

Nők és kertek a *Daphnis és Chloé*ban

Egy görög regény kettős elemzése

Derhán Kamilla

Bevezetés

Tanulmányomban, mely új perspektívákat ígérő szempontból elemzi Longos regényét, Chloé alakját és azt a sajátos viszonyt helyezem a fókuszba, ahogy Chloé önmagához, Daphnishoz és környezetéhez kapcsolódik. A szakirodalomban sem ismeretlen az a nézőpont, miszerint Chloé érdekfeszítő módon eltér attól, amit egy szerelmi regény hősnőjétől elvárunk: Chloé – különösen a regény első felében – markánsan aktívabb Daphnisnál, mind fizikai, mind szellemi értelemben. Feltételezésem szerint ez azzal magyarázható, hogy a regény főszereplője végső soron Chloé, nem pedig Daphnis. Ezt egyrészt alátámasztja, hogy Erós kifejezetten Chloéból (az ő történetéből) szeretne mítosz alkotni (παρθένον, ἐξ ἧς Ἔρως μῦθον ποιῆσαι θέλει, „a lányt, akiből Erós mítoszt akar csinálni”, II. 27, 2),¹ és ez a mítosz maga lesz a könyv, lényegében folytatva a regényben elmesélt *aitionok* sorát. A másik alappillér épp ez a három *aition*, Phatta, Syrinx és Échó története. E három történet központi témája, bár eltérő szinten, a következő: adott egy fiatal lány (Phatta, Syrinx) vagy nimfa (Échó), akit egy férfi vagy isten (esetünkben Pán) ostromol a szerelmével. A lány elutasítja, így az „udvarlás” erőszakba és üldözésbe csap át. Mindhárom történet a pásztori élet egy-egy elemét magyarázza meg a gyermekeknek, elsősorban Chloénak, ugyanis a háromból két történetet Daphnis mond el a lánynak. Phatta a galamb történetét meséli el, Syrinx a pásztorsípét, Échó pedig a visszhangét. Az *aitionok* egyszerre mutatnak követendő és kerülendő példát mindkét gyermeknek, de amennyire elüt a regény az *aitionok* végkifejletétől (például Daphnis sohasem követ el erőszakot Chloén), más aspektusból épp annyira rájuk is játszik (Chloé is átesik egy bizonyos *metamorphosison*). Elsődleges témánk tehát annak feltárása és bemutatása, hogy Chloé milyen markánsan elüt a számára mintául szolgáló nimfáktól és pásztorkányoktól, a szerelmi regények hősnőitől. A tanulmány második felében a regényben található két kertleírás fogom tárgyalni. A két téma között több szempontból is összefüggés található, többek között a nők és kertek közötti szimbolikus kapcsolatot igyekszem feltárni, és hogy a kert kinézete, az ott történő jelenetek mennyiben harmonizálnak Chloé és Daphnis karakterével. Lamón kertje nem csak Chloé, Daphnis és kettejük kapcsolatának szimbóluma,



1. kép. Daphnis és Chloé. Dísztetterv az első felvonásból. MS Thr 414.4 (9),
Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University
(forrás: Wikimedia)

hanem a hajadonságé, az anyaságé és a termékenységé is, sőt egy sajátos mikrokozmoszként leképezi a regény egészét és főbb témáinak mindegyikét (nő–férfi, város–vidék, művészet–természet, ártatlanság–érettség). Emellett arra próbálok majd rávilágítani, hogy milyen kapcsolat áll fent Lamón és Philéas kertje között, ugyanis a két kert között adódó különbségek tükrözik a gyermekek fejlődésében bekövetkezett változásokat, illetve azt, ahogy a körülöttük zajló eseményeket és a világot felfogják.

I. Chloé: Mítosz, minták, aktivitás

1. Mítosz és erőszak – Chloé előképei és a velük való azonosulás

A könyv egyik legszembeütőbb alaptémája a gyermeki tudatlanságból, ártatlanságból a szociálisan elfogadott és tanult normákba való átlépés. A kettő közötti átmenet tanulmányozása során azonban Longos számos másik témát is felvet: felmerül, hogy mi az erőszak (*bia*) funkciója a nemi érésben, és hogy ez az erőszak, átvitt és nem átvitt értelemben is milyen hatást gyakorol a két félre.

Szoros értelemben az erőszak és a fájdalom a világ szerves és elválaszthatatlan részei. Istenek, emberek, állatok szintjén is a férfi és férfi közötti rivalizálás, a női és férfi princípium közötti eltérés eredményezi. A könyv lelegejétől, a fájdalomban vajúdó anya képétől kezdve a nőtény kecskéért vívó bakokon át a Lamón kertjében látható kegyetlen dionysosi képekig mindenhol felsejlik és a háttérben fenyegetően meghúzódik az erőszak, mely jellegzetesen, ám nem kizárólagosan, maskulin aspektusú. Longos regénye a felszínen bájos és kellemes pásztori idillt mutat, de ebbe az idillbe akarva-akaratlanul beront a városi számítás és erkölcstelenség, vagy épp maga a pásztori élet kegyetlen realitása árnyalja a szerelmesek útját (legyen az akár farkas, akár ember). Különösen az utóbbi aspektust nehéz észrevenni, ugyanis a narrátor csak el-elhinti az arra való utalásokat, hogy Lamónt és Dryast a gyermekekben elsősorban az általuk megszerezhető név és pénz érdekli, vagy hogy mind Chloé, mind Daphnis erőszak áldozataivá válhatnak szépségük miatt, nem beszélve arról a tényről, hogy minden pásztori szereplő Dionysophonés voltaképpen rabszolgája, és az úr minden kénye-kedvének ki van szolgáltatta.²

Átvitt értelemben az erőszak a harmónia előtti szükséges rossz, amelynek elfogadásával és megértésével *terpsis*, 'gyönyör' köszönt a befogadóra. A legszemléletesebben ezt a regényben látható három *aition* reprezentálja. Phatta, Syrinx és Échó átváltozása elsősorban zenei *terpsis*, hiszen mindhárman valami zenével kapcsolatos tárgygyá, fogalommal válnak. Bár maga Chloé is muzikális lény, hiszen szépen fújja a *syrinx*-et és hallgatnak énekére a birkák, ő nem ilyen átváltozáson esik át. Chloé mítosszá és feleséggé változik: mint mítosz és mint regény az olvasónak okoz majd *terpsist*, Daphnis számára pedig hitvesi és anyai *terpsist* fog nyújtani.³ Ez a rendező erő lehet akár Erós, vagy akár a *techné* is.⁴

A bevezetésben már említett *aitionok* fokozatosan válnak egyre erőszakosabbá, azzal párhuzamban, hogy Daphnis és Chloé hol tart a szerelemben és a szexuális érésben. Két mítoszt maga a fiú mesél el a lánynak (Phattát és Échót), köz-

ben akaratlanul megmutatva az olvasónak, mennyire fogja fel a történetben rejlő erőszakot.

Phatta történetében az erőszak bűjtatott, és nem is feltétlenül szexuális aspektusú: egy szép hangú pásztortalányt énekversenyben legyőz egy pásztorfiú, ezzel elcsábítva a lány kilenc tehenét. Phatta bánatában és szegényében kéri az isteneket, hogy változtassák galambbá, ami az ókorban a szüziesség, a hajadonság és a szerelem szimbóluma. Érdekes metamorfózis az *aitionban* Pán és Pytus története, amiről Phatta énekel, és amellyel lényegében előrejelzi saját szomorú sorsát. Daphnis maga mint narrátor azonban nem fogja fel egyik szinten sem az erőszakot,⁵ úgy meséli Chloének a történetet, mint a galamb származását bemutató, ártatlan *aitiont*, és a lány sem lát bele többet.

Syrinx mítosza egy köztes állapotot jelent az *aitionok* sorában és a gyerekek szerelmi érésében is. Itt már sokkal markánsabban előtérbe kerül a tényleges erőszak, viszont úgy tűnik, hogy a gyerekek még mindig nem fogják fel, mi leselkedik rájuk. Míg Phatta történetében a zene és a zenében való alulmaradás volt a leggyilkosabb dolog, addig itt Syrinxet Pán a folyamatos visszautasítás és csúfolás dacára üldözi és kergeti a halálba. Megfigyelhetjük, hogy míg Phatta történetében is ott bujkált Pán, itt már nyíltan a színpadra lép. Ezt még inkább kiemeli az a tény, hogy az ünnep, amin ezt a történetet Lamón elmeséli, afölötti örömben zajlik, hogy Chloé megmenekült az isten közbenjárásával a méthymnéi hajósoktól (II. 34, 1). Pánnak persze ott is volt valami ijesztő és borzasztó kvalitása (ahogy az általában az istenre jellemző), miként megjelent a kapitány álmában és félelmet keltett az egész legénységben, de ott nem akként a predátorként jelent meg, mint az *aitionban*. Furcsa, hogy a lány megmentőjéről, patrónusáról épp egy ilyen történetet kell felidézni, ahol ő maga a pásztorfiú és nimfák ősnemzese.⁶ Chloé, ahogy azt majd a későbbiekben, a gyermekek eskütételénél láthatjuk, valamit már érzékel abból, hogy Pán megbízhatatlan, és hogy valami olyan erő, amivel vigyázni kell (II. 39, 1–6). Mégis, a lány megmenekülése feletti ünnepségen együtt táncolja, játssza el Daphnisszal a történetet, és egyikük se mutatja jelét annak, hogy felfognák a történetben rejlő agresszivitást (II. 37, 1–3).⁷

Échó története jelenti a csúcspontot, egyrészt azért, mert ez a legerőszakosabb, a legelvontabban muzikális, és ez épül be leginkább a szereplők életébe. A legerőszakosabb, hiszen a nimfalány Échót, Chloé harmadik (Pitysszel együtt negyedik) előképét Pán darabokra tépeti a pásztorokkal az elutasítás fölötti szerelmi dühében. Muzikális, hiszen Échóból visszhang lesz. Ezt a történetet Daphnis már úgy meséli Chloének, hogy elvesztette szüzességét, és Lykainion tanítása alapján pontosan tudja, hogy mit rejtenek Erós „dolgai” és neve. Félti Chloét és félti önmagát, mert nem akar Pánná válni, nem akarja, hogy olyan fájdalmakat álljon ki Chloé, mint Échó. Viszont azzal is tisztában van, és ezt is megpróbálja átadni Chloének, hogy az erőszakra azért van szükség ebben a történetben, mert Échó a szüzességét őrizve mond nemet Pánnak (III. 2, 23), és ez Erós és Pán szemében a természet harmóniájával homlokegyenest szembemenő magatartás.⁸ Eróst, mivel ő maga a természetet mozgató erő s harmónia, ahogy arra már Philéas is megtanította őket (II. 4–7), nem lehet megkérdőjelezni, ahogy Lamón és Dryas sem merte megkérdőjelezni döntését, mikor álmukban látták, noha nem ismerték fel az is-

tent.⁹ Bármennyire is igyekszik Daphnis megmaradni önmagának és nem Pánná válni, kétséges, hogy ez sikerül-e neki. Részben egyetértek J. R. Morgan megállapításával, miszerint a gyermekek a házassággal felveszik a nekik szánt *aitioni* szerepeket, ez Winkler szerint is elkerülhetetlen.¹⁰ Chloé kétségtelenül elfogadja sorsát, átadja az irányítást Daphnisnak. Másrésztől véleményem szerint kijelenthetjük, hogy Daphnis, bár szinte görög férfivá válik a regény végére, nem válik olyan erőszaktevővé, mint Pán, Dorkón vagy Lampis. A regény legeslegvégéig az a célja, hogy boldoggá tegye Chloét, és ezt már nem is annyira a szexuális együttlét, hanem a házasság jelenti majd számára – kettejük ezen aspektusára és céljára az utolsó fejezetben még kitérek.

Chloé tehát a fent bemutatott női példákkal találkozhat. Kérdéses azonban, mennyiben veszi át az általuk kínált viselkedésmintákat. A mítoszok, melyek sorába természetesen ő is bekapcsolódik (II. 27, 2), arra tanítják Chloét – akár megérti, akár nem –, hogy egy kapcsolatban van az alárendelt (női) fél és a domináns (férfi) fél, ami önmagában egyenlőtlenséggel és feszültséggel jár. Mielőtt még az egyenlőtlenség meglétét és kialakulását vizsgálnám, érdemes tisztázni, miben hasonlít és miben különbözik Chloé előképeitől.

Chloé maga is szinte nimfa, neve, alkata, személyisége is mind őket idézi, a regény során számtalanszor van hozzájuk hasonlítva. Szinte szülő-gyermek vagy legalábbis testvéri kapcsolatban állnak, hiszen a regény elején a nimfák barlangjában találunk rá. Láthattuk, hogy szoros kapcsolat áll fent emellett közte és az *aitionok* lányalakjai között is, hiszen éppúgy, ahogy ők is, Chloé is átesik egy *metamorphosison*: éretlen, vad lányból városi, felnőtt asszony lesz, aki megtanulja és felfogja azokat a szociális struktúrákat, amik mentén el lehet jutni a megbecsült és elfogadott házasságkötésig. Ezek a struktúrák, így maga a kulturális rendszer is örökletesen erőszakosak, de szükség van rájuk a természetes impulzusok továbbvezetéséhez.¹¹ Chloé nyiladozó felfogása Erósról, az erőszakról és erről a rendszerről kezdetben alapvetően felhőtlen: szerelembe esése Daphnisszal, ahogy Dorkón közeledését és majdnem-erőszaktevését felfogja, ahogy az *aitionokat* értelmezi, mind-mind elsiklanak a lényeg felett, és abszolút nem érzékeli, hogy szüzsége jelentőséggel bírma – egészen addig nem, amíg meg nem jelenik a házasság és az azzal járó elvárások, kötelezettségek.¹² Azonban Chloé, előképeivel szemben egyrészt szerelmes a rá vágyó Daphnisba, másrészt talán gyermeki naivitásánál fogva, leperog róla mindennemű külső erőszakotétel (Dorkón, kalózok, Lampis).

Chloé karakterének célja nemcsak az, hogy egy újabb átváltozott lány legyen, nemcsak az, hogy Daphnis érését segítse, és nem csak az, hogy Erós mintát állítson vele. Chloé ugyanis, főleg a regény első felében, szembetűnően aktív jelenség. Jelleme éles ellentétben áll érettségének ezen a szakaszán az *aitionok* nőfiguráival, míg a cselekmény előrehaladtával fokozatosan alá kényszerül vetni magát Daphnisnak és a szociális mintáknak. Viszont Chloénak rá kell ébrednie arra, hogy az ezzel járó erőszak és fájdalom nem egy kellemetlen véletlen, ami elkerülendő, hanem sorsszerűen van megírva a szociálisan felépített valóság premisszáiban. Azonban míg Daphnis ezt megéli, át- és belátja, addig Chloé szexualitása törekény és sebezhető marad, és majd csak a regény legutolsó mondatában fog erre igazán rádöbbenni.¹³

Chloé számtalanszor megtapasztalja törekényiségének árnyékát, akár felfogja ezt, akár nem: így például a már említett megmenekülés-jelenetben, ami után közvetlenül megmentőjét mint erőszakos istent éneklik meg (II. 34, 1–3).¹⁴ Az almafa-jelenet (III. 33, 3 – 34, 3), ahol Sapphó egy nász dala sejlik fel, szintúgy azt mutatja, hogy Chloé mindegyre veszíti el azt a sugárzó önállóságot, amivel a regény elején bír: Daphnis már nem hallgat rá, ignorálja, csak azért is lehozza neki a fán maradt legutolsó almát. A lány szépen, lassan, és huszonegyedik századi feminista nézőpontból olvasva szomorú bizonyossággal csúszik bele a neki kialakított szerepekbe, viselkedésmintákba. Hasonló szimbolikával bír Lamón kertjének meggyalázása (IV. 7, 2–4): Lampis, elutasítása feletti dühében rongálja meg a kertet, amivel szimbolikusan magát Chloét (és Daphnist) is megbecsteleníti.¹⁵ Mindezekről a példáról még részletesen szólni fogok, ugyanis a következő szakaszban kulcsfontosságúak lesznek annak bemutatásában, hogy az aktív, élettel teli Chloé miként alakul át egy háttérbe húzó, „néma tanonccá”, ahogy Winkler fogalmaz.

2. Chloé és Daphnis aktivitása

Az előző fejezetben láthattuk, hogy a karakterekre előre kiszabott, szociális normáknak megfelelő életút vár: Daphnisnak Pán, a görög férfi, Chloénak pedig a nimfák, a görög nő sorsa. Aktív és passzív szerepekről beszélünk, nem feltétlenül csak szexuális értelemben, ugyanis a gyermekek tanulási útját, megismerő képességüket is jellemzi ez az ellentétpár. Ahogy már korábban említettem, megfigyelhető a regényben egy fokozatos váltás ezek között a szerepek között: Chloé az első, aki szerelmi „öntudatra ébred”, és ő dominál az első két könyvben mind a szerelmi megismerés, mind a kapcsolatban való aktív részvétel szempontjából.

A szerelemre ébredés első lépcsőfokánál kell kezdenünk vizsgálódásainkat. Longos regénye elüt a többi ókori szerelmi regénytől annyiban (de nem csak ebben!), hogy a szerelem itt egy lassú, apránként kibontakozó folyamat, nem pedig első látásra, villámcsapás-szerűen történik. A szerelmi regényekben sokszor a szereplőknek nem a házasság a célja (mint például Habrokomesnek és Anthiának az *Ephesiakában*), hiszen az a regény elején már megtörtént. Ezekben a regényekben az egymástól való elválás keserősége, az újra egymásra találás a téma. Longos regénye ezen több ízben túlmutat: a (túl) fiatal szerelmesek nem tudják, nem értik, hogy szerelmesek. Nem értik sem vágyaik, sem vonzódásuk. Számukra a cél – együtt élni, majd megházasodni – csak sokára, apránként világosodik meg. Longos regényében nem kell kontinenseken át utaznunk ahhoz, hogy óriási távolságokat tegyünk meg – megteszi ezt helyettünk a két gyermek, ahogy a szemünk előtt felnöttek érnek, értelmezve önmagukat és helyüket a világban.

Daphnisnak és Chloénak épp annyira célja definiálni és lokalizálni érzéseiket, mint amennyire meg akarják érteni – mint két igazi, vérbeli tinédzser –, hogy micsoda az a szerelem és szexualitás. A két gyermeknek közel sem egyértelmű, hogy mit és miért éreznek. Általában a narrátor nem magyarázza el nekünk, olvasóknak jobban, hogy mi miért zajlik le a gyerekekben – általában ők fókuszálják érzéseiket, és ezt Longos olykor nem kevés iróniával kezeli. Egy helyütt például, amikor Chloé

először szenved a szerelemtől, Longos azt írja róla: Οὐδὲ βοῶς οἴστρω πληγείσης τοιαῦτα ἔργα, „Annyi nyugtot sem lelt, mint a bögöly kergette borjacska” (I. 13, 6). Ahogy arra Temmerman is rámutat, a csipkedő bögöly nagyon jól példázza a kifejezés többértelműsége által keltett feszültséget, ugyanis a nemi kényszer okozta nyugtalanságra utal.¹⁶ Ez a nemi készletés azonban sosincs szó szerint nevén nevezve. Mitől szenvednek úgy a gyerekek a szerelemben eséskor? Csak egymásra gondolnak, nem esznek, nem isznak, nem alszanak, ha nincsenek együtt: de ők maguk nem tudják, hogy ez azért van, mert hiányoznának egymásnak, vagy mert vágnak a másikra, ne adj isten, mert féltékenyek. A szüret erre egy igen szemléletes példa: Daphnist dicsérik a lányok, egyikük még meg is csókolja, aminek Daphnis örül, Chloé pedig igen szomorú, amikor pedig a fiúk udvarolnak Chloének, ugyanez fordítva (II. 2, 1–3). Mégse tudják megfogalmazni azt, hogy amit éreznek, az bizony féltékenység.¹⁷

Ezen „első lépést”, tudniillik hogy szerelmes lesz, Chloé *teszi meg*. Persze, szerelemben *esni* inkább passzív, mintsem aktív értelmű, ezért használtam inkább a *lépést tenni* kifejezést. Az első állomás, ahol Chloé aktivizálja magát, az Daphnis kimentése a farkasnak állított gödörből (I. 12). Milyen érdekes, ha megfigyeljük, hogy a regényen végigvonuló farkasmotívum itt is ránk köszön, és a két szerelmes végső soron ismét egy farkas révén kerül közelebb egymáshoz. Daphnis két verekedő hímkecskét üldözve esik a verembe. Chloé az, aki azonnal segítségért szalad, és vissza is érkezik Dorkónnal (újabb farkas!). Mondhatnánk: Chloé segítségért szalad – ez azt mutatja, hogy ő maga nem elég a helyzet megoldásához, és kell egy másik férfi, egy aktív alak, aki segít. Azonban itt jön a csavar a jelenetben, az a csavar, ami Chloét teszi véleményem szerint Daphnis igazi megmentőjévé: Καὶ σχοῖνος μὲν οὐκ ἦν, ἡ δὲ Χλόη λυσαμένη ταινίαν διδῶσι καθεῖναι τῷ βουκόλῳ, „Kötél azonban nem akadt, hanem Chloé leoldozta kebléről a melltartó szalagot, és azt adta oda, hogy leeresszék” (I. 12, 4). Chloé megoldja melltartó övét, és azzal húzzák fel *együttesen* Dorkónnal Daphnist. Chloé végig kifejezetten aktív szerepet tölt be a jelenetben, ugyanígy általa (és mellékesen Dorkón által) fog megmenekülni Daphnis a kalózok kezéből majd később, a második könyv végén.

Chloé az imént leírt jelenetben még csak barátságból segíti ki a fiút: a konkrét szerelemre ébredés közvetlenül az után jön, hogy Daphnis megmenekült, és Chloé elvezeti őt a nimfák barlangjába fürdeni. Érdekes, hogy pont erre a helyre esett a választása – bár nem kizárólagosan övé a barlang, hiszen tudjuk, hogy számos pásztori ajándék van ott a nimfák szobránál (I. 4, 3), mégis ez az a hely, ahol Chloét szoptatta az anyabarány, ez az a hely, ahol Dryas rátalált, és ez az a hely, ahol a későbbiekben oltárképeken megörökítik majd kettejük történetét Daphnisszal. Chloé számára tehát ez a barlang intim, szívéhez közel álló hely.¹⁸

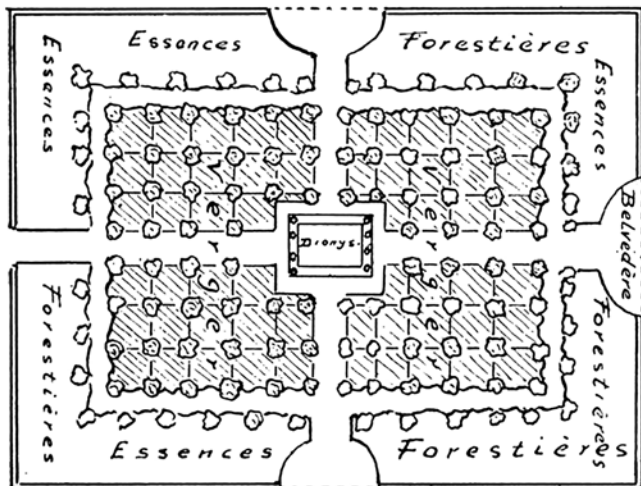
Daphnis itt fürdik meg a forrásban. Chloé, ahogy nézi a fiút, először döbben rá fizikai szépségére. A műben egyébként elsősorban a fizikai szépség által gerjesztett tetszést és szerelmet ismerjük: a szüreti mulatság évődő lányai és ifjai mind kinézetük révén dicsérik a gyermekeket és hasonlítják őket istenekhez (II. 2, 1–2), és a városiak is éppen szépségükért csodálják őket, főleg Daphnist.¹⁹ A testi érés és az arra való rácszmelést árnyalhatja a tény, hogy a lányok korábbi (elsősorban fizikai)

érése az ókori orvosi irodalomban, sőt köztudatban is létező elképzelés volt. Ahogy majd valamivel később látni fogjuk, Chloé mintha valahogy ösztönösen tisztában lenne ezzel.

Chloé tehát szerelmes lesz. Az ezzel járó „tünetek” nem is maradnak el. Először, gyermeki naivitásában – és ahogy az az ókori szerelmi irodalomban elterjedt gondolatmenet volt – először betegséggel azonosítja állapotát. Chloé azonban nem ugyanúgy reagál erre az állapotra, mint Daphnis; Chloé következtetni próbál a fiú cselekedeteiből arra, hogy vajon egyszerre miért látja szépnek őt. Talán a forrásvíz változtatta széppé (I. 13, 2)? Talán a pásztorsíp, amin játszik (I. 13, 4)? Chloének okvetlenül ki kell próbálnia, hogy ő is megfürdik a forrásban, hogy a fiú *syrixén* játsszon, hátha ő is megszépül, hátha megtalálja azt a valamit, amitől ez a furcsa epedés támadt benne a másik iránt. Chloé tehát azért lesz szomorú, mert keresi ugyan a választ, de nem találja. Ezzel szemben Daphnis, mikor megkapja Chloétól az első csókját, azonnal elkomorodik, nem érti, mit érez, de nem is keresi rá a választ. Szótlan, nem iszik, nem eszik, de nem értesülünk róla, hogy keresné bajára az írt, vagy értetlenségére a feloldozást. Igaz, olvashatjuk egy tépelődő monológját (I. 18), de ez közel sem az a lényegre törő, elszánt próbálkozás, mint Chloé esetében. Daphnis egyébként ugyanígy csak az önsajnálatásra és egy kis sírásra képes, amikor a nimfák hanyagságát vádolja Chloé elrablása miatt (II. 21–23), valamint a regény legvégén is, amikor Lampis rabolja el a lányt (IV. 28, 1–3). A nimfák persze nem hagyják kegyeltjüket elveszni, Erósról nem is beszélve. Ezzel szemben emlékezzünk: mit tett Chloé, amikor Daphnis bajba jutott, és ne felejtjük, miként fogja megmenteni majd a kalózok kezéből (I. 29–30).

Ez az aktív kísérletezés furcsa a szerelmi regények hajadonjainak viselkedéséhez képest. Abszolút nem konvencionális szeretőkről van itt szó: már önmagában az, hogy Chloé előbb kezd el érni, és hogy Daphnis nem válik aktív cselekvővé, amíg be nem tölti a tizenhatot, furcsa a szerelmi regények megszokott dinamikájának dimenziójában. Az általánostól való elütés különösen Chloé ezen kezdeti „erőszakosságában” rejlik – ezt inkább házasságokról (vagy) szokás tartani és mondani, ironikus felhanggal agressziójukról.²⁰ Érdekes párhuzam, hogy egyébként bármennyire is nem konvencionális ez a szerepfelosztás, az *Ephesiakában* például ugyanígy alakul a szerelmesek aktivitása: Anthia (‘virág’, még egybe is cseng Chloé nevével) az, aki szüzességét mindenáron védi és megtartja férjének, Habrokomésnek. Egészen odáig is elmegy, hogy megöli a férfit, aki meg akarja erőszakolni őt (IV. 5, 5). Habrokomés, épp ellenkezőleg, passzív szerelmi ellenfeleivel szemben. A regényben van a szerelmeseknek egy homoszexuális ellentétpárja is: érdekes, hogy náluk az aktív–passzív szerep viszont a tradíciókhoz vártan alakul, ugyanis Hyperanthés, az *erómenos* a passzív áldozat, míg Hippotheus, az *erastés* az aktív megmentő.²¹

Chloé tehát ekkor már szerelmes Daphnisba, a fiúnak azonban erről fogalma sincs. Ez az a pont, ahol Chloének cselekednie kell: mikor Daphnis és Dorkón a bukolikus minta mentén szópárbajba kezd, ő elnököl és csókot ígér a győztesnek. Chloé – természetesen – Daphnist kiáltja ki győztesként, és meg se várja, hogy a fiú lépjen, rögtön felugrik és szájon csókolja őt (I. 17, 1). Ettől kezdve Daphnis is szerelmes lesz, de ez elsősorban Chloé machinációinak köszönhető. Innentől fogva Daphnis és Lykainion együttlétéig Chloé lényegében Daphnis



2. kép. Lamón kertje (Grimal 1957, 212)

szexuális ébredésének cseppet sem szégyellős irányítója – a fiú szerelembe esésének másnapján ismét fürdeni csábítja Daphnist (I. 13, 5).²² A sértődött, Dryas által kérőként is elutasított Dorkón erőszak kísérlete ezzel szemben egy olyan jelenet lesz, amiről korábban szóltam: itt sejlik át először Chloé szexualitásának alapvető, de még el nem ismert, fel nem fogott sérülékenysége (I. 20–21).

Chloé kontrollpozíciója tehát továbbra is megmarad, bár Daphnisban is felsejlik jövőbeni aktivitása, amikor elmeséli Phatta történetét, akaratlanul is sejtetve a szociális normát, a női passzivitást és a férfi aktivitást. Korábban már érintettem, hogy milyen kapcsolat áll fent a mítosz és Chloé között. Chloé azonban közel sem jut Phatta sorsára, sőt épphogy fordítva játszódik le a mítoszjelenet (I. 28–31): Daphnis (pásztorfiú) az, akit elrabolnak Dorkón teheneivel együtt, és Chloé (Phatta) az, aki megmenti őt pásztorsípjának énekével. Chloé heroizmusát a társadalmi elvárások és a felnőttek hozzáállása fogja elnyomni a későbbiekben, amivel párhuzamosan Daphnis aktivitása nyer majd teret.²³ Chloé mindemellett itt is tudatos döntést hoz: csókot ad Dorkónnak, és ezt a csókot eltitkolja Daphnis elől, mert szégyelli. Érzékeli, bár még nem tanulta meg Philétástól, hogy a csók valahogy a szerelemhez kapcsolható, és azt is, hogy valami rosszat tett, „elárulta” Daphnist és szerelmüket.²⁴ Chloé érzékeli, hogy Daphnis árulásnak venné a csókot, de Chloé maga tudja, hogy nem volt az, mivel a csók mögött nem rejtett igaz érzélem. Hasonló lesz a helyzet, amikor már Daphnis lesz érett pozícióban, és ő fogja majd eltitkolni Lykainionnal való „találkozását”.

Dorkón temetése után Chloé tovább alakítja Daphnis érzelmi érését és testi ébredését: *elviszi* fürdeni (*ἀγαγοῦσα*), és még provokálja is, ugyanis ő is megfürdik, mert saját példájából tudja, hogy miként hat ez a szerelmesre – Daphnis azonban továbbra sem érti érzelmeinek lényegét (I. 32).

A második könyv megtartja Chloé pozícióját, de lassan már Daphnis is elkezd érteni a leckét. Philétas tanításával új szintre lép kapcsolatuk. Már ismerik Erós nevét, és virágnyelven „használati utasítást” is kapnak hozzá, amit persze nem értenek: a csókolózás, ölelkezés, az hagyján, na de meztelenül feküdni egymás mellett? Mit jelentsen ez? A két gyermek

próbálkozik és próbálkozik, de nem tudják, mit kéne csinálniuk pontosan. Ezekben az elkészerítően komikus jelenetekben továbbra is Chloé az iránymutató: aktívan és tudatosan dönti el magában, hogy nem fekszenek le egymás mellé meztelenül (II. 10, 3),²⁵ mert ez egyszer nem akar ő kezdeményezni (és bizonyosan számos korunkbeli tinédzserlány rezonálhat ezzel a gondolatmenettel), míg Daphnis, nemes egyszerűséggel, említeni se meri a dolgot: μήτε τοῦ Δάφνιδος τολμῶντος εἰπεῖν, μήτε τῆς Χλόης βουλομένης κατάρχεσθαι, „mert Daphnisz sem mert előhozakodni vele, és Chloé sem akarta kezdeni” (II. 10, 3). Valóban, Daphnis nem *mer*; Chloé pedig nem *akar* kezdeni, és ezen az a tény sem változtat, hogy egyikük sincs még birtokában a tudásnak, ami segítene nekik áthidalni az „utolsó akadályt”.

A második könyvben, a méthymnéi ifjakkal kialakult bonyodalomba Daphnis is belekeveredik. Érdekes megfigyelni, hogy a tárgyaláson Daphnis „védőbeszéde” után elsirja magát: τοῦτοις ἐπεδάκρυσεν ὁ Δάφνις, „Így szólt Daphnisz, és sírva fakadt” (II. 17, 1). Gyermeki megbántódásában vagy férfiúi felindultságában, nem tudjuk. Ez kétségkívül nagyon megindítja a jelenlévő pásztortársait, és amikor a méthymnéiek ismét megkötoznék, ellenállnak, majd nagy verekedésbe kezdenek, amiből Daphnis is kivieszi a részét. Ahogy a pásztorok a méthymnéieket üldözik, Chloé egyszerűen kiemeli Daphnist ebből az örületből. Csendben, békében elvezeti őt a nimfák barlangjához (Διωκόντων δὴ τοὺς Μηθυμναίους ἐκεῖνων ἢ Χλόη κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἄγει πρὸς τὰς Νύμφας τὸν Δάφνιν, „Mialatt a pásztorok azokat üldözték, Chloé békeségben a nimfák barlangjához vezette Daphniszt”); megmossa sebeit és arcát (καὶ ἀπονίπτει τε τὸ πρόσωπον ἡμαγμένον ἐκ τῶν ῥινῶν ῥαγείσων ὑπὸ πληγῆς τινος, „s lemosta arcát, mert az egyik ütéstől az orra vére is eleredt”); enni ad neki (καὶ τῆς πῆρας προκομίσασα ζυμίτου μέρος καὶ τυροῦ τμημά τι, δίδωσι φαγεῖν, „Aztán kenyeret meg egy darab sajtot vett elő a tarisznyájából, s megetette vele”); majd, mindennek szinte rituális lezárásaként, megcsókolja Daphnist (τὸ τε μάλιστα ἀνακτησόμενον αὐτόν, φίλημα ἐφίλησε μελιτώδες ἀπαλοῖς τοῖς χεῦλει, „De leginkább azzal vigasztalta meg, hogy bársonyos ajkával mézédess csókot adott neki” II. 18, 1). Ez a jelenet regény recepciójában nem kap figyelmet, pedig véleményem szerint igencsak szemléletes. Chloé ismét aktívan tevékenykedik. Mint egy jó, kedves leendő feleség helyreállítja Daphnis testi-lelki egyensúlyát a megpróbáltatások és a harc után.

Azonban Daphnis ennek ellenére érdekes módon nem védi meg leendő feleségét, amikor a méthymnéi csapatok hajói bosszúból visszaérkeznek fosztogatni (és majd Lampisszal szemben sem). Messziről látja a hajókat a hegyekből, első dolga azonban nem leszaladni, figyelmeztetni a kettejük nyájait őrző, védtelen Chloét. Daphnis elbújik egy odvas fába ijedtében, lényegében, ha úgy tetszik, nimfaként viselkedve, átvitt értelemben fává változva (II. 20), szinte mint névrokona, Daphné. Amikor elül a veszély, csak akkor szalad Daphnis, hogy utánajárjon Chloénak (II. 21), és a lány megmentésében sem vesz részt olyan tette készen, mint Chloé az első könyvben, vagy akár az imént leírt jelenetben. Ahogy azt már korábban említettem, Daphnis pusztán összeomlásra, hibáztatásra vagy könyörgésre képes egy stressz-szituációban (II. 22), bár kétségtelen, hogy van valami jogosság abban, amikor nem érti, hogy a saját szentélyük előtt könyörgő árvát miért nem véd-

ték meg a betolakodóktól a nimfák. De az olvasó már tudja: Chloét a nimfák, a görög mítoszok maskulin brutalitásának örökös passzív elszenvedői természetesen nem védhetik meg egy újabb maskulin agressziótól. Csak egy hasonlóan agresszív, erőteljes valaki lehet képes erre: Pán, rajta keresztül pedig maga Erós.

A Chloé megmenekülése fölötti örömnünnepről már részletesen szoltam az Échó jelenet elemzésénél, így a továbbiakban a harmadik és negyedik könyvekre koncentrálok. Ezekről a fejezetekről rövidebben szólok, ugyanis itt kezdjük elveszíteni szeretett pásztorlányunk markáns személyiségét, aki lassan engedelmes, csendes feleséggé változik, Daphnis pedig elindul egy sokkal aktívabb úton.

Daphnis már a második könyvben is némi fejlődést mutatott: itt már hevesebb volt a szerelmi próbálkozásokban: Κατὰ δὲ τὴν τῶν χειρῶν περιβολῆν βιαιότερόν τι τοῦ Δάφνιδος ἐπισπασαμένου κλίνεται ἄνω ἐπὶ πλευρὰν ἢ Χλόη: κἀκεῖνος δὲ συγκατακλίνεται τῷ φιλήματι ἀκολουθῶν. „De ahogy Daphnisz hevesebben ölelte magához a lányt, Chloé oldalt hanyatlott, ő pedig ajkát követve ráborult.” (II. 11, 2). A harmadik könyvben, a hosszú tél alatt férfivá érik, elkezd tudatosabban működni, mint a lány: ὁ δὲ Δάφνις [...] συνετώτερος κόρης (III. 4, 5) a lánynál (már) okosabb Daphnis,²⁶ Οἷα γοῦν ἐνηβήσας τῇ κατὰ τὸν χειμῶνα οἰκουρία καὶ εὐσυχολία πρὸς τὰ φιλήματα ὄργα καὶ πρὸς τὰς περιβολὰς ἐσκιτάλιζε καὶ ἦν ἐς πᾶν ἔργον περιεργότερος καὶ θρασύτερος. „Leginkább Daphnisz, hiszen a téli fogságban s henyélésben férfivá serdült, forróbbak lettek a csókjai, vágyakozóbbak az ölelései, ő maga is hevesebb és bátrabb, mint azelőtt” (III. 13, 4). A tél után már annyira frusztrált, hogy egy Theokritost idéző jelenetben még akár úgyis megpróbálna közelebb kerülni a szerelem gyógyszeréhez, hogy a kecskék párzását utánozza.²⁷ Chloé, bár már megkezdődött a passzivitásba torkolló útja, még megcsillagtatja felismerőképességét: a kecskék állnak, ők fekszenek, illetve felismeri a bak és gödölye közötti aktív–passzív viszonyt is (III. 14).²⁸ Temmerman kiválóan érzékeli, hogy Daphnisz már az is előbbre helyezi az érési folyamatban, hogy feltételezi, hogy jön még valami a harmadik gyógyír után (τὸ ἔργον III. 14, 3), míg Chloé azt kérdi, mi lehetne még azon kívül (Τῆς δὲ πονθανομένης τί πλέον ἐστὶ φιλήματος καὶ περιβολῆς καὶ αὐτῆς κατακλίσεως καὶ τί ἔγνωκε δρᾶσαι γυμνὸς γυμνῆ συγκατακλινεῖς, „Chloé faggatta, mit tud a csóknál, ölelésnél és együtt-heverésnél többet, s mit akar tenni, ha mezítelenül egymáshoz simulnak”, III. 14, 2). Daphnis először hallgat rá, de végül mégiscsak a saját feje után megy, és megpróbálja, amit kigondolt. A szóbeli ellenkezés, bizonytalanság tehát a narratíva ezen pontján már hiábavaló Chloé részéről: „Daphnisé az irányítás”,²⁹ de ha teljes kontrollja nincs is még a fiúnak (hiszen tudatlansága és vágya beteljesületlensége feletti frusztráltságában ismét elsírja magát), az erőviszonyok már átalakulóban vannak, és a fókuszpont is fokozatosan vált át Chloéról Daphnusra.

Az igazi fordulópont a harmadik könyvben következik be, amikor Lykainion bevezeti Daphnisz a „szerelem dolgaiba”, és az együttléttel már Daphnisz is lesz titkolnivalója Chloé elől: egyrészt, hogy megcsalta, másrészt, hogy tudja a szerelmi fájdalom gyógyításának nyitját. Ezt azonban nem meri megosztani Chloéval, mert túlságosan fél attól, hogy a lánynak fájdalmat okoz. E kritikus információ birtoklása azonnal meg-

cseréli a két gyermek szerepét: Daphnis előnyben van tudása miatt, és ez az előny továbbra is meg fog maradni. Még annyit sem tud megosztani Chloéval, hogy miért nem akar már meztelenül feküdni vele, a lány pedig csodálkozik, de karakánsága kopik, így túl szégyellős rákérdezni az okra (III. 24, 3).³⁰ Már említettem, hogy ennek a tudásnak a birtokában, ezt sejtetve meséli el Chloének Échó történetét. Daphnis tehát fokozatosan nyitogatja férfiúi szárnyait, aminek egyik legszebb példájáról már korábban, az előző fejezet végén szoltam: lehozza az utolsó almát Chloének a fáról. Ez nem csak a férfiúi bátorság és dominancia jele, hanem a szexuális dominanciáé is. Chloé mint nő itt már nem bír irányítással Daphnis és saját szüzessége felett.³¹ Ebben a jelenetben Chloé még utoljára megcsillagtatja aktivitását azzal, hogy mivel nem hallgattak rá, duzzog, nyájához szalad mérgében. Otthagytja Daphnisz, mert az nem figyelt rá (III. 34, 1). Daphnis azonban a lány melle közé ejti az almát, majd Aphroditéhoz hasonlítja. Chloé kontrollvesztése tehát itt már teljes és végleges.

A harmadik könyv emeli be témaként a házasságot, és ezzel új célt, új módot teremt a szerelmeseknek arra, hogy olyan szoros kötelék kegyen kettejük között, amilyenre vágnak, és amely intézmény lehetővé teszi Daphnis számára, hogy ne csak egy újabb Pán legyen a mítoszalkotó Erós történeteinek sorában – törvényesen, szerelemből akarja Chloét magáévá tenni. Daphnis célja így már nem más lesz, mint görög férfiként a szokások és normák szerint egybekelni kedvesével. Itt jelennek meg életében először olyan problémák, mint a pénz és a származásbeli különbségek, melyek ugyan eddig is jelen voltak közvetve-közvetlenül a könyvben, a fiú nem vette észre őket, így a narrátor is csak óvatosan mutatta ezeket meg nekünk.³² Azonban Daphnisznak azt is meg kell mutatnia a negyedik könyvben, hogy készen áll gondoskodni kedveséről.

II. Kertek és nők

1. Kertek – physis és techné a regény három kertleírásában

Kertleírást csupán két antik regényben olvashatunk, méghozzá Longosnál és Achilleos Tatiosnál. Érdekes megfigyelni azonban, ahogy arról Robert Littlewood is említést tesz tanulmányában, hogy a bizánci regényekben ennek ellenére szinte kötelező jellegűvé válik beépítésük a narratívába. Az *ekphrasis* általában elsősorban a szépérzékre hat, és bár sokszor és sokan a görög regényekben a történet szempontjából ugyan szép, de felesleges kitérőknek tekintették őket; ez sem Longosra, sem Achilleos Tatiosra nem igaz.³³

A regényt három *ekphrasis* keretezi: a regény legelején a nimfák ligetének és a benne látható képeknek a leírása; Philétas kertjének leírása a második könyvben; végül a negyedik könyvben Lamón kertjének és a benne látható Dionysos-templomnak a leírása. Ez a három *ekphrasis* több ponton kapcsolódik egymáshoz, együtt reflektálnak a regény témáira, egészére, és önmagukban is mikrokozmoszokat jelentenek. A következőkben megvizsgálom, hogy miként illeszkednek ezek a jelenetek a regény egészébe, és hogy miként kapcsolódnak a szerelmesek ééréséhez, miként írják le kapcsolatuk éppen adott szakaszát. Feltételezésem szerint ezek a kertek strukturális

szempontból fontos helyen állnak, és leképezik a gyerekek pszichés érését. Ezt mi sem mutatja jobban, mint a Philétas és Lamón kertje között feszülő ellentét: míg először egy ártatlan és intim játékosság helyszíne a tipikus pásztori környezetként bemutatott kert, másodjára már látványosság, színpad, ahol a város által alkotott pásztorokról vélt elképzelések szint nyervehetnek.³⁴

A regényben az imitáció nem csak egy eszköz, amivel a gyermekek tanuláskorán tudat alatt vagy tudatosan élnek. Az imitáció mint folyamat ábrázolása és tökélyre fejlesztése szinte írói célkitűzés Longos számára, és ezt rögtön egyértelművé is teszi a *prooimion*ban. Az egész mű lényegében egy imitáció imitációja: a nimfák ligetében található oltáron lévő képsorozat történetét írja le a narrátor.

Persze, ez az első „kert” igazából nem is kert, hanem teljesen természetes képződmény, szent liget (*alsos*), eltekintve a benne található képektől. Maga a liget gyönyörű, írja a narrátor, lombos fák övezik és forrás táplálja a fákat, virágokat egyaránt. Maga az *alsos* szó ezen kívül kétszer fordul elő a műben, először Philétas használja megint, kertje (*képos*) szépségének (és szentségének) hangsúlyozására: Κηπος ἐστὶ μοι τῶν ἐμῶν χειρῶν [...], ἂν περιέλη τις τὴν αἵμασιάν, ἄλσος ὄραν οἰήσεται. „Van nekem egy kertem, két kezem művelte [...] Ha nem lenne fallal bekerítve, erdős ligetnek nézhetné mindenki” (II. 3, 3–5). Ezután a méthymnéi ifjak kapcsán hallunk megint *alsos*ról (és *paradeisos*ról!) II. 12, 2–3-nál, és itt már felsejlik, hogy ezek a helyek egyaránt lehetnek természetesek vagy mesterségesek is: παράδεισοί τε καὶ ἄλση: τὰ μὲν φύσεως ἔργα, τὰ δ' ἀνθρώπων τέχνη: πάντα ἐνηβῆσαι καλά. „kertek és ligetek: a természet és emberkéz remekei egyaránt, mind gyönyörű hely arra, hogy a fiatalság örömeinek helyt adjon.”³⁵ És valóban, már az első *alsos* közepén felsejlik a *techné*, méghozzá a képsorozat által. A sorozat lényegében Daphnis és Chloé fogantatását, megtalálását, szerelmüket, kalandjaikat és házasságukat ábrázolja. Fontos párhuzam lesz majd eközött a képsorozat és a Lamón kertjében látható, erőszakos képeket mutató dionysoszi képek között. Még érdekesebb, miként Froma Zeitlin is megjegyzi, hogy a képek szebbek, mint maga a liget.³⁶ Mégis, valahogy a hely szentségének és esztétikájának tökéletességét mind a természet, mind pedig az emberi kéz, a művészet ketőse idézi elő.

Philétas kertje (II. 3, 2ff) ugyan még nem a teljes csúcspontja az *ekphrasis*nak, illetve a *mimésis*nek és a *physis–techné* kettős kapcsolatával való kísérletezésnek, de már egy új lépcsőfokot jelent az úton. Thalia Pandiri szerint ez a kert önmagában is jól leképezi Longos művét: négy fallal körülvett, gondosan ápolt, „mesterséges szent liget”.³⁷ A kert, amint már fentebb írtam, *képos*, ami olyan lenne, mint egy *alsos*, ha nem lenne körbekerítve fallal. A „valami úgy csinál, mint valami más”, illetve a „valami olyan, mint valami más” majd a csúcson, Lamón kertjénél lesz kifejezetten fontos. Philétas kertje is szent tér, ugyanis idelátogat Erós, a történet főmachinátora. Itt zajlik le tehát a regény tulajdonképpen egyetlen *epiphaniája* (ha az álom jeleneteket nem számoljuk, illetve nem tekintjük Dionysophanést Dionysos megtestesülésének). Erós madárszerűen tűnik elénk; a kertben nagyon fontos a madáréneke, ugyanis a már korábban emlegetett muzikalitást hívja elő ismét – valamiféle könnyedséget, játékos légkört idéz a halhatatlan gyermekisten köré. Ugyan majd Lamón kertjének is lesz saját istene Diony-

sos személyében, ott csak közvetetten lesz érzékelhető az isteni jelenlét, illetve játékosságról, zenéről se beszélhetünk majd többet. Chalk egészen odáig megy, hogy a kertben található forrást magával Erós termékeny és jótékony megnyilvánulásával azonosítja.³⁸ Bár ez talán kicsit túlzónak hangzik, mégsem vetném el, hiszen, ahogy Littlewood is megjegyzi, az ember mindenféle természeti erőt asszociált istenekkel: reprodukciós, éltető funkciók miatt szexuális jelentést is nyertek olykor. Nem meglepő, hogy egy szerelmi regényben található kertjelenetnek, illetve az abban lévő forrásnak is lehetnek ilyen vonatkozásai.³⁹ Valószínűleg valóban Erós az éltető erő itt – csakúgy, mint az egész kozmoszban, ahogy azt Philétas korábban kifejti (II. 4–7) –, de miként Morgan is megjegyzi: „de a szerelemnek, akárcsak a kertnek, melyben lakik, emberi segítségre van szüksége ahhoz, hogy elérje teljes potenciálját”.⁴⁰

A két kert ugyan hasonlít egymásra abban, hogy gazdag vegetációval, gyümölcsfákkal, virágokkal, forrással bír, és hogy ez épp annyira a kertész és a természet érdeme is, de mégis teljesen mások a történetre vonatkozó konnotációik, és ezt Zeitlin is így látja, hozzám hasonlóan. Miként ő is megállapítja, Philétas ide vonul vissza, mikor már túl öreg pásztorokodni. Philétas (a bukolika egykori feltalálóját) abban a pillanatban adja át a gyermekeknek a mitológiai tradíciót az istenről, amikor arra éppen szükségük van és fel tudják dolgozni. Épp ezért az első kert a szexuális érés olyan pontja, ami támogatja ugyan, de még nem áll készen a phallikus együttlétre, Philétas meg, mondhatni, már nem áll készen rá. Habár az öreg felidéli Erós mitológiai és filozófiai mindenekfelettségét, tudjuk, hiszen később kiderül, hogy Daphnis és Chloé nem áll még készen a tényleges együttlétre, egészen a könyv utolsó soráig. Ezzel szemben Daphnis, amikor elkezdi dolgozni Lamón kertjén már érett pásztor és zenész, és bár míg Philétas szorosan a pásztori világ része marad kertjében is, addig Daphnis a kertben már szembesül a városi ideákkal és veszélyekkel, ahol művészet és természet bonyolult kapcsolatban áll, és ahol a szexuális érés újabb fokára fog eljutni.⁴¹

Ezen folyamat végpontja és egyben helyszíne Lamón kertje. Egyszer ugyan hivatkoznak rá *képos*ként (IV. 7, 4), de általában kizárólag *paradeisos*nak hívják. A *paradeisos* szót először Xenophón használta, kizárólag a perzsa királyok vadasparkjaira, melyeket a palota és templomkörzetekkel összekötve alakítottak ki, a későbbiekben viszont általában is jelentett kertet a görögben. A szóválasztást indokolhatja a kert mérete, a növények jellege és hogy tele van fákkal – ezt magyarul is inkább parknak, mintsem kertnek hívnánk. Mégis, magával a szóval és a κατὰ τοὺς βασιλικούς, ’királyokhoz illő’ kifejezéssel megidézi azt a vallási többletet, amivel a *paradeisos* eredetileg rendelkezett, és meg is erősíti még azzal, hogy a kert közepében egy templomot helyez el – Dionysos templomát. A szóválasztás indoka véleményem szerint az is lehet, hogy Longos kifejezőbb, egzotikusabb szót keresett, mert maga a kert funkciója is fontosabb Philétas ligeténél. Zeitlin is hasonló következtetésre jut: *paradeisos* az úr kertje, *képos* az egyszerű Philétasé.⁴² Kiemelt szerepét tovább hangsúlyozza a tény, hogy a gyermekeknek konkrét érdeklődése van abban, mennyire esztétikus a kert, mennyire tetszik Dionysophanésnek, a gazdának, akinek áldását kell kérniük házasságukhoz. A kert tehát egy újabb szimbolikus szinttel rendelkezik: a már korábban kifejtett regénytematikát és az írói *ars poeticát* is magá-

ban foglalja és összesíti, másrésről a cselekményben is fontos szereppel bír. Szinte a két főszereplő végső, közös boldogságának megtestesülése, amit Chloé egy kérője meg is rongál, hogy ellehetetlenítse a házasságot – ha nem tetszik az úrnak a kert, nem tetszik majd neki a házasság gondolata sem, hiszen Daphnisnak és apjának kellett volna gondoskodnia róla.

Lamón kertje lényegében nem az ő sajátja, hanem uráé, Dionysophanésé, és Dionysosé magáé, akinek a kert és a benne álló templom szentelve van. Persze, ehelyütt rögtön joggal róhatnánk fel, amit korábban észrevételeztem. Hogy lehetne ez a kert, Dionysos kertje, fontosabb, mint Philétás ligetéé, amit maga Erós, a történet mítoszalkotó karmestere tisztel meg eljövételével? Dionysos jelenléte a regényben kétségtelen, folyamatos utalások hálója szövi át az eseményeket, és a háló közepén valóban valahogy mindig vagy Dionysos vagy Erós található. Dionysos, Pán és Erós regénybeli kapcsolatát, egymásnak való megfeleltetésüket, ennek esetleges orphikus vonzatait, és hogy mindez miként értelmezi át az egész szöveget, mind Merkelbach, mind Chalk kimerítően tárgyalja, így ettől én most eltekintek.⁴³ A kert fontosságával kapcsolatban felmerülő kételyeket pedig a továbbiakban fogom eloszlatni.

A fókuszban álló kertleírást a IV. könyv 2–3. fejezetében olvashatjuk. Ebben a részben kristályosodik ki Longos prózai zsenije. Itt mutatja be természet és művészet összeolvadásának harmóniáját a narrátor, és itt láthatjuk, hogy a *thauma* elérése bonyolult *mimésis*-háló és a teljes összhang révén lehetséges. Ez a tematika és premissza végig jelen van a regényben: az *aition*okban is felmerült már, hogy a természet önmagában tökéletlen, és valami külső beavatkozásra van szüksége ahhoz, hogy elnyerje teljes potenciálját. Míg a gyermeki ártatlanság elhagyásához szükség van a felnőttek agresszív szexualitására, addig az emberi *techné* a természet mellett dolgozik, nem pedig ellene.⁴⁴ A kert tehát egyben összefoglalja a regény két központi kérdését: harmónia és erőszak, művészet és természet kapcsolatát. Pandiri odáig megy, hogy ez a kapcsolat esetleg nem is harmonikus, hanem inkább hierarchikus: „a természet csakis a művészet révén gyönyörködtető”, írja. A pásztori idill szerinte ugyanis csak egy városi produktum, és ez Longos regényében sincs másként. Az ideális környezet, bármiképp is tökéletes, nem reális: a realitást az erre a tökéletességre vesztélyt jelentő dolgok, legyenek azok vidékiek vagy városiak, jelentik.⁴⁵ A kert maga is egyébként erőszak áldozata lesz, ahogy arról Morgan is hasonlóképp emlékezik meg: Lampis teszi tönkre benne a virágokat, mivel elutasították mint Chloé kérőjét. Mintha arról lenne szó, hogy a kertnek is, ahogy minden szépnek a regényben, el kell szenvedni valamiféle erőszakot, hogy átadja helyét egy mélyebb szépségnek. Minden egy nagyobb folyamat része, ahol az emberi szenvedés és veszteség nem végpont, hanem erósi átmenet.⁴⁶

Lamón kertje tehát egy fúzió: a természet spontán szépsége és saját, kétkezi munkájának gyümölcse találkozik itt. A szöveg pontosan, mégis néhol igencsak nehezen követhetően írja le nekünk, hogyan képzeljük el a helyszínt. Pierre Grimal kiváló cikkében elsősorban a *paradeisos*ból kiindulva valamiféle keleties mintát képzel el kilátókkal és sétányokkal, házi- és vadállatokkal, bár ezekről nincs szó a szövegben.

Mi az, amit biztosan tudni lehet? A kertben sok növény mintha önmagától alkotna új formációkat: véleményem sze-

rint egy növénytemplomot a kőtemplom körül. A leírást egy általános összegzés után kívülről befelé, majd belülről kifelé követjük. Megtudjuk, hogy a kert nagyjából száznyolcvanszor százhusz méteres, valamint hogy egy dombon helyezkedik el, ahonnan gyönyörű kilátás nyílik a környező tájra: belátni a tengerrel a legelőig mindent (IV. 2, 1). Ez egyben utalhat arra is, hogy a kert(leírás) egyben a regény művészi csúcspontja is, ami gyönyörködtetni hivatott a nézőt (és az olvasót).⁴⁷ Ezután következik a fák megnevezése. Általában termékenységet szimbolizáló fafajtákról olvashatunk, először csak általánosságban (IV. 2, 2):

Εἶκασεν ἄν τις αὐτὸν πεδίῳ μακρῷ. Εἶχε δὲ πάντα δένδρα, μηλέας, μυρρίνας, ὄχνας καὶ ροῖας καὶ συκῆν καὶ ἐλαίας: ἐτέρωθι ἄμπελον ὑψηλὴν: καὶ ἐπέκειτο ταῖς μηλέαις καὶ ταῖς ὄχναις περκάζουσα, καθάπερ περὶ τοῦ καρποῦ αὐταῖς προσερίζουσα.

[...] tágas fennsíknak nézhette bárki. Nőtt abban mindenféle fa: alma és mirtusz, körte meg pomagránát, füge és olajfa. Egyik részén meg magasra futtatott szőlő kúszott az alma- meg körtefák törzsére, és sötét fürtjei szinte versenyre keltek azok gyümölcseivel.

Itt a narrátor még nem adja meg a fák helyzetét, csak egy általános képet ad róluk: itt már szembetalálkozunk az első imitációval *physis* és *physis* között: a szőlőinda mintha versengene a gyümölcsfák gyümölcseivel. De utána kiderül, hogy szigorú elrendezése érvényesül itt a gyümölcsöző és nem gyümölcsöző fáknak (IV. 2, 3):

Τοσαῦτα τὰ ἡμερα. Ἦσαν δὲ καὶ κυπάριττοι καὶ δάφναι καὶ πλάτανοι καὶ πίτυς. Ταῦταις πάσαις ἀντὶ τῆς ἀμπέλου κιττός ἐπέκειτο: καὶ ὁ κόρυμβος αὐτοῦ μέγας ὢν καὶ μελαινώμενος βότρυν ἐμιμείτο.

A gyümölcsfákon kívül nőttek ott ciprusok is, babérfák, plátánok és fenyők, s szőlőinda helyett repkény kúszott rajtuk, melynek feketéllő, nagy bogyói szőlőszemekkel vetekedtek.

Ugyanezen párhuzam kapcsán váltunk át a kert külső részén sorakozó nem-gyümölcsfákra, amelyekre viszont nem szőlő, hanem repkény kúszik fel, és ez a repkény pedig a szőlőindát utánozza. Valamiféle hierarchiára figyelhetünk fel: gyümölcsfa – szőlő; nem gyümölcsfa – repkény (IV. 2, 4–5):

Ἐνδὸν ἦν τὰ καρποφόρα φυτὰ, καθάπερ φρουρούμενα: ἔξωθεν περιεστήκει τὰ ἄκαρπα, καθάπερ θρηγκὸς χειροποίητος: ταῦτα μέντοι λεπτῆς αἰμασιᾶς περιέθει περίβολος. Ἐτέμνητο καὶ διακέκριτο πάντα καὶ στέλεχος στελέχους ἀφειστήκει, ἐν μετεώρῳ δὲ οἱ κλάδοι συνέπιπτον ἀλλήλοις καὶ ἐπήλαττον τὰς κόμας: ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνη.

A kert belsejében álltak a gyümölcsfák, mintha védelemre szorulnának, körülöttük a termés nélküliek, mint valami védelműl emelt bástya. Az egész kertet alacsony kőfal kerítette be. Szépen elkülönítve a maga ágvasában nőtt minden virág, a fák törzsei is kellő távolságra állottak egymástól,



3. kép. Jane Elizabeth Gardner *Daphnis és Chloë* című festménye (c. 1882).
Louvre, Paris (forrás: Wikimedia)

de ágaik a magasban egymásba fonódtak, s egybevegyült lombjuk, mintha nem is a természet, hanem emberi ügyesség rendezte volna így.

A gyümölcsfák fontosságát mutatja az is, hogy úgy tűnik, azért vannak a kert közepén, hogy védjék őket a nem gyümölcsfák, amik *thrinkos*hoz vannak hasonlítva. Kérdéses, hogy ezt hogy értjük: a szó jelenthet frízt, párkányzatot, és ez esetben valószínűleg a fák lombjaira kellene értenünk. Ahogy a külső fák lombjai összenőnek, *thrinkos*t, affajta természetes frízt alkotnak. Ha azonban falként/kerítésként értjük, akár oszlopsarnokként is értelmezhetjük. Esetleg mindkettő egyszerre,

ugyanis azt is megtudjuk, hogy a főtörzsek egymástól precíz távolságra helyezkednek el. Ebből arra következtethetünk, hogy ültették őket, de a következő sorban már azt olvashatjuk, hogy lombjaik a magasban összeérnek. Itt jön a képleírás egyik központi sora: *ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνη*, „természetes (szépségük) bizony úgy tűnt, mintha emberi kéz műve lenne”.⁴⁸ Hogyan kell ezt értenünk? Az sem teljesen világos, hogy a fák melyik részére érti ezt Longos: a törzsek művészi és precíz elrendezésére, ami *techné*t feltételez, pedig valójában *physis* és csak *techné*nek látjuk? A lombokra kell értenünk? Miért tűnne művészetnek az, hogy az ágak egymásba ölelkeznek? Azt sem tartom kizártnak, hogy ezek mindegyikére kell gondolnunk egyszerre.

Megtudjuk, hogy virágágyások is vannak a kertben – egyeseket a föld szült, másokat a *techné*, azaz a kertész keze munkája ültetett, és ezek specifikusan meg is neveztetnek. Hogy ezek hol helyezkednek el a kerten belül, nem tudjuk pontosan, valószínűleg a fák alatt, az árnyékban, de ehhez nem ad támpontot a szöveg.

Ezután következik a kert és a legfontosabb pontján – közepén – ékeskedő Dionysos-templom leírása, amely egyébként az első formális ceremoniális épület a könyvben.⁴⁹ Ez a leírás visszautal a bevezető szituációra és képekre. Két nő, két férfi, két csoportkép, körülöttük pásztori jelenet Pánnal.⁵⁰ Egy *locus amoenus* kellős közepén, a természeti szépség közepette egy szintisztán emberi kéz alkotta műalkotást csodálunk, alapvetően erőszakos képekkel: a vajúdó Semelé, illetve a szunnyadó Ariadné jelentik a feminin pontot a képeken: az anya és a hitves. Utóbbi szinte egyben vetíti előre Chloé útját, és magyarázza, mi történt vele: ahogy Dionysos megmenti Ariadnét, miután a csalfa Théseus a parton hagyja, úgy a Chloét ért sérelmek után Daphnis, az isten választottja lesz az, aki Chloét „ráébreszti” női szerepének mibenlétére. A többi kép funkciója hasonló, visszhangozzák, magyarázzák, párhuzamban állnak a regény történéseivel: a szőlőindákkal gúzsba kötött Lykurgos, darabokra szaggatott Pentheus, delfinné változó tengerészek. A témák tehát nem pásztoriai, de a képek körül pásztori keretet láthatunk: táncoló *satyros*okat és a fuvolázó Pánt. Felmerülhet, hogy hogy kapcsolódnak a szépséghez, valamint a regény alaptémájához ezek a képek: Winklerrel kell egyetértenem, amikor úgy értelmezi ezt a részt, miszerint a kert mikrokozmosza a pásztori világnak, és a re-

génynek magának is – szükségszerűen jelen kell legyen itt az erőszak és a fájdalom is.⁵¹

Mindezek után megtudjuk, hogy mint a két előző kertkép, Lamón kertje is bír egy forrással. Ezt a forrást Daphnis találta, és ezután a fiúról nevezték el (IV. 3, 1). Ez a forrás csak a virágokat látja el vízzel, és oda folyik, ahova Lamón tere-li, nem tudjuk pontosan, hol helyezkedik el. Grimal említett cikkében a kertben talált forrásról is megemlékezik, de mivel középen nem medence van, ahogy az a perzsa kertben illenék, és ahogy egyébként Achilleus Tatios kertleírásában is megtaláljuk az *Aithiopikában*, azt véleménye szerint Daphnis forrása helyettesíti. Tatios leírása egyébként a szöveg más pontján is sok hasonlóságot mutat Longoséval, de hiányzik belőle az a szinte vallásosan bonyolult ábrázolásmód, ami hangsúlyozza a kert természetességét és mesterségességét egyszerre. Viszszatérve: arról Grimal már nem szól, hogy a forrás pusztá léte nem egyenlő a központi szerepet betöltő medence pótlásával.⁵² A kertnek egy további vizsgálódásra érdemes aspektusa a szereplőkhöz való viszonya, elsősorban Chloéhoz mint hajadonhoz és Daphnishoz mint leendő férjhez.

2. A kert mint a hajadonság és a házasság szimbóluma

Térjünk át tehát a kert szociális és szexuális jelentéstartalmaira. A kert maga kezdetektől fogva szimbólumként funkcionált: a női test, a szerelmi vágy és a hajadon jelképe is volt egyben. Emellett a gyümölcshez, mitológiai anyaarchetípus képe is lehetett. Bizánci időkben már elsősorban a szerelem és szeretkezés allegóriája és beteljesülésének helyszíne. A virágok egyben szimbolizálják a hajadoni ártatlanságot, szépséget és azt, ahogy a szerelmi beteljesülésre vár a hajadon.⁵³ Ez különösen a bizánci regényben fog kidomborodni, ahol a kertleírás szinte kötelező elemmé válik, és ahol legtöbbször a kert az erotika vagy az isteni elhívás színhelye lesz.⁵⁴

Robert Littlewood tanulmányában alaposan és szemléletesen összegzi azokat a mintákat, melyeket a görög és bizánci szerelmi regények követnek a kertleírásokkal kapcsolatban. Érdekes megfigyelni, hogy a ránk maradt öt ókori görög regényből háromban a szerelem csupán prefunkcióval bír (azaz nem a szerelem és az egymásra találás a karakterek végcélja, mert ez már a kezdetektől adott), ez alól Longos és Achilleos Tatios a kivétel. Ennek függvényében még figyelemreméltóbb, hogy éppen ebben a kettőben szerepel kertleírás is. Littlewood szerint ez akár véletlenszerűnek is tűnhetne, de a későbbi bizánci hagyomány azt sejteti, hogy nem az. Általában a kert a női főszereplővel áll szorosabb kapcsolatban: a kert ahhoz a házhoz tartozik, ahol a hajadon él, illetve itt lesznek egymáséi a szereplők. Természetesen a kertleírás idomul a lány karakteréhez, amit az író megformált. A kertleírás legtöbbször megelőzi a lánnyal való első találkozást, ahol szintén helyet kap egy hosszabb leíró rész, ami a lány szépségét méltatja. A két rész összekapcsolódik, reflektálnak egymásra, és hangsúlyozzák egymás szépségét. Az asszociáció azonban többet is elárulhat nekünk azon kívül, hogy a lány szép. Littlewood emlékeztet, hogy a természetről alkotott felfogás nem más volt, minthogy az egy alapvetően kordában tarthatatlan valami, amely kontroll nélkül egy varázslónő ar-

chetípusnak ad lakóhelyet, aki megbabonázza és eltéríti céljától a férfit: gondoljunk csak Kirkére, Kalypsóra vagy akár Nausikaára. Nausikaa kertjét szokás egyébként a kertleírás archetípusának is tekinteni (Hom. *Od.* VII. 112–132). Például Kirké szigetének és egyben karakterének elvadultságával, a maskulin kontroll hiányával szemben egy kultivált kert azt mutatja meg, hogy az embernek hatalma van környezete felett, kertje a természetes ligettel szemben misztikus ugyan, de nem veszélyes, csábító, de irányítható. Fontos elem, hogy a kultiváltság és a kert feletti kontroll egyik megnyilvánulása a fal, ami egyszerre hivatott védeni a kertet (a hajadon szüzségét), illetve jelezni, hogy ez a külvilágtól elkülönített tér. Ezekben a leírásokban arra is felfigyelhetünk, hogy a kertekben található források és patakok, amik a virágokat öntözik, általában a férfi szereplővel vannak azonosítva.⁵⁵

Mi igaz és mi nem igaz ezekből a premisszákból Lamón kertjére? Véleményem szerint a kert egyben képezi le Chloét, Daphnist és kettejük házasság felé tartó kapcsolatát.

A kert sajátosan olvasztja magába természet, művészet és erotika hármását. Akár gondolt rá Lamón, akár nem, amikor úgy döntött, hogy belül a gyümölcsfák fognak nőni, kívül pedig a gyümölcstelenek, a praktikum mellé akaratlanul szimbolikus jelentést társított. A tradicionálisan női princípiumú, kultivált, termékeny gyümölcsfákat körbeállják és védelmézik a külső kört alkotó, igénytelenebb és szívósabb maskulin princípiumú fák.⁵⁶ A gyümölcsfák esztétikailag is szebbek attól, hogy törődnek velük, és ezzel szép párhuzamba állítható az, hogy Chloé is akkor lesz a legszebb, amikor felöltöztetik és városian kisminkelik. Megint szembesülünk azzal, hogy a *physis* önmagában nem elég *techné* nélkül. A fiatal, vidéken elvadult nimfalánynak szüksége van a városi asszonyok praktikáira, hogy kiteljesedhessen. A fákra felkúszó szőlőindák még díszesebbé teszik a gyümölcsfákat, hiszen a szőlőszemek mintha a gyümölcsökkel vetekednének: kihangsúlyozzák egymás szépségét. Ezzel szemben a szélen álló maskulin fák és a rájuk felfutó repkény egyszerűbbek és dísztelenebbek, nem állnak az *ekphrasis* fókuszpontjában.

Emlékezzünk, hogy a kultiváltság a férfi kontrollt indukálja a kert fölött: azonban bárhogy próbálkozik Lamón, a természet utat tör magának a *technén* át is, és szintézist idéz elő. Első ránézésre a kert rendezett és precíz, de ha kissé feljebb emeljük a tekintetet láthatjuk, hogy a fák lombjai összenőttek, és az ellentétek egymásba vegyülnek. Épp így az elvadult nimfa/emberlánynak is megvan a maga szépsége, bája, misztikája. Amit Philétas kertje tehát elkezdett, azt Lamón kertje továbbfejleszti: a szerelmi beavatástól továbblépünk a nemi szerepek témakörébe. Valóban, ahogy Daphnis és Chloé szellemileg továbbhaladnak a társadalmi konvenciók mezsgyéjén a házasság felé, úgy kell fizikailag is idomulniuk ehhez: Daphnis származásához illő ruhákba öltözik (III. 23), Chloét pedig kisminkelik (IV. 31–32).⁵⁷

Ahogy erről már korábban szó esett, Daphnis szerepét, célját, a történetben „alakuló” férfi princípiumot nem csak a fák leírása visszhangozza, hanem a virágokat öntöző forrás is, amit Lamón a fiúról nevezett el. Ezen kívül az is szemléletes, hogy Daphnis maga is segít a kert gondozásában. Ezzel lényegében arról tesz tanúbizonyságot, hogy amiként a Chloét és tisztaságát reprezentáló kertről gondoskodni tud, úgy tud majd megfelelni feleségének is.

A kertben játszódó erőszakjelenetek ezt teszik próbára. Lampis, az elutasított kérő nem csak Chloén tesz szimbolikusan erőszakot, amikor eltámassza a virágokat, hanem Daphnis házasságát is el akarja lehetetleníteni (IV. 7): ha a kert romokban, az metaforikusan azt jelenti, hogy Daphnis nem áll készen a házasságra, szorosán értve pedig akár halál is várhat rá a kert állapota miatt, ha Dionysophanés úgy határoz. Ezért félti a kert pusztulása láttán magát Daphnis legalább annyira, mint Chloé. Lampisszal, a faképnél hagyott, durva kérővel szemben Daphnis a gondoskodó, elfogadott kérő, aki gondozza és táplálja a kertet (munkájával és szimbolikusan a róla elnevezett forrással is egyaránt).⁵⁸ A másik erőszak kísérlettel Gnathón, az újkomédia tipikus városi parazitája próbálkozik meg. Gnathón kifejezetten fontos szereplő, ugyanis ő emeli egy szintre Daphnis és Chloé szexualitásának veszélyben forgását; hiába nem szűz már Daphnis, attól még gyönyörű fiatal fiú, és amíg nem derül ki származása és rangja, addig ő sem sérthetetlen. Maga az erőszak kísérlet nem a kertben történik (IV. 12), de Dionysos templománál kéri meg Gnathón urát, Asytlost, hogy hadd vigyék magukkal Daphnist a városba, mint az ő szeretőjét (IV. 16–17). Az *erómenos* passzív szerepe azonban már nem olyasmi, amibe Daphnist bele lehet erőltetni. A kert és a benne játszódó történések, csatlakozva a regény többi elrablásjelenetéhez és felemlegetett mítoszhoz, egyaránt emlékeztet és figyelmeztet mind Daphnis, mind Chloé potenciális megerőszakolására.⁵⁹

A negyedik könyvben és a kertjelenetben tehát Longos megmutatja, hogy szereplőink készen állnak megérkezni újtjuk végére. Chloé először fél a várostól, a sok embertől és inkább az erdőbe menekül (Χλόη μὲν οὖν εἰς τὴν ὕλην ἔφυγεν, ὄχλον τοσοῦτον αἰδεσθεῖσα καὶ φοβηθεῖσα, „Chloé ezalatt az erdőben rejtőzött, mert restelkedett, s félt a sok embertől”, IV. 14, 1), addig Daphnis már mint Apollón áll ura elé, felöltve pásztorruháját, szoborszerű tökéletességbe fagyva (IV. 14, 1–2):

ὁ δὲ Δάφνις εἰστήκει δέρμα λάσιον αἰγὸς ἔξωσμένος, πῆραν νεοραφῆ κατὰ τῶν ὤμων ἐξηρητημένος, κρατῶν ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις τῆ μὲν ἀρτιπαγεῖς τυρούς, τῆ δὲ ἐρίφους γαλαθηνούς. Εἴ ποτε Ἀπόλλων Λαομέδοντι θητεύων ἐβουκόλησε, τοῖόςδε ἦν, οἷος τότε ὄφθη Δάφνις. Αὐτὸς μὲν οὖν εἶπεν οὐδέν, ἀλλὰ ἐρυθήματος πλησθεὶς ἔνευσε κάτω, προτείνας τὰ δῶρα [...]

Daphnisz azonban borzas kecskebőrt öltött magára, új tarsolyát a vállára akasztotta, s így állt az úr elé, egyik kezébe friss sajtot tartva, a másikban meg szopós gidát. Ilyen lehetett Apollón, mikor pásztornak szegődött Láomedónhoz. Szólni azonban nem tudott egy szót sem, hanem pirulva le-sütötte szemét, s csak nyújtotta ajándékait.

Úgy tűnhet, Daphnis mint pásztor, mint kertész, mint ifjú és mint leendő férj is képes már helytállni. A kijelölt társadalmi pozíció elérése és elnyerése azonban majdnem elszakítja egymástól a szerelmeseket: Daphnis, élete során először, teljesen megfélemedezik Chloéről, amikor származásáról és apja igazi kilétéről értesül (IV. 23, 2). Chloé is érzékeli ezt, de már seholy régi tettekre kézsége, aktivitása. Összeomlik és sír (IV. 27):

Ἐκάθητο κλάουσα, λέγουσα, οἷα εἰκὸς ἦν: Ἐξελάθετό μου Δάφνις. Ὀνειροπολεῖ γάμους πλουσίου. Τί γὰρ αὐτὸν ὀμνύειν ἀντὶ τῶν Νυμφῶν τὰς αἶγας ἐκέλευον; Κατέλιπε ταύτας ὡς καὶ Χλόην. Οὐδὲ θύων ταῖς Νύμφαις καὶ τῷ Πανὶ ἐπεθύμησεν ἰδεῖν Χλόην. Εὖρεν ἴσως παρὰ τῆ μητρὶ θεραπαίνας ἐμοῦ κρείττονας. Χαίρετω: ἐγὼ δὲ οὐ ζήσομαι.'

Sírdogálva ült éppen a réten, nyáját őrizve, s így kesergett: – Engem már elfelejtett Daphnisz, és már gazdag feleségről álmodozik talán. Minek is eskettem a nimfák helyett a kecskékre? Cserbenhagyta őket, ahogy engem is elhagyott. Nem vágyta már látni Chloét, mikor a nimfáknak meg Pánnak áldozott. Bizonyára talált nálam szebb lányt az anyja szolgálói közt. Éljen hát boldogan, Daphnisz, én már tovább nem élek!

Lampis pedig, a „virágtipró” újra színre lép. Elragadja a lányt, hogy megerőszakolja (IV. 28, 1). Mit tesz a férfvá, férjjé serdülő Daphnis, aki két könyvön át mutatta azt az olvasónak, hogy mindinkább befolyása alatt tartja Chloét, és hogy kezében az irányítás? Nos, bármennyire is szépen gondolja Daphnis a kertet és nyáját, nem siet szerelmese segítségére, mert fél apjának, Dionysophanésnak haragjától, hogy származásánál alacsonyabb rangú lányt szeret. Ezért inkább elvonul a kertbe, és sír (IV. 28, 2–3).

Daphnis a regény egyetlen pontján sem mentette meg szerelmest, ez utoljára sem lesz másképp: Longos egy ironikus csavarral az eddig Dionysos templomában rejtőzködő Gnathónt teszi Chloé megmentőjévé, aki ezzel visszaállítja kétes becsületét az ifjúnál. Mindenesetre láthatjuk: Daphnis még itt sem hagyta el véglegesen passzív jellemének minden aspektusát. Szerencséjére kedvese már nem az a lány, aki csókra váltott sípszóval parancsol nyájakat a hajófenékből a tengerbe. Chloé nem rója fel a fiúnak, leendő férjének, miért nem ő jött érte. Igaz, korábban sem róta fel neki távolmaradását, sose kételkedett a fiú iránt érzett szerelmében. Daphnis dilemmájának feloldásával pedig, jelesül mikor Chloé származása kiderül, semmi akadály nincs többé házasságuknak. A kert békéje helyreállt.

Összegzés

Mi vonható le mindezekből? Mi lehet a tanulság? Daphnis jó kertész, jó pásztor, de igencsak nyámnyila, mondhatni, pocsék szerető? Megérdemli-e Chloét? Ha a regény lényege a szexuális, szociális szerepek elsajátítása (azaz Chloénak a passzív női szerepbe való belepuhulás, Daphnisnak pedig az otthonteremtő, aktív férfvá edződés) miért egyoldalú ez a váltás? Ugyan vannak kisebb előmenetek Daphnis fejlődésében is (Lykainion, az alma, a kert gondozása), Chloé véleményem szerinti „visszafejlődése” sokkal drasztikusabb.

A válasz abban is rejtőzhet, hogy Daphnis és Chloé – úgy vélem – a regény egészében gyermek marad. Hiába járták végig önmaguk és a szerelem megismerésének útját, hiába élesztett Daphnisban szerelmet Chloé önmaga leleményességével, és hiába vált Daphnis passzív kisfiúból aktív serdülővé, környezetük, legyen szó városról vagy vidékről, újabb

és újabb veszélyhelyzetekkel és a *bia* átélésének lehetőségével fenyegeti őket. Amikor egy ilyen szituációba kerülnek, visszaváltoznak gyerekké, ahol külső segítségre van szükségük, legyen az emberi segítség vagy isteni közbeavatkozás: Chloének azért, mert társadalmilag belehelyezték egy olyan szerepbe, ahol nem tud magáról gondoskodni, Daphnisnak

pedig azért, mert bár Lykainion elindította a férfivá válás útján, csak akkor lesz igazán önálló és önmagát beteljesítő maskulin lény, amikor elveszi feleségül Chloét, és megtanítja arra, *ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης γενόμενα ἦν ποιμένων παίγνια*, „*hogy amit addig az erdőn csináltak, csak pásztorgyerekék ártatlan játéka volt*”.

Jegyzetek

- 1 A használt szövegkiadás: Pattoni, M. P. 2008. *Longo Sofista: Daphni e Cloe*. Milano. A magyar szöveget, hacsak máshogy nem jelölöm, Détszy Mihály fordításából idézem (Simon 1964). Ehelyütt saját fordítást alkalmaztam. Véleményem szerint a szó szerinti fordítás magyarul is pazarul sejtet valamit abból az eleve elrendelt, kényelmes-kényelmetlen szerepből, ami Chloéra és minden *aition*beli nimfára vár: kényszeredett passzív elszenvetői egy maskulin narratívának (mítoszt *csinálnak belőlük*). Ez az egyetlen félmondat összegzi és determinálja Chloé sorsát, egyben időben visszamutat korábbi fiktív-valós nőtársainak történeteire, és kiszabja számára az utat a történeté válás felé.
- 2 Winkler 1990, 101–126; Morgan 2004, 64–79.
- 3 Temmerman 2014, 211–213.
- 4 Pandiri 1985, 131.
- 5 Kossai 2012, 580. Az *aitionok* témájában lásd még: Philippides 1980–1981, 194–195.
- 6 Winkler 1990, 118.
- 7 MacQueen 1985, 119–134; 125–126. Érdekes mozzanat, hogy a gyerekek mimetikus táncát egy másik előzi meg, még hozzá Dionysos tiszteletére: Dryas, Chloé apja játssza el a szüret különböző mozzanatait (II. 36, 1–2). Talán már ez is egy olyan sejtetés Dionysos regénybeli jelenlétére, ami majd a kertjelenetnél csúcsozodik ki, és amire még a tanulmány második részében kitérek.
- 8 Philippides 1980/1981, 193–199, 197.
- 9 „Eros is what the male characters in the embedded myths are to Phatta, Syrinx, and Echo: the painful end of a carefree life, but a necessary step towards harmony and happiness.” Temmerman 2014, 212.
- 10 Winkler 1990, 104.
- 11 Winkler 1990, 103.
- 12 Morgan 2004, 68.
- 13 Morgan 2004, 117.
- 14 MacQueen 1985, 119–134; 125–126.
- 15 Morgan 2004, 118–123.
- 16 „[...] the distinction between the argument function and key function is particularly highlighted by the ambiguity of the term *oistros*, which means ‘gadfly’ but is also a common metaphor for the sexual urge. This is a good example of Longus’ general tendency to generate an ironic tension between the protagonists’ innocence and ignorance on the one hand, and the reader’s predetermined inability to read with such innocence or ignorance.” Temmerman 2014, 214.
- 17 Temmerman 2014, 214.
- 18 Chalk is megemlékezik ennek a helynek a fontosságáról, igaz, más kontextusban. Chalk 1960, 34.
- 19 Lásd például Gnathón monológját Daphnis szépségéről (IV. 17).
- 20 Winkler 1990, 114–116.
- 21 Konstan 2004, 49–64.
- 22 Temmerman 2014, 217–218.
- 23 Winkler 1990, 114.
- 24 „The omission of Dorcon’s kiss from Chloe’s report illustrates her ability to deal with the communication of her erotic awakening in a controlled manner.” Temmerman 2014, 218.
- 25 „It is a result of her choice, then, that nothing happens.” Temmerman 2014, 218.
- 26 Saját fordítás.
- 27 /^Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι, [...] [...] ἃ δύσερός τις ἄγαν καὶ ἀμύχανος ἔσσι. ὀπόλος ὄκκ’ ἔσορῆ τὰς μηκάδας οἶα βατεῦνται, [...] τάκεται ὀφθαλμῶς, ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο./ (Theok. *Id.* I. 77–88.)
- 28 „Daphnis’ increasing physical maturity is accompanied by an increase in emotional control over Chloe. This becomes clear when he first takes the initiative in trying to put into practice the third remedy suggested by Philetas (‘lying down naked together’).” Temmerman 2014, 220.
- 29 „Daphnis is in control.” Temmerman 2014, 221–222.
- 30 Temmerman 2014, 225.
- 31 Temmerman 2014, 242; Winkler 1990, 123; Morgan 2004, 68.
- 32 A pásztori világ kegyetlen realitásáról, a mostoha- és vérszerinti szülők pénzközpontúságáról, illetve a szereplők hazugságra való hajlamáról lásd: Winkler 1990, 109–111; Morgan 2004, 72; Pandiri 1985, 120–124.
- 33 Littlewood 1979, 95–96.
- 34 Zeitlin 1994, 150; Littlewood 1979, 96.
- 35 Saját fordítás.
- 36 Zeitlin 1994, 150.
- 37 Pandiri 1985, 118–119.
- 38 „This fountain is evidently the fertility god himself, whom we see portrayed on a red figured vase in Athens watering plants from a hydria in company with two nymphs and Dionysos.” Chalk 1960, 36.
- 39 Littlewood 1979, 96–97.
- 40 „but Love, like the garden he inhabits, requires human help to attain his potential.” Morgan 2004, 72.
- 41 Zeitlin 1994, 160–161.
- 42 Zeitlin, 1994, 158.
- 43 Merkelbach 1988.
- 44 Morgan 2004, 72.
- 45 „nature is fully pleasing only in art”, Pandiri 1985, 124–125.
- 46 Morgan 2004, 73.
- 47 Zeitlin 1994, 162.
- 48 Saját fordítás.
- 49 Zeitlin 1994, 158–159.
- 50 Zeitlin 1994, 162.
- 51 „Protected, fertile, flowering, with a structure of recollected and institutionalized violence in the center.” Winkler 1990, 123.
- 52 Grimal 1957, 214.
- 53 Ananieva 2013, 23–24.
- 54 Littlewood 1979; 2002.
- 55 Littlewood 1979, 95–109.
- 56 Frazier 2008.
- 57 Frazier 2008; Morgan 2004, 69.
- 58 Winkler 1990, 123.
- 59 Zeitlin 1994, 159–160, Morgan 2004, 70.

Bibliográfia

- Ananieva, A. 2013. „Garten als Symbol”: *Zandera* 28/1, 23–31.
- Briel, A. 2009. „Der griechische Roman – ein Mythos? Gedanken zur mythischen Dimension von Longos’ *Daphnis und Chloe*”: U. Dill – C. Walde (szerk.): *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin, 710–739.
- Chalk, H. H. O. 1960. „Eros and the Lesbian Pastorals of Longos”: *The Journal of Hellenic Studies* 80, 32–51.
- Epstein, S. 2002. „The Education of Daphnis: Goats, Gods, the Birds and the Bees”: *Phoenix* 56/1–2, 25–39.
- Frazier, A. 2008. *Ekphrasis in Three Ancient Greek Novels. A Thesis*. Sarasota.
- Grimal, P. 1957. „Le Jardin de Lamon à Lesbos”: *Revue Archéologique* 49, 211–214.
- Hunter, R. L. H. 2007. *A Study of Daphnis and Chloe*. Cambridge.
- Konstan, D. 1994. *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton.
- Konstan, D. 2004. „Xenophon of Ephesus: Eros and Narrative in the Novel”: J. R. Morgan – R. Stoneman (szerk.): *Greek Fiction*. London, 49–63.
- Kossaifi, C. 2012. „The Legend of Phatta in Longus’ *Daphnis and Chloe*”: *The American Journal of Philology* 133/4, 573–600.
- Littlewood, A. R. – Maguire, H. – Wolschke-Bulmahn, J. 2002. *Byzantine Garden Culture*. Washington.
- Littlewood, A. R. 1979. „Romantic Paradises: The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance”: *Byzantine and Modern Greek Studies* 5/1, 95–114.
- MacQueen, B. D. 1985. „Longus and the Myth of Chloe”: *Illinois Classical Studies* 10, 119–134.
- Montiglio, S. 2012. „The (Cultural) Harmony of Nature: Music, Love, and Order in *Daphnis and Chloe*”: *Transactions of the American Philological Association* 142, 133–156.
- Morgan, J. R. 2004. „Daphnis and Chloe: Love’s Own Sweet Story”: J. R. Morgan – R. Stoneman, (szerk.): *Greek Fiction*. London, 64–79.
- Newlands, C. E. 1987. „»Techné« and »Tuche« in Longus’ *Daphnis and Chloe*”, *Pacific Coast Philology* 22, 52–58.
- O’Connor, E. M. 1991. „A Bird in the Bush: The Erotic and Literary Implications of Bucolic and Avian Imagery in Two Related Episodes of Longus’ *Daphnis and Chloe*”: *Rheinisches Museum für Philologie* 134, 393–401.
- Pandiri, T. A. 1985. „*Daphnis and Chloe*: The Art of Pastoral Play”: *Ramus* 14, 116–141.
- Pattoni, M. P. 2008. *Longo Sofista: Dafni e Cloe*. Milano.
- Philippides, M. 1980/1981. „The »Digressive« »Aitia« in Longus”: *The Classical World* 74/4, 193–199.
- Reardon, B. P. 1994. „Μῦθος οὐ λόγος: Longus’ Lesbian Pastorals”: J. Tatum (szerk.): *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore, 135–147.
- Simon R. (szerk.) 1964. *Lakoma. A görög-latin próza mesterei*. Budapest.
- Temmerman, K. De. 2014. *Crafting Characters. Heores and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford, 206–245.
- Turner, P. 1960. „*Daphnis and Chloe*: An Interpretation”: *Greece & Rome* 7/2, 117–123.
- Winkler, J. 1990. „The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex”: J. Winkler (szerk.): *The Constraints of Desire*. New York, 101–126.
- Wouters, A. 1987. „Irony in Daphnis’ and Chloe’s Love Lessons”: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 26/2, 111–118.
- Zeitlin, F. In 1994. „Gardens of Desire in Longus’ *Daphnis and Chloe*: Nature, Art and Imitation”: J. Tatum (szerk.): *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore, 148–172.