

BÁNYAI TIBOR MÁRK

Pásztoroköltészet és műfajiság

IDILLEK ÉS EKLOGÁK

Elze Kegel-Brinkgreve nagyszabású monográfiája¹ Theokritosztól (i. e. 316 k.–260) egészen Wordsworth-ig (1770–1850) dolgozza fel a pásztorköltészet történetét. Az egyik legfontosabb terminuspár, melyet a klasszifikálás során használ a *bucolic* vs. *pastoral*.² Ez a megkülönböztetés korántsem magától értetődő, így a szakirodalomban sokféle felfogással találkozhatunk: 1) A legtöbb szerző és olvasó általában szinonimaként használja a két kifejezést. 2) A *bucolic* a görög, a *pastoral* pedig a római pásztorköltészet kapcsán fordul elő.³ 3) Az ókori klasszikus műfajjal, tehát a görög és római a bukolikával (*bucolic*) szemben a *pastoral* ennek egy reneszánsz továbbélése, amelyben még kevesebb a formai megkötés, így aligha értelmezhető önálló műfajként.⁴ David M. Halperin szerint a két terminus között a fő különbség az, hogy a *pastoral* nem kizárólag az irodalomra vonatkozik, hanem a zenére vagy akár a divatra is, ezzel szemben a *bucolic* csak a költészet kapcsán értelmezhető.⁵ A *pastorale* szót műfajjelölésként nem is használták az antikvitásban, majd csak a 15. századtól az itáliai költészetben kezdi betölteni ezt a funkciót.⁶ A *Bucolica* mint Vergilius *Eklogáinak* közös címe a 4. századból, Donatus töredékesen fennmaradt kommentárjából, a *Vita Vergiliből* hagyományozódott át,⁷ szó szerint pásztori dalokat jelent (*bukolosz* = *marhapásztor*). Theokritosz, a pásztorköltészet atyja valószínűleg nem is ismerte a *bukolika* szót.⁸ Halperin leszögezi, hogy alaptalan az a feltételezés, miszerint az antikvitásban a *bukolikosz* és a *pastoralis* szavak felcserélhetőek lettek volna egymással.⁹

¹ ELZE KEGEL-BRINKGREVE: *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam, Gieben, 1990.

² *Uo.*, 379–384.

³ Lásd pl. EVANGELOS KARAKASIS: *Song Exchange in Roman Pastoral*. Berlin–New York, De Gruyter, 2011, 192.

⁴ KEGEL-BRINKGREVE: *i. m.*, 379–384.

⁵ DAVID M. HALPERIN: *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven–London, Yale UP, 1983, 75 és 129.

⁶ KEGEL-BRINKGREVE: *i. m.*, 376–377.

⁷ KARAKASIS: *i. m.*, 27.

⁸ HALPERIN: *i. m.*, ix.

⁹ *Uo.*, 10.

Az *ecloga* kifejezés mint műfajjelölés Vergiliustól származik: a görög *eklogé* (*válogatás*) latin átvétele. Az *ecloga* tehát eredendően szemelvényes *válogatást*, darabszámra vonatkozó szelekciót jelentett, de az ifjabb Plinius (i. sz. 61/62–113 k.) idején már bármilyen rövid költemény megnevezésére is használták.¹⁰

A pásztorköltészet műfajilag szerzteágazó alakulástörténetében Vergilius *Eklogái* nemcsak a pásztori líra számára szolgálnak műfaji etalonként, hanem kihatnak a pásztordráma¹¹ és pásztorregény¹² történetére is. Erre a markáns műnemi-műfaji transzgresszióra a dalversenyeket tartalmazó eklogák (*Ecl.* 3; 5; 7; 8) vizsgálatán keresztül kísérek meg rávilágítani. A négy dalverseny-eklogát először a versenydíj, a bíró, a döntés és az előjáték, majd pedig a versenytípus és az közlésmód alapján fogom összevetni a tarszoszi Artemidórosz-féle első gyűjteményes Theokritosz-kiadás (i. e. 70 k.) hét dalverseny-idilljével (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9; 10).

Nagyon valószínűnek látszik, hogy Vergilius (i. e. 70–19) az Artemidórosz-gyűjtemény Theokritosz neve alatt hagyományozott darabjaira alkalmazta az *imitatio* és az *aemulatio* műfajkövető, ill. műfaji kereteket feszegető (határsértő) poétikai eljárásait.¹³ Ezt komparatív mikrofilológiai elemzések sora támasztja alá.¹⁴ Az Artemidórosz-gyűjtemény név szerint a hellénisztikus kori görög költészet bukolikus triászának: a pásztorköltészet atyjának tekintett Theokritosznak (i. e. 316 k.–260), a szürakuszai Moszkhosznak (i. e. kb. 190–120) és a szmürnai Biónnak (i. e. II. sz. második fele) a műveit tartalmazta. Artemidórosz munkája nem maradt fenn, ám a benne szereplő theokritoszi darabokat a modern Theokritosz-kiadások a Henricus Stephanus (Henri Estienne) párizsi humanista *Poetae Graeci* (1566)¹⁵ című munkája óta szokásos számozás szerint sorrendben az 1., 3. és 4–11. idillel rekonstruálják.¹⁶ E tíz idill szerzőjének a hagyomány Theokritoszt tartotta. Mára azonban már tudjuk, hogy ezek közül csak hét vagy nyolc esetben tűnik biztosnak Theokritosz szerzősége.¹⁷ A 8. és a 9. idill biztosan nem lehet Theokritosz eredeti műve.¹⁸ Erről azonban Vergilius nem tudhatott, ezért

¹⁰ WENDELL CLAUSEN: *A Commentary on Virgil Eclogues*. Oxford, Clarendon Press, 1994, xx.

¹¹ BYRON HARRIES: *The Drama of Pastoral in Nonnus and Colluthus = A Companion to Greek and Latin Pastoral*. eds. M. FANTUZZI, Th. PAPANGHELIS, Leiden–Boston, Brill 2006, 541–543.

¹² Longosz *Daphnisz és Khloé* c. regénye kapcsán lásd pl. MASSIMO DI MARCO: *The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition = A Companion to Greek and Latin Pastoral*. eds. M. FANTUZZI, Th. PAPANGHELIS, Leiden–Boston, Brill 2006, 485–495.

¹³ „It is highly probable that Artemidorus made a collection which was accessible to Virgil.” A. S. F. GOW: *Theocritus: Edited with a Translation and Commentary, Vol. I: Introduction, Text and Translation*, Cambridge, Cambridge UP, 1952, lxi.

¹⁴ Pl. J. W. VAUGHN: *Theocritus Vergilianus and Liber Bucolicum*, Aevum, 55 (1981), 47–68.

¹⁵ GOW, *Theocritus: Edited with a Translation and Commentary. Vol. I...*, i. m., lxvi.

¹⁶ CLAUSEN: i. m., xx.

¹⁷ STEVEN F. WALKER: *Theocritus*. Boston, G. K. Hall & Co, 1980, 34.

¹⁸ KENNETH J. DOVER: *Theocritus: Select Poems*. London, Macmillan, 1994, xviii–xix.

írhatott ő maga is – a műfaji mintát követve (*imitatio*) – 10 eklogát.¹⁹ Az ekloga alakulástörténetében tehát az Artemidórosz-gyűjteményből mind a 10, Theokritosznak tulajdonított idill kitüntetett jelentőséggel bír.

MŰFAJ ÉS MŰNEM

Az *Eclogaet* nemcsak szemelvényes válogatásként foghatjuk fel, hanem triadikus műnemi vagy műfaji (architextuális) válogatásként is, mivel a gyűjtemény egyaránt tartalmaz a lírai monológ, a dramatikus dialógus és az epikus narráció alapján szerveződő darabokat.²⁰ Már Arisztotelész (i. e. 384–322) előíró jellegű *Poétikája* is a közlésmód (írásmód) alapján különböztette meg az irodalmi műveket. A *Poétika* III. fejezete szerint: „az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánczolt személyek tevékenykednek és cselekednek” (*Poétika* 1448a 20–23). Ha a szerző elbeszél és közben alakok beszédjét idézi: az epika, ha csak a szerző beszél: a líra (monológ), ha pedig a szerző alakokat beszéltet: a dráma (dramatikus dialógus) műneme konstituálódik.

Mind Theokritosz, mind Vergilius válogat a közlésmód kínálta epikai, lírai és drámai lehetőségek közül. Az Artemidórosz-gyűjtemény theokritoszi idilljei közül négy epikus (*Id.* 6; 7; 8; 11), négy dramatikus (*Id.* 1; 4; 5; 10), egy pedig lírai darab (*Id.* 3). A 9. idillben egymást váltják a közlésmódok: a háromszereplős dramatikus kezdést egy epikus leíró rész követi, majd a költemény egy újabb váltással lírai dalként végződik. Az *Eklogák* darabjai közül három epikus (*Ecl.* 2; 7; 8), három lírai (*Ecl.* 4; 6; 10), négy pedig dramatikus (*Ecl.* 1; 3; 5; 9).

Ez a nagyfokú műnemi-műfaji licentia társul a műfaji konvenciók opcionálisával. A pásztorköltészet műfaji konvenciói nem kötöttek, hanem tetszőlegesen választhatóak. Egyik sem kötelező jellegű, csupán egy tág műfaji repertoárt nyújtanak.²¹ Olyannyira, hogy a pásztorköltészet műfajilag szerteágazó alakulástörténetében Theokritosz pásztori műveit hagyományosan idilleknek nevezzük, Vergiliuséit pedig eklogáknak, azonban a későbbi korok szerzőinél már nagy a bizonytalanság a műfaji besorolás tekintetében. Találón állapítja meg

¹⁹ CLAUSEN: *i. m.*, xx.

²⁰ A triadikus műnemi-műfaji klasszifikációhoz lásd SZILI JÓZSEF: *Az irodalomfogalmak rendszere*. Budapest, Akadémiai, 1993.

²¹ Vö. „The Theocritean corpus is in fact peculiarly resistant to scholastic and formalist approaches to ‘genre’: no poem is quite like any other, but the impression is rather of the constant rearrangement and fresh patterning of elements drawn from a repertoire which seems familiar, but is in fact being created before our eyes.” RICHARD L. HUNTER: *Theocritus: A selection*. Cambridge–New York, Cambridge UP, 1999, 5.

Wolfgang Iser a (reneszánsz) pásztorköltészetből kiinduló elméleti munkájában, *A fiktív és az imagináriusban*, hogy a pásztorköltészetet, úgy tűnik, nem kötik műfaji szabályok.²² A műfaj meghatározása tehát meglehetősen problematikus,²³ azonban a metapoétikai jelleg hangsúlyozása közmegegyezéses a szakirodalomban.²⁴ Iser szerint a dalverseny a fikcionalitás iskolapéldája.²⁵

DALVERSENY

Ebből a tág műfaji repertoárból a dalverseny az egyik legkonvencionálisabb motívum a szerelmi tematika és a kiterjedt mitológiai apparátussal operáló intertextuális utalásrendszer mellett. A pásztorok énekversenyét Iser olyan témának vagy toposznak fogja fel, amely a pásztorköltészetnek még a reneszánszban is alapvető ismertetőjegye maradt.²⁶ Az Artemidórosz-gyűjtemény theokritoszi darabjai közül hét (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9 és 10) esetében kell számolnunk a dalverseny lehetőségével. A versengési keretszabályok kérdése egyaránt hangsúlyos a pásztorköltészeti tradícióban és a szakirodalomban. Így például Domány Judit Vasiliki Frangeskou *Theocritus' Idyll 1: An Unusual Bucolic Agon* című tanulmányára hivatkozva a dalversenyt úgy fogja fel, mint két versenyző küzdelmét ugyanazért a versenydíjért, kívülálló versenybíró előtt.²⁷ A dalverseny ugyanakkor kiválóan példázza a műfaji kötetlenséget, ugyanis kötelező(nek tartott) kellékeit a maguk összességében már sem Theokritosznál, sem Vergiliusnál nem találjuk. Többek között Kathryn J. Gutzwiller²⁸ és

²² WOLFGANG ISER: *A fiktív és az imaginárius*. Budapest, Osiris, 2001, 47.

²³ „Bucolic poetry, as it was conceived and composed by Theocritus and his followers, does not possess an autonomous identity or definition.” HALPERIN: *i. m.*, 249.

²⁴ „Bucolic, accordingly, would be a kind of hybrid, a meta-genre, composed of elements drawn from all the traditional genres alike and combined in varying proportions into an exotic assemblage.” *Uo.*, 206. „The eclogue’s metaliterary depth (the fact that what it says is directed to its own specific literary quality, its precise encoding within literary conventions) allows it to achieve an *exploration of the boundaries* of a poetic genre.” GIAN BIAGIO CONTE: *The Rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. ed. Charles SEGAL, Ithaca–London, Cornell UP, 1986, 126. „Pastoral is, in general, unusually self-conscious about its own status as art, to the extent that critics sometimes claim that this is what the genre is fundamentally ‘about’”. CHARLES MARTINDALE: *Green politics: the Eclogues = The Cambridge Companion to Virgil*. ed. Ch. M., Cambridge, Cambridge UP, 2000, 111.

²⁵ Vö. „The bucolic *Idylls* demonstrate in exemplary fashion the process by which, through identification with the products of the imagination, the fictional becomes the real.” MARK PAYNE: *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge, Cambridge UP, 2007, 158–159.

²⁶ ISER: *i. m.*, 48.

²⁷ DOMÁNY JUDIT: *Esztétika Theokritos idilljeiben*. Antik Tanulmányok, 47 (2003), 199–205.

²⁸ „In these informal contests there are no precise rules.” KATHRYN J. GUTZWILLER: *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Madison, University of Wisconsin Press, 1991. 135.

Thomas G. Rosenmeyer²⁹ is rámutat arra, hogy Vergilius és főként Theokritosz nem jelöl ki a dalversenyt mint olyant meghatározó normatív szabályokat. Mark Griffith példákkal alátámasztva érvel amellett, hogy a görög irodalomban feltűnően ritkán találkozhatunk egyértelmű döntésekkel és fair versenyekkel.³⁰ Theokritosz dalversenyeiben is láthatjuk, hogy az ítélet általában bizonytalan, eldöntetlen.³¹

Mindezek ellenére vizsgáljunk meg, hogy Theokritosznál és Vergiliusnál szorosan értelmezve mely dalversenyek felelnek meg, és melyek nem a fenti hármaskritériumnak (*két versenyző – egyugyanazon versenydíj – kívülálló bíró*)? Az 1. idillben éppen a verseny legfontosabb alkatrésze kérdéses, mintha hiányozna az egyik versenyző fél, sőt, a bíró is. Az anonim kecskepásztor Thürszisz dalolása után nyújtja át a kupáját a költői teljesítmény elismeréséül. Ez a gesztus felfogható a másik győzelmének elismeréseként.³² Az 5. idill versenye mindhárom feltételnek eleget tesz, hiszen Lakóonnal szemben Komatasznak, aki mind a csipkelődő hangvételű előjátékot, mind magát a dalversenyt elsőként kezdte el, ítéli a bárányt Morszón, a bíró. A 6. idillben Daphnisz és Damoitasz versenyében nincsen bíró. Az énekesek kölcsönösen megajándékozzák egymást, amit – az ajándékokat versenydíjnak tekintve – értelmezhetünk döntetlen eredménynek. A 7. idill Szimikhidasznak mint versenyző-narrátornak a visszaemlékezése Lükidasszal való dalversenyére. Lükidasz az első énekes. Szimikhiasz nem említi, hogy ő maga kifejezte volna elismerését társának, azt viszont felidézi, hogy Lükidasz a pásztorbotjával ajándékozta meg őt. Az ajándékot tekinthetjük versenydíjnak, az ajándékozás gesztusát pedig a győztes elismerésének. A 8. idill tisztán heterodiegetikus narrátora Daphnisz és Menalkasz dalversenyéről tudósít. Az éneklést Menalkasz kezdi, a bíró pedig Daphnisznak adja a győzelmet. Tehát a másodikként daloló Daphnisz lesz a győztes Menalkasszal szemben, a bíró ugyanis neki ítéli a szürinxet. Itt megtalálható tehát a szabályos versenydíj és a bíró, sőt, még a döntés is. A 9. idillben a bíró hívja versenyre a pásztorokat, ám végül mégsem dönt, hanem mindkettejüket megajándékozza, Daphniszt egy pásztorbottal, Menalkaszt egy kagylóval. Nem a játékosok ajándékozzák meg tehát egymást, hanem a bíró, aki ilyenformán nem hoz döntést. A bíró

²⁹ TH. G. ROSENMEYER: *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley–Los Angeles, Univ. of California Press, 1969. 158.

³⁰ „Greek mythological and literary tradition is in fact richly stocked with examples of tainted verdicts, bribed or biased judges, indeterminate outcomes, and peculiar and tactful solutions to awkward confrontations. Remarkably seldom do we find unanimous decisions, fair and square defeats.” MARK GRIFFITH: *Contest and Contradiction in Early Greek Poetry = Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. eds. Mark GRIFFITH, Donald J. MASTRONARDE, Atlanta, Scholars Press, 1990, 190.

³¹ „Theocritus’ pastoral contests: as the verdict is usually indeterminate, or decided by mutual agreement, nobody is involuntarily judged inferior.” *Uo.*, 191.

³² Vö. VASILIKI FRANGESKOU: *Theocritus’ Idyll 1: An Unusual Bucolic Agon*. Hermathena, 161 (1996), 24–25.

gesztusát döntetlen eredmény kihirdetésének foghatjuk fel. A 10. idill előjátékát Milón, versenyét azonban Battosz kezdi. Nincsen bíró, aki döntést hozna, de még ajándékozás sincs, ezért jogosan merül fel a kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e itt bármiféle dalversenyről.

Theokritosznál tehát két darab felel meg a hármas keretszabálynak: az 5. és 8. idillben két versenyző ugyanazon versenydíjért, kívülálló bíró előtt küzd. Valószínűleg ezért nevezheti Gow ezt a két versenyt *singing competition*nek. Ennek a feltételezésnek némileg ellentmond az, hogy ebbe a kategóriába sorolja a 6. idillt is, amelyben sem bíró, sem döntés nincsen. Azonban a 7., 9. és 10. idill versenyét mint *quasi-competitive song*ot különbözteti meg,³³ ami a mi szempontunkból nagyon is találónak tűnik, hiszen ezekben a darabokban nem található meg maradéktalanul a verseny mindhárom feltétele.

Mi a helyzet Vergiliusnál? A dalverseny-eklogák (*Ecl.* 3; 5; 7 és 8) közül egyik sem felel meg a hármas kritériumrendszernek. Legfeljebb a 3. ekloga. Valójában azonban még az sem, mivel az „ugyanazért a versenydíjért” kérdés felől mindvégig bizonytalanságban marad az olvasó.

A 3. ekloga a dalverseny mindhárom kritériumának megfelel, viszont döntés nem születik benne. Az előjátékot Menalcas kezdeményezi, ám magát a versenyt Palaemon bíró színrelépésének következtében már Damoetas. Palaemon végül nem dönt, hanem Menalcast és Damoetast egyaránt méltónak találja az üszőre (*vitula*). Elgondolkodtató a(z azonos) versenydíj kérdése. Damoetas egy üszőt tett fel – ténylegesen – versenydíj gyanánt (29–30), Menalcas *de grege* nem mert versenydíjat adni (32), hanem két – pontosabban egynél több – bükkfa kupát (*pocula fagina*, 36–37) ajánlott az üsző *helyett* vagy *azzal szemben*. Amikor Menalcas felajánlja a kupákat, még nem tudhatjuk, hogy tulajdonképpen hány kupára gondol, mivel csak a többes számot jelzi. A 40. sorban megjelenik ugyan a *duo* számnév, de nem közvetlenül a kupákra, hanem a rájuk vésett képekre (*duo signa*) vonatkoztatva. Ezt értelmezhetjük úgy is, hogy a kupákon – a legalább két kupán – ugyanaz a két kép található. Az tűnik valószínűnek, hogy csak két kupáról van szó, egyiken Conon képmása (40), a másikon pedig azé, *qui gentibus orbem descripsit* (41). Damoetas azonban már egyértelműen két kupáról beszél: *Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit* (44). A Menalcas kupáinak számát illető bizonytalanság párhuzamos az egy- vagy kétféle versenydíj kérdésének eldönthetlenségével.

A bíró az eredményhirdetésben az üszőt nevezi meg versenydíjként, a kupákról pedig valamilyen oknál fogva nem tesz említést. Mind a *vitula*, mind a *pocula fagina* még Palaemon

³³ A. S. F. GOW, *Theocritus: Edited with a translation and commentary. Vol. II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*, Cambridge, Cambridge UP, 1952, 76.

megjelenése előtt képezte vita tárgyát, amennyiben tehát a bíró tudott az üszőről, tudnia kellett a kupákról is. Meglátásom szerint három magyarázat is kínálkozik az *et vitula tu dignus et hic et* (109) többértelműségére. Ad absurdum az egyes számú, azaz egy darab *vitula* kettéosztására is gondolhatunk. Ám ennél sokkal valószínűbb, hogy nem csupán Damoetas egy szem üszőjéről van szó, hanem az egyes szám a játékosok egy-egy üszőjére vonatkozik. Az ítéletet tehát érthetjük úgy is, hogy „*te* is méltó vagy a másik üszőjére, és *te* is az egyikére”, vagyis „mindketten megtarthatjátok a saját üszötöket”. E szerint az értelmezés szerint Menalcas kötélnék állt, és Damoetast (29–31) követve ő is feltett egy üszőt (49). A harmadik lehetőség Palaemon szavainak értelmezésére az, hogy „*te* is méltó vagy az üszőre, Damoetas, azaz megtarthatod azt, és *te* is, Menalcas, méltó vagy elnyerni Damoetastól az üszőjét, vagyis megtarthatod a kupáidat”. Ezt az értelmezést támasztja alá az a tény, hogy a verseny alatt az üsző mindvégig jelen volt, a kupák viszont nem. Damoetas az üszőjét rámutatással tette fel versenydíj gyanánt: *ego hanc vitulam // depono* (29–31), viszont a kupákra már mindkét versenyző távolra mutató névmással utalt: *necdum illis labra admovi* (43, illetve 47).

A *vitula-vitula* és a *vitula-pocula* fogadás mellett is állnak érvek, és egyik érvelés sem zárhatja ki a másikat. Charles Paul Segal szerint viszont már a 48–49. sor alapján egyértelművé válik, hogy az üsző tekintendő versenydíjnak, tehát ő a kupákat számításba sem veszi.³⁴ Wendell Clausen is lényegében osztja ezt a véleményt.³⁵ Robert Coleman már óvatosabban fogalmaz, szerinte a 49. sor azt sugallja, hogy Menalcas beleegyezik Damoetas javaslatába, és feltesz ő is egy üszőt, legalábbis Palaemon döntése felől nézve Coleman ezt tartja valószínűnek.³⁶ Véleményem szerint lineárisan olvasva a 49. sornál még nem tudhatjuk, hogy az üsző és a bükkfa kupák közül melyik minősül – netán mindkettő? – versenydíjnak; ugyanis erről a kérdésről csak később, Palaemon döntetlen ítéletekor tudunk meg többet, de akkor is csak abban lehetünk bizonyosak, hogy Damoetas részéről az üsző minősül versenydíjnak, de Menalcas díja felől továbbra is sem lehetünk biztosak.³⁷

Az 5. eklogában nincsen bíró, viszont az ajándékokat felfoghatjuk versenydíjként. Az idősebbik pásztor, Menalcas a sípjával ajándékozta meg Mopsust (85), aki cserébe a botját ajánlja fel (88). Ez a darab is előjátékkal kezdődik, viszont a szerkezeti felépítés itt jóval

³⁴ CHARLES PAUL SEGAL: *Vergil's Caelatum Opus: An Interpretation of the Third Eclogue*. The American Journal of Philology, 88 (1967), 286.

³⁵ CLAUSEN: *i. m.*, 104.

³⁶ COLEMAN: *i. m.*, 116.

³⁷ Az *Eklogák* lineáris, diakrónikus olvasásának kérdéséhez lásd Brian W. BREED: *Time and Textuality in the Book of the Eclogues = A Companion to Greek and Latin Pastoral*. eds. M. FANTUZZI, Th. PAPANGHELIS, Leiden–Boston, Brill 2006, 338, 342 és 352.

bonyolultabb, aminek az lehet az oka, hogy a végig kétszereplős párbeszédben azokat a funkciókat is a versenyzők látják el, amelyeket egyébként egy harmadik szereplő, a bíró végezne. Így például Menalcas jelöli ki és buzdítja dalolásra az első énekest (19). Egymás kölcsönös megajándékozásával is maguk a játékosok hoznak döntetlen ítéletet.

A 7. eklogában a versenydíj kérdése fel sem merül. Még zálog, *pignus* (*Ecl.* 3, 31) vagy baráti ajándék, *donum* (*Ecl.* 5, 81) formájában sem. Megfelelne a versenydíjról az a Meliboeus, aki Corydon és Thyrsis dalversenyét egyenesen idézi? Ő maga a dalverseny után csak annyit állít, hogy „ezekre emlékszem”, „haec meminisse” (69). A narrátori pozíció itt részint homodiegetikus, részint heterodiegetikus, ugyanis elbeszélésének elején Meliboeus a dalversenyt megelőző történetben önmagát egy Daphnis által megszólított szereplőként, majd pedig az egyenesen idézett dalverseny tanújaként pozícionálja. Ez az önreflexív narrátor tehát előbb részt vesz a cselekményben, majd pedig a kívülálló megfigyelő pozícióját veszi fel. A narrációs szintek bonyolult struktúrájában az nem kérdés, hogy Meliboeus tanúja volt a versenynek, de hogy ő lett volna a bíró is, aki Corydon javára döntött, azt teljesen biztosan ugyanúgy róla sem állítható, miként Daphnisról sem. A bíró kiléte azért kulcsfontosságú kérdés, mert születik ugyan döntés, Corydon győz, csak éppen azt nem lehet tudni, hogy ki döntött. A vélemények megoszlanak. Clausen egészen határozott: Daphnis a bíró, de nem is akármilyen, hanem *választott* bíró.³⁸ Clausenben fel sem merül annak a lehetősége, hogy más is lehetne a bíró, mint Daphnis. Coleman is Daphnist tekinti bírónak, de nem kizárólagosan.³⁹ Stephen Waite ellenben azt állítja, hogy Meliboeus a bíró.⁴⁰ Waite állítása ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint Clausené. John J. H. Savage már árnyaltabban fogalmaz, amikor Daphnist „ceremóniamester”-nek titulálva végül is arra a következtetésre jut, hogy Meliboeus lehetett a bíró.⁴¹ Úgy vélem, hogy Daphnis és Meliboeus mellett is szólnak érvek. A versenyzőkön kívül ők voltak jelen a versenyen, ezért valószínű, hogy egyikük döntött. De akár együtt is dönthettek. Mivel magukat a versenyzőket kizárhatjuk a bírójelöltek köréből, rajtuk kívül ad absurdum bármely harmadik személy elképzelhető döntéshozónak.

A 8. eklogában egészen egyszerűen fel sem merül a döntés, de még a döntetlen eredmény kérdése sem. Pedig dalverseny zajlik itt is, hiszen a 3. sor *certantis* („amikor versenyeztek”) participium coniunctuma erre enged következtetni. Damon és Alpheusiboeus versengését egy

³⁸ „Daphnis has been chosen umpire”. CLAUSEN: *i. m.*, 212.

³⁹ „Perhaps even the judge of the competition.” COLEMAN: *i. m.*, 206–207.

⁴⁰ „The decision of Meliboeus seems entirely justified”. Stephen V. F. WAITE: *The Contest in Vergil's Seventh Eclogue*. *Classical Philology*, 67, (1972), 123.

⁴¹ „The character of Daphnis, the »master of ceremonies – not the judge« [...], Meliboeus, the narrator and eventually also the judge of the amoebian contest in song.” JOHN J. H. SAVAGE: *The Art of the Seventh Eclogue of Vergil*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 94 (1963), 249–250.

fiktív, önmagát meg nem nevező és az elbeszélte történetben jelen nem lévő, heterodiegetikus narrátor adja elő. Ez a valószínűleg Caius Asinius Polliót (i. e. 76 – i. sz. 5) vagy esetleg Octavianust megszólító rész (6–13)⁴² a szövegből erőteljesen kikülönülő aposztrophé. E részből a *hederát* és a *laurust* csak nagyon áttételesen, de akkor is erőltetetten lehet versenydíj gyanánt felfogni. A *iussis / carmina coepta tuis* (11–12) kifejezés nemcsak magára az *Eclogae* gyűjteményére, hanem szűkebb értelemben Damon és Alpheisiboeus dalára is érthető.⁴³ A borostyán és a babér legfeljebb ennyiben, tehát a költészet tradicionális szimbólumaként utalhat a versenydíjra.

Mi a szerepe a kívülálló bírónak a dalversenyben? A verseny elvileg azért folyik, hogy a végén legyen döntés. Azért kell a bíró, hogy meghozza a döntést. Tehát a dalverseny mint forma megkövetelné a bírót, de a döntést is. A 3. eklogában van bíró, de nem dönt. Az 5. eklogában sem bíró, sem döntés nincs. A 7. eklogában van ugyan döntés, de nem tudni, hogy ki hozta. A 8. eklogában sem bíró, sem döntés, de még döntetlen eredmény sincs. A négy dalverseny-eklogából tulajdonképpen csak egyben születik döntés, három döntetlennel vagy teljesen eldöntetlenül végződik.

Bíró csupán három idillben szerepel, de döntést csak az 5. és a 8. idillben hoz. A 9. idillben a bíró nem dönt, hanem – miként a 3. ekloga Palaemonja – döntetlen eredményt hirdet. Ezzel szemben az 1. és a 7. idillben bíró nélkül is születik döntés. A hét verseny közül négyben végül is található döntés. Három versenyben viszont nincsen döntés, ugyanis vagy maguk a versenyzők kölcsönös ajándékozással egyeznek ki döntetlenben (*Id.* 6), vagy a bíró ad ajándékot mindkét versenyzőnek (*Id.* 9). A 10. idillben pedig sem bíró, sem döntés, de még ajándékozás sincs.

Elégé leegyszerűsítő, de közkeletű az a felfogás a szakirodalomban, miszerint az győz, aki a dalversenyt kezdte. Így például már Gow⁴⁴ és őt követve Clausen⁴⁵ is arra gondol, hogy a második énekes eleve behozhatatlan hátránnyal indul. Azonban ezen az alapon sem Komatasz (*Id.* 5), sem Corydon (*Ecl.* 7) győzelmét nem lehet magától értetődőnek venni. Vergilius négy dalversenye közül csak a 7. eklogában születik döntés, így csak erre az egy esetre lehet igaz, hogy „az győz, aki kezd”. A mintául szolgáló Theokritosznál pedig abból, hogy ki lesz az első énekes, a végeredményre vonatkozóan semmilyen következtetést nem lehet levonni. Amikor van döntés az idillekben (*Id.* 1; 5; 7; 8), akkor két esetben győz az, aki

⁴² E rész allegorizáló olvasataihoz lásd CLAUSEN, *i. m.*, 233–237.

⁴³ HAVAS LÁSZLÓ: *Vergilius Eklogái: Vergilii Eclogae*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1971, 116–117.

⁴⁴ „A competition in which the decision turns on B’s ability to match sentiments propounded by A is open to the obvious objection that B starts with a prohibitive handicap.” GOW: *Theocritus: Edited with a translation and commentary. Vol. II...*, *i. m.*, 93.

⁴⁵ „The second singer labours under ‘a prohibitive handicap’.” CLAUSEN: *i. m.*, 91. Vö. *Uo.*, 211.

az első énekes volt (*Id.* 1; 5), és szintén kétszer az, aki a második (*Id.* 7; 8). Amennyiben az 1. idill agónját nem tekintjük dalversenynek, akkor azt kell mondanunk, hogy Theokritosznál a második énekes kétszer is győz, míg az első csak egyszer.

Fontos kérdés, hogy egyáltalán melyik fél kezdi a versenyt. Másképpen fogalmazva: mikor is kezdődik a verseny? Ugyanis a tizenegy verseny közül hetet (*Ecl.* 3; 5 és *Id.* 1; 5; 7; 8; 10) az énekesek előjátéka (*pre-agon*) vezet be. Az *Eklogákban* a döntés szempontjából nincsen jelentősége az előjátéknak, mivel az mindkét esetben eldöntetlenül végződő dalversenyhez kapcsolódik. Ezzel szemben Theokritosznál egyet kivéve (*Id.* 10) mindegyik előjátékos versenyt követi döntés (*Id.* 1; 5; 7; 8). A győzelem szempontjából az előjátékban és a versenyben a felek megszólalásainak sorrendje fele-fele arányban oszlik meg: két esetben mind az előjátékban, mind a versenyben elsőként megszólaló fél lesz a győztes (*Id.* 1; 5), két esetben pedig az, aki mindkétszer másodikként szólalt meg (*Id.* 7; 8). Theokritosznak az Artemidórosz-gyűjteményben nincsen tehát olyan dalversenyt tartalmazó idillje, amelyben megfordulna a megszólalások sorrendje. Vergiliusnál viszont mind a kétszer felcserélődik ez a sorrend (*Ecl.* 3; 5).

A DALVERSENY MINT DIALÓGUS: *CARMEN AMOEBEUM* VS. SZEKVENCIÁLIS VERSENY

A dalverseny két típusát különböztethetjük meg aszerint, hogy a felek megszólalása váltakozva (egymásnak felelgetve) vagy egymás után következik. A váltakozó formát hagyományosan a *carmen amoebeum* terminussal illetjük.

A dalversenyek feltételeit Theokritosz és a görög bukolikusok sem le, sem elő nem írták.⁴⁶ Vergilius *Eklogáiban* viszont már találunk olyan „utasítás”-t, amely a dalverseny egyik feltételére, pontosabban a *carmen amoebeum* váltakozó jellegére a közvetlenül megelőző sorokban szövegszerűen is utal. A 3. eklogában a bíró (*Ecl.* 3, 59), a 7.-ben (*Ecl.* 7, 18–19) pedig a narrátor „utasítja” az *alternus* jelzővel a versenyzőket az alternációra. A 7. ekloga *alternis versibus* fordulatának a 8. idillből a versenyt bevezető *amoibaion aoidan* kifejezés feleltethető meg (*Id.* 8, 31.),⁴⁷ azonban Gow szerint ez nem a váltakozó énekre vonatkozik Theokritosznál.⁴⁸

⁴⁶ „The conditions of the contests are nowhere described.” Gow: *Theocritus: Edited with a translation and commentary. Vol. II..., i. m.*, 92.

⁴⁷ Az *alternus*, ill. *amoibaion* melléknév jelentése *váltakozó, kölcsönös*.

⁴⁸ „T. does not use ἀμειβεσθαι or the adj. of alternate song, but it is frivolous to regard the words as evidence of spuriousness.” Gow: *Theocritus: Edited with a translation and commentary. Vol. II..., i. m.*, 176.

Servius, Vergilius tudós ókori kommentátora szerint ahhoz, hogy a szereplők dialógusa *carmen amoebeum*nak minősüljön, két feltételnek kell egyszerre teljesülnie.⁴⁹ Az egyik egy formai megkötés, miszerint a felelgetés azonos számú sorokkal kell hogy történjen (így például 3. eklogában 2–2, a 7.-ben 4–4 sor váltakozik egymással), a másik pedig egy tartalmi követelmény, melynek értelmében a felelgetés témájának is azonosnak kell lennie.⁵⁰ Ezt a két feltételt Iser tükörszerűnek tartja, mivel „minden játékosnak ahhoz kell kapcsolódnia, amit ellenfele mondott”.⁵¹ Első ránézésre a *carmen amoebeum* mint dialógusforma nagyon kötöttnek, sablonosnak tűnhet, különösen Vergiliusnál.⁵² Azonban, miként Iser kiemeli, az ellenfelek nem egyszerűen megismétlik egymás szavait, hanem túljátsszák és kifordítják azokat valami előre be nem tervezett többletet adva hozzájuk. Ez a többlet azonban nem vezethető le a már elhangzottakból, mivel éppen az a célja, hogy érvénytelenítse az előző állítást.⁵³

A *carmen amoebeum* öt versenynek (*Id.* 5; 8; 9; *Ecl.* 3; 7) ad formát, a másik versenytípusnak viszont, mely hat darabban (*Id.* 1; 6; 7; 10; *Ecl.* 5; 8) is megtalálható, nincsen hagyományos megnevezése. A dalverseny másik típusát nevezhetjük *szekvenciális*nak vagy *szukcesszív*nek,⁵⁴ mivel nem felelgetésből, alternációból épül fel, hanem csupán egyetlen váltásból (menetből) áll. Itt tehát az énekesek dialógusa nem oda-vissza felelgetés, mint a *carmen amoebeum*ban. Azonban éppen ez volna egy dialógus kapcsán a legfőbb várakozásunk. Maár Judit megfogalmazásában: „a dialogizálásban [...] minden résztvevő aktív: a feladó és a címzett állandóan változik, adott személy egyik pillanatban feladó, a másikon címzett”.⁵⁵ Mivel a feladó és a címzett állandó változása nem történik meg a szekvenciális verseny dialógusában, így azt kell látnunk, hogy a dalverseny egyik típusa, és éppen a gyakoribb típusa, a szekvenciális (szukcesszív) verseny egyáltalán nem párbeszédszerű. A párbeszédszerűség tehát nem magára a dalversenyre, hanem annak csak egyik, és éppen a ritkábbik formájára, a *carmen amoebeum*ra jellemző.

⁴⁹ HAVAS: *i. m.*, 55.

⁵⁰ A bíró döntése e két szabály betartásán, illetve megszegésén alapul. Vö. ISER, *i. m.*, 49.

⁵¹ *Uo.*, 48.

⁵² Vö. pl. „Such amoebean poems (as they are called) rarely involve any substantive engagement at the level of content – engagement is rather primarily formal, in terms of rhetorical organisation and sentence structure.” MARTINDALE: *i. m.*, 120.

⁵³ ISER: *i. m.*, 48–49.

⁵⁴ Vö. TH. G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1969, 157.

⁵⁵ MAÁR JUDIT: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*. Budapest, Akadémiai, 1995, 36.

A dramatikus kód párbeszédességet követelne meg.⁵⁶ Ezért különösen érdekes, hogy három dramatikus közlésmódú darabban is szekvenciális a verseny (*Id.* 1; 10; *Ecl.* 5). És fordítva: a 8. idill és a 7. ekloga azért felettébb izgalmas számunkra, mert ezekben a *carmen amoebeum* formájú dialógust a narrátor közli egyenes idézetként. Tehát ennek a két darabnak a narratívájába a *carmen amoebeum* nem mint narratív dialógus, hanem mint teljes értékű dramatikus dialógus ágyazódik be. E két darabban az olvasás során különös hangsúlyra tesz szert a szöveg fenomenalitása: azaz a paratextuális elemek és a tipográfiai sajátosságok. A különböző szövegkiadások eltérő megoldásokat alkalmaznak. Továbbá elgondolkodhatunk azon is, hogy amennyiben változik a befogadás módja, tehát például színpadi előadás vagy még inkább felolvasás esetén ezeket a paratextuális elemeket milyen nem-nyelvi megnyilvánulások adhatják vissza.⁵⁷

A dalverseny mint *párbeszéd* szorosan összefügg a közlésmóddal (írásmóddal), mivel vagy dramatikus, vagy epikus (narratív) dialógus formájában jelenik meg. A verseny két típusa tehát két dialógusformában reprezentálódhat:

	CARMEN AMOEBEUM	SZEKVENCIÁLIS VERSENY
DRAMATIKUS DIALÓGUS	<i>Id.</i> 5; 9 (?) – <i>Ecl.</i> 3	<i>Id.</i> 1 (?); 10 – <i>Ecl.</i> 5
EPIKUS (NARRATÍV) DIALÓGUS	<i>Id.</i> 8 – <i>Ecl.</i> 7	<i>Id.</i> 6; 7 – <i>Ecl.</i> 8

Az énekesek dialógusa a *carmen amoebeum*ban magától értetődően folyamatos, megszakítatlan mind epikus, mind dramatikus közlésmód esetén. Ezzel szemben a szekvenciális verseny egyes énekeit, tehát az első versenydal végét és a második elejét el kell hogy különítse egymástól *valaki*. Az epikus darabokban ezt az elkülönítést a narrátor hajtja végre (*Id.* 6, 20; 7, 90–95; *Ecl.* 8, 62–63), a dramatikusokban pedig – az 5. ekloga kivételével⁵⁸ – a második énekes (*Id.* 1, 64–65; 10, 38–41).⁵⁹

⁵⁶ Wallace Hildick ezzel szemben olyan elbeszélés-típusokat is elkülönít, amelyek csak vagy szinte csak dialógusból állnak, és narrátori szöveget nem tartalmaznak. WALLACE HILDICK: *13 Types of Narrative*. New York, Clarkson N. Potter, 1971, 50–57.

⁵⁷ Az eklogák szcenizálása kapcsán gondoljunk csak az ókorban a költői felolvasok gyakorlatára, ill. a 16. századi olasz pásztorjátékra (*favola pastorale*).

⁵⁸ Az 5. eklogában Mopsus éneke után Menalcas jelzi, hogy ő maga is kész előadni a saját dalát (40–52), ezután azonban Mopsus viszontválasza (53–55) következik, és csak utána Menalcas éneke (56–80).

⁵⁹ Vö. „Első pillantásra is ebből a szempontból [ti. a történetábrázolás szempontjából – B. T. M.] a legkézenfekvőbb az eltérés a drámai és az elbeszélő szöveg között, hiszen ez utóbbiban szükségszerűen mindig jelen van a narrátor, az előbbiben viszont a szereplők vagy személyek dialógusai révén, azokon keresztül jut kifejezésre a történet.” MAÁR: *i. m.*, 26. „A történet és annak részletei az elbeszélő szövegben kivétel nélkül a narrátor közlései által jelennek meg.” *Uo.*, 33. „Az első jelentős eltérés a narratív szöveg és a drámai szöveg között az, hogy a drámai szöveg a beszélő vagy közlő alany aspektusából heterogén szöveg, több beszélő alany közleményeinek együttese.” *Uo.*, 34.

Ahogy a dramatikus, úgy a narrátor által közölt dialógus lényege is természetesen a feladó és a címzett állandó változása. De vajon narratív dialógus esetén textológiaiilag hogyan különülnek el egymástól a carmen amoebeum egyes közlései (*Id.* 8; *Ecl.* 7)? Az egyes közlések között a szereplők nevének – tehát a drámából ismert NÉV-nek – vagy az azt helyettesítő gondolatjelnek (–) a paratextuális alkalmazása segíti az olvashatóságot.⁶⁰ Kérdés, hogy egy ilyen speciális paratextus a narrátor, a szerző vagy inkább a szöveggondozó gesztusa-e. Más szóval: a 8. idill és a 7. ekloga dalversenyében milyen a narrátor, a szerző és a mindenkori szöveggondozó viszonya?

A dalversenyt tartalmazó hét idill (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9; 10) a közlésmód és a versenytípus adta mind a négy variációt megvalósítja. Theokritosnál a dalverseny jellemzően nem carmen amoebeum (*Id.* 5; 8), hanem szekvenciális verseny, amelyhez háromszor dramatikus (*Id.* 1; 9; 10), kétszer pedig epikus mód (*Id.* 6; 7) párosul. Vergilius dalverseny-eklogáinak ebből a szempontból még tudatosabb a megszerkesztettsége, ugyanis ez a négy darab maximálisan kihasználja a közlésmód és a versenytípus kínálta négyféle variációs lehetőséget. A gyűjteményt lineárisan olvasva a dalverseny-típusok szabályosan váltakoznak: carmen amoebeum (*Ecl.* 3) – szekvenciális verseny (*Ecl.* 5) – carmen amoebeum (*Ecl.* 7) – szekvenciális verseny (*Ecl.* 8). Először dramatikus közlésmódban elsőként egy carmen amoebeum (*Ecl.* 3), másodikként egy szekvenciális verseny (*Ecl.* 5), majd pedig epikus közlésmódban először egy carmen amoebeum (*Ecl.* 7), másodikként egy szekvenciális verseny (*Ecl.* 8) következik.⁶¹

Mindezek alapján úgy vélem, érdemes lenne kiterjeszteni a dalversenyek vizsgálatát a pásztorköltészet műfaji változatainak alakulástörténetére. A párbeszédesség kapcsán mindenekelőtt a mimoszhoz, illetve az ún. *carmina popularia* korpuszhoz fűződő kapcsolatok tanulmányozása kecsegtethet gyümölcsöző interpretációs hozadékkal.⁶² Az efféle szövegközpontú komparatív elemzések a műfaji azonosíthatóság és összemérhetőség újragondolásában is revelatív eredményekre vezethetnek.

⁶⁰ A modern drámaelméletek szerint a drámai mű három szövegkomponense: NÉV, dialógus és instrukció.

⁶¹ A vergiliusi versgyűjtemény szerkezeti felépítésének aritmetikai vonatkozásaihoz lásd például HAVAS: *i. m.*, 20–22.

⁶² Lásd pl. DIMITRIOS YATROMANOLAKIS: *Ancient Greek popular song = The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Felix BUDELMANN ed., New York, Cambridge UP, 2009, 263–276.