leírásának egyaránt vannak kicsi és nagy, természeti és művészi elemei. A táj természeti és ember alkotta elemeit, melyek közül több motivikus szinten újra és újra visszatér (például a nimfák ligete, barlangja, források, fák [tölgy, fenyő, alma], kert), az elbeszélő szimbolikus jelentéssel ruházza fel, amit a figyelmes értelmezés felismerhet. Érdeemes kicsit hosszabban kitérni a regényben megjelenő kertekre (Philétasz és Lamón kertjére), mert egyrészt mint mikrokozmosz jelennek meg,⁶⁹ azzal a szűk földrajzi térrel együtt, amelyben Longosz elhelyezi a szereplőit, és szimbolizálják az elbeszélő által látott festmény zárt világát is.⁷⁰ Másrészt a kert (*paradeisosz*) az idilli

⁶⁷ Bierl a Longosz által megteremtett pásztorvilág, bukolikus idill értelmezéséhez bevezeti a Jean Baudrillard által megalkotott hiperrealitás fogalmát, amely olyan világok értelmezésére alkalmas, amelyek a realitás és fantázia összjátékából jönnek létre, mintegy a valóság másolataként, és amelyekben a realitás és fikció határa teljesen elmosódik, így nem lehet különbséget tenni közöttük. Lásd *Uo.*, 3–27. (A tanulmány a Selden által Longosz regénye legfontosabb alakzatának tartott szillepszis szempontjait gazdagítja tovább, amely viszont az ellentétes jelentéseket hordozó elemeket ezek különbségének megszüntetése nélkül összekapcsoló alakzat.)

⁶⁸ BIERL, *Uo.*, 4.

⁶⁹ Hunter főleg Lamón kertjét tekinti a világ kicsinyített másának; a kert leírását pedig *mise-en-abyme*-nek tartja. HUNTER, *i. m.*, 384–385.

⁷⁰ *Uo.*, 42. Ezen túl a kert hagyományosan nemcsak Erószhoz, hanem a nőkhöz is hozzákapcsolódott már Homérosz óta (vö. *Odüsszeia* 5, 63–75: Kalüpszó; *Odüsszeia* 7, 112–132: Nauszikaá). *Uo.*, 54. Vö. MARTINA MEYER, *Arcadia Revisited: Material Gardens and Virtual Spaces in Longus' Daphnis and Chloe and in Roman Landscape Painting = Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, *i. m.*, 143–161.

természeti táj ember alkotta megfelelőjévé válik (a természet és a művészet mintegy egymást utánozza), ahogy Philétasz is megfogalmazza: „Van nekem egy kertem, két kezem művelte, azzal fáradozom, mióta öregkoromra a legeltetéssel felhagytam. Minden megertem ott a maga idejében, ahogy az évszakok meghozzák.” (2, 3 [40])

Ezen a ponton (esetleg már a regény prólógusának értelmezésekor) röviden ki lehet, ki kell térni az antik művészet- és költészetelmélet *phüszisz* és *tekhné*, valamint *mimészisz* fogalmára és ezek Longosz általi felfogásának kérdésére, mely a regény egészének értelmezésében is fontos szerepet játszik. Annál is inkább, mert a narrátor (Longosz?) intenciója és invenciója szerint a regény bizonyos értelemben maga is mint *eikón*, mint kép jelenik meg (bizonyos értelemben pedig mint *ekphraszisz*, képleírás), így a festészet és költészet mint mimetikus művészetek közötti kapcsolat a regény egészét meghatározza. Akárhogy is, mind a prólógusban említett, ihletet adó festmény, mind maga a regény a természet (*phüszisz*) és az emberi cselekedetek (*praxeisz*) utánzásai, ábrázolásai (*mimémata*), emberek által létrehozott, a *tekhné* szabályait mutató alkotások. Ilyen alkotás a kert is, és bár az elbeszélés ezen pontján, Philétasz szavait idézve a narrátor nem minősíti a kertet mint alkotást, több helyen is nyilvánvalóvá válik az esztétikai értékítélete, amely a phüszisszel szemben a *mimészisz* és *tekhné* eredményeként létrejött emberi alkotást értékeli fel, ugyanakkor folyamatosan mutatja a phüszisz és *tekhné* kölcsönhatását is (például 4, 2 [97–98]).⁷¹

Visszatérve a tér és idő kérdésére: Longosz regényének tér- és időkezelése egyszerű, lineárisan előrehaladó cselekményének – ahogy láthattuk – egy fontos tere van: a rurális-pásztori világ; a szűk két évet felölelő események időbeli előrehaladását pedig – kissé sematikusán – az évszakok váltakozása tagolja, amire a regény könyveinek négyes száma is utal.⁷² Minden évszak a saját jellegzetességeivel jelenik meg: a tavasz rügyező, zsongó (1, 9 [14]; 3, 12–13 [77–78]), a nyár forró, perzselő (1, 23 [28]; 3, 24 [87]), az ősz gazdag, termést szüretelő (2, 1 [39]; 4, 1 [97]), a tél fagyos (3, 3 [70]), ami realiztikussá teszi a leírásukat, ugyanakkor ezek a jelzők, leírások az irodalmi-retorikai hagyományból valók, ahogy sok egyéb leírás is Longosz regényében.⁷³ Miközben

⁷¹ Vö. HUNTER, *i. m.*, 44–45, 73. A kapcsolat a phüszisz és a *tekhné* között nemcsak Longosz regényében domináns téma, hanem a bukolikus, pásztori irodalomban általában is, ahol a „művészek” arra törekednek, hogy ábrázolják a „természeti” világot. *Uo.*, 45. A pásztorköltészetnek mint *mimézis*nek és befogadói folyamatnak a kérdéséhez lásd Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 47–59.

⁷² Ennek ellenére Longosz nem alkalmazza azt az egyszerű megoldást, hogy egy könyvet egy évszakra feleltessen meg. Tavasz: 1, 9–1, 22 (28); Nyár: 1, 23–1, 27 (28–33); Ősz: 1, 28–3, 2 (33–69); Tél: 3, 3–11 (70–77); Tavasz: 3, 12–23 (77–87); Nyár: 3, 24–34 (87–94); Ősz: 4, 1–40 (97–124). Az évszakok váltakozása sajátos ritmust ad az eseményeknek (mint ahogy a párhuzamos történetek és a motívumkettőződés is). MERKELBACH, *i. m.*

⁷³ HUNTER, *i. m.*, 22. Vö. *uo.*, 16, 18–19. A retorikai iskolákban megszokott feladat volt az évszakok leírása, melyekhez toposzok társultak: például a tél mint börtön, a tavasz mint újjászületés, melyek Daphnisz és Khloé történetében a téli kényszerű elválásukban és a tavaszi újratalálkozásukban, ezzel együtt szerelmük megerősödésében látható. *Uo.* Vö. CHALK, *i. m.*, 38–43.

az évszakok formálják az időt, Daphnisz és Khloé szerelmi és szexuális fejlődésének és felnőttkorba való megérkezésének fontos pillanatai meghatározó időként (*kairosz*) is értelmezhetőek. A két fiatal tapasztalatszerzésének folyamata ezek között a keretek között zajlik, és bár nem nélkülözi a kalandokat, Longosz regényére mégsem húzhatjuk rá a Bahtyin által próbatételes kalandregénynek is nevezett ideális/szerelmi regény „próbatételes” kronotoposzt,⁷⁴ annál is inkább nem, mert a regény kezdő és záró időhatára között lezajló események nem hagyják változatlanul Daphniszt és Khloét, hanem a szerelmüket elmélyítő tapasztalatokkal gazdagítják őket; a ciklikus természeti időrend pedig emberi mértéket visz az időbe, amely ebben az esetben nem technikailag (mechanikusan), hanem organikusan kapcsolódik a térhez.⁷⁵

A Szerelem allegóriája?

Longosz regénye könyvtárnyi szakirodalmának⁷⁶ egyike sem tudja megkerülni a kérdést, hogyan is olvashatjuk, hogyan is kell olvasnunk a *Daphnisz és Khloé*: egyszerű love storyként vagy allegóriaként. A válasz látszólag egyszerű: mindkettőként, és már az ókorban is a befogadó műveltségén múltott, hogy az idilli szerelmi történet – a szerző által tudatosan és szövevényesen megteremtett – interpretációs szintjeit felismeri-e.⁷⁷ További válaszok megfogalmazása azonban korántsem ilyen egyszerű, amit a Longosz-irodalomban nyomon követhető állásfoglalások is mutatnak a jelentések sokféleségéről. Amiben viszont konszenzus látszik, az a regény – a szerző műveltségét is mutató – gazdag utalásrendszerének elismerése: archetipikus, mitológiai elemek sokasága, a vallási-filozófiai hagyomány jelenléte, a szöveg intertextuális utalásokkal gazdagon átszőtt szövete, az irodalmi-műfaji konvenciók invenciózus alkalmazása⁷⁸ egyértelművé teszik, hogy a szöveg túlmutat önmagán, amit megerősítenek a regény

⁷⁴ Bahtyin szerint a kronotoposz („tér-idő”) az irodalom által már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggésének metaforikus kifejezése, melynek az irodalomban műfaji jelentősége is van. Lásd BAHTYIN, *i. m.*

⁷⁵ *Uo.* Maga Bahtyin is elkülöníti a bukolikus (pásztori idilli) kronotoposzt, amely természeti (ciklikus) (nem tisztán) idillikus idő, összefonódva a pásztori életforma mindennapi idejével és a tér szigorú határaival.

⁷⁶ Jelen tanulmánynak nem lehet célja a vonatkozó irodalom feltérképezése. További tájékozódáshoz célszerű mindenekelőtt az alapvető szövegkiadásokhoz, kommentárokhoz, fordításokhoz adott bibliográfiákból kiindulni, melyek a kutatást meghatározó alapvető szakirodalmi munkákat hozzák (áttekintésüket 1598-tól 1990-ig lásd MACQUEEN, *i. m.*, 261–276). A részkérdésekhez pedig a legfrissebb tanulmányok adhatnak kiindulópontot.

⁷⁷ Többen is rámutatnak arra, hogy nemcsak egy, hanem több jelentésszinten is vizsgálhatjuk a regény ambiguitását, sőt inkább többértelműségét. Lásd például HUNTER, *i. m.*, 16, 57. Vö. ALVARES, *i. m.*, 26–27. Ugyanakkor a regény értelmezésével kapcsolatban Bruce MacQueen azt a szellemes megjegyzést teszi, hogy a kutatók mindent elmondtak már Longosz alkotásával kapcsolatban, amit az olvasó tudni akar, kivéve azt, hogy valójában mit is jelent: MACQUEEN, *i. m.*, xiv. Vö. *uo.*, 1–11 (elsősorban a műfaj problémái felől közelítve).

⁷⁸ A konkrét példákhoz lásd HUNTER, *i. m.*, különösen 59; lásd még ALVARES, *i. m.*, 26.

mitológiai betéttörténetei, ezeknek az alapszöveggel való kapcsolatai, és nem utolsósorban a prológusban a narrátor által említett fiktív festmény. Ezek lehetőséget adnak arra, hogy a szerző a megidézett hagyomány és irodalmi szövegek által, anélkül, hogy a narratíváján változtatnia kellene,⁷⁹ a litterális jelentésszint mellett létrehozzon egy másikat is, melyet többnyire allegorikusként említünk.⁸⁰ Már a regény fentebb értelmezett előhangja is felhívja a figyelmünket erre: azzal, hogy a narrátor Thuküdidész idézi, Longosz arra figyelmeztet bennünket, hogy az ő munkáját is komolyan vegyük, és ne tévesszen meg bennünket a történet egyszerűsége, bája, humora, a stílus könnyedsége. Szándéka ugyanaz, mint a nagy történetíróé: az elmondottakkal megalkosszon valamilyen általános jelentést, és ezt úgy adja át olvasójának, hogy egyszerre legyen tanító és szórakoztató is.⁸¹

A regény egyik értelmezési kísérlete a szöveget a beavatás allegóriájaként, közelebről egy misztériumvallás kódolt beavatási szövegeként interpretálja, mely értelmezést kiterjesztik a görög szerelmi regényekre általában is, leplezett misztériumszövegekként olvasva őket.⁸² Népszerű olvasat az is, amely – ha nem is elsődleges, de fontos jelentésként – a falusi egyszerűség dicséretét látja a műben, mintha a 'város kontra falu' kérdésében az utóbbi mellett tenné le a voksát. Ez így azonban leegyszerűsítés, és bár mind a város, mind a vidék mellett és ellen szólnak érvek a regényben, a kettőt nem szembeállítanunk, hanem inkább egymás mellé helyeznünk kell: a kétféle életforma együtt adhatja az emberi létezés teljességét.⁸³ A mikrokozmoszként értelmezhető Lesbosz szigetén a kettő látszólag csak ritkán találkozik egymással, és akkor is az „idilli” világot fenyegető, a város irányából érkező, a békét és nyugalmat megzavaró erőkön keresztül. A városi életet kevésbé jellemzi a narrátor, de látható, hogy a városi szereplők sorsa bizonytalanabb, forgandóbb, mint a vidékieké.⁸⁴ Az „egyszerű” falusi táj és életforma azonban csak a városival való interakciójában kapja meg a jelentőségét. A narrátor városi ember, aki már első szavaival dicséri a „gyönyörű nagy város”-t, Mütilénét (Prooim 1 [11]), amely a fiataloknak is szülőhelye, és az ő műveltsége és „városi esztétikája” láttatja meg olvasójával annak a vidéknek a

⁷⁹ HUNTER, *i. m.*, 59. Hunter jellegzetes példaként említi azt a jelenetet, amikor a nimfák Daphnisz álmában azt mondják, hogy Pántól kell segítséget kapnia, akinek a szerelmesek addig még soha nem mutattak be áldozatot (2, 23 [54]). Ez felidézi az olvasóban Pán rosszallását és az athéniaknak tett ígérését (Hérodotosz 6, 105), anélkül, hogy Athén és a szerelmesek világa között közvetlenül kapcsolatot teremtené. *Uo.*

⁸⁰ Hunter – anélkül, hogy a regény mélyebb jelentéseit tagadná – úgy véli, hogy a regény sem ókori, sem modern értelemben nem tekinthető allegóriának. HUNTER, *i. m.*, 46. Ugyanakkor – tehetjük hozzá – allegorikus abban az értelemben, hogy mást és többet is akar mondani, mint amit a jelentések első síkján mond.

⁸¹ TURNER, *i. m.*, 118.

⁸² HARDIN, *i. m.*, 11; MERKELBACH, *i. m.*, 137–138; SZEPESSY, *Új görög regények, i. m.*, 313, 314, 315; ADAMIK, *i. m.*, 162–166 (Kerényi Károly vélekedését is idézve). Szepessy úgy véli, hogy a kapcsolat a misztériumok és a regényirodalom között inkább csak általánosnak mondható; mindkettő a Kr. u. 1–3. században élte virágkorát.

⁸³ Vö. HUNTER, *i. m.*, 54–55; CHALK, *i. m.*, 48–51.

⁸⁴ SZEPESSY, *Héliodóros Aithiopiájája, i. m.*, 252. Vö. BIERL, *i. m.*, 6.

szépségét, amelyet a felnőtté váló szerelmesek további életük színterévé immár nem a sors akaratából, hanem saját elhatározásukból választanak (4, 39 [123]), amikor megtudják, hogy műtilénéi polgároktól származnak (4, 37 [123]), ugyanakkor házasságukat és választásukat mégiscsak a városi arisztokrata szülők fogják szentesíteni: „[Daphnisz és Khloé] sehogy sem szokták meg a városi életet, és szüleik is úgy akarták, hogy pásztori módon üljenek menyegzőt. [...] életük végéig mindig így éltek pásztor módra.” (4, 37 [122] és 4, 39 [123])

A falusi élet dicsőrete közvetlen kapcsolatban áll a regény legfontosabb jelentésszintjével: a (lelki és testi, érzelmi) szerelembe való beavatással, a Szerelem allegóriájával. Longosz regénye a szerelem időtlen örökkévalóságáról, melybe hőseit behelyezi, úgy szól, hogy nem akar realiztikus lenni, mivel nem az életet imitálja, hanem az életnek egy elképzelt (imaginatív) koncepcióját. A történet a narrátor által látott kép „képe”, a kép verbális megfelelője, leírása (kíván lenni), amely litterális és szimbolikus (allegorikus) jelentéseket egyaránt hordoz; az allegória tárgya pedig a Szerelem, de nem pusztán mint emberi érzés és szexualitás, hanem mint kozmikus erő, életerő is (vö. Philéasz már idézett szavaival, 2, 7 [43]).

A szerelem allegorikus értelmezhetőségét mutatja az is, hogy Longosz nem a fiatalok szerelmeskedéseire, szexuális élményeire helyezi a hangsúlyt, hanem arra, ahogyan ezek által tapasztalatokra tesznek szert önmagukra és egymás iránti érzéseikre vonatkozóan, amit a legfontosabb erő, Erósz irányít. Így jutnak el eltűzött ártatlanságuktól annak a tapasztalatáig, hogy gyermeki nevelődésük befejeződött, elérkeztek a felnőttkor küszöbére, és felismerik, hogy ami a menyegzőjük után vár rájuk, a korábbiaknál is jobb lesz. Nem véletlenül zárul a regény a nászéjszakájukra utalással és Khloé gondolataival:

Daphnisz és Khloé pedig meztelenül lefeküdtek együtt, megcsókolták egymást, átölelték egymást, és virrasztottak álló éjszaka, akárcsak a baglyok. És most már azt is megtette Daphnisz, amire Lükainion tanította. Khloé pedig csak most tudta meg, hogy amit eddig az erdőn csináltak, pásztorgyerekek játéka volt csupán. (4, 40 [123–124])

Ennek a folyamatnak, amelyben szerelmük fejlődése paideiájuk részeként jelenik meg,⁸⁵ a fontosabb állomásai: egymás iránti érzéseik megszületése (1, 10–11 [17]); a másik fizikai szépségének felismerése, és ezzel együtt a szerelmi érzésnek betegségként való értelmezése (1, 14 [20]); a Philéasz általi felvilágosításuk (2, 8 [43–44]); a felnőtté válás tapasztalata (4, 40 [123–124]). Történetükben, mely a kitevésükkel kezdődik és a valódi szüleik előkerülésével végződik, Daphnisz és Khloé minden

⁸⁵ Bierl szerint Daphnisz és Khloé beavatása a felnőttkorba megismétli az emberiség filogenetikai fejlődését: a legelőtől a megművelt földig és végül a városi településig, a pásztorokodástól a mezőgazdaságig és végül a városi életig. BIERL, *i. m.*, 7. Vö. HUNTER, *i. m.*, 42–44.

(farkasok, kalózkod, rablók, városiak és Pán által szimbolizált) fenyegető erőt képesek integrálni szerelmük harmóniájába, amely a házasságban teljeseedik be.⁸⁶ Végül a felnőtt világ (szerelem) ambivalenciáját elfogadva, egyszerre állítanak templomot a harcos Pánnak és oltárt a pásztor Erósznak (*Pán sztratiótész, Erósz poimén*: 4, 39 [123]).

A szerelem felismerésének és a felnőtté válás folyamatának értelmezésében, az allegorikus jelentés megteremtésében fontos szerepet játszanak a regény epizodikus szerkezetébe beékelte történetek is, amelyek a regény mitikus síkját adják, megszakítva az egyszerű cselekményvezetést.⁸⁷ Ezekben a narrátor átadja az elbeszélői hangot valamelyik szereplőjének. Az első könyvben Daphnisz mond egy átváltozástörténetet Khloének a Pán és Pithüsz szerelmét megéneklő, galambbá változó leányról (1, 27 [32]), amely egyben az Aphroditét (és persze Szapphót) megidéző (vad)galamb (*phatta*) aitiológiai története is.⁸⁸ Ugyancsak a második könyvben hangzik el Lamón szürinxről mondott regéje (2, 33–34 [61–62]), a Pán elől menekülő és pásztorsíppá váló szépséges leány metamorfózisa. Ékhó mítoszát (3, 23 [84]) ismét Daphnisz meséli Khloének, a történet pedig – az Erószéhoz hasonlóan – számtalan jelentést hordoz. Többek között a létezők utánzási hajlamaival, illetve a létezők különböző rendje közötti kölcsönhatásokkal foglalkozik,⁸⁹ ami még történetének bizarr, Orpheuszra emlékeztető befejezésében is ott lesz, ugyanis Ékhó megcsónkított és szétszórt testrészei ugyanúgy folytatják az éneklést, mint a thrák dálnok feje Leszbosz felé úszva; az ének pedig „utánozza” az emberek, istenek, hangszerek és vadállatok hangját. Ékhó szparagmosza, azaz testének széttépése dionüoszosi elem a regényben, az éneklő részek pedig még a sípján játszó Pánt is imitálják.

Az említett mitológiai (átváltozás- és aitiológiai) történetek közös vonása, hogy szorosban kapcsolódnak az őket körülvevő eseményekhez, legszorosabban talán a Pán és Pitüsz szerelméről éneklő, galambbá változott lányé.⁹⁰ A szerelem által keltett vágy és annak gyakran erőszakos kielégítése is megjelenik bennük, és minden esetben kapcsolatba hozhatóak Daphnisszal és Khloével, a mások általi fenyegetettségükkel. Ékhó

⁸⁶ Longosz követi az antik szerelmi regény fabuláris sémáját abban, hogy a szerelmi érzés eszményítésének feltétele egy heteroszexuális pár és a házasság. TURNER, *i. m.*, 122; Vö. PETERS, *i. m.*

⁸⁷ A három közbeékelte történet értelmezését az egész regényt átszövő opozíciók (város–falú, ártatlanság–tapasztalat, természet–művészet, regénybeli jelen–mitikus, bukolikus világ) kontextusában lásd Giulia S. CORSINO, *Progress of Erotic Customs in the Ancient Novel: Three Parthenoi and Chloe in Longus' Poimeniká = Re-Writing the Ancient Novel*, *i. m.*, 2018, 29–43. Bizonyos tekintetben ide sorolható volna Philétasz Erósz hatalmáról mondott elbeszélése is, bár az nem átváltozástörténet (2, 3–7 [40–43]).

⁸⁸ Értelmezéséhez lásd MACQUEEN, *i. m.*, 31–51.

⁸⁹ HARDIN, *i. m.*, 15; TURNER, *i. m.*, 122; MACQUEEN, *i. m.*, 78–81. Longosz az „ekho”-t különböző fontos kontextusokban használja: például Khloé úgy válaszol Daphnisznek, mint egy visszhang, amikor Daphnisz esküdözik, hogy nem csalja meg őt (3, 11 [77]); Philétasz dicséri Ékhót, mert megismételte, hogy Amarülliszt hívta (2, 7 [43]); Dorkón csordája megtanulta követni a pánsíp visszhangját (*ékho szüringosz*, 1, 29 [33–34]).

⁹⁰ Vö. HUNTER, *i. m.*, 56. Hunter a történetet megelőző kabóca (*tettix*)-epizód mitológiai-irodalmi vonatkozásaira és erotikus töltetere is kitér. *Uo.*, 56–57, 96; vö. ALVARES, *i. m.*, 33–35; CHALK, *i. m.*, főleg 44–46; MACQUEEN, *i. m.*, 80–81, 86–89.

története például nemcsak az őt magát fenyegető erőszakos szexuális erőt jelképezi, hanem azt is, amivel Khloénak (a három történet szűz leányaihoz hasonlóan) szintén szembe kell néznie, és felidézi azt az erőszakot is, amelyet Dorkón próbált tenni a lányon, illetve Lampisz Daphniszon. Ugyancsak közös elemük az ének és a zene hatalmának felmutatása, legerőteljesebben az utolsó történetben, hiszen Orpheusz hagyományos és Ékhó longoszi története egyaránt mutatja a zene hatalmát a destruktív erők fölött.⁹¹ A zene, amely mint a természet hangjainak ekhója vagy imitációja jön létre, éppúgy felmagasztalja és tökéletesíti a természetet, mint ahogy az emberi művészetet, hasonlóan Philétasz és Lamón kertjeihez.⁹²

A regény értelmezési kísérleteit összegezve visszakanyarodhatunk a szerző és a narrátor kettősségének kérdéséhez, ahhoz, hogy a szerző megkülönbözteti magát a narrátortól, illetve annak nézőpontjától és értékítéleteitől, ámbár ezt csak a figyelmesebb olvasás tudatosíthatja a befogadóban. A megkülönböztetéssel nemcsak az elbeszélő által elmondottakkal való azonosulás, hanem annak ironikus felülírása is lehetségessé válik Longosz számára, aki folyamatosan és tudatosan reflektál saját alkotására.⁹³ A második szofisztika eszmeiségének és poétikai-retorikai eszköztárának, stílusának, az ekphraszisz és szillepszis alakzatainak használatával olyan hiperreális világot tud teremteni, amelyet nemcsak a narrátora, de naiv olvasója is csodálattal szemlél, miközben a hátuk mögött Longosz ironikus mosollyal összekacsint a szavait értelmezni törekvő befogadóval.

D. TÓTH JUDIT

ny. egyetemi docens

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

toth.judit@arts.unideb.hu

Closure and Completeness

(*Longus's Daphnis and Chloe*)

Abstract: Longus's influential novel, *Daphnis and Chloe*, is barely present in Hungarian literary education. This paper sets out to provide a methodological example for the understanding of the novel by applying some basic poetic-narratological aspects and by doing this the distance between ancient culture and today's reader can be reduced. The interpretation of the novel starts with the most important questions expressed in the prologue (*prooimium*): the unanimity

⁹¹ HUNTER, *i. m.*, 54, vö. 30–31, ahol Hunter Daphnisz Orpheusszal való „azonosságát” vizsgálja meg a regény bizonyos epizódjaiban. A zene és Erósz kapcsolatához vö. CHALK, *i. m.*, 37–38.

⁹² HARDIN, *i. m.*, 17.

⁹³ Vö. ALVARES, *i. m.*, 26. Bierl szerint Longosz regénye önmagát mint a második szofisztika irodalmi eszméinek meta-poétikus kritikáját nyilvánítja ki. BIERL, *i. m.*, 23.

and difference between the real and the fictional author/narrator; the role of intertextuality; the interconnection of word and image, the novel as ekphrasis; the understanding of the relation between nature (*physis*) and human creation (*technē*). Then it continues to explore the characters of the two protagonists, Daphnis and Chloe, the gods who have a role in their love and experiences (Eros, Pan, and Dionysus), the threatening external forces, and the most crucial questions of space, time and bucolic idyll. All these are subordinated to the most significant interpretational possibilities (the novel as the allegory of Love), which provides the opportunity to show the author's, Longus's, ironic perspective.

Keywords: antique novel, pastoral novel, bucolic idyll, Longus, Daphnis and Chloe, the allegory of Love

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/12-37](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/12-37).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

